Ш3310
Д 182

Г. И. Данилина

ИСТОРИЧНОСТЬ ЛИТЕРАТУРНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ В РАБОТАХ А. В. МИХАЙЛОВА

РОССИЙСКАЯ ФЕДЕРАЦИЯ
МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ
ГОУ ВПО ТЮМЕНСКИЙ
ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ

Г. И. ДАНИЛИНА

ИСТОРИЧНОСТЬ ЛИТЕРАТУРНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ В РАБОТАХ А. В. МИХАЙЛОВА

08





Издательство
Тюменского государственного университета
2007

Ш5(0)
Д 182

УДК 821.09
ББК 83.3(0)
Д 182

Данилина Г. И. ИСТОРИЧНОСТЬ ЛИТЕРАТУРНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ В РАБОТАХ А. В. МИХАЙЛОВА: Монография. Тюмень: Издательство Тюменского государственного университета, 2007. 324 с.

В монографии исследуется концепция «науки о литературе», создававшаяся известным русским ученым А. В. Михайловым (1938-1995) в работах по теории и истории литературы и культуры. Выявлены и рассмотрены ключевые теоретико-методологические понятия, которыми обозначаются основополагающие для этой концепции проблемы и пути их решения: «историчность смысла», «движущееся содержание», «движущаяся мера», «иное», «обратное проецирование», «обратный перевод», «ключевые слова культуры».

Рецензенты: доктор филологических наук, профессор ***Н. С. Павлова***
(Российский государственный гуманитарный университет, Москва)

доктор филологических наук ***С. Г. Бочаров***
(Институт мировой литературы им. А. М. Горького РАН)

ISBN 978-5-88081-716-0

© ГОУ ВПО Тюменский государственный университет, 2007.
© Издательство ТюмГУ, 2007.
© Г. И. Данилина, 2007.

ОГЛАВЛЕНИЕ

Предисловие. СУДЬБА СЛОВА «ПОД ЗНАКОМ ИСТОРИИ» 6

Глава 1. ИСТОРИЧНОСТЬ «СМЫСЛА» 21

1. Произведение как историческое бытие 21
2. «Мышление истории» 25
3. Литературное произведение как «исторически развертывающийся смысл» 31
4. Понятие «опосредования» 34
5. Историчность художественного мышления 38
6. Историчность «формы» 41
6.1. «Мышление формы» 41
6.2. «Внутренняя форма» (endon eidos) 45
6.3. «Историческое мышление формы» 47
7. «Особенная диалектика истории» 53
7.1. Время и «смысл» 53
7.2. «Метаморфоза» 58
7.3. Сущность и явление 60
7.4. «Продуктивное противоречие» (диалектика общего и отдельного) ... 62
7.5. «Метаморфоза жизненного материала» 67
8. Историчность Слова 71

Глава 2. ИСТОРИЧЕСКАЯ МЕТАМОРФОЗА СЛОВА (концепция «науки о литературе») 80

Раздел первый. ДВИЖУЩЕЕСЯ СОДЕРЖАНИЕ 80

1. «*Субстанциальное мышление истории*» (предпосылки исторической поэтики) 80
2. «*История как окружающее*» (основания исторической поэтики) 103
2.1. Вопрос о «полагании нового начала» 103
2.2. Г. Шпет: «история как окружающая действительность» 104
2.3. Историчность как «горизонт сознания» 106
2.4. Г. Шпет об основаниях науки 109
2.5. Историчность «бытия-здесь» 115
2.6. Историчность Логоса 122
3. «*Движущееся содержание*» как предмет исторической поэтики 125
3.1. Слово как «первопринцип словесности» (предмет исторической поэтики по А. Н. Веселовскому) 125
3.2 «Историзация знания»: принцип историзма как проблема 128
3.3. Предмет исторической поэтики в концепции А. В. Михайлова 129
3.4. Состав «предмета» и его единство 130
3.5. Историческая поэтика и теория литературы 131
3.6. Слово как «первопринцип» науки о культуре 131
3.6.1. История культуры как «смыслопорождающий» процесс 132
3.6.2. Диалектика части и целого 133
3.7. Слово в его «направленности на историю» 137
3.8. «Geschichtlichkeit» и «Historizität» 142
3.9. Проблема метода 150
3.10. Герменевтическая рефлексия как «истина» метода 152

4. «*Опосредование теории и истории литературы*» (задача исторической поэтики) 161
4.1. Единство поэзии и теории в Слове: подход А. В. Михайлова к проблеме метода 161
4.2. Традиция как «переосмысление» 166
4.3. Задача «науки о литературе» 170

Раздел второй. «ДВИЖУЩАЯСЯ МЕРА» (методологический принцип исторической поэтики) 179
1. «Перекрестное освещение» 179
2. «Шаг от прошлого» 181
2.1. «Самоосмысление» произведения 181
2.2. Опора на литературные теории прошлого 182
2.3. «Язык культуры» и «основания» эпохи как способ различения культурно-исторических смыслов 183
2.4. Различение исторических форм Слова 185
2.5. Переходная эпоха Слова 188
3. «Шаг от современности» 189
3.1. Язык науки как проблема 189
3.2. «Обратный перевод» 191
3.3. «Иное» 192
3.4. «Граница» 194
3.5. Поиск смысловых различий между «своим» и «иным» 197
3.6. Анализ «своего» языка культуры 198
4. «Самоосмысление науки» 199
4.1. Основания науки и ее аксиоматика 199
4.2. Судьба идеи исторического 201
4.3. *Непосредственность* понимания: «человек как мера всех вещей» 202
4.4. Психологизм как «препятствие историзму» 204
4.5. *Опосредованность* понимания 205
4.6. Проблема «диалога» настоящего с прошлым 206
4.7. «*Обратное проецирование как неизбежность*» 208
4.8. Контроль над «обратным проецированием» 209
5. «Исторический статус» слова: *понятия движения* 210
5.1. Понятия *движения* как инструмент «*движущейся меры*» 210
5.1.1. Понятия литературного процесса как проблема 210
5.1.2. Историчность теоретико-литературных понятий 213
5.1.3. «Пласт» и «пространство-дом» 214
5.2. «Горизонт национальной литературы» — «предел и мера всех ее содержаний» 217
5.3. «Огненный меч на границах культур»: типология различий 218
6. «Переходная эпоха»: методологическое содержание понятия 220
6.1. Слово «на сдвиге смыслов» 220
6.2. «Мера» эпохи — «мышление словом» 229
6.3. Смысловая взаимосвязь уровней «мышления словом» 230
6.4. Определение «переходной эпохи» 232
6.5. «Опосредование действительности» в риторическом и реалистическом Слове 233
6.6. «Категориальный слом» 235
7. Метаморфоза Слова на переходе эпох 238
7.1. Слом оснований культуры 238
— «Смятение умов»

— пространство: *различение* культурных миров
— время: *пребывание* и *становление*
— *самоистолкование* эпохи: человек как «мера всех вещей»
— «мера истины»
— «мера истории»
— этическая мера
— мера традиции
7.2. Изменение языка культуры ... 244
7.2.1. Колебание эстетической меры («свое» и «чужое») ... 244
7.2.2. Традиция как «идеал» и «культурная реальность» ... 245
7.2.3. Поиск языка самовыражения личности ... 248
7.3. Литературное произведение на переходе эпох («Римские элегии» И. В. Гете) ... 251
8. Наука как «диалектическая система соопределенностей» ... 254
8.1. «Экзистенциальное измерение» науки ... 254
8.2. «Интуиция целого» ... 256
8.3. Критерий точности: «совпадение исторического развития и его осмысления» ... 259
8.4. «Диалектическая система» науки ... 260

Глава 3. ИСТОРИЧНОСТЬ НАУКИ ... 261

1. Самоосмысление науки в «ситуации кризиса» ... 261
1.1. «*Ангел истории изумлен...*» ... 261
1.2. Слово на «развалинах смысла» ... 262
1.3. «Экзистенциальная ситуация науки» ... 267
1.4. «Историзация нашего знания» ... 272
1.5. «В пространство время обращается...» ... 274
1.6. «*Единовременность истории*» как методологическая проблема ... 275
1.7. «История ускользает от нас» ... 276
1.8. «Мы не знаем, что такое история» ... 278
1.9. «*Единовременность смысла*» как методологический ориентир ... 279
2. Ключевые слова культуры ... 281
2.1. Историчность «основных слов» науки ... 281
2.2. «*Ключевое слово культуры*» как новый исторический тип Слова ... 283
2.3. Опыт раскрытия «иного» в работе «Из истории "нигилизма"» (1994) ... 285

ПРИЛОЖЕНИЕ 1. «Историчность» в работах М. М. Бахтина ... 288

ПРИЛОЖЕНИЕ 2. Пространственные метафоры в научном творчестве А. В. Михайлова ... 308

ПРЕДИСЛОВИЕ

СУДЬБА СЛОВА «ПОД ЗНАКОМ ИСТОРИИ»

Вопрос никогда не останется без ответа,
однако в том смысле, что, видимо, может быть
указано направление, в котором можно его искать,
и та область, к которой относится /относился бы ответ.

А. В. Михайлов, «Несколько тезисов о теории литературы»

«Im Zeichen des Sturms»; «Под знаком бури» — так назвал А. В. Михайлов одну из последних своих работ[1], посвященную переживанию истории в творческом сознании. Неостановимое движение исторического времени и его штормовой гул, в котором теряется и в забвении исчезает напряженная человеческая мысль, сама жизнь мыслящего человека, философа и художника, и трагическое переживание этого забвения — одно из самых глубоких впечатлений, которые создают исследования А. В. Михайлова. Но, читая его работы, одновременно постигаешь и другое: убежденность в настоятельной, непременной необходимости во что бы то ни стало сохранить эту навсегда уходящую (ушедшую?) от нас мысль — тот неповторимый, однократный, единственный исторический «смысл», в который отложилась и в котором высказалась личность, думающий человек.

Сохранить — значит расслышать и понять сегодня, сейчас, в горизонте нашего настоящего — истории, «окружающей» нас в эти дни и при этом навсегда уведшей все «смыслы» прошлого за его собственный, недостижимый сегодня горизонт. Поэтому мыслить об истории, и истории литературной в том числе, можно, как был убежден А. В. Михайлов, только «под знаком бури» — зная и помня каждую минуту об историческом потоке времени, которое «ускользает» от нас, невосстановимо разрушая каждый «смысл», каждое «художественное творение».

Судьба Слова в его истории — тема, объединяющая все научное творчество А. В. Михайлова и задающая внутреннюю направленность его теоретической мысли. Изучать и продумывать сегодня эту мысль стало возможным благодаря огромным усилиям составителей и издателей таких книг, как «Языки культуры»[2], «Музыка в истории культуры»[3], «Обратный перевод»[4], «Литературоведение как проблема»[5], «История швейцарской литературы»[6], «Историческая поэтика и герменевтика»[7], «Эстетика немецких романтиков»[8]. Работы, при жизни ученого печатавшиеся в самых разных и зачастую малодоступных изданиях, а также и те, что ранее вообще не были опубликованы, хранились в

---

[1] *Michailow A.* Im Zeichen des Sturms: Notizen zu Walter Benjamins Versuch geschichtsphilisophischer Thesen. In: global benjamin. Hrsg. von K. Garber, L. Rehm. München, 1999. S. 1795-1811.

[2] *Михайлов А. В.* Языки культуры. Составители Н. С. Павлова, С. Ю. Хурумов. Предисловие С. С. Аверинцева. М., 1997.

[3] *Михайлов А. В.* Музыка в истории культуры. Составитель Е. И. Чигарева. М., 1998.

[4] *Михайлов А. В.* Обратный перевод. Составители Д. Р. Петров, С. Ю. Хурумов. Предисловие С. Г. Бочарова. М., 2000.

[5] *Литературоведение как проблема.* Гл. редактор Т. С. Касаткина. М., 2001.

[6] *История швейцарской литературы.* Том 1. Отв. редактор Н. С. Павлова. М., 2002.

[7] *Михайлов А. В.* Избранное. Историческая поэтика и герменевтика. Гл. редактор С. Я. Левит; составитель С. Ю. Хурумов. СПб., 2006.

[8] *Михайлов А. В.* Эстетика немецких романтиков. Переводы, составление и комментарий А. В. Михайлова. Ведущий редактор С. Я. Левит. СПб., 2006.

архиве семьи и не могли бы выйти в свет без самоотверженной помощи Норы Андреевны Михайловой, теперь могут прочитать многие. Безусловно значение и материалов научно-мемуарного характера — воспоминаний друзей, родных и коллег А. В. Михайлова[1].

Его наследие настолько насыщенно, что закономерно вызывает самый широкий интерес: к нему с разных точек зрения обращаются теоретики литературы[2], философы[3], германисты[4] и искусствоведы[5]. С. С. Аверинцев[6], С. Г. Бочаров[7] первыми указали на особую значимость творческой мысли А. В. Михайлова и её содержательную новизну, требующую самого пристального и внимательного изучения. Принципиальным моментом в осмыслении его научного творчества стал доклад Н. С. Павловой «О теоретическом смысле работ А. В. Михайлова», прочитанный на первом съезде Российского союза германистов. «Всепроникающий историзм охватывал у него не только бесчисленные объекты, но и разные уровни смысла», — подчеркнула Н. С. Павлова. — «Такой подход — с точки зрения неостановимого времени — приносил у Михайлова свои поразительные результаты»[8].

В сентябре 2005 года в Российском государственном гуманитарном университете и Институте мировой литературы РАН прошли конференции, посвященные его наследию. Участники конференций, обращаясь к разным предметным областям исследований Михайлова, — к немецкой, австрийской, швейцарской, русской литературе и философии, к искусству, публицистике, — актуализировали вопросы теоретико-методологического плана, настоятельно требующие специального изучения. С. Н. Бройтман отметил, что уже работа Михайлова «Методы и стили литературы», создававшаяся еще в 1970-е годы, но опубликованная

---

[1] *Лебедев Е. Н.* «Рыцарь легкокрылой науки» // Контекст-1994, 1995. М., 1996. С. 3-8; *Сазонова Л. И.* Служение науке. Там же. С. 8-15; *Зыкова В. И., Михайлов В. А.* Светлой памяти сына. Воспоминания родителей А. В. Михайлова. Публ. подготовлена Е. Г. Местергази //Литературоведение как проблема. С. 7-32; *Тахо-Годи А. А.* Он старался расширять пространство...: вспоминая Александра Викторовича Михайлова // Студенческий меридиан. 2005. №12. С. 64-67.

[2] *Бройтман С. Н.* Историческая поэтика. М., 2001; *Теория литературы.* Том 3. Роды и жанры (основные проблемы в историческом освещении). М: ИМЛИ РАН, 2003; *Бройтман С. Н., Тамарченко Н. Д., Тюпа В. И.* Теория литературы. В 2 т. М., 2004.

[3] *Махлин В.* Уроки обратного перевода (с немецкого) //*Михайлов А. В.* Избранное. Историческая поэтика и герменевтика. С. 525-542.

[4] См. материалы первого съезда германистов, посвященного аналитическому обобщению опыта отечественной германистики: *Русская германистика:* Ежегодник Российского союза германистов. М., 2004. О Михайлове в контексте западноевропейской традиции науки см.: *Полубояринова Л. Н.* Немецкоязычный реализм: к проблеме «литературного поля» (Александр Михайлов и Пьер Бурдье). Там же. С. 148-156.

[5] Особенно в музыковедении, где осуществляется глубокое предметное исследование работ А. В. Михайлова: *Чигарева Е. И.* Музыка в научной мысли А. В. Михайлова // *Михайлов А. В.* Музыка в истории культуры; *Чигарева Е. И.* Размышления А. В. Михайлова об истории культуры и потребности современной музыкальной науки // Литературоведение как проблема. С. 125-142; *Щерба Т.* А. В. Михайлов и музыкальная наука. Там же. С. 35-124.

[6] *Аверинцев С. С.* Путь к существенному // *Михайлов А. В.* Языки культуры. С. 7-10.

[7] *Бочаров С. Г.* Огненный меч на границах культур // *Михайлов А. В.* Обратный перевод. С. 7-13.

[8] *Павлова Н. С.* О теоретическом смысле работ А. В. Михайлова // *Русская германистика:* Ежегодник Российского союза германистов. Том 1. М., 2004. С. 76.

лишь сейчас, дает «очерк всей исторической поэтики как науки, ее концепцию»[1]. Очевидно, наступило время продумывать объединяющее работы А. В. Михайлова теоретико-концептуальное начало: таковым видится представление об ***историчности литературного произведения***, на основе которого в трудах Михайлова начиная с 1960-х годов и в течение последующих тридцати лет вырастает его концепция исторической поэтики как «науки о культуре».

Впервые мысль об историчности произведения обозначена в работе 1969 года. «В игру входит такой компонент, о котором часто говорят, но никак не учитывают — это историчность, — писал Михайлов. — Сущность чего бы то ни было не положена заранее — раз и навсегда, но сущность только осуществляется: она не замкнется, пока не замкнулась сама история»[2]. Историчность произведения означает историческую изменчивость его «смысла»: «Текст остается прежним, — отмечал Михайлов, — а его понимание, ощущение, переживание коренным образом меняется, и с этим до неузнаваемости меняется его духовный смысл»[3]. Но если «произведение» не тождественно тому «тексту», который мы читаем сегодня, намереваясь при этом раскрывать «подлинный», когда-то созданный «смысл», то методологические принципы литературоведения неизбежно оказываются под вопросом. Потому проблема историчности «смысла» продумывается Михайловым в теоретико-методологическом отношении, с течением времени получающем в его работах все более глубокое содержание.

Этот вопрос, вопрос об историчности литературного произведения, меняющего свой смысл с ходом истории, объединяет исследования А. В. Михайлова, посвященные самым разным авторам и текстам, и предопределяет содержание его концепции науки. Одновременно он связывает эту концепцию с фундаментальной философской традицией XX века, с феноменологией и герменевтикой. Чтобы это соотношение увидеть предметно, важно уточнить, в чем суть историчности как научной проблемы. Э. Гуссерль в свое время раскрыл историчность как «горизонт сознания» субъекта, ограничивающий его возможности познания исключительно современностью, «точкой Теперь». Отсюда с непреложностью следовало, что между нами и прошлым лежит непроходимая граница, и историчность «я» кладет неснимаемые пределы познавательным возможностям: прошлое навсегда закрыто от нас и в принципе не может быть познано.

В книге Г.-Г. Гадамера «Истина и метод» (1959) вопрос об историчности был экстраполирован на опыт гуманитарных наук в целом и получил тем самым фундаментальный теоретико-методологический смысл. «Не должна ли историческая обусловленность сознания, — обозначает проблему Гадамер, — стать непреодолимой преградой, не позволяющей ему завершить себя в историческом знании?» Возможно ли тут «знание, которое достигает объективности?»[4] Как видим,

---

[1] Доклад С. Н. Бройтмана «Очерк исторической поэтики А. В. Михайлова» был сделан на конференции в РГГУ. Ее материалы частично опубликованы: *Круглый стол «О значении и теоретическом смысле работ А. В. Михайлова»* // Филологический журнал. М., 2006. С. 216-228. По материалам конференции в ИМЛИ подготовлен специальный выпуск «Контекста» под ред. Е. В. Ивановой, в настоящее время находится в печати. О работе конференций см. также: *Данилина Г. И.* Теоретическое наследие А. В. Михайлова: проблема подхода // Современное культурное мышление и проблемы образования. Тюмень, 2006. С. 134-144.

[2] *Михайлов А. В.* Вводная часть доклада «Генрих фон Клейст и проблемы романтизма» // Обратный перевод. С. 34.

[3] *Михайлов А. В.* Античность как идеал и культурная реальность XVIII-XIX веков // Языки культуры. С. 514-515.

[4] *Гадамер Х.-Г.* Истина и метод: Основы философской герменевтики. М., 1988. С. 280-281.

историчность сознания неизбежно ставит под вопрос саму «научность» гуманитарных исследований: она заставляет усомниться в том, что «истина», найденная современными философами, историками, литературоведами, изучающими тексты ушедших в прошлое эпох, имеет релевантный, научно значимый характер.

Ведь историчность научного сознания неминуемо требует признать, что явление прошлого в его собственном смысловом содержании недостижимо для современного исследователя, чем и ставится под вопрос самое наука — в ситуации, когда любые ее результаты заведомо будут «субъективными». Историчность исследователя (Geschichtlichkeit) и его цель — историческая неповторимость явления прошлого (Historizität) — как бы вступают между собой в неразрешимый конфликт.

Исследование метода гуманитарных наук, осуществленное в книге Гадамера, показало, что историческая «истина» в них, безусловно, открывается. Ее верифицирующим критерием, «гарантом точности» выступает сам текст, поскольку он имеет автономную смысловую структуру, на этом онтологическом основании становящуюся доступной для понимания. Современный исследователь неизбежно поймет произведение прошлого только на современный лад, но «правильность» его интерпретаций потенциально гарантируется самим текстом как смысловой целостностью («презумпция совершенства» по Гадамеру) и потому не произвольна, а имеет научный статус.

Вопрос об историчности сложил свою глубокую традицию — на немецкой философской почве, и продумывать эту проблему вне опыта данной традиции, конечно, не представляется возможным. А. В. Михайлов опирается на нее в полной мере, о чем в свое время будет сказано с должной обстоятельностью. Пока заметим, что уже само вхождение немецкой философии понимания в русское культурное сознание вплотную связано с именем А. В. Михайлова: переводами М. Хайдеггера[1] он занимался с юности, с 1960-х годов[2], в последующем переводил В. Дильтея[3], Э. Гуссерля[4], Г.-Г. Гадамера[5]. Немецкая герменевтическая традиция, безусловно, стала одним из источников его собственной мысли. Крайне существенным, но не единственным.

Дело в том, что в «немецком» решении проблемы историчности заложен ключевой методологический момент, с которым Михайлов не мог согласиться. Это принципиальная недоступность для современного исследователя изначального «смысла» произведения, когда-то задуманного его автором, что ориентирует на исключительно «современное» его прочтение и означает выведение соответствующей задачи из сферы целеполагания науки. А. В. Михайлов видит в этом утрату «исторического измерения»[6] и, со своей стороны, убежден в обратном, в необходимости искать

---

[1] *Хайдеггер М.* Работы и размышления разных лет / Составление, переводы, вступит. статья, примечания А. В. Михайлова. М., 1993.

[2] *Аверинцев С. С.* Указ. соч. С. 9.

[3] Работа В. Дильтея «Воображение поэта. Элементы поэтики» в переводе А. В. Михайлова пока не опубликована. Как отмечает С. Ю. Хурумов, она была подготовлена Михайловым к печати в 1991 году: *Хурумов С. Ю.* От составителя // *Михайлов А. В.* Избранное. Историческая поэтика и герменевтика. С. 521.

[4] *Гуссерль Э.* Идеи к чистой феноменологии и феноменологической философии. Кн. 1. Общее введение в чистую феноменологию. Пер. А. В. Михайлова. М., 1999.

[5] *Гадамер Г.-Г.* Актуальность прекрасного. Научн. редактор В. С. Малахов. М., 1991. А. В. Михайловым сделан перевод работ «Философия и герменевтика», «О круге понимания», «Неспособность к разговору», «Введение к работе М. Хайдеггера "Исток художественного творения"», «Риторика и герменевтика».

[6] *Михайлов А. В.* Историческая поэтика в контексте западного литературоведения // Обратный перевод. С. 517.

именно «заложенный автором» смысл произведения. Здесь он исходит из «русского» опыта науки, в которой на протяжении века, со времен А. Н. Веселовского, складывалась и развивалась своя исследовательская традиция, основанная как раз на раскрытии «изначального» смысла литературного произведения.

В России вопрос о его историчности и ставился, и вполне успешно решался, в первую очередь благодаря М. М. Бахтину, обосновавшему в работах 1930-х годов анализ историчности литературной эпохи, художественного видения писателя и собственно произведения на уровне «изображенного мира». В 1980-е годы, когда к предметному изучению проблемы обращается А. В. Михайлов, само понятие историчности терминологически не закреплено, но в исторической поэтике продумываются и реализуются репрезентативные подходы в решении проблемы историчности произведения, предполагающие взгляд не только из «современного» горизонта науки, но и со стороны изучаемой эпохи, из ее, а не «наших» представлений о жанровом мышлении, содержательности формы, эстетическом сознании[1]. Это тот творческий контекст, в котором работает Михайлов и где его представления о цели и задачах науки, изучающей историю литературы, и о том, как раскрывать историчность произведения, без сомнения, находят себе вескую опору. При этом направленность его собственной мысли все же несколько иная.

Литературоведение «прилагает движущуюся меру к движущемуся содержанию»[2], подчеркивал Михайлов в работе «Диалектика литературной эпохи» (1983), в которой отчетливо обозначено его видение проблемы и подступы к ее решению. Он полагает предельно важным соотнести историчность произведения с историчностью его исследователя, то есть науки, научного сознания. Лишь при этом условии, как показывают его работы, Михайлов считал возможным решать проблему историчности произведения: всю суть дела он видел в «мере», в методе исследования, тем самым в том, чтобы не только произведение, но прежде всего само методологическое мышление науки поставить «под знак истории». И здесь он был вынужден пролагать свой путь, искать собственную дорогу, по которой, если иметь в виду обозначенный поворот проблемы, не шел более никто.

Если попытаться увидеть этот путь в целом, то очевидны его итоги: свое решение проблемы историчности Михайлов обосновал и высказал, с чем связано, мы полагаем, принципиальное значение его теоретического наследия в нашей науке. Именно здесь, по отношению к этой всеобъемлющей философско-теоретической проблеме гуманитарного знания XX века, как представляется, и должна быть в первую очередь раскрыта его мысль. Но как это осуществить, понять нелегко.

* * *

Характер продумывания темы в работах Михайлова, их стиль и слог активно противодействуют тому, чтобы читатель мог «увидеть» некую теоретическую систему его взглядов. В его статьях, — отмечает С. Г. Бочаров, — «свойство мыслительного избытка сказывалось как чувствуемые при чтении сверхнапряженность и перегруженность смыслом и материалом, которые не удерживаются в границах этого текста, и он выходит из берегов и нуждается в продолжении, дополнении и развитии в виде новых текстов»[3]. У многих его работ особая устроенность: про-

---

[1] *Лихачев Д. С.* Поэтика древнерусской литературы, 1967; *Аверинцев С. С.* Поэтика ранневизантийской литературы, 1977; *Гуревич А. Я.* «Эдда и сага», 1979; *Куделин А. Б.* Средневековая арабская поэтика, 1983; *Клочков И. С.* Духовная культура Вавилонии, 1983; *Историческая поэтика: Итоги и перспективы изучения.* М., 1986.

[2] *Михайлов А. В.* Диалектика литературной эпохи //Языки культуры. С. 31.

[3] *Бочаров С. Г.* Указ. соч. С. 7.

блема, над которой А. В. Михайлов размышляет в одной из них, получает обоснование и разрешение в других. Он «говорил о структурных особенностях своего ветвящегося контекста как о самом важном для себя: ему бы нужно было, чтобы от каждой фразы на линии мысли ответвлялись новые линии...»[1].

А. В. Михайлов противопоставлял два подхода к пониманию научно-философских текстов: «раскладывать по полочкам» и «отвечать намерениям» автора, идти «в одном русле с ними»[2], считая единственно существенным именно второй путь. Свой способ исследования он называл «кружением» — это развертывание мысли, уводящее ее от каузальности, линейного взгляда на историю и гносеологического типа научной речи. Литературоведческое знание, по его словам, «такой круговой процесс, в котором по отдельности ничего не доказывается»[3]. Видимо, если учесть масштаб и предельную сложность стоящей перед ним задачи философско-теоретического обоснования науки на новом для нее принципе историчности, — это и не могло быть иначе. Ведь здесь приходилось иметь дело с вещами, которые предстояло не только продумать заново, но и найти впервые. Причем не всегда можно сказать ясно, чем продумывание уже сложившихся в науке положений отличалось от тех, которые требовалось создавать самому. Разница между «менее» или «более» сложными темами кажется достаточно условной перед лицом столь фундаментальных вопросов, как предпосылки, основания, предмет, задачи и метод науки. Могла ли идти речь об «ответах» на подобные вопросы в готовой, понятийно-дефинитивной форме?

Очевидно, не была, и не могла быть, заранее спланирована и сама последовательность тех этапов мысли Михайлова, из которых в конечном итоге сложилась его концепция науки; она рождалась в его историко литературных исследованиях, посвященных самым разным авторам и произведениям. Он полагал, что существование теории литературы на правах отдельной научной дисциплины противоречит самой сути науки о литературе. «У него был свой взгляд на соотношение теории и истории литературы», — отмечает Л. И. Сазонова. — По убеждению А. В. Михайлова, «время такой самоуверенной теории», которая поднимается над историей, «совсем и без остатка прошло»[4]. Он не писал завершенных теоретических трудов, это не отвечало природе его всегда ищущей, сомневающейся, постоянно перепроверяющей себя и идущей вперед мысли. Работ А. В. Михайлова, где были бы систематически изложены теоретические положения его концепции науки, равно как и его методологических рекомендаций, которыми оставалось бы только безмятежно руководствоваться, не существует.

Но в исследованиях А. В. Михайлова очевидно существуют понятия, «собирающие» вокруг себя ключевую теоретико-смысловую проблематику, над которой постоянно, в течение жизни, он напряженно размышлял. Это курсивно выделенные в его текстах, им самим, понятия-метафоры; каждое из них, в строгом соответствии с замыслом автора, далеко от того, чтобы указывать на «субстанцию с акциденциями» (М. Хайдеггер, «Исток художественного творения»). Они призваны к другому — очерчивать предметную область осмысления и внутренне направлять его движение к следующему вопросу и связанной уже с ним предметности, подлежащей исследованию. Эти понятия выступают своего рода

---

[1] Там же.

[2] *Михайлов А. В.* Вместо введения // *Хайдеггер М.* Работы и размышления разных лет. С. XXXVI-XXXVII.

[3] *Михайлов А. В.* Стенограмма доклада «Несколько тезисов о теории литературы» // Литературоведение как проблема. С. 206.

[4] *Сазонова Л. И.* Служение науке // Контекст 1994, 1995. С. 10.

указательными знаками на пути, в ходе которого складывалась концепция Михайлова; за ними открываются этапы ее становления, а тем самым и методологические ориентиры для исследования этой концепции. Поэтому в нашей работе мы предполагаем идти вслед за ними. Содержательное раскрытие их смыслов осуществляется в основном тексте нашей книги, здесь же важно очертить «круг, в котором они указывают друг на друга»[1], то есть показать их существенность и взаимообусловленность.

Первое из них — это понятие ***Слова***. С. Г. Бочаров говорит об особой значимости *слова* для А. В. Михайлова[2]. «*Слово* — главный объект и герой его герменевтических работ, — отмечает Л. И. Сазонова, размышляя о научном наследии Михайлова в целом. — Внимание к *слову,* нацеленность на *слово*, на постижение глубинных закономерностей культуры через *слово* образует внутренний сюжет напряженнейшего научного исследования, придает связность и концептуальное единство трудам ученого и, преодолевая их внешнюю фрагментарность, соединяет в единый ансамбль, порождая целое смысла»[3]. В этом понятии, подчеркнем, Михайлов объединяет литературу и науку, художественное и теоретико-рефлексивное «слово». Его основополагающее перед лицом проблемы историчности значение проясняется, если представить исходный вопрос: в чем состоит сама проблема и что значит найти ее решение.

Суть дела заключается в том, что «смысл» произведения прошлого рождался «в горизонте настоящего» его эпохи, а современная теория литературы способна смотреть на это произведение лишь из своего собственного горизонта. Тем самым метод ее работы основан на том, что к текстам прошедших эпох прилагаются теоретико-познавательные модели и аналитические схемы, которые созданы сегодня и потому, разумеется, не могут иметь содержательного отношения к прошлому: ведь в эпоху произведения люди мыслили иначе, чем мы сегодня, по другим «моделям» и «схемам». Современный исследователь оказывается в «ловушке» своих теоретико-литературных концепций; ведь ориентация на них, как писал С. С. Аверинцев, «предполагает в качестве исходной рабочей установки фикцию, а именно: допущение, будто мыслители прошедшего вместо работы над своими проблемами заняты исключительно подготовкой работы над нашими проблемами, как мы их теперь понимаем»[4].

Но при этом современная теория познания — наш единственный способ понимать исторические «смыслы», поскольку «перешагнуть» за границы мыслительного горизонта своего времени невозможно. А это означает, что современные научно-теоретические подходы к литературному произведению прошлого неизбежно будут «навязывать» произведению чуждую ему логику «смысла», что гарантирует неверность понимания как единственный результат всех исследовательских усилий. Михайлов называет такой подход «априорным», используя старое и отсылающее к философии Канта слово, но наполняя его новым содержанием. «Априорность», воспринимаемая в его смысле, обозначает уже не присутствие до-опытно-эмпирического элемента в любой теории, но до-историчность самой теории: ее принципиальную абстрагированность от опыта историчности.

Как видим, налицо «раскол» (слово А. В. Михайлова) между теорией литературы и ее историей. Проблема историчности, если прибегнуть к обороту немецких ученых,

---

[1] *Михайлов А. В.* Указ. соч. С. 223.

[2] *Бочаров С. Г.* Указ. соч. С. 12.

[3] *Сазонова Л. И.* Космос смысла. Александр Михайлов: жизнь в слове // *Адорно Т. В.* Избранное: социология музыки. Перевод А. В. Михайлова. М., СПб.: 1998. С. 429.

[4] *Аверинцев С. С.* Поэтика ранневизантийской литературы. М., 1997. С. 31.

состоит в «историчности историка», и решить эту проблему означает, очевидно, следующее — попытаться найти такой метод изучения произведения прошлого, который, будучи современным, не был бы при этом априорным, то есть обеспечивал бы доступ к пониманию произведения из его, а не «нашего», исторического горизонта. Тем самым проблема историчности — это проблема метода; и отсюда уже понятно, что решать ее можно лишь при определенном условии: если гипотетически будет найдена возможность освободить научное сознание от априорности его подходов. Потому «раскол» между теорией и историей литературы должен быть преодолен; пока наука видит себя на уровне двух «отдельных» научных дисциплин, она несостоятельна при сложившемся положении дел, тогда как ей требуется, напротив, осознать себя единой «*наукой о литературе*» — таково принципиальное условие на пути к «истине» ее метода как искомому решению проблемы.

Отсюда понятие Слова в работах А. В. Михайлова и получает свое теоретико-методологическое обоснование. В нем имплицитно осуществляется сама постановка вопроса о методе исследования произведения в свете историчности его «смысла». Слово мыслится Михайловым как неразрывное, онтологическое единство художественного и научного слова. Соответственно, из того, как понимается им это единство и чем оно держится, будет устанавливаться направление, в котором может быть преодолен «раскол», а значит, и найдена возможность «неаприорного» подхода к литературному произведению. Уточним, каким именно образом понятие Слова намечает эту возможность.

Прежде всего отметим, что понятие Слова, конечно, не собственно «михайловское»; оно глубоко разработано в русской традиции, у А. Н. Веселовского, Б. М. Энгельгардта, Г. Г. Шпета, М. М. Бахтина[1], к опыту которых Михайлов основательно обращается. Присущее именно ему видение Слова состоит, мы полагаем, в следующем. И слово поэта, и слово мыслителя «направлено на историю»[2], — говорит Михайлов. «Осмысление истории» есть тем самым объединяющее науку и литературу начало, откуда намечается следующий шаг А. В. Михайлова в продумывании проблемы. Он необходимо направлен в сторону «свободы» от схематизирующих прошлое научных подходов с их априорностью, и направлен тем самым на поиск некоей другой по отношению к современной теории литературы смысловой инстанции — такой «инстанции истины», которая потенциально

[1] «Онтологичность» «слова» в контексте русской мыслительной традиции продумывается в современных теоретических исследованиях: *Гей Н. К.* Категории художественности и метахудожественности в литературе. Тезисы // *Литературоведение как проблема*. С. 280-301; *Касаткина Т. А.* Слово, творящее реальность, и категория художественности. Там же. С. 302-346; *Гей Н. К.* Метахудожественность литературы // *Теория литературы*. Том 1. Литература. М: ИМЛИ РАН., 2005. С. 96-141.

Недавно на Западе появилась книга, посвященная изучению «слова» как специфически «русского» философского (философия языка) понятия: *Seifrid Th.* The Word made Self: Russian Writings on Language, 1860-1930. Cornell University Press, 2006. Автор, специализирующийся в области русской литературы и литературной теории, обращается к работам А. А. Потебни, В. Иванова, В. Шкловского, В. Хлебникова, О. Мандельштама, В. Эрна, П. А. Флоренского, С. Булгакова, Г. Г. Шпета, А. Ф. Лосева, М. М. Бахтина. Как показано рецензентом, при рассмотрении в историко-философском и теоретико-методологическом плане книга Т. Зайфрида по меньшей мере не бесспорна, но само выдвижение «слова» в заявленном ключе видится содержательно оправданным. См: *Karachentseva T.* Seifrid, Thomas. The Word made Self: Russian Writings on Language, 1860-1930 (2006). In: Book review // PARTIAL ANSWERS: Journal of Literature and the History of Ideas. The Johns Hopkins University Press. 2007, № 6/1.

[2] *Михайлов А. В.* Диалектика литературной эпохи. С. 17 (о «слове поэзии»), с. 20 (о «слове теории»).

обеспечивала бы исторически достоверное понимание произведения и верифицируемость результатов его современного исследования.

Непреложность для современной науки ее «горизонта», выйти из которого, как было обосновано еще Гуссерлем, не удастся ни при каких условиях, для Михайлова не подлежит сомнению, эта мысль сопровождает все его научное творчество. С. Г. Бочаров, назвав свою работу о Михайлове «Огненный меч на границах культур», раскрывает основополагающее значение этой мысли. В статье Михайлова «Судьба классического наследия на рубеже XVIII-XIX веков», — пишет он, — дана цитата из Герреса: "Не только у входа в Рай поставлен пламенеющий херувим, но и на всякой границе, где одна эпоха переходит в другую, грозит нам огненный меч". На всякой вообще границе — огненный меч»[1]. Михайлов всегда напоминал, что искусство прошлого не дано нам «непосредственно», что между произведениями прошлого и нами находится «нас отсекающий пламенный меч»[2], который как бы перегораживает вход в прошлое, закрывает к нему доступ.

И все же само осознание неотменимости этой ситуации предположительно делает современную мысль несколько более «свободной», ведь можно попытаться представить и продумать другую, а не только «современную», теоретическую опору для истинности историко-литературных исследований. Конечно, историчность науки заранее предопределяет, что сложившиеся на настоящее время методологические подходы нельзя ни отменить, ни заменить новыми, так как любая новая теория будет создана внутри «горизонта настоящего» и ограничена пределами современного образа мысли. Но расширить эти пределы, обогатить наше теоретическое видение за счет выхода к «*иному*» мышлению и видению, вероятно, все же возможно.

Слово «направлено на историю», — подчеркивает Михайлов; поэтому из «истории» и должно прийти в нашу мысль «иное» знание — существовавшее когда-то в своих, безвозвратно утраченных нами, «горизонтах». Если обратиться к «иному» и опереться тем самым не только на «свое», но и «на историю», то гипотетически появляется еще одно измерение историчного «смысла» произведения, и современная мысль уже высвобождается из «ловушки» своей априорности — насколько это для нее вообще возможно — тем, что ставит себя «под знак истории».

Наука есть ***мышление истории***, — настойчиво повторяет Михайлов. «В *самом* конечном счете, — подчеркивал он, — наука о литературе есть такое мышление истории, где слово "истории" — и родительный объективный, и родительный субъективный: история мыслится, и она же мыслит себя *в* науке, в ее рамках, в ее пределах»[3]. Современная наука, «мы», «мыслим историю», но и история «мыслит» нас. В этом понятии, таким образом, схватываются оба измерения, необходимых современному методологическому взгляду. И тогда встает вопрос о том, чем может быть задано их единство. Как достичь того, чтобы объясняющая произведение «идея» не налагалась на него как бы извне, не шла к нему из чужого исторического мира?

Чтобы подойти к ответу, попытаемся сначала понять, в чем состоит «априорный» подход к истории. «Априорно» мыслить историю означает, по-видимому, интерпретировать ее из заранее предзаданного горизонта; видеть в ней как бы эмпирический «материал» по отношению к «идее» — такой, например, как Ра-

---

[1] *Бочаров С. Г.* Огненный меч на границах культур //Обратный перевод. С. 9.

[2] Там же. С. 11.

[3] *Михайлов А. В.* Несколько тезисов о теории литературы //Литературоведение как проблема. С. 230.

зум, «абсолютный Дух», или Логос, или «я», если иметь в виду актуализированные в работах Михайлова концепции. В этом случае «мы» мыслим историю, но «ее» мышления не слышим, не подозреваем о таковом. Ориентация на «мышление истории» в двойном значении понятия означает тем самым, что нужно научиться смотреть на историю не «априорно», а «субстанциально» — то есть так, чтобы современная концепция истории, истории литературы в том числе, не «нависала» над эмпирическим содержанием прошлого и не подминала бы его под себя, а все его «смыслы» представали частью субстанциального целого своего исторического мира. Согласно логике Михайлова, важно принять эту «установку» в качестве изначальной на пути к «истине метода», поскольку в ее свете станет возможным предметно продумывать те основоположения науки, на «фундаменте» которых строятся ее методологические принципы. Поэтому в «***субстанциальном мышлении истории***» А. В. Михайлов видит «*предпосылку исторической поэтики*».

Но что это в свою очередь значит — мыслить историю не «априорно», а «субстанциально»? Почему нельзя обойтись без некой смысловой антитезы «априорному» подходу к истории, уже достаточно ясно: «субстанциальный» взгляд Михайлов противополагает «априорному» с тем, чтобы наряду с «современным» появилось и другое, «историчное» измерение смысла произведения. Отсюда уже становятся понятны и требования, какие предъявляются к «субстанциальному» мышлению истории со стороны проблемы историчности науки: его посредством, с его помощью, должно оформиться относительно независимое от «горизонта современности» основание для критерия истинности литературоведческих исследований.

Михайлов в опоре на Г. Шпета дает выразительную формулировку: «***история — это окружающее***»; видеть историю как «окружающее» и означает, по логике его мысли, «субстанциально» представлять историю. Чтобы содержательно понять этот тезис, поставим вопрос о том, каковы истоки «априорности» научного сознания, то есть нашего стремления положить в основу исторических исследований определенную «идею». Причина, по-видимому, лежит в привычном, «*само собою разумеющемся*» для нас представлении об истории как о «прошлом». Ведь «историей» становится то, что ушло навсегда, как все когда-то случившиеся события и когда-то написанные книги; ушли навсегда и их авторы, поэтому «сами себя» они истолковать никак не могут, и единственное возможное объяснение созданных ими культурно-исторических смыслов закономерно может идти лишь от нас самих, то есть от сугубо современных представлений о «смысле».

Такова конвенциональная точка зрения науки на историю литературы: она есть безгласный эмпирический материал, или, по образу Михайлова, «мертвая груда фактов», способных получить полновесный смысл только силой современных научно-теоретических построений. Но если попытаться, если решиться посмотреть «с точки зрения» уже не «нашей», а истории, то есть самого произведения, то ситуация уже другая: то, что для нас «прошлое», для произведения — его «настоящее». «Окружающая» произведение действительность и есть для него история; как действительность, «окружающая» нас, есть история для нас в том отношении, которое создается историчностью сознания: мы обусловлены в своих возможностях понимания именно тем, что нас «окружает» и создает тем самым наш образ мысли и его непреложный исторический «горизонт».

Таким образом, «меру» смысла произведения следует искать в истории, «окружающей» его, на этом следует основываться при исследовании прошлого. Для Михайлова «смысл» произведения не «автономен» по отношению к историческому миру своего времени (Гадамер), а напротив, по существу открыт в этот мир, «субстанциально» включен в него. Соответственно текст как таковой не может высту-

пать «гарантом» понимания; результативность научного исследования ставится в зависимость от того, насколько точно «смысл» произведения будет соотнесен с «окружающей» это произведение историей. Поэтому представление об «истории как окружающем» Михайлов называет «*основанием исторической поэтики*».

Каков его содержательный состав, на что именно надлежит полагаться как на «основание» научного подхода? Направление ответа предсказывается словом «окружающее»: это историческая реальность, действительность, «жизнь» эпохи во всем богатстве ее эмпирической полноты — социальные явления, бытовая культура, весь строй бытия, искусство и наука и тому подобные вещи; вообще все, что способен сегодня заметить взгляд исследователя, должно войти в горизонт его мысли. Поэтому Михайлов говорит о «*науке о культуре*» как обозначении более адекватном, нежели «литературоведение».

Понятие «жизни» выделим особо как смыслополагающее на уровне основания науки. «Читая Михайлова, — отмечает Н. С. Павлова, — приходится задумываться об особом значении, которое он вкладывал в само понятие "жизнь"»[1]. Слово «жизнь» не является понятием в строгом смысле слова, то есть не выступает в работах Михайлова научной дефиницией, и не может ею выступать, поскольку это противоречило бы его смысловому предназначению — указывать на принципиально несводимое к «априорному», то есть как бы заранее нам известному, составу «окружающей истории». Это слово, напротив, раскрывает значение «субстанциальности» ее содержания: ведь в «жизни» есть бытийная непредсказуемость, о ней ничего нельзя сказать «заранее», потому она в принципе не бывает «априорной».

«Жизнь» наполнена «всем» одновременно, входящие в нее «идеи» и «материал» не распадаются на изолированные друг от друга «части» или фрагменты, а существуют в живом единстве. Оно исторически изменчиво; ведь в «жизни» есть своя упорная логика, есть та непреодолимая сила, которая «больше» любого отдельного факта или события, «сильнее» любой индивидуальной воли, «победительнее» мыслителя или поэта: в «жизни» есть то, что внутренне предопределяет неотклоняемую направленность творческой мысли. Все, чем она наполнена, отличает одну эпоху от другой, ведь «жизнь» по существу всегда новая и другая. Поскольку потенциально входящие в нее «части» находятся в непрерывном движении и взаимодействии, им порождается присущий только этой и никакой иной эпохе «горизонт» — ее способ «осмысления истории». «Источник "духа", строя и характера литературы Михайлов в каждом случае искал в состоянии движущейся жизни», — выявляет Н. С. Павлова. — Он видел в «жизни» «внутреннюю форму» литературы, ее endon eidos[2].

Понятие «жизни» в работах Михайлова направлено и против позитивизма, о чем нужно сейчас сказать. Ведь достаточно легко представить анализ «жизни» изучаемой эпохи как подбор эмпирических фактов в максимальной широте материала, вплоть до его безбрежности, а затем толковать смысл произведения как их «отражение». В этом случае, безусловно, смысл произведения будет интерпретирован исключительно в «современной» логике, согласно которой (и чего «не знали» в эпоху произведения) писатель «отражает» (воссоздает, изображает) эмпирические реалии исторической действительности. Из перспективы такого подхода не удастся ни понять, ни сколько-то объяснить появление по существу нового Слова, новой его «художественности». Михайлов же подчеркивает: не «отражение», а «осмысление» истории, «жизни» осуществляется в произведении.

---

[1] *Павлова Н. С.* О теоретическом смысле работ А. В. Михайлова. С. 76.
[2] Там же. С. 75.

Ф0208

Реалии эпохи не «отражаются», а «опосредуются», и способ их *«опосредования»* у каждой эпохи — свой собственный, поэтому им порождается особый образ мысли и складывается адекватный ему *«язык культуры»*. «Силы опосредования и суть языки культуры, преломляющие в литературе "саму действительность"»[1], — отмечает С. Г. Бочаров. Ключевой принцип «языка культуры»— «направленное на историю» именно своей эпохи и потому исторически неповторимое, присущее только этой эпохе и никакой другой, «общее» для нее творческое Слово.

«Окружающая» произведение «жизнь» с ее исторической неповторимостью осмысляется в философии, искусстве, науке своего времени, и Слово эпохи — выражение этого непрерывно идущего «осмысления истории». Поэтому «ключ» к смыслу произведения надо искать в его соотнесении не с «нашим» видением литературы того времени, а с этим общим для его эпохи Словом, и отсюда черпать «меру» — «критерий точности» современного научного исследования находится именно здесь. Это и будет означать, что «основанием» для историко-литературного исследования стало «субстанциальное» представление об «истории как окружающем».

На этом «основании» науки о литературе оформляется представление А. В. Михайлова о ***«движущемся содержании»*** ее *предмета*: ее предмет — не «сами» произведения, а изменяющееся в истории Слово, «субстанциально» объединяющее «слово поэта и слово мыслителя», литературу и ее теорию. Поэтому предмет имеет многоуровневый состав, он необходимо включает в себя не только историю литературы, но и историю ее изучения, а тем самым — и современную историческую поэтику.

Теперь актуализируется следующий вопрос: как, на основе каких методологических принципов, возможно изучать подобный предмет? Пока это не решено, «движущееся содержание» не может быть понято на уровне научной предметности, оно остается аморфным, ни к чему не обязывающим обозначением по сути неизвестного «объекта». История литературы как научная дисциплина традиционно опирается на принцип историзма; но существенное изменение в понимании «предмета» науки не может не вести к новой постановке вопроса и об «историзме» как ее методологическом принципе.

Здесь суть проблемы состоит в том, что историко-литературный процесс мы обычно представляем как смену литературных направлений, каждому из которых присущ ряд характерных особенностей. Как раз постоянство, устойчивость этих признаков или черт, типологически общих для произведений определенного времени, позволяет на основе принципа историзма отличать их от других произведений, создававшихся в другое время. Конечно, современная дефиниция каждого из направлений и эпох отражает сугубо «наше» видение историко-литературного материала, но в данном случае не менее важно и другое — что дефиниция эта схватывает «ставшее», исторически неподвижное состояние литературной истории. Поэтому остается непонятным, чем обеспечивается целостность литературного процесса: как внутренне связаны между собой разные его стадии и «почему», по какому «закону» этого процесса, — ведь понятием «процесс» предполагается представление о внутренне закономерной изменчивости, — одно направление сменяется другим.

Как видим, в принципе историзма, методологически продуктивном для изучения «ставшего» содержания литературной истории, того, что немецкие германисты называют «Historizität», не замечается и не учитывается «становящееся», собственно историчность литературы, ее «Geschichtlichkeit». Очевидно, что это цент-

[1] *Бочаров С. Г.* Огненный меч на границах культур. С. 11.

Тюменский Государственный университет Информационно-библиотечный центр

ральная методологическая проблема в изучении «движущегося содержания» истории, и она не может быть решена до тех пор, как констатировал немецкий историк Р. Фирхауз, пока у нас нет «теории исторических изменений»[1]. Подчеркнем, что «нет» ее неслучайно, не потому, например, что современные теоретики занимаются другими вещами, на сегодня более им интересными, а решение данной задачи — всего лишь вопрос времени. Дело в другом: любая «теория исторических изменений», созданная сегодня, будет теорией современной, а значит, снова «априорной» и потому неспособной «схватить» логику изменений, осуществлявшихся, без сомнения, «под знаком» отнюдь не «современной» истории.

Таким образом, «теория исторических изменений» нужна, чтобы обосновать и подготовить такой методологический принцип, который позволял бы при изучении литературного процесса «объяснять» его движение не из «нашей», а из исторической логики, то есть по имманентному закону истории. В работах Михайлова этой задаче отвечают диалектические принципы изучения Слова. Он опирается на диалектику как метод, призванный раскрывать имманентное развитие процессуальных явлений. «Диалектика говорит не о вещах, не о фактах, но *смысле* вещей и фактов»[2], — писал Лосев. — Диалектика говорит о «динамике» «самопорождения смысла»; она «есть фиксирование в самопорождающейся стихии смысла завершенных и...визуально-смысловых оформлений, нерушимо пребывающих в непрерывно-подвижной стихии смысла»[3]. А. В. Михайлов продумывает возможности диалектического метода в опоре на Гегеля, на Бахтина, но мышление А. Ф. Лосева со студенческих лет, со времен личного знакомства, было ему особенно близко[4]: «...социальная действительность, — писал Лосев, — предполагает, что между вещами, между всяческими субъектами и объектами, всегда есть живое и разумное общение». Он, считая недопустимым «отрыв имен от вещей», показывает, как «самопорождение» смысла осуществляется из «интенсивного социального бытия»[5], из жизненного единства «вещи» и ее «идеи».

В «Истории античной эстетики» Михайлов находил предельно высокое значение, поскольку под «эстетикой» у А. Ф. Лосева подразумевается «настолько всеобщее отношение человека к жизни, что она ... затрагивает все и включает в себя все — коль скоро в этом отношении участвует человек в его целом, или целостная человечность. Без такого обобщенно-эстетического отношения к жизни вообще нельзя помыслить себе никакого человека»[6].

«Диалектический» взгляд на историю Слова делает возможным ее постижение и интерпретацию не из внешней и априорной, а из внутренней, имманентной логики историко-литературного процесса. На этом основании «движущееся содержание» как предмет науки о литературе уже обретает необходимую конкретность: в концепции А. В. Михайлова это историческая «***метаморфоза слова***». «Слово "литература", — писал он, — разумеет нечто резко и быстро превращающееся. Понятие "литература" разумеет органически меняющееся в истории (ра-

---

[1] *Vierhaus R.* Die Krise des historischen Bewusstseins und die Funktionskrise in den geschichtlichen Wissenschaften. In: Historizität in Sprach- und Literaturwissenschaft. München, 1974. S. 27.

[2] *Лосев А. Ф.* Хаос и структура / Сост. и общая ред. А. А. Тахо-Годи и В. П. Троицкого. М., 1997. С. 796.

[3] Там же. С. 799.

[4] См.: *Михайлов А. В.* Терминологические исследования А. Ф. Лосева и историзация нашего знания //Обратный перевод. С. 485-497.

[5] *Лосев А. Ф.* Диалектика имени // Контекст-1992. М., 1993. С. 135.

[6] *Михайлов А. В.* Эстетика и оживление человека // Избранное. Историческая поэтика и герменевтика. С. 475.

стущее, преобразующееся, превращающееся) слово»[1]. В диалектическом понятии «метаморфозы», «превращения», передается историчный характер связи между этапами в истории Слова как смысловом целом: каждый последующий не отменяет и не сменяет предыдущий, а «опосредует» его, тем самым «кардинально», как говорил Михайлов, изменяя его смысл и одновременно сохраняя его в «превращенной», внутренне преобразованной форме. Это непрерывно идущее изменение; «устойчивые» стадии Слова перерастают друг в друга, по существу меняя при этом само Слово, поэтому в центр проблематики историко-литературного процесса выдвигается изучение «***переходных эпох***» как таких периодов в исторической судьбе Слова, когда предельно обостряется внутреннее напряжение истории и в противоречивом взаимодействии со «старым» рождается «новое» Слово. Изучая переходные эпохи, можно, как полагал Михайлов, максимально приблизиться к постижению Слова «под знаком истории», из внутренней логики ее не прерывающегося ни на миг становления.

Отсюда проясняется, что Слово каждой эпохи уже не может быть «описано» через набор устойчивых признаков соответствующего литературного направления, не может быть «классифицировано»; ведь его надлежит увидеть не в «ставшем», а в «становящемся», историчном состоянии. Соответственно в историко-литературном сознании разные исторические стадии Слова уже не могут «механически», как говорил Михайлов, то есть на уровне простой хронологической последовательности литературных направлений, соединяться между собой. Напротив: должна выявиться их динамическая взаимосвязанность, причем обусловленная имманентным «законом» исторических изменений Слова.

В работах Михайлова Слово каждой исторической эпохи определяется через содержательную связь трех «констант» — это «***поэт-слово-действительность***», и связь эта имеет не статичный, а динамический характер: в зависимости от того, как «направлено» Слово на «историю-жизнь», создается тот или иной исторический тип Слова. «Константам» присуща определенного рода устойчивость, это смыслообразующие факторы историко-литературного процесса как целого. В ходе истории меняются не сами константы, а «направленность на жизнь», присущая Слову определенной эпохи, а тем самым меняется сам принцип смысловой структуры Слова, создаваемый взаимодействием между поэтом, «старым» словом, которое, как бы всегда находясь в пути к «новому», неизбежно разрушается и обновляется, и действительностью. Поэтому преемственность литературной традиции сохраняется, и в то же время, под воздействием изменчивой «жизни», Слово становится другим. «Процесс» истории литературы открывается как метаморфоза Слова, непрерывно изменяющегося и создающего свои исторически неповторимые формы.

Таким образом, если включить в принцип историзма, в его методологический горизонт, «закон метаморфозы» Слова, этот принцип становится «***движущейся мерой***» науки о литературе. Тогда он будет способен задавать современной исследовательской мысли требующуюся ей сегодня «двойную» направленность взгляда — смотреть как «от прошлого», от «самой» истории, так и «от современности»; произведение нужно увидеть в «*перекрестном освещении*». Поэтому Михайлов считает «***опосредование теории и истории литературы***» «*задачей*» исторической поэтики.

Найдем ли мы с помощью «движущейся меры» тот «смысл» произведения, который некогда был задуман его автором? Историчность научного сознания неумолимо исключает эту возможность. Ведь единственное, что мы можем де-

[1] *Михайлов А. В.* Диалектика литературной эпохи. С. 20.

лать сегодня, когда обращаемся к прошлому, это «***обратное проецирование***», автоматический, бессознательный «перенос» наших представлений на далекую, навсегда скрывшуюся за ее «горизонтом» и ничего о них, этих представлениях, не знающую культурную эпоху. Но зато и возможно, и, как полагал Михайлов, необходимо, делать «***обратный перевод***» литературного произведения: постигать его «смысл», переводя «обратно», на язык его собственной культуры, то, что пришло к нам через «волны опосредований», разделяющие, но и соединяющие нас с ушедшими формами Слова.

* * *

То видение проблемы историчности и путей ее решения, которое обдумывается и высказывается в работах А. В. Михайлова, мы отнюдь не намерены манифестировать в качестве «окончательного» уже потому, что методологически решить эту проблему раз и навсегда вряд ли возможно: ведь исследователю для этого придется «выйти» из своей историчности, «освободиться» от истории — то есть суметь почесть себя и не подвластным, и ничем не обязанным ей. А. В. Михайлов, безусловно, знал это как никто другой, иначе он не видел бы в «обратном переводе» единственно достижимую форму нашего исторического знания. Только представим: литературное произведение, некогда сказанное на языке своей культуры, в следующую эпоху было прочитано уже на ее собственном языке, потом этот перевод снова перевели — на язык мысли новой эпохи — и так далее, и снова и снова. Наконец этот «текст» сегодня читаем мы, в нашем собственном переводе, — не оригинала, а бледной, и если не слепой, то едва различимой копии, появившейся в итоге целой цепи всех предшествующих переводов, каждый из которых «кардинально» трансформировал его «смысл». Так оправданна ли надежда встретиться с тем, что когда-то «задумывал» его автор?

И все же: размышления А. В. Михайлова об «истине метода» нашего чтения говорят о том, что он предполагал возможным эту «истину» найти — в самой истории, в Слове ушедшей эпохи, освещаемом современной мыслью, содержательно участвующей в исторической жизни единого Слова. Его концепция науки о литературе и ее «движущейся меры» создает реальную опору для приближения современного исследователя к «истине художественного творения», такого приближения, которое для нас все-таки возможно.

Осуществленные А. В. Михайловым исследования литературы барокко и «переходной эпохи» рубежа XVIII-XIX веков, произведений немецких, австрийских, швейцарских писателей XIX и XX века показывают, что у него задача «обратного перевода» имеет свое решение: если пробираться вглубь истории Слова, двигаясь от одной его «метаморфозы» к другой, «смысл», созданный в далеком прошлом, действительно становится доступным; он делается зримым и живым.

Поэтому важно продумать мысль А. В. Михайлова. Ведь в судьбе литературного произведения важен не только ее финал, то есть доставшийся нам осколок когда-то рожденного «смысла», но и сам этот «смысл», создающий историю Слова и унесенный ее потоком.

ГЛАВА 1.

ИСТОРИЧНОСТЬ «СМЫСЛА»

Прежде чем обратиться к тому, как на основе представления об историчности литературного произведения в научном творчестве Михайлова складывается определенная концепция науки, вначале нужно обозначить содержательные аспекты самого этого представления — затем каждый из них образует тот или иной смысловой элемент этой концепции — и их взаимосвязь. Наша задача в этой главе — выявить и изучить смыслообразующие моменты понятия историчности в работах Михайлова, намечающие пути к его видению исторической поэтики: ее «предпосылке», «основанию», предмету и методологическим принципам.

1. Произведение как историческое бытие

В 1993 году вышла в свет книга переводов работ М. Хайдеггера, подготовленная А. В. Михайловым. Ее организующим центром стал «Исток художественного творения» — единственный текст, представленный и по-немецки, и по-русски. Параллельный перевод, сопровождающий оригинал, и его характеристика во введении показывают, насколько значимой виделась А. В. Михайлову эта работа. Он перевел и ее исследование в герменевтическом ключе, осуществленное Г.-Г. Гадамером[1], и также включил в эту книгу.

М. Хайдеггер размышляет здесь о художественном произведении, которое не есть «предмет», не есть «субстанция с акциденциями»; способ бытия произведения искусства, его онтологическую суть он видит в «алетейе» — «несокрытости истины», всегда новой и неповторимой. Произведение — не «вещь», а сложное бытийное образование со своими «миром» и «землей», устроенное таким образом, что лишь в своем мире, как его создание и воплощение, произведение и является самим собой. Гадамер, интерпретируя «неслыханно новый терминологический аппарат» М. Хайдеггера, выявляет его нацеленность на продумывание и раскрытие бытийного статуса произведения и того, что «художественное творение» как таковое по своей сущности не может быть объективировано и опредмечено.

Внимательное изучение философской герменевтической традиции А. В. Михайлов предпринял очень задолго до выхода в свет этого сборника переводов: уже в 1960-е, по свидетельству С. С. Аверинцева, он занят чтением трудов М. Хайдеггера. И «Бытие и время», и другие его работы во многом, вероятно, помогли Михайлову в его размышлениях над «наукой о литературе», и прежде всего это касается того принципа «историчности», который стал для Михайлова исходным в его концепции науки. Обозначенный в конце 1960-х годов, он сохраняет свое значение и в самых последних работах («Актуальные проблемы науки о литературе», «Тезисы о теории литературы»), где предметно обсуждается «историзм» и «историчность» как его методологическая антитеза. А. В. Михайлов продумывает, уточняет свой взгляд, осмысляет «историчность» все снова и снова, обращаясь к этому понятию в самых разных своих исследованиях; это тот основополагающий для его научного мышления момент, который осознается ученым как исходный, как своего рода философско-теоретическая предпосылка, требующая «настроить» иначе все методологические ориентиры литературоведческого исследования и в конечном итоге всю концепцию науки. При этом сближение с герменевтическим измерением «историчности» достаточно условно; оно реализуется в «снятии» предметно-объективистского подхода к

---

[1] *Гадамер Г.-Г.* Введение к «Истоку художественного творения» (1955) // *Хайдеггер М.* Работы и размышления разных лет / Составление, переводы, вступит. статья, примечания А. В. Михайлова. М., 1993. С. 120-132. Первая публикация: *Гадамер Г.-Г.* Введение к работе М. Хайдеггера «Исток художественного творения» // *Гадамер Г.-Г.* Актуальность прекрасного. М., 1991. С. 100-115.

произведению и этим, собственно, и ограничивается — А. В. Михайлов разрабатывает свою концепцию науки в контексте национальной научной традиции, работ А. Ф. Лосева и М. М. Бахтина. О сути расхождения немецкой и русской мысли в понимании «историчности» можно сказать пока в самом общем виде: если для Гадамера произведение искусства осуществляет свое бытие исключительно в «предании», в языковой традиции через тотальный разрыв со всем, что «вне» его, то подход русских исследователей противоположен, для них литературное произведение существует и «сбывается» лишь как историко-культурная действительность.

«Литературный шедевр, предполагающий законченность и совершенство, отнюдь не есть замкнутый со всех сторон предмет, не есть работающий всецело согласно своей внутренней закономерности механизм», — пишет А. В. Михайлов в работе «Методы и стили литературы»[1]. Напротив, произведение — это «концентрированное выражение жизни, жизненного смысла»; «продолжение и высшее выражение жизни», от жизни протягиваются к нему «бесчисленные нити связей», и само оно «в своем историческом бытии прокладывает все новые пути в жизнь». Шедевр «несводим к предметности, к субстанции, к "тексту", хотя произведение фиксируется в тексте и так передается от поколения к поколению».

Образ мертвого предмета, «механизма» как противоположности всегда «живому» произведению обстоятельно развернут в работе «Диалектика литературной эпохи». Произведение, — говорит Михайлов, — «не существует вообще, как факт и только, как предмет и только, т. е. как предмет, который лежит и дожидается, когда возьмут его в руки, когда обратятся к нему»[2]. Произведение — не «текст», — подчеркивает он далее. «Машина как искусственное создание резко отграничена от своего естественного окружения. Существование же литературного произведения решительно отличается... от существования предмета». Писатель создает текст — но уже для него это «запечатление осмысления жизни», а значит, оно идет в борьбе с материальностью вещи.[3] Произведение никогда не тождественно самому себе, «материальные контуры произведения не совпадают с его смыслом, не служат видимой границей осмыслений». Текст как предмет — «лишь ориентир в историческом разворачивании смысла произведения»[4].

Итак, «историчность» литературного произведения прежде всего означает его историческую изменчивость: произведение реально существует не как один и тот же «объект» или «предмет», а как смысловая интерпретация, очевидно отличная у разных читателей и в разные исторические эпохи. «Мы позволяем себе не верить в то, что "литературное произведение" — это всегда одно и то же, — именно потому не верить, что исторический опыт раскрывает многообразие различных постижений "произведения"», — сказано в работе «Проблемы анализа перехода к реализму в литературе XIX века»[5]. «Литературное произведение значимо лишь как читаемое и осмысляемое, оно начинает существовать лишь в череде своих осмыслений и лишь тогда оказывается по-настоящему голосом истории, притом таким, которому присуща особенная, выдающаяся роль. Роль толкователя, который никого не оставляет в покое, но заставляет все снова и снова обращаться к нему и все снова и снова толковать все сказанное им»[6].

---

[1] *Михайлов А. В.* Методы и стили литературы // Теория литературы. Том 1. *Литература*. М, ИМЛИ РАН, 2005. (1989) С. 142. Поскольку основную часть работ Михайлова мы цитируем по более поздним изданиям, в скобках указывается год, когда работа была опубликована или написана.

[2] *Михайлов А. В.* Диалектика литературной эпохи // Языки культуры. (1983) С. 18-19.

[3] Там же. С. 19.

[4] Там же.

[5] *Михайлов А. В.* Проблемы анализа перехода к реализму в литературе XIX века // Языки культуры. (1989) С. 63.

[6] *Михайлов А. В.* Диалектика литературной эпохи. С. 19.

Поэтому «безостановочное скольжение смыслов»[1] — единственно подлинная реальность произведения, и с этим необходимо считаться исследователю, как бы непривычен и «неудобен» для науки был этот, онтологический, статус произведения как «исторического бытия». Он закономерно соприроден и ряду произведений, которые принято относить к определенному направлению или течению и тем самым закреплять их «место» в истории литературы как исторически неизменное. Проблема здесь заключается в том, что само изменение оценок с ходом времени или же интерпретационных подходов к литературным явлениям — общеизвестный факт, но он обычно не влияет на понимание предметности научного исследования и не ведет к соответствующему изменению путей анализа. «Вероятно, не будет такого литературоведа или историка искусства, — писал А. В. Михайлов в работе о немецких романтиках, — который отрицал бы изменчивость представлений о романтизме... Но, по-видимому, легко найти такого литературоведа или историка искусства, который будет представлять себе эти представления как нечто исходящее от романтизма как явления, лежащего по ту сторону всяких представлений, как явления в таком смысле объективного, а потом уже сложившегося и завершившегося»[2].

Подобному «объективирующему» подходу Михайлов противополагал другой, учитывающий историчную по способу его бытия природу произведения. «На самом деле сущность романтизма, — считал важным подчеркнуть он, — ...ни объективна, ни субъективна. Она вся расположена в сфере реальности. В игру входит такой компонент, о котором часто говорят, но никак не учитывают — это историчность. Сущность чего бы то ни было не положена заранее — раз и навсегда, чтобы затем находиться среди прежних и новонарождающихся вещей и явлений, но сущность только осуществляется: она не замкнется, пока не замкнулась сама история»[3].

Потому и история литературы, литературного развития в том его виде, который открывается сегодня науке, не имеет объективного характера, не представляет собой нечто «наличное», «готовое» как некий ряд произведений, существующих уже независимо от науки и ждущих лишь своего более современного прочтения. Михайлов говорит об этом так: Сам «процесс развития» никогда не объективируется перед нами как нечто законченное, не становится предметом... а все время движется и изменяется»[4]. Как раз «историчность» как онтологическое измерение произведения указывает на его сущностную причастность истории и, следовательно, принципиальную незавершенность, не-объектность. «История прошлого никогда не завершена в себе, она, давно пройденная и пережитая, никогда не отпадает от себя, становясь замкнутым "объектом для себя"», переставая быть историей. История переживается и познается, оценивается, осмысляется все снова и снова»[5].

Потому именно в истолковании и его складывающейся традиции — «реальность исторического существования текста». «Осмысление и истолкование, — уточняет Михайлов, — это такой процесс, в который произведение погружено и который начинается еще "внутри" произведения. В этом способ его самоотождествления — существования в качестве себя самого»[6].

Но «историчность» произведения — не только и не столько исторические изменения в понимании его «смысла». А. В. Михайлов подчеркивает, что эти

---

[1] *Михайлов А. В.* Античность как идеал и культурная реальность XVIII-XIX веков // Языки культуры. (1988) С. 518.

[2] *Михайлов А. В.* Вводная часть доклада «Генрих фон Клейст и проблемы романтизма» // А. В. Михайлов. Языки культуры. (1969) С. 34.

[3] Там же.

[4] *Михайлов А. В.* Диалектика литературной эпохи. С. 30.

[5] Там же.

[6] *Михайлов А. В.* Поэтика барокко: завершение риторической эпохи // Языки культуры. (1994) С. 123.

изменения могут быть кардинальными, по-своему абсолютными: «...текст остается прежним, а его понимание, ощущение, переживание коренным образом меняется, и с этим до неузнаваемости меняется его духовный смысл»[1]. В работе «Идеал античности и изменчивость культуры. Рубеж XVIII-XIX веков», комментируя требование И. Канта сохранять греческий язык и латынь как единственно соответствующие науке, Михайлов отмечает: «В высказывании философа поразительно полное отсутствие чувства исторического... Правда, Кант, в конце концов, жил в догерменевтическую эпоху», и он «не замечает, насколько недостаточно того, чтобы тексты наличествовали и чтобы они грамматически были благоустроены — насколько этого недостаточно для их "неизменности"; текст остается прежним», а его «духовный смысл»[2] становится другим.

Здесь заметен новый сравнительно с герменевтической концепцией историчности произведения акцент: произведение не просто обогащается с течением времени новыми, дополнительными интерпретациями, углубляющими предыдущие — новая интерпретация может вообще отменить прежнюю, сделать «смысл» произведения «неузнаваемым». Это заставляет увидеть само понимание произведения как трудную, если не неразрешимую научную проблему; заставляет осознать «историчность» уже не только как изменчивость, но и как «конечность» (М. Хайдеггер) нашего понимания.

Речь идет о разрыве естественных культурных связей произведения с его современными читателями, увеличивающемся по мере отдаления произведения от нас. Адекватное понимание произведения в соответствии с авторским замыслом тем самым исторически «конечно» — заведомо ограничено теми возможностями истолкования, которыми располагает исследователь на сегодняшний день, исходя из своего собственного настоящего, причастного совсем иной исторической действительности, нежели действительность произведения.

Когда Г.-Г. Гадамер обращается к проблеме «темпоральности эстетического», он показывает, что «временное отстояние», разделяющее современного интерпретатора и произведение из далекого прошлого, — «не преграда, а условие понимания». В логике его книги «Истина и метод» «временных бездн» на деле не существует, они всегда заполнены традицией истолкования, которая никогда не прерывается, и этим, своей темпоральной непрерывностью, она создает условия для понимания и в совсем ином, новом времени. Для А. В. Михайлова это отнюдь не так: разрыв жизненных связей между произведением как «историческим бытием» и его культурной средой воздвигает такую преграду на путях к адекватному пониманию произведения, которую преодолеть чрезвычайно трудно. Потому он считал, что науке необходимо ясно видеть эту ситуацию и осознавать ее как настоятельную научную проблему, требующую специального продумывания.

Произведение имеет «свое», совершенно определенное положение в истории — в своей исторической действительности, только из которого оно и может быть понято. С другой стороны, у исследователя этого произведения тоже есть «свое» историческое местонахождение — уже с собственными границами понимания. Потому «самые общие горизонты осмысления, пределы»[3], в которых оказывается в свою эпоху и произведение, и его исследователь, требуют взаимосоотнесения. «Факты показывают, — отмечал А. В. Михайлов в работе о сочинениях Бетховена, — что ...п о л н о е и адекватное осознание музыки в ее историчности (то есть

---

[1] *Михайлов А. В.* Античность как идеал и культурная реальность XVIII-XIX веков // Языки культуры. С. 514-515.

[2] *Михайлов А. В.* Идеал античности и изменчивость культуры. Рубеж XVIII-XIX веков // Языки культуры. (1988) С. 523.

[3] Там же. С. 527.

исторически конкретном м е с т е), вообще конкретно-историческое схватывание музыкального смысла, требует», чтобы «проспективный» и «ретроспективный» ряды восприятия «совместились в усваивающем музыку сознании»[1].

Историчность произведения как его «историческая изменчивость» и историчность произведения как его «исторически конкретное место» (как его «конечность») предопределяют «двойную» задачу исследователя, соединение двух смысловых линий — «от прошлого» и «от настоящего, от мировосприятия современности»[2].

Как такая, очевидно сложная задача может решаться? В работах А. В. Михайлова продумываются ее основополагающие теоретические аспекты и аналитические пути ее решения. Общая направленность его мысли закономерно предзадана исходным убеждением: произведение — не «вещь», не текст и не предмет, а «историческое бытие», существующее исключительно в своих «жизненных связях», которые и предстоит воссоздавать, реконструировать и соединять с современностью. К работе «Гоголь в своей литературной эпохе» А. В. Михайлов дает следующий эпиграф: «И мертвыми покажутся пред ними все добродетельные люди других племен, как мертвая книга пред живым словом» («Мертвые души», гл. XI).[3] Видеть в произведении не «мертвую книгу», не «текст», а «живое слово» — императив, подчиняющий себе все научное творчество Михайлова, и императив, в его концепции предписанный науке о литературе характером ее предмета.

Произведение — «опора в историческом движении и опора для исторического движения — то, что по своему замыслу, бытию и проявлению заведомо и не бывает чем-то "внутрилитературным", но всегда уходит от себя и возвращается к себе в жизненных связях, в процессах своего беспрестанного осмысления». Таков «характер самого предмета литературоведческой науки», — сказано в работе «Методы и стили литературы»[4]. Предмет науки — не «текст», а «осмысленная, сгущенная история»; произведение — «орган истории» («Диалектика литературной эпохи») как своего живого настоящего, требующее тем самым восстановления, раскрытия его связей с этим историческим настоящим.

Сделать это можно лишь из «самой» истории, исходя из нее, а не из сложившихся на сегодня представлений о литературе и ее истории. Потому наука о литературе — это прежде всего «мышление истории».

2. «Мышление истории»

В работах А. В. Михайлова складывается концепция истории, предпосылка которой — историчность литературного произведения. Эта концепция становится теоретической основой его подхода к изучению истории литературы как целого.

«Само слово "история", — пишет Михайлов, — ключевое и, пожалуй, п е р в о е слово, по значимости, для всей культуры... Иной раз, когда слышишь, как (каждый день!) рассуждают об "историзме" мышления или мировоззрения такого-то человека, писателя или философа, удивляешься, как м е л к о это понима-

---

[1] *Михайлов А. В.* Бетховен: преемственность и переосмысления // *Михайлов А. В.* Музыка в истории культуры. М., 1998. (1977) С. 67.

Здесь и далее все шрифтовые выделения и разрядка в тексте принадлежат цитируемым авторам.

[2] Там же. С. 8.

[3] *Михайлов А. В.* Гоголь в своей литературной эпохе // Обратный перевод. (предположительно 1985) С. 311.

[4] *Михайлов А. В.* Методы и стили литературы. С. 143-144.

ется, — между тем как история совершает гигантский шаг сведения своих начал и концов..», и это «само слово "история"... осуществляет над нами свою задуманную и заявленную власть»[1].

История, которая «сама» свершает себя и властвует «над нами», а не «мы» ее свершаем — важнейший мотив темы истории у Михайлова. Он полагал, что «всякое искусство... находится во власти истории, не во власти субъективности данного человека, а во власти более обширных сил»[2]. Это «силы» истории, об определяющем значении которых говорится в самых разных работах. Это история предъявляет художнику «требование своего исторического часа» (о живописи Мане), его произведения «диктуются самой историей» (о скульптурах Барлаха), у которой «сверхиндивидуальная логика», когда она «переворачивает очередную свою страницу» (о романтическом искусстве). «Ирония истории» высказывается в гетевском «Фаусте»; «хитрый трюк истории» выразился в своеобразии австрийского художественного мышления; «хитрая история литературы обращается к нам...», когда ставит загадку формы русского романа 1840-х годов.

Власть истории проявляется в том, что все «историчное» неумолимо уходит в прошлое, исчезает, умирает. У истории — «беспощадная поступь», и все под ее властью идет «к своей гибели в беспощадном историческом развитии». Человек не в силах остановить ход времени, «заклясть» историю, «остановить движущееся нельзя». «В самой культуре разверзается пропасть, — писал Михайлов о рубеже XVIII-XIX веков, — и она отделяет то, что было до этого, от того, что наступает потом, и по одну сторону пропасти оказывается романтизм с классицизмом, а по другую — реализм XIX века; однако в реальной сложности и спутанности явлений эта пропасть проходит и просто поперек всех явлений, как бы смешивая их принципы и начала»[3].

Потому нужно увидеть в истории литературы не «картину», «игру», «маскарад», «красоту»[4], а «драму» — увидеть «во всем, включая методы и стили»[5], что далеко не всегда, — убежден А. В. Михайлов, — делается в исследованиях литературного процесса. «В фактологически ориентированных трудах» «идиллично или эпически-безмятежно выглядит смена литературных позиций», но «в глубине процессов совершается действительная драма идей и открываются бездны»[6]. Это не означает, что нужно «переносить драматизм истории в изложение истории литературы», дело в другом, в том, что нельзя «брать метод и стиль как итог, как такой механизм, где все исторические содержания уже переработаны для нас», потому что в этом случае так понятые «методы и стили закрывают действительно происходящее, то, из чего они получены», превращая этим историю литературы «в нечто замкнутое в себе и особенное». Но реальное положение дел в литературной истории можно увидеть лишь из всей широты ее контекста, «в ее связях с историческим сознанием как осознанным бытием истории»[7].

---

[1] *Михайлов А. В.* Письмо к В. Б. Вальковой // *Михайлов А. В.* Музыка в истории культуры. С. 235-236.

[2] *Михайлов А. В.* Отказ и отступление. Пространство молчания в произведениях Антона Веберна // Михайлов А. В. Музыка в истории культуры. (1993) С. 199.

[3] *Михайлов А. В.* Судьба классического наследия на рубеже XVIII-XIX веков // Обратный перевод. (1991) С. 20-21.

[4] *Михайлов А. В.* Йохан Хейзинга в историографии культуры // Языки культуры. (1988) С. 830.

[5] *Михайлов А. В.* Судьба классического наследия на рубеже XVIII-XIX веков. С. 20.

[6] Там же.

[7] Там же.

Эти слова подсказывают, каким образом возможно «увидеть драму» истории литературы — то есть исследовать литературное произведение, с его смысловой целостностью и завершенностью, в неостановимом движении времени — с его непредсказуемостью, случайностями, неизбежными смысловыми потерями и утратами. А. В. Михайлов обращается к вопросу о том, как «дана» исследователю история, в чем она «реальна» для него. «Что такое "история"? Скажем так: это выведывание неизведанного через слово и в слове»[1]. История для науки о литературе есть всегда «историческое сознание», она явлена в «слове», ее продумывающем. Есть история «как цепочка событий» — и «история как особым образом осмысляемое целое», и «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 общечеловеческом и в индивидуальном сознании»[2].

История — «знание», «слово», «смысловые отражения», «осмысляемое целое». Понятие «смысла» имеет общий и направляющий характер: все, причастное «смыслу», может быть понято и раскрыто — в своих внутренних закономерностях, в своей особой логике. Историю, под ее «диктовку», создают произведения — создают тем, что являются ее осмыслением, потому история литературы — «смыслопорождающий процесс», очевидно подчиненный собственным правилам и законам, понять которые и предстоит науке. Основная методологическая трудность здесь связана с необходимостью исходить не из сложившихся представлений науки о стадиях процесса и их особенностях, «признаках», а из «самой» истории — ее изменчивой и всегда предельно конкретной сущности. И тогда история должна быть понята как «жизнь», как осмысление «жизни» — той неповторимой реальности, действительности, которая по существу различает разные исторические миры и эпохи.

При всей широте значений слова «жизнь» и независимо от разнообразных его концепций, которые А. В. Михайлов, исследователь Ф. Ницше и В. Дильтея, безусловно имел в виду, понятие «жизни» в его работах всегда методологически конкретно: оно позволяет указать и на изменчивость, и на контекстуальные связи произведения, и на его смысловую целостность. Понимание истории как смыслопорождающего процесса — центральное звено его видения истории культуры в ее отношении к «общей» истории, называемой им «цепочкой событий». А. В. Михайлов предметно раскрывает его концептуальное содержание, принципиальную взаимосвязь «жизни» и ее «осмысления» в монографии «Проблемы исторической поэтики в истории немецкой культуры» (1989). «В то время как акад. Д. С. Лихачев подчеркивает нравственный смысл, или нравственный урок истории культуры, — говорит он, — мне бы хотелось обратить внимание на такую сторону культуры, которую можно назвать сейчас смыслопорождающей, — ведь нигде, как именно в культуре, происходит осмысление всего, происходящего в жизни, а следовательно, закладываются основы для того, что и как будет уразумеваться в истории и, далее, для того, какой будет сама эта история; таким образом, культура и ее история — это на деле основная нить в "общей" истории, нить, в которую решительно все свивается и от которой все отходит, с которой все сбегает»[3].

История литературы и культуры, понятая как «смыслопорождение», соответствующим образом предопределяет направленность ее теории. «Поэтому для истории литературы, для теории литературы, — продолжает А. В. Михайлов свою

---

[1] *Михайлов А. В.* Терминологические исследования А. Ф. Лосева и историзация нашего знания // Обратный перевод. (1991) С. 497.

[2] *Михайлов А. В.* О Томасе Манне // Обратный перевод. (1993) С. 660.

[3] *Михайлов А. В.* Проблемы исторической поэтики в истории немецкой культуры: Очерки из истории филологической науки. М., Наука, 1989. С. 55.

мысль о «смыслопорождающем процессе», — если она исторически ориентирована и не довольствуется отвлеченностями, история культуры — это смыслообразующее целое, предел и естественная "рамка", и эта же "рамка" тотчас же приводит науку о литературе в соприкосновение с самой историей и ее закономерностями, — причем уже в специфически препарированном, обработанном и зафиксированном виде, в виде произведений, художественных вещей, текстов и т. д., из которых литературовед выбирает то, что ему ближе по специальности, но не должен, однако, упускать и общий смысл, общую логику, общие процессы»[1].

Изучение «логики процесса» к моменту выхода в свет монографии Михайлова — далеко не новая задача, скорее наоборот, это своего рода общее место в отечественных теоретических исследованиях 1970-х — 1980-х годов. Но очень важно, что его понятия «смыслопорождения» и историчности «смысла» существенно корректируют сложившееся представление о историко-литературном процессе как «развитии», предполагающем движение от более низких ступеней к более высоким, более «развитым». «В новом образе истории, — уточняется далее в цитируемом фрагменте монографии, — отсутствует представление о непременной линейности развития, о строго поступательном движении культуры, об однозначном прогрессе, — напротив, история развивается, все время смыкая кольца смысла, так что самое новое соединяется с прошлым, иногда самым отдаленным... Видимо, переосмысление истории в направлении, преодолевающем линейность времени, захватывает все современное сознание»[2].

История литературы — это «процесс», следовательно, у него есть свои закономерности, своя логика, которую и надлежит изучать науке о литературе. Но поскольку «смыслопорождение» не может быть теоретически формализовано и унифицировано, это особая логика, и вопрос о ней А. В. Михайлов считает насущно важным, поскольку от него зависит решение конкретных задач при исследовании литературных направлений и эпох. У истории культуры — особое время, «есть и стояние на месте, и стремительный бег». Михайлов говорит о «стихийном потоке истории», о «непроглядных путях исторической логики» и органичном для нее слове «вдруг», ее «парадоксах», и в связи с этим рассматривает, как она соотносится с логикой формальной — той, к которой, по его убеждению, тяготеет наука, когда стремится дать определение литературному направлению или эпохе.

Логика, с его точки зрения, органична и для литературной истории, и для научного мышления, так как наука никогда «не порывала с поэтическим словом», хотя «в своей математизации и формализации по видимости предельно далека от поэтического». Но в логике как науке о законах мышления «сохраняется память о мире, в котором универсально господствует смысл, в котором даже и все абсурдное еще имеет свой закон»[3], а «универсальность смыслов» есть и в поэтическом слове, осмысляющем «конкретные содержания жизни» и видящем «в отдельном, частном, в вещах и деталях запечатления общего, универсально-исторического»[4]. Закономерно Гегель, который «стремился осмыслить ло-

[1] Там же.

[2] Там же. С. 56. Отметим, что эти значимые для его концепции истории и основанной на ней концепции науки о литературе рассуждения А. В. Михайлов помещает не в основной текст своей книги, а в раздел «Примечания», к тому же в виде комментария к библиографической ссылке — на «Поэтику древнерусской литературы» Д. С. Лихачева. И так поступает он часто — видимо, никогда не считая решенными те вопросы теории литературы, к которым обращался и для которых искал все более глубокого понимания.

[3] *Михайлов А. В.* Диалектика литературной эпохи. С. 17.

[4] Там же. С. 18.

гику как логику исторически развивающегося бытия, т. е. придать логике максимально универсальный смысл»[1], становится одним из постоянных участников мысли Михайлова.

Литературные направления, — подчеркивает А. В. Михайлов, — «*определяются* логикой живого исторического движения... Нет никакого сомнения в том, что историей управляет разумное начало и что тут есть своя особая логика, но, скажем, не та, которая допускает формально-логические определения "через род и видовое отличие"»[2]. В истории литературы «действует историческая предрешенность своего рода, высшая, более сложная логика, управляющая целой стихией, целым океаном истории»[3].

Потому процессу развития литературы отвечает «историческая динамика, а не статическая логика», что в свою очередь требует изучать не постоянные признаки и свойства литературных явлений (направлений, течений, эпох) на уровне их родовых и видовых отличий, а их конкретное содержание «изнутри» истории. Когда исследователь «ждет формально-логического определения», например, такого: «Романтизм есть направление (течение...), отличающееся такими-то признаками, характерными чертами», он не учитывает, что «в истории действует очевидность иного свойства, она предопределяет, как надо понимать те или иные явления литературы, полагает начало их осмыслению, после чего эти предопределенные "понимания" становятся уже материалом теоретического, непрестанного, непрекращающегося осмысления»[4]. Это недоступно «для взгляда статического, который не видит явления в полнокровном историческом потоке, изнутри его»[5].

Как можно увидеть явление «в полнокровном историческом потоке», то есть в его движении, не останавливая его и не опредмечивая? Для этого, как показывают работы Михайлова, нужно искать «наклонение времени», ставить вопрос, «как взаимодействуют между собой существеннейшие силы культурной истории, что стоит в ней против чего», изучать «историко-культурные факторы», определяющие это взаимодействие исторических сил в том «тесном временном пространстве»[6], где они «приходят в столкновение», а «художественный мир» восстает «из мгновения в потоке времени»[7]. Анализируя, в соответствии с историчностью литературного произведения, динамику его эпохи, помещая произведение в круг действия ее исторических сил, исследователь сможет раскрыть «то жизненное бытие, в котором вообще коренится и из которого идет как потребность и необходимость и литература, и сама наука о литературе»[8].

Для этого нужно изучать все те исторические превращения и «метаморфозы», которые претерпевает литературное явление в ходе своей исторической жизни. История и есть «жизнь», поэтому «адекватность науки ее предмету» Михайлов видит «в сохранении и известном воспроизведении реальных связей литературы (с жизнью — историей»)[9], и нужно «увидеть литературу в ее живом конкретном историческом движении, в ее метаморфозе, в переплетении конкрет-

---

[1] Там же. С. 17.
[2] Там же. С. 25.
[3] Там же. С. 26.
[4] Там же.
[5] Там же.
[6] *Михайлов А. В.* Античность как идеал и культурная реальность XVIII-XIX веков. С. 509.
[7] *Михайлов А. В.* О художественных метаморфозах в немецкой культуре XIX века // Языки культуры. (1982) С. 758.
[8] *Михайлов А. В.* Диалектика литературной эпохи. С. 42.
[9] *Михайлов А. В.* Методы и стили литературы. С. 147.

ных тенденций — а не в цепочке отдельных и более или менее обособленных друг от друга этапов»[1]. Слово «метаморфоза», к которому постоянно обращается Михайлов, в свете такой задачи указывает на свою содержательную обоснованность: оно означает живое, органическое изменение. Само слово «литература» означает, как отмечал Михайлов, нечто «живое», «растущее в истории». И «наука обязана проходить путями такой метаморфозы назад, восстанавливая первоначальные смыслы всего того, что исторически было столь радикально повернуто», и таким образом «восстанавливать логику художественного развития в целом».

Потому в науке ценно не «теоретизирование», а «обращение теории назад к жизни». А. В. Михайлов подчеркивает: «Как и литература, наука о литературе существует среди самой жизни», а «не уединяется в здании теории»[2], и следует не создавать формально-логические, «номенклатурные» определения литературных явлений, а «реконструировать и познавать духовное пространство истории, движение в нем, в своих основах»[3]. В этом «пространстве истории» литературная традиция, художественные произведения и сам художник — «живые действующие лица», «участники драмы». Продумывая, что значит «живое» в истории, А. В. Михайлов писал: «Быть "живым", очевидно, означает так или иначе присутствовать в истории и приходить в историю не со стороны, в виде своей реставрации или реконструкции, а уже находиться в ней»[4], — то есть быть активным, действенным началом, а не статичной «вещью» или музейным экспонатом. В работе о Гете и античности Михайлов отмечает: «Античность выступает в исторической драме рубежа веков в качестве живого действующего лица — отнюдь не как некий отдаленный объект знания или культурно-типологическая отвлеченность»; «и в самом непосредственном смысле живой участник этой драмы — Гете, в творчестве и личности которого сама густота и теснота идей эпохи обретает вполне отчетливые черты, причем во всей своей полноте!»[5].

Обыденная действительность также входит в историю, в ее «духовное пространство», и внимание к ней, ее изучение необходимо, поскольку это противостоит опредмечиванию произведения и дает возможность раскрыть его как историческое бытие в культурной реальности эпохи. «Шиллер никогда не поверил бы в то, — писал Михайлов по поводу трагедии «Валленштейн», — что можно усматривать исторический смысл и закономерность движения в первозданности повседневного беспорядка, что можно расслышать суть прямо через шум, не наводя порядка и ничего не облагораживая»[6]. Именно времена Шиллера, — полагает Михайлов, — помогают понять это: «Тот главный урок, который может преподать нам эпоха рубежа XVIII-XIX веков, с ее исчерпывающей диалектику смешного культурой комического, заключается в том, что даже все незаметное, обыденно-суетное, мнимо-несущественное по своей мелкости *и* отпадает, *и*, одновременно, *не* отпадает от исторического хода существенности, от закона истории»; «все это житейское *не* отпадает от истории»[7]. Видение произведения как

---

[1] *Михайлов А. В.* Стиль и интонация в немецкой романтической лирике // Обратный перевод (предположительно 1985). С. 65.

[2] *Михайлов А. В.* Методы и стили литературы. С. 147.

[3] Там же. С. 147-148.

[4] *Михайлов А. В.* Античность как идеал и культурная реальность XVIII-XIX веков. С. 509.

[5] *Михайлов А. В.* Гете и отражения античности в немецкой культуре на рубеже XVIII-XIX веков // Языки культуры. (1984) С. 564.

[6] *Михайлов А. В.* Послушный стечению обстоятельств // Обратный перевод. (1981) С. 635.

[7] *Михайлов А. В.* Культура комического в столкновении эпох // Обратный перевод. (предположительно 1976) С. 131.

явления культуры в «истории-жизни» предполагает, что наука о литературе должна быть наукой о культуре. «Бетховен как культурное явление, — говорит Михайлов в работе о Бетховене, — демонстрирует нам т у л о г и к у, согласно которой живое и горящее своими животрепещущими проблемами искусство постепенно откладывается в традицию»[1].

«Культ шедевра» — тоже аспект темы историчности, поскольку в шедевре зачастую видят остановленность, «итог», с чем Михайлов не может согласиться. «Бетховен превосходно демонстрирует нам логику процесса, но не конечный его итог, потому что его искусство далеко от того, чтобы восприниматься как шедевр и только, напротив, его искусство подвергается решительному переосмыслению, оно живо, как бывает живо то, что совсем не ушло в прошлое со своим временем, но реально присутствует еще и в нашем времени»[2].

Итак, если принять «власть истории» как управляющую «смыслопорождением» культуры силу, то это будет означать, что ни одна из современных литературных теорий не вполне адекватна материалу, изучаемому наукой о литературе — не адекватна в той мере, в какой эта теория, в ее сложившемся на сегодня и завершенном виде, применяется для объяснения любых литературных произведений, когда бы и где бы они ни возникли. Представление об истории как смыслопорождающем процессе требует иного: искать «меру» каждого литературного явления исходя из содержания, характера, особенностей его исторической эпохи и, с другой стороны, в соотнесении со всем «целым» истории литературы. Литературная теория, — писал Михайлов, — «имеет своей целью, одной из своих задач реконструировать поэтическую память веков, т. е. поэтически осмысленную и постигнутую целостность исторического развития»[3]. Стадии, этапы, периоды всей «целостности литературного развития», которая осмыслена и постигнута «поэтически», то есть не современной наукой, а самими создателями литературной истории, художниками и поэтами, должны определяться в зависимости от того, как «изнутри» исторического потока «регулируется самопостижение культуры». При этом возникает особая проблема анализа литературного произведения, «шедевра», ведь историю литературы складывают именно шедевры; они определяют внутреннее движение истории. Но как соотнести историчность произведения и его законченность, смысловую завершенность?

Очевидно, в непрерывной исторической изменчивости произведения должно быть и нечто устойчивое, чем в самой исторической действительности «мышлением истории» конституируется характер смысловой целостности произведения.

3. Литературное произведение как «исторически развертывающийся смысл»

Произведение исторически изменчиво, оно есть «историческое» бытие, существующее в беспрерывном изменении. Но именно произведения создают литературную историю — целостный процесс движения во времени неповторимых, уникальных — и завершенных, целостных художественных созданий; и эта неповторимость и уникальность и должна быть раскрыта в литературоведческом исследовании. Очевидно противоречие между этими двумя «измерениями» произведения, их потенциальная конфликтность — при том, что ни одним из них в свете «историчности» как исходной предпосылки всей концепции науки А. В. Михайлова не предполагается возможным пренебречь. Для того чтобы увидеть

[1] *Михайлов А. В.* Бетховен: преемственность и переосмысления. С. 14.
[2] Там же.
[3] *Михайлов А. В.* Диалектика литературной эпохи. С. 18.

произведение в «точке пересечения» его исторической изменчивости и его художественной целостности, должно быть найдено такое аналитическое обозначение произведения, которое содержательно соединило бы и то и другое и одновременно было бы способно очертить, наметить методологические перспективы литературоведческого исследования.

В работах А. В. Михайлова таким аналитическим обозначением становится «смысл». Понятие «смысла» адекватно произведению как историческому бытию, поскольку это не классификационное, а интенциональное понятие, имеющее отчетливую внутреннюю направленность: ведь «смысл» не существует как абстракция, как некая отвлеченность. Это всегда смысл «чего-то»; это итог — и одновременно момент — некоего процесса осмысления, которое, при всей своей неопределенной протяженности, тем не менее совершенно конкретно по самой своей сути — ведь осмысляется всегда нечто определенное. Если эта область художественного осмысления будет понята и раскрыта так, чтобы в ней необходимо, закономерно, и в то же время не прямолинейно-механически связывались бы и смысловая целостность произведения, и, с другой стороны, изменчивость его в истории, то основная методологическая проблема анализа, которую ставит перед теорией литературы «историчность» произведения, может быть решена.

А. В. Михайлов видел возможность решения этой проблемы в следующем. Литературное произведение не предмет и не вещь, а «смысл» как результат процесса «осмысления», с которым оно онтологически нераздельно. Произведение в отличие от «текста» существует не свободно и не изолированно, как ни с чем не связанная вещь в себе, а имеет свою существенную направленность — на «осмысление» жизни и истории, в чем и заключается основополагающее для произведения и тем самым для науки о литературе его «историческое измерение».

Это сжатое описание теоретической проблемы, обусловленной историчностью произведения, и общего характера ее решения в работах А. В. Михайлова. Теперь рассмотрим более подробно, как продумывается им эта проблема, с тем, чтобы выявились ее методологические импликации, которыми, в свою очередь, будет определяться подход А. В. Михайлова к анализу литературного произведения.

Целостность смысла есть изначальная, сущностная характеристика произведения. Искусство, — писал А. В. Михайлов, — «в любом случае стремится к гармонии как цельности своего смысла». Это особая цельность, которая не может быть опредмечена и объективирована. Произведение «не просто факт искусства», «но и реальный фактор истории». Фактором, то есть действующей силой истории, от которой зависит само ее существование и развертывание, произведение становится, когда выступает «осмыслением» реальности, области сущего. «В истории культуры чрезвычайно важно видеть роль процессов осмысления, толкования реальных фактов и всей предметной сферы... Факты и предметы никогда не существуют сами по себе и не фигурируют и не функционируют как таковые», — сказано в работе «Идеал античности и изменчивость культуры». И далее Михайлов уточняет: «История культуры и исследует... не факты и предметы как таковые, но процессы осмысления, в которые факты и предметы заведомо глубоко погружены. Единичный, лишенный культурного контекста археологический предмет остается непонятным, пока не найден хотя бы предположительный способ его осмысления»[1].

Смысловая целостность произведения открывается тем самым как завершенное осмысление, как осуществившийся акт художественного познания, результатом которого становится рождение нового, уникального художественного

[1] *Михайлов А. В.* Идеал античности и изменчивость культуры. Рубеж XVIII-XIX веков. С. 549-550.

«смысла», у каждого из которых свое незаместимое место в «историческом потоке» литературы и культуры. Значение этого акта осмысления не может быть «снято» в историческом процессе — оно сохраняет самоценность именно в силу своей уникальности, благодаря которой история и может быть «историей», то есть изменением, а не вечным повторением одного и того же.

В работе «Проблема характера в искусстве» А. В. Михайлов отмечает: «Может быть, обретшая способность говорить История взглянула бы на Мане довольно безразлично — как на преходящий момент своего бытия и становления. Но вот мы оказываемся перед этим художественным феноменом, перед его неповторимостью — ... как же нам поступать?» Погружаться «в красоту» этого художественного мира и только, или учиться «видеть и слышать проходящие через него линии исторического движения...уметь видеть парадокс его становления и бытия?» Ведь произведение «велико и небезразлично для нас оттого, что по-своему ведет тему человеческой культуры, осмысление которой началось за несколько тысячелетий до него...Должны ли мы стремиться видеть и слышать произведения искусства в исторической конкретности того, что и как осмысляется в них?»[1].

Итак, «парадокс», «неповторимость» произведения высказывается в «исторической конкретности» того, «что и как осмысляется» в нем. А найти это «что и как» можно, если умеешь «слышать проходящие через него линии исторической логики». Уникальность произведения тем самым неотрывна от истории и может быть раскрыта лишь через свою взаимосвязь с историей (здесь — как осмыслением «темы культуры»). Этот подход, как видим, противопоставляется другому, основанному на «погружении в красоту художественного мира», изолированном от исторического движения смыслов.

Неразрывность произведения и истории указывает на недопустимость взгляда на произведение как на «текст» (он исторически неизменен), о чем ясно говорил уже тезис об историчности в работе 1969 года, но не только. Здесь звучит и другое — мысль о том, каким образом произведение и «входит» в уже сложившуюся историю литературы, и по сути заново создает ее. «Произведение, — писал Михайлов, — пока оно живо, пока удается вдохнуть в него жизнь, не сосуд, не что-то отмежеванное от окружающего, хранилище накопленного, но живое, совершающееся словно на глазах впитывание соков из исторической почвы, совершающееся всякий раз заново и единственно возможным на сей раз образом»[2]. Живое, растущее на своей почве и вне ее невозможное; «живое» как актуальное существование произведения — все эти обозначения поясняют, как литературное произведение оказывается способным создавать историю. Произведения не «хранилища смысла», а его осуществление: «Это всякий раз новая организация, ...новое рождение истории и всякий раз заново осуществляющееся соединение, сопряжение, совмещение прошлого и нового, ... вечного и сиюминутного»[3].

Художник осмысляет в произведении историческое настоящее, и «рождается» история, поскольку это настоящее уже не гаснет в анонимности, не пропадает в историческом безвременье — ему как «живому», «жизни» придается «смысл». Таким образом, произведение не отдельно, сам по себе, существующий «смысл»; оно способно быть «смыслом» только в соотнесении с другими «смыслами». Оно включается в национальную традицию, в преемственность самоосмысления «истории народа» в его литературе, создавая эту историю тем, что в нем «выковы-

---

[1] *Михайлов А. В.* Проблема характера в искусстве: живопись, скульптура, музыка // Языки культуры. (1988) С. 266.

[2] *Михайлов А. В.* Диалектика литературной эпохи. С. 18.

[3] Там же.

вается» новое звено в этом беспрерывном историческом становлении. Потому произведение «есть смысл исторически развертывающийся и постоянно заново открывающийся», по-разному звучащий по мере появления новых «звеньев» в порождающей смыслы истории.

Так понятое произведение предельно обостряет вопрос о научном подходе к нему. Где та мера, которая будет адекватна смысловой целостности произведения, столь непросто соотнесенной со всем целым истории литературы? Насколько способна современная теория литературы дать такую меру?

По видимости, не всегда способна, поскольку современная наука находится в другой исторической реальности, нежели произведение прошлого, и работает с теоретическими концепциями, для которых произведение предметно и объективировано. Но наука, как убежден Михайлов, не противопоставлена своему «предмету», а со-принадлежит ему в общей сфере осмысления, в области «единства слова»; она так же неотрывна от истории Слова как традиции осмысления и толкования, как и само изучаемое ею произведение. «В этом океане литературных явлений вообще нельзя было бы разобраться, — пишет он, — ...если бы теория не брала начало уже с самих конкретных литературных явлений, если бы теория не коренилась в глубине их самих, если бы сами литературные произведения не были *уже* теорией, запечатлениями своего осмысления, сгустками смысла, рефлектирующего самого себя, историческими актами осмысления. Сам исторический поток рождает свою теорию...»[1].

А. В. Михайлов считает «достижением последних десятилетий» обретенное наукой понимание того, что «ключ к различным историко-литературным (следовательно, и теоретическим) проблемам следует искать в самом литературном произведении, в его ткани»[2]. Раз произведение неповторимо в своей уникальной связанности с историей, мы не можем прилагать к произведениям прошлого одну и ту же статичную «меру», созданную сегодня. Мера — внутри произведения; и она, очевидно, должна быть найдена в зависимости от того, «что и как» в «живой» для автора истории осмысляется в его произведении.

4. Понятие «опосредования»

Итак, подход, «мера» науки, должна зависеть от того, как в произведении осмысляется история, и мера эта — в нем самом. Чтобы по возможности точно обозначилась содержательная направленность этой мысли Михайлова, соотнесем ее с тем научным контекстом, по отношению к которому она выступает как глубоко полемичная.

Произведение есть всегда «новое рождение истории», потому что в нем осмысляется всегда новая, «своя» каждого писателя, никогда не повторяющаяся в истории жизненная действительность. Но произведения, подчеркивал Михайлов, «всегда погружены в сферу осмысления, постижения, толкования», которая, «налагая особую печать на факты и предметы, очень часто выступает столь самостоятельно, что впоследствии начинает казаться, будто реальность фактов и предметов почти исчезла перед всемогуществом толкования». Эта методологическая аллюзия отсылает к ключевому положению философской герменевтики, согласно которому произведение и есть не что иное, как его толкование. Михайлов считает это представление неверным; «факты» и «предметы», осмысляемые и толкуемые, не исчезают в своих бессчетных интерпретациях. Для Гадамера произведение разрывает все связи «со всем, что вне его» и осуществляется в нераз-

[1] Там же. С. 26.

[2] *Михайлов А. В.* Методы и стили литературы. С. 151.

рывности с философской и художественной традицией, но не с исторической действительностью. Для Михайлова «искусство не может пройти мимо и не взять внутрь себя» окружающую его жизнь и действительность.[1]

По отношению к отечественной теории литературы ситуация другая: здесь «искусство и жизнь» традиционно мыслятся в содержательной взаимосвязи. Но сама эта связь нередко постигается, во-первых, как «отражение» жизни в произведении, а во-вторых, согласно принципу историзма она подчинена идее развития, когда произведения прошлого оказываются как бы «навечно» приписаны к одному и тому же положению в истории, причем то, что было создано «до» реализма, воспринимается как «менее» развитое («Методы и стили литературы»). Принцип историзма ведет тем самым к тому, что произведению прошлого предъявляют «меру», сложившуюся гораздо позже. Михайлов же говорит о «смыслопорождающем процессе» истории, а не о «процессе развития». Он полагает совершенно необходимым видеть в произведениях самоценные эстетические уникальные «смыслы», а не ступени восхождения со «снятием» всего преодоленного и пройденного. Ведь уже состоявшееся в литературной истории ее «постижение» не может быть превзойдено, это означало бы «снятие» и «отмену» самой истории.

Произведение не является для Михайлова и «отражением» жизни, ее копированием. Так, в статьях Ф. Брентано о театре он видит «пример комического постижения жизни, и жизни в ее существенности, в ее существенном конфликте»[2]. Художник, — писал Михайлов, должен вместить в свое изображение реальности «пластическую полноту исторической, человеческой действительности»[3]. Искусство по своей сути, по способу своего исторического бытия, существуя как его осмысление, «не может пройти мимо» жизни; но оно не «отражает», а «постигает» ее.

Разумеется, это постижение и осмысление жизни совсем не означает, что писатель здесь прикован к описанию бытовых реалий повседневности — и тем самым отсутствие таких реалий и бытовых примет времени в произведении будет означать и отсутствие в нем осмысления «жизни-истории». Дело обстоит иначе: все произведение в его духовной целостности представляет собой осмысление истории, осуществленное автором. Так, в романе Т. Манна «Доктор Фаустус» «все, что говорится... о музыке, принадлежит исключительно метафорическому языку, на каком осмысляется история»[4]. Потому внимание к «исторической конкретности» осмысления жизни в произведении предполагает нечто иное, нежели анализ исторической точности и правдивости изображенного автором ландшафта или социального мира. Ведь есть и сколь угодно возможны произведения, авторы которых не ставят перед собой задачи исторически достоверного воссоздания жизненной реальности определенной эпохи. «Исторически конкретен» для Михайлова не столько «образ» действительности, сколько способ ее осмысления.

Этим, безусловно, во многом усложняется представление о содержании и характере связей, существующих между произведением и «жизнью-историей». Существование в литературной истории разных и многочисленных «способов

---

[1] *Михайлов А. В.* Австрийская культура после Первой мировой войны //*Михайлов А. В.* Музыка в истории культуры. С. 80.

[2] *Михайлов А. В.* Культура комического в столкновении эпох // Обратный перевод. С. 107.

[3] *Михайлов А. В.* Варианты эпического стиля в литературах Австрии и Германии // Языки культуры. (1977) С. 350.

[4] *Михайлов А. В.* О Томасе Манне. С. 662.

осмысления», рождавшихся в разные эпохи, в разных национальных традициях, свидетельствует о том, что эта связь не может быть простой и очевидной. Но то, что связь такая существует и именно ею, и ничем иным, определяется неповторимое своеобразие произведения в историко-литературном процессе, необходимо требует того, чтобы ее смысловое содержание было предметно продумано.

Сама проблематизация вопроса о «способе осмысления истории» в произведении очевидно обусловлена его историчностью, ведь оно «не дано» читателю и исследователю как непосредственно ему доступное. По убеждению Михайлова, верить в такую доступность — глубокое заблуждение науки, возникшее еще в XIX веке и с тех пор ставшее «само собой разумеющимся», то есть тем, что вообще не становится предметом научного вопрошания. У читателя эпохи реализма XIX века, — отмечает Михайлов, — «создавалось впечатление, что искусство есть не более чем точное и тщательное копирование окружающей действительности в ее непосредственности. Последнее, непосредственность, наиважнейшее: XIX век, век историзма, вопреки такому историзму стал эпохой, в течение которой "массовый потребитель" искусства убеждался в том, что "настоящее-то искусство" воспроизводит конкретную, отрезанную от всякой истории (и традиции) точку — "сейчас и здесь" его, этого эмпирического человека, непосредственной реальности»[1].

Это убеждение восприняла и литературная и художественная критика. А. В. Михайлов цитирует хвалебный отзыв Гримшица о живописи Вальдмюллера (1857): «Мы стоим не перед картиной, а перед фрагментом самой жизни»[2]. Это «излюбленный аргумент художественного восприятия», который сегодня, в ситуации осознанной историчности произведения, уже не выдерживает критики. «Не следует и нам впадать в сходную ошибку, — пишет А. В. Михайлов, — полагать, что всякое ценное явление искусства прошлого дано нам "за так", без заслуг и добрых дел с нашей стороны, что оно доставлено к нам из первых рук, по прямой линии, и что нам остается только восторгаться тем, что, как признается всеми, столь совершенно».

Вера в непосредственную понятность, естественную доступность произведения для нашего понимания лишь на том основании, что оно «кажется» таким понятным и ясным, закрывает саму потенциальную возможность понимания. «Существенные явления искусства прошлого — это, напротив, — подчеркивает Михайлов, — то, что дошло до нас через преграды и водоразделы в истории... когда решительно видоизменялось само понимание того, что есть искусство. Именно поэтому всякий шедевр прошлого — не сама собою разумеющаяся непосредственность, для уразумения которой... достаточно в течение считанных секунд посмотреть на "вещь" через стекло, которым она закрыта, — как на "Джоконду" Леонардо»[3].

Образ музея — один из лейтмотивных в научном творчестве Михайлова. В нем метафоризируется смерть искусства: как только произведение стало «вещью», музейным экспонатом с прикрепленным к нему ярлыком, где зафиксировано его классификационное, «номенклатурное» обозначение, произведение умерло, навсегда закрылось для нас, ушло в прошлое, растаяло в нем бесследно. Нужно научиться другому видению и отношению, чтобы оно было «живым». В работе о скульптурах Э. Барлаха Михайлов говорит об этом так: «Можно сказать, что эти произведения отказываются ловить блуждающий взгляд

[1] *Михайлов А. В.* Бетховен: преемственность и переосмысления. С. 11.

[2] Там же.

[3] Там же. С. 12.

скучающего посетителя выставки, но они же ждут, что зритель окажется в одной с ними действительности и заживет вместе с ними одной глубинной жизнью смысла»[1].

Для того, чтобы «зажить глубинной жизнью смысла» произведения, нужно отказаться от веры в его непосредственную данность, понятность, и «вступать в сферу скрытого — сокровенного, das Verborgene»[2], то есть осознать, что непосредственная понятность только миф, одна из иллюзий, нерефлектируемых установок научного мышления. «Напротив, — пишет Михайлов, — всякая вещь, которая влечет нас к себе, требует того, чтобы мы удостоверялись в правильности нашего понимания и поправляли его, разворачивая назад тот исторический ряд понимания, который и разъединяет, и соединяет нас с произведением искусства»[3].

«Разворачивать назад» то, что не только «соединяет», но «разделяет», возможно, если осознание смысловой дистанции между произведением и его читателем произошло и уже не «непосредственность», а «опосредование» становится характеристикой отношений произведения и читателя. «Когда в наши дни рассуждают о методе, — сказано в работе «О методе в искусстве», — часто не различают, идет ли речь о формулах и представлениях науки или о реальности самого искусства. На наш взгляд, 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»[4].

С. Г. Бочаров выявляет, что понятие «опосредования» — одно из ключевых в научной деятельности Михайлова. Вся книга «Обратный перевод», — отмечает он, — «выражение недоверия достаточно привычному представлению о непосредственности искусства, как и его восприятия, и утверждения трудности в этом деле как нормы»[5]. В понятии «опосредования» историчность литературного произведения получает отчетливый методологический коннотат, развертывается как особое предметное поле науки. В нем закрепляется изменчивая сущность произведения, в силу которой оно никогда не становится «текстом» как вещью, «просто» данной нам в руки. «Ни одно произведение не похоже на двор, где свободно гуляет ветер, каждое стережет себя, и ему *есть* что стеречь»[6], — писал Михайлов. Потому в мир творчества писателя или художника «нельзя войти просто и непосредственно»[7], и «когда произведение впускает в свои пространства читателя, последний обязан доказывать ему свою состоятельность»[8]. Произведения «хрупки... Они зависят от своих читателей, от читательского суда, который вершится все снова и снова...»[9].

«Суд» читателя выражается в том, что судьба произведения в его руках — без него произведение вообще не может осуществиться, и только от читателя зависит, насколько он исказит произведение и этим вынесет ему свой «приговор»: «цельность вещи...намечает художник» и «воссоздает зритель»[10]. Художник только «на-

---

[1] *Михайлов А. В.* Человек в искусстве Эрнста Барлаха // Языки культуры. (1991) С. 784.

[2] Там же.

[3] *Михайлов А. В.* Бетховен: преемственность и переосмысления. С. 13.

[4] *Михайлов А. В.* О методе в искусстве // Современное искусствознание: методологические проблемы. М., 1994. С. 199.

[5] *Бочаров С. Г.* Огненный меч на границах культур // Обратный перевод. С. 11.

[6] *Михайлов А. В.* О Томасе Манне. С. 657.

[7] *Михайлов А. В.* О художественных метаморфозах в немецкой культуре XIX века. С. 775.

[8] *Михайлов А. В.* О Томасе Манне. С. 657.

[9] Там же. С. 658.

[10] *Михайлов А. В.* Человек в искусстве Эрнста Барлаха. С. 785.

мечает», а зритель, читатель, исследователь «воссоздает», причем не что-либо отдельное в произведении, а его «цельность», неразложимое смысловое единство всего произведения, по сути, его самое как целое, как «художественное создание». И эта работа воссоздания должна начинаться с вопроса об опосредованиях «смысла», тогда искажения и неверное понимание будут взяты под контроль.

Так, поскольку понять «непосредственно и просто» невозможно, то и видеть в произведении непосредственную жизнь и действительность тоже нельзя. Понять — значит «уяснить закон внутренней метаморфозы, которой подчиняется в искусстве жизненный материал»[1]. А внутренние метаморфозы жизненного материала зависят от того, каким образом слово писателя «опосредует» жизнь — осмысляет, а не описывает и не отражает ее. «Всякий австрийский "дух", — отмечается в работе «Австрийская культура после Первой мировой войны», — только и вынужден совершать беспрестанный переход от всякой реальной жизни к той форме, которая (будто бы) воплощает ее смысл... от прозы жизни к ее поэзии, к ее символу... к ее поэтическому смыслу», и «должен докапываться до реальности через это всеобъемлющее ее опосредование формой»[2].

Такое опосредование, как видим, есть своего рода «переход» между жизнью и словом, что указывает на суть опосредования — процессуальные отношения между «жизнью-историей» как предметом осмысления и произведением как итогом этого процесса. «Ясность пластического образа, — отмечает Михайлов, — это не *конец* пластического произведения, не его завершенность, но лишь начало пути внутрь», являющегося «долгим процессом опосредования облика вещи и выходящего через него смысла вещи»[3].

Для воссоздания произведения в его «духовной цельности» нужно «осмысливающее созерцание», предполагающее, что понимать мы должны на основе той «меры» цельности, которая «заложена» в самом произведении. Аналитическое понятие «опосредования» показывает: «мера», которую может «дать» нам произведение как осмысление истории, — это внутренняя взаимосвязь «слов и вещей», истории-жизни и слова писателя, ее осмысляющего. «Опосредование» — процессуальное понятие; оно указывает на историческое бытие произведения, на то, что смыслы «скользят» и движутся; им фиксируется обусловленная этим «скольжением» смысловая дистанция между произведением и его исследователем и задается направление его мысли к изучению тех исторических «смыслов», что «опосредуют» современную мысль.

Поскольку речь идет не об «образе» «истории-жизни», а об «опосредующем» способе ее осмысления, изучение произведения на основе его внутренней меры связано с содержанием художественного мышления писателя.

5. Историчность художественного мышления

«Для гениального поэта время и история — другие», считал Михайлов. «Другие», потому что художнику, такому, например, как Гете, К. Д. Фридрих, Й. Геррес, А. Штифтер, присуще обостренное, особое чувство времени, в силу которого поэт и способен как бы взять на себя судьбу своей эпохи. Живое ощущение присутствия истории в настоящем свойственно поэту, потому ему и «дано» осуществлять историю, раздвигая ее пределы в будущее. С другой стороны, равнодушие к времени и ко всему ушедшему, то есть безразличие по

---

[1] *Михайлов А. В.* О художественных метаморфозах в немецкой культуре XIX века. С. 776.

[2] *Михайлов А. В.* Австрийская культура после Первой мировой войны. С. 78.

[3] *Михайлов А. В.* Человек в искусстве Эрнста Барлаха. С. 785.

отношению к истории, исключает, как полагал Михайлов, саму возможность творчества. В обостренном переживании исторического времени Михайлов видел существеннейшую особенность художественного мышления, безусловно требующую изучения. Поэтому он пристально всматривается в то, как в произведениях искусства реализуется чувство времени, присущее их авторам.

В произведениях — а не в теоретических концепциях писателя. Его мировоззрение, эстетические взгляды и суждения, безусловно, важны и должны быть исследованы. Но его «художественное мышление» предполагает, что предметом внимания должно стать и нечто иное: «всякий большой художник — мыслитель», а история — то, на что «поэтическое слово прежде всего направлено». Тем самым у художника есть свое «мышление истории». Не философия истории или ее концепция как одна из составляющих творческого мира, а художественное видение истории, ее «осмысляющее созерцание», имманентное произведению. Это «историческое видение», «полная поэзии зоркость исторического взгляда», такая «устремленность в историю», какую вносит не «сухой» или «опресненный», а «думающий глаз» художника, у которого «зрение и кисть» всегда выступают в единстве.[1]

Поэтому для раскрытия художественного мышления писателя нужно понять, как он «видит» время и «переживает» его. Михайлов подчеркивает, например, что для Толстого и Фонтане исторический роман не мог рассказывать о прошлом, отдаленном от повествователя более чем на два поколения — такое ощущение исторической связи характерно для этих писателей и помогает понять поэтику их произведений. По-настоящему глубокого «чувства исторического» может и не быть у писателя, как нет его, по наблюдениям Михайлова, у Л. Тика или в романе Штифтера «Витико»: Штифтер создает «педагогический образ» истории, «беллетрист» Л. Тик лишь отразил хаотическое «состояние умов». И все же это тоже «мышление истории»; оно есть у каждого автора; писатель, по мысли Михайлова, вообще не может работать без того или иного переживания времени и истории, что должно быть учтено при исследовании его произведения.

По сути, анализ мышления истории у писателя — это анализ «историчности» его мышления. Что оно означает? Михайлов называл итальянские пейзажи современника Гете Ф. Хаккерта «историчными», поскольку «даль» на них отмечена «необозримой глубиной» «предания». Когда же время Гете завершилось, — писал Михайлов, «становится видно то, что исчезало вместе с эпохой Гете — исчезала преемственность исторического предания, ощущение непрерывности исторического потока и стремление раскрыть для себя и узреть его начала»[2]. Историчность художественного мышления тем самым означает «пространственное» представление об истории, когда настоящее не единственно значимая для писателя реальность, но одно из звеньев истории, движущееся в ее «потоке» и связанное с прошлым; это глубокий интерес к началам и истокам культуры и осознание их жизненной взаимосвязи с происходящим сегодня; это и открытость к иному, чужому — к другим культурным историческим мирам.

Для Михайлова подлинно исторично художественное мышление Гете. Он «видит за частностью общее, за предметом — проблему, и это... всегда входит в культурную историю — в историю, где происходит становление идей, где они перестают быть "абстрактностями" и обретают свою субстанциальную жизненность», — отмечает Михайлов. — Все частное Гете видит в становящемся бытии; для него «всякое частное знание погружено в беспредельное становление

[1] *Михайлов А. В.* Гете и отражения античности в немецкой культуре на рубеже XVIII-XIX веков. С. 566-567.

[2] Там же. С. 567.

льющихся идей», и «всякая деталь и частность очень скоро выводит здесь на просторы истории»[1]. Жизнь как настоящее, увиденное в неразрывности с общим движением и историческим становлением, характеризует историчность художественного мышления Гете.

Конечно, далеко не каждый автор «видит» историю именно так, как Гете. При этом художественное мышление всегда «исторично», независимо от того, какой предстает для писателя история. Оно «исторично» в том отношении, что для каждого автора его слово онтологически «направлено» на историю, то есть безраздельно и всесторонне подчинено его «мышлению истории» как видению «истории-жизни». «Отношение к жизни» у Гете определяет «тот модус, в котором схватывается все жизненное», им задается «мера» его стиля[2]. В романе Т. Манна «то, о чем идет речь, затрагивает *всякого*, коль скоро речь идет о новейшей истории и приданном ей наклоне»[3]. «Модус», «наклон» — понятия, которыми обозначается подчиненность «слова» в произведении мышлению истории его автора.

Обсуждая современную постановку «Валленштейна», А. В. Михайлов отмечает: в трагедиях Шиллера происходит «самопонимание истории, ее самоистолкование», поэтому и в «Валленштейне», запечатлевшем «неизбежность исторических судеб», есть «нечто несокрушимое и неопровержимое». Одновременно подчеркивается, что «этот поэтический сплав исторического опыта существен лишь в своей единократности — в неповторимой связи своих смыслов»[4]. Неповторимость художественного произведения в его целостности, «однократной» связи всех его «смыслов» зависит от истории и ее видения; «мышлением истории» предопределяется «наклон» и «модус» изображения истории в произведении. Таким образом, художественное мышление писателя выражается в характере связи между его видением истории и ее «модусом», ее преломлением по отношению к настоящему, в смысловой структуре произведения. Поэтому, если ставится задача изучения художественного мышления писателя, то предстоит исследовать содержание этой «связи», всегда «индивидуальной» и творчески неповторимой.

«Сама форма или, лучше сказать, композиция огромного по объему целого, — писал Михайлов о «Докторе Фаустусе», — ...должна была оправдать мифологизирующий подход к современной истории»[5]. При этом роман «не отражение настоящей истории» и не истории искусства, а «художественная метафора всей этой истории»[6]. И здесь же сказано о «попытке создавать на тему истории художественную конструкцию». Эта «попытка» Т. Манна, считает Михайлов, «заведомо обречена на неудачу», поскольку писатель «безнадежно отстает» от истории даже «в самых страшных образах», что становится «ловушкой для художника», «неразрешимым противоречием»[7].

«Однократный смысл», неповторимость, «новизна» произведения, в которой реализуется и в которую «отливается» художественное мышление его автора, открывается тем самым не на уровне его содержания, композиционных приемов или стилистических особенностей, а в принципе связи всех компонентов произведения в целое, и сам этот принцип связи может быть найден из того «мышления истории», которое присуще писателю.

---

[1] Там же. С. 579.

[2] *Михайлов А. В.* Стилистическая гармония и классический стиль в немецкой литературе // Языки культуры. (1976) С. 295.

[3] *Михайлов А. В.* О Томасе Манне. С. 662.

[4] *Михайлов А. В.* Послушный стечению обстоятельств. С. 629.

[5] *Михайлов А. В.* О Томасе Манне. С. 661.

[6] Там же. С. 662.

[7] Там же. С. 663.

Итак, «историчность» — это ключевой момент художественного мышления, проявляющийся в том, что Слово писателя определяется его «мышлением истории». Здесь Михайлов, безусловно, наследует традиции М. М. Бахтина. Бахтин поставил саму проблему историчости художественного мышления; он показал, что его категории — время, пространство, смысл — это «изображающие» категории, а само художественное мышление является «изображающим» по своему существу («Автор и герой в эстетической деятельности»). Учитывая опыт Бахтина, Михайлов ставит вопрос о сущности связи между мышлением истории у писателя и художественной формой его произведения.

6. Историчность «формы»

6.1. «Мышление формы»

«Большой писатель — реалист», — отмечал Михайлов, — «всегда выступает и как глубокий мыслитель»[1]; с другой стороны, и в поэтическом произведении есть «своеобразная рефлективность лирического, выливающаяся в *неизъяснимость* поэтического смысла»[2]. Курсив как будто подчеркивает: мышление писателя — особое; оно невыразимо, «неизъяснимо» в формах, традиционных для мышления философа. У художественного мышления есть своя направленность и свой язык, своя, отличная от философской, существенность.

Художник мыслит, «осмысляет историю» и создает исторические «смыслы». Как мы видели, анализ его мышления Михайлов начинает с «мышления истории», которым предопределено произведение в его целостности. Обостренное чувство времени, писательское переживание истории как ее живого присутствия — почему оно так много значит для поиска подхода к произведению? И совершенно ясно, что сама эта связь между чувством времени и построением произведения отнюдь не очевидна для читателя и исследователя, ее еще нужно найти и понять, но как? О прямой иллюстрации исторических взглядов писателя сюжетом произведения здесь, очевидно, говорить не приходится.

Чтобы видение истории определило «конструкцию смысла», необходима некая опосредующая инстанция: ведь «конструкции», готовой и наличной, еще нет, и писателю только еще предстоит ее придумать — создать новый «смысл». И в этом отношении уже проясняется, почему так важно чувство времени у писателя: от этого зависит, насколько он восприимчив к новому, насколько способен ощущать импульсы изменений, какова его интуиция по отношению к литературной традиции — к тому в ней, что неумолимо уходит, перестает быть актуальным, и к тому, что важно с точки зрения грядущей исторической эпохи. Чем более глубоким является переживание истории у художника, тем точнее он «расслышит» «требование исторического часа» и сумеет создать новый «смысл» — ранее, в прежней исторической констелляции, неспособный сложиться.

Слово поэта «высказывает необходимое и неизбежное, увиденное с той отчетливостью и прозорливостью, с которой видит в самую критическую минуту светлый ум, — тогда слово и подлинно поэтично и подлинно теоретично»[3]. В этой способности поэта создать исторически новое художественное осмысление отражается «единство поэтического слова», с его принципиальной неразъя-

---

[1] *Михайлов А. В.* Методы и стили литературы. С. 196.
[2] *Михайлов А. В.* Гете и поэзия Востока // Языки культуры. (1985) С. 607.
[3] *Михайлов А. В.* Диалектика литературной эпохи. С. 17.

тостью на «мысль» и «образ». Это единство заключается в «непременности», как писал Михайлов; в той сущностной причастности поэта истории, которая и позволяет ему «создавать» ее — своей поэтической мыслью.

«Критическая» для истории минута — это момент ее изменения, «сдвига», «слома», когда подготавливается новое художественное мышление, благодаря которому и появятся новые, по существу иные, чем прежде, «художественные создания». Для этого должно измениться представление о произведении как художественном целом. Потому мышление писателя — это его «мышление формы», целого: то, как он мыслит форму, и есть опосредующее звено между его мышлением истории и построением произведения.

Мышление формы — суть «философии» писателя. Стихотворение Гете «Песнь и изваяние» Михайлов называет «целой художественной философией Гете» и рассматривает в этом плане пластическую форму у Гете, замкнутую в себе, в ее противоположности «движению волны», повтору, в поэзии Востока.

Творческое «мышление формы», а не абстрактные философские тезисы, не теоретические постулаты писателя — вот в чем Михайлов видит его «художественную философию». Для него единство философской и художественной мысли имеет онтологическое объяснение, экзистенциальную природу: «Поэтическая мысль и философская мысль, — писал он, — очевидно, есть человеческое основание для того, чтобы они соединялись, — в том и другом случае мысль человека, мыслящий человек как общий источник»[1]. Основание — человеческое, жизненное, потому художественная философия писателя, его мышление формы, должна постигаться через ее соотношение с жизнью и действительностью. Существует предрассудок, — полагает Михайлов, — считать, что «истина прозаична» и ей «удобнее пользоваться в отрешенной, тезисной форме». Но «человечески-важно осмыслять и уловлять истину в ее жизненном функционировании (во всех без остатка областях жизни), в том, как вся жизнь и все бытие пронизаны истиной всеобще и тонко...» Поэзия имеет дело и «с тезисно формулируемыми истинами», — отмечает Михайлов, — и обязана вспоминать о них — но не с целью «перелагать их стихами» (не иллюстрировать), а «чтобы истолковывать их в широких связях, самим "тезисам", быть может, даже чуждых»[2].

Что это значит — раскрывать художественную философию писателя «в широких жизненных связях»? Как представляется, речь снова идет не о том, чтобы констатировать влияние тех или иных философских идей или концепций на писателя, и не о том, что он сам создает таковые; точнее, все эти моменты, безусловно, важны и должны быть приняты во внимание в научном исследовании в полной мере. Но они не имеют отношения к художественному мышлению как мышлению формы.

Между теоретическими воззрениями писателя и собственно произведением есть «зазор»; произведение — не иллюстрация этих воззрений, поскольку они «опосредуются» и начинают жить собственной жизнью в его художественном целом. Ведь «смысл вещи и облик вещи не совпадают непосредственно и просто»; и ведущее опосредующее начало — это все то, что происходит «рядом» с произведением в процессе его создания и существенно воздействует на теоретические установки автора.

Так, на рубеже XVIII-XIX веков сформировалось представление о художественной форме как органическом целом. Идею «внутренней формы» Михайлов обстоятельно рассматривает в ряде своих работ. При этом он выявляет парадоксальное положение дел в истории романа: как только утвердилось представление

---

[1] *Михайлов А. В.* Проблема философской лирики // Обратный перевод. (предположительно 1989-1991) С. 405.

[2] Там же. С. 406.

об «органической» форме, стали создаваться композиционно «не собранные» произведения, которые, казалось, распадаются «прямо на глазах читателя». По словам Жан-Поля, цитируемым Михайловым, «роман — это мешок, в котором болтаются все мыслимые формы», и все эти «мыслимые формы» Жан-Поль виртуозно, но совсем не «органично», использует в своих произведениях — в ту самую эпоху, когда образ органического единства романа стал определяющим.

Михайлов показывает, почему это произошло: наряду с идеей «внутренней формы» в художественном мышлении эпохи было живо и действенно и совсем другое представление, унаследованное из литературы XVII века — о форме как «книге» энциклопедического толка, как собрании самых разноречивых сведений, как «своде знания»; и им опосредовался новый идеал «органического» единства. Одновременно в культурной жизни происходили и другие процессы: нарождающийся романтизм, веймарская классика и сентиментальный роман Жан-Поля сосуществовали, взаимодействовали, противоречили друг другу — и все это взаимоопосредовалось в историческом «пространстве» эпохи времен Французской революции с соответствующими импульсами напряженных социальных обстоятельств и условий.

Потому не «отражение» жизни в произведении (само по себе, взятое изолированно от взаимодействия с другими факторами творческого процесса), и не «отражение» идей писателя в нем (также взятое «само по себе»), а «напряженность между словом и жизнью» и, следовательно, все на сегодняшний день доступные для своего выявления опосредующие звенья между теорией автора и произведением как художественной завершенностью должны быть увидены и раскрыты. Именно «напряженность между словом и жизнью», опосредующий момент, поможет понять «художественную философию» писателя «в широких жизненных связях». Отсюда стиль писателя нужно мыслить «в широком понимании» как «отраженное в поэтическом слове мировоззрение, способ поэтически постигать мир». Поэтическое постижение мира, жизни создает стиль; при изучении стиля автора — реализации его художественного мышления — в стиле нужно бы видеть процессуальное начало и прилагать к нему жизненное и историческое измерение.

Направленность слова на «историю-жизнь» означает также, что в художественном мышлении автора так или иначе проступает его «философия» человеческого бытия; и она будет выражаться в том, как он понимает, как видит человека. «Мыслящий человек» — таково основание художественного мышления, которому подчиняется творчество каждого писателя, и как и в чем это осуществляется, Михайлов считает важным исследовать.

«Художественным созданиям искусства принадлежит особая честь — они могут идти глубже, чем мысль историка»[1], — писал он. «Могут» идти глубже — поскольку не факты собирают и описывают, а нацелены на «осмысление» истории — «истории-жизни». При этом «художническое видение перекрывается умозрением, созерцанием, которые обогащают видение особой философией бытия — человеческого бытия»[2]. Как можно понять эту мысль Михайлова, в отличие от научных и философских штудий, художественное произведение прежде всего «направлено» на осмысление человека, и здесь возможна такая глубина понимания, которая не всегда доступна историку, философу: писатель видит конкретного человека, конкретного по «месту в бытии», и при этом умеет увидеть его в соотношении с «вечным», исторически общезначимым. Истолкование истории в художественном произведении — это истолкование человека; это не только его изображение в житейской конкретике, но и, одновременно, его постижение в историческом бытии.

---

[1] *Михайлов А. В.* О Томасе Манне. С. 662.

[2] *Михайлов А. В.* Человек в искусстве Эрнста Барлаха. С. 786.

Единство философского и поэтического слова выскажется в постижении человека: так в «Фаусте» Гете осуществилось «самоистолкование» истории как новое постижение человека в его историческом бытии, и тем самым осуществилось смыслопорождение истории — появился новый, творческий «смысл» в понимании человеческой жизни в ее «направленности» на историю[1]. «Это не символ страданий человечества, а образ бытия человека», и в нем и вечность (стремление духа ввысь), и время (мотив насилия) — это образ "внутреннего" человека, скованного злой волей, и своей, и чужой», — говорит Михайлов об одной из скульптур Э. Барлаха. Скульптор здесь «изображает человека в его исторической конкретности, наш современник у него — не в замкнутых границах конкретного бытия какого-то индивида, а в его "судьбе" и в той направленности, какую приобрела эта судьба»[2].

Тот поворот, который Михайлов придает изучению художественного мышления, закономерно изменяет и отношение к биографии писателя как предмету внимания науки. Раз основание единства мысли поэтической и художественной — это «мыслящий человек», то принципиальное значение получает «самоистолкование художника»: его собственное «измерение» своего творчества в неразрывности с «измерением» его жизни.

Но эта «неразрывность» — особого свойства: у нее конфликтная природа, и то, как художник преодолевает, разрешает этот конфликт, — тоже путь к изучению его художественного мышления. Не только «мироотношение», но и «жизнеотношение» писателя подсказывает логику его художественной мысли, его восприятие писательского труда, в котором проявляется понимание своего призвания как долга. «Гете как человек, как поэт, неразрывно, — особое бытие», — отмечает Михайлов, и это относится к каждому, кто принял на себя ответственность за свое дело: к А. Галлеру, Ф. Грильпарцеру, К. Д. Фридриху. Так, у Карамзина «все отдельное заведомо мельче целого». Художник — «особое бытие», с его внутренней конфликтностью, исторически обусловленной самим призванием — то есть тем, что художнику предстоит создавать новое, оспаривая и разрушая при этом старое. Дворянское звание Бетховена, придуманное им, как отмечает Михайлов, есть «сложная и далекая от нашего времени форма б о р ь б ы, форма самоосознания в обществе и искусстве»[3]. Писатель «весь окружен историей» (о Гете), и его конфликт с ней как с «окружением» закономерен, поскольку его посредством создается творческий, преодолевающий все привычное и устоявшееся, «новый» смысл.

Н. К. Карамзину, как показывает Михайлов в работе «Николай Михайлович Карамзин в общении с Гомером и Клопштоком», — предстояло «*открыть* простор» — «создать совершенно новые, и еще небывалые, и еще никем не испытанные отношения между личностью поэта и его же собственным творчеством, осознать такие новые отношения и встать в известную позицию к своему же творчеству — уметь занять и уметь утвердить ее»[4]. Открытие Карамзина заключалось в том, что «поэзия — это не долг и не служба, и не обязанность, неприятная или даже "сладкая", и не работа, и не труд, а это способ вести свою жизнь — способ существования и форма жизни»[5]. Михайлов подчеркивает: «Такова р е а л ь н о с т ь самоистолкования, или самопонимания, реальность, которая для любого писателя куда значимее, нежели то, как "на самом деле" обстоят дела — и протекает его творчество»[6].

---

[1] *Михайлов А. В.* Гете, поэзия, «Фауст» // Обратный перевод. (1986) С. 649-656.

[2] *Михайлов А. В.* Человек в искусстве Эрнста Барлаха. С. 785.

[3] *Михайлов А. В.* Бетховен: преемственность и переосмысления. С. 25.

[4] *Михайлов А. В.* Николай Михайлович Карамзин в общении с Гомером и Клопштоком // Обратный перевод. (предположительно 1993) С. 249.

[5] Там же. С. 250.

[6] Там же. С. 252.

Эта работа о Карамзине — одна из основных в теме самоистолкования художника в научном творчестве Михайлова. Здесь поясняется, каким образом изучение «самопонимания» художника может направлять изучение его произведений: самопонимание есть «место» художника в жизни, которое станет его «местом» и в истории — им открытым и найденным; он создает новый исторический «простор» — новое творческое видение.

6.2. «Внутренняя форма» (endon eidos)

Поскольку произведение для современного читателя всегда предстает в наслоениях его интерпретаций, оно в принципе уже искажено и доступно исследователю лишь в трансформированном виде. Научная рецепция часто «уводит в сторону — от намерений самого автора». Например, сложившийся на сегодня «мученический» образ Бетховена, его героизация, привели к такому «радикальному переворачиванию», которое совершенно «закрыло его музыку» для сколько-то адекватного ее понимания. Тем не менее, созданное автором произведение, все творчество художника в целом «существенно как мысль», и нужно расслышать ее, «пробиться к ней сквозь все напластования "переосмыслений" этой «мысли»[1].

То есть мы обязаны понять «авторский замысел» произведения, и как это можно сделать, подсказывается историчностью созданного. «Правильное прочтение музыкального произведения, — говорит Михайлов о Бетховене, — предполагает не верность его "записи", всегда несовершенной, но самому композиторскому замыслу в его необходимости, непременности. А это означает, что в произведении будет раскрыто его историческое измерение — запечатлевшаяся в нем история». Ведь «произведение не "вообще" красиво, а красиво как особый язык времени, язык, ставший возможным в свою эпоху, осуществившийся в единственно возможное для этого время»[2].

Исходить из авторского замысла означает, что произведение надо бы понимать так, как «мыслил» свое «целое» его создатель. Художник «предусмотрел упорное пребывание внутри вещи»[3], поэтому «изнутри», а не из «внешних» по отношению к произведению прошлого теоретических подходов, и должно осуществляться его исследование. Михайлов противопоставляет «авторский замысел» и традицию чтения: автор «замыслил» нечто цельное, «мысль», а затем она уже живет как «переосмысление», и этим указывает на конфликт между ними. Здесь достаточно отчетливо проступает его расхождение с герменевтической традицией «историчности». Для Гадамера вопрос об авторском замысле в методологическом плане вообще не может быть поставлен, поскольку произведение существует лишь как истолкование, в котором этот «замысел» сглажен и целиком растворен. Найти его отделенным от всех последующих интерпретаций невозможно — это противоречит самому способу бытия произведения, и потому, даже если кем-то из исследователей будет обнаружено нечто подобное «авторскому замыслу», это «нечто» не может быть научно верифицировано.

Михайлов же думает иначе. Для него произведение — «целостность видения и осмысления исторической жизни», предельно конкретной по своему «месту» в истории, что создает реальную возможность изучения авторского замысла, при условии, что его будут выявлять в динамических соотношениях с мышлением истории у писателя. Анализируя роман Т. Манна «Доктор Фаустус», Михайлов видит «суть манновского замысла» в следующем: «придумать такого композито-

---

[1] *Михайлов А. В.* Бетховен: преемственность и переосмысления. С. 56-59.
[2] Там же. С. 60.
[3] Там же. С. 56.

ра, который должен был взять на себя фаустовскую тему — тему *самоистолковывания* немецкой культуры в это время, тему мифологическую, и должен был, творя, *прожить* ее и расплатиться за этот миф в полную меру: словно платя за целую нацию, расплачиваясь за целую немецкую историю». Леверкюн — «не создание немецкой музыки», «а создание *истории*, перенесенная в литературу гигантская *метафора истории*»[1].

Только в случае, если замысел автора раскрывается в его «историческом измерении», может быть понята неповторимость, художественная уникальность формы произведения в его отличии от всех иных творений. «*Общее* у всех литературных произведений возникает на своих особых путях, — писал Михайлов. — Это *общее* куда менее существенно для этого создания (речь идет о «Письмах русского путешественника» Н. К. Карамзина — Г. Д.), чем внутренняя «механика» его смыслопорождения, исключительно конкретная по своему месту в историческом бытии»[2]. Вопрос об исторически обусловленном «общем» в работах Михайлова отсылает к его представлению о «внутренней форме» произведения.

«Наше чтение Гете, — говорит Михайлов, когда обращается к циклу «Китайско-немецкие времена года и дня», — противоположно тому, какое было характерно для нескольких поколений историков литературы». Эмиль Штайгер и его современники ориентировались на «идеальный образ чистой лирики» и искали у Гете «общечеловечески-общезначимое». Но при этом упускается «конкретность смысла» этих произведений — их «смыслообразующая логика», тогда как, «если повнимательнее всматриваться в эти стихи, заглядывая в "механизм" построения их образов и картин, они от этого приобретают особую прелесть конкретности, переставая, правда, быть "чистыми настроениями природы"»[3].

Видеть произведение в исторической конкретности для Михайлова означает, что необходим не инструментально-технический подход к нему как некоему законченному творческому «итогу», а онтологический, нацеленный на понимание процесса творчества. «Инструментальное представление о творческом методе уже не только забывает о творчестве как творческом процессе и пути, на котором творится целое. Забыт процесс творчества как процесс смыслосозидания»[4], — подчеркивает Михайлов. Он же, напротив, полагает, что «в основе творчества лежит внутренняя целостность, созданный в духе целостный облик, вся суть которого — в совокупной собранности целого. Он оформляет вещество, форму»[5]. Михайлов напоминает о Плотине, разделявшем «внутренний эйдос» дома и дом построенный, реальный. «Тот же, кто видит этот "внешний дом", — пишет Михайлов, — то есть выстроившийся вовне, в веществе, внутренний облик-эйдос, задуманный художником, 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»[6].

С этим связана тема «произведения» в работах Михайлова. Он не раз говорит, что это неточное слово и что желательно отказаться от его нерефлектируемого использования. «Произведение» напоминает об «изготовленности», об «изде-

---

[1] *Михайлов А. В.* О Томасе Манне. С. 665.

[2] *Михайлов А. В.* Николай Михайлович Карамзин в общении с Гомером и Клопштоком. С. 258.

[3] *Михайлов А. В.* Гете и поэзия Востока. С. 604.

[4] *Михайлов А. В.* О методе в искусстве. С. 193.

[5] Там же. С. 195. В неоплатонической традиции, как выявляет Михайлов, «внутренняя форма» понималась как «идея-конструкция какого-либо создаваемого бытия»: *Михайлов А. В.* Проблемы исторической поэтики в истории немецкой культуры. С. 224.

[6] *Михайлов А. В.* О методе в искусстве. С. 195.

лии» и технически-конвейерном производстве. Но у «изделия» исключительно служебное назначение, и его связи с исторической жизнью полностью разорваны. Поэтому здесь нет собственно «смысла», смыслопорождающего начала[1]. Михайлов полагает, что «художественное создание» — более точное обозначение произведения. Вероятно, потому, что здесь ощущается творческий план, процессуальное начало; историческая соучастность писателя, а не разорванность связей произведения с «историей-жизнью». Отметим также, что по внутренней форме слова, к анализу которой так всегда внимателен Михайлов, в слове «создание» есть отношение к строительству, к «зданию» и со-творчеству (с историей)[2].

Произведение — это «не форма и содержание», настойчиво повторяет Михайлов, а «конструкция смысла», и смысл лежит внутри нее». В разных искусствах согласно их «внутренней природе» будет доминировать определенное начало: на «конструкции» в большей степени основана музыка, на «смысле» — литература. «Процессуальный» взгляд на «конструкцию смысла» предполагает ее раскрытие в «историческом измерении»: нужно как бы «развернуть» «эйдос» произведения в жизненное пространство его эпохи, «открыв» на нее «вид» и «разместив» это произведение в поле действия ее исторических сил.

6.3. «Историческое мышление формы»

Итак, раскрыть «смысл» произведения означает выявить авторский замысел через «внутреннюю форму» этого прозведения, его «эйдос»; то есть найти то, что замыслил автор на основе своего, имманентного, художественного «мышления формы». Решению этой задачи очевидно препятствуют сложившиеся на сегодня представления о «форме», обычно являющиеся исходными для исследователя литературы прошлого, и прежде всего это современные представления о литературном жанре и его структурных законах. Но «всякое явление следует судить по его внутреннему закону»[3], — отмечает А. В. Михайлов, — «его» закону, а не «нашему». Эти слова — своего рода отсылка к известному высказыванию А. С. Пушкина о комедии А. С. Грибоедова. Пушкинская реминисценция подсказывает, что для А. В. Михайлова верность изначальному авторскому замыслу — тот путь понимания произведения, который давно сложился в национальной литературной традиции, но в контексте его историчности еще не получил достаточной теоретической экспликации.

Ведь выявление «внутреннего закона» произведения невозможно осуществить непосредственно, читательски-интуитивно, вне продуманной и теоретически разработанной «системы координат», без некой точки отсчета, которая задавала бы направленность исследования и его методологические ориентиры, предполагающие, со своей стороны, получение верифицируемых результатов. Рассмотрим, каким видится решение этой проблемы, или, точнее, каков характер поисков ее решения, в работах А. В. Михайлова.

Первое, что предстоит сделать, — убежден он, — это «взять под контроль» сложившиеся установки анализа, которыми исследователь зачастую пользуется вполне бессознательно, автоматически; научиться отделять «свое» от «чужого», чтобы освободить, насколько это возможно, наше восприятие, сделать его более «открытым» для явлений других эпох и культур. Нужно ставить под вопрос современные приемы и принципы чтения и интерпретации, и в этом случае «перенос своего на чужое» уже не будет проходить незаметно для исследовательского со-

---

[1] См. раздел «Вещь и творение» в работе Хайдеггера «Исток художественного творения»: *Хайдеггер М.* Работы и размышления разных лет. М., 1993. С. 55-72.

[2] О метафорах «здания» и «дома» в работах Михайлова см. в Приложении 2.

[3] *Михайлов А. В.* Методы и стили литературы. С. 187.

знания, что сделает его более подготовленным к восприятию «чужого». В работе «Методы и стили литературы» А. В. Михайлов говорит о нескольких распространенных «заблуждениях» науки, о таких ее «ходах мысли», которые свидетельствуют о повсеместном, но неправомерном переносе современных научных представлений на реальность литературы прошлого. «Весьма серьезное заблуждение», — пишет он, — когда к морально-риторической литературе «относятся как к неполноценной, ... которая не достигает ни полноты реалистической литературы, ни совершенства ее "метода"»[1]. Еще пример такого переноса — когда критерий «новизны», относительно поздний по его историко-культурному происхождению (XIX век), прилагают к произведениям гораздо более ранних эпох, в которых он «возникал разве только на горизонте литературного сознания»[2].

Поиск «точки отсчета» должен начинаться с уверенного допущения, что все предшествующее — это «иное», другое, несходное со всем, что присуще современному художественному и научному мышлению. Это «*иное* состояние литературы»[3]. И «внутренний закон» произведения следует искать из его историчности — существенной причастности к историческому миру своего времени, безусловной подчиненности именно этому миру. Например, для Биркена, теоретика XVII века, художественный вымысел писателя — столь же правдивая «история», как и рассказ о действительно бывших событиях. Это соответствует взглядам его эпохи, ее «мышлению истории», «а потому этот мир в определенном отношении вполне реален и историчен». «Смешение реальности и вымысла,— говорит Михайлов о мышлении истории в эпоху Биркена, — и допустимо, и ничуть не вредит познанию истории, — напротив, способствует ему», хотя для современного читателя это отнюдь не так[4].

Историчность художественного мышления писателя выражается в такой его безусловной подчиненности истории — смысловым горизонтам, пределам своего мира и своей эпохи, присущему ей художественному мышлению формы. «Эту форму *вынужден* мыслить автор на своем месте и в свое время, а вот уж внутрь вынужденности он полагает и свою свободу»[5], — подчеркивает Михайлов, курсивом выделяя принципиальное и основополагающее: нудительность «мышления формы» у художника. Знаменательным образом «мышление» противопоставляется «строению» формы. «Действительность этого произведения, — говорит Михайлов о романе М. Ю. Лермонтова, находится «в полном согласии с традицией, — однако, заметим, не с традицией строить форму вот именно так, но с традицией так *мыслить* форму и вследствие этого подпадать под действие неминуемо вытекающих отсюда закономерностей»[6].

«Строить» форму, вероятно, можно вполне произвольно — выбирать жанр, композиционный принцип, а вот «мыслить» форму по своему выбору невозможно: здесь художник «неминуемо» подчинен «внутреннему» закону истории, над которым он не властен и который закономерно становится «внутренним законом» для его произведения. «Прежде замысла конкретного произведения, — пишет Михайлов, — в нем определено ...всеми факторами, взаимодействующими в истории, то *что,* в качестве какого, в пределах возможного для своего истори-

---

[1] Там же.

[2] Там же. С. 162.

[3] *Михайлов А. В.* «Герой нашего времени» и историческое мышление формы // Обратный перевод. (предположительно 1989) С. 310.

[4] *Михайлов А. В.* Методы и стили литературы. С. 157.

[5] *Михайлов А. В.* «Герой нашего времени» и историческое мышление формы. С. 307.

[6] Там же. С. 306.

ческого места и времени, будет возникать замысел, или образ, конкретного художественного создания»[1]. Лишь на основании такого «*что*», в поле предоставляемых им возможностей, оформляется писательский замысел.

Таким образом, есть «внутреннее», историческое «основание» для авторского замысла «формы» как «эйдоса» его произведения: «Самое внутреннее — самое важное, поскольку лежит в основании всего создаваемого». Понятие основания очевидно имеет теоретико-методологический характер и указывает на настоятельную задачу науки, очерчивает ее особую предметность. В то время как наука о литературе, — писал Михайлов, — «охотно» разбирается «в разных внешних обстоятельствах», отдельных факторах, раскрывает социологические взаимосвязи, абсолютизируя отдельные факторы, то внутреннее, что лежит в основании творчества, есть всегда и везде безусловный итог взаимодействия всех факторов[2].

Потому вопрос о «строении» формы, о жанре и повествовательной структуре произведения — это уже второй вопрос, на который не найти адекватного авторскому замыслу ответа, не продумав первый — об основании, о мышлении формы, имманентном данной эпохе. «Всякое конкретное создание, — убежден А. В. Михайлов, — это решение вопроса о том, какое именно *что* возможно и мыслимо в конкретных условиях историко-культурного времени и места... *Что* не абстрактно, но конкретно; оно неотрывно от своего осуществления, которое предрешает»[3]. «Это *что* подобно системе координат, в которой, и только в которой, реализуется творческий замысел»[4].

«Основание» писательского замысла, диктуемое мышлением эпохи, «неотрывно от своего осуществления». Оно не эксплицировано в самой эпохе в виде систематизированных эстетических суждений или теоретических концепций, это не какие-то «идеи», которые воплощает или оспаривает художник; основание есть «итог взаимодействия» исторических сил и факторов, их констелляция, может быть, неизвестная художнику, но на уровне мышления формы «неминуемо» им управляющая. Тем самым вопрос об изучении «оснований» эпохи уточняется: для их выявления недостаточно фактических знаний литературной реальности и особенностей жанровой системы; нужно изучить эти исторические факторы и характер их взаимосвязи, подготавливающий определенное «мышление формы».

Сейчас попытаемся осознать, какого рода проблема здесь вырастает. Ведь сам вопрос об основаниях эпохи можно понять как вопрос о многообразных свойствах, признаках, приметах той или иной литературной эпохи, которую, в свою очередь, можно толковать безбрежно широко, вплоть до полной теоретической невнятности на уровне понятия «эпохи»: эпоха романтизма, эпоха Гете, пушкинская эпоха — все это достаточно распространенные обозначения. И тогда что именно может выступать имплицитным «основанием» эпохи, причем таким, которое «предзадано» художнику и изначально предопределяет его «мышление формы»? Это не может быть концепция личности, взятая сама по себе, или образ мира — тот или иной, или сугубо теоретико-литературные пристрастия авторов, или, предположим, социальная действительность и ее восприятие писателем. Ни один из подобных «факторов» нельзя представить как «безусловно» подчиняющий себе художников целой эпохи. Потому Михайлов говорит о «взаимодействии» всех возможных факторов и сил истории. Но так или иначе, если ставится проблема раскрытия оснований эпохи, должен быть найден существенный, основополага-

[1] Там же. С. 291.
[2] Там же.
[3] Там же. С. 292.
[4] Там же. С. 304.

гающий момент, объединяющий все «факторы» в некий «итог их взаимодействия» и слагающий сам принцип художественного мышления.

Этот исходный для эпохи принцип А. В. Михайлов определяет по направленности художественного мышления — направленности на создание произведения как смысловой целостности, «формы». Тем самым мышление формы понимается как итог и результат, в котором опосредуется все то, с чем имеет дело сознание художника. Следовательно, путь к «замыслу», «эйдосу» произведения проходит через изучение соотношения, определяющего сам характер опосредования всех сил и факторов эпохи. И тогда «основание» эпохи — это не ее смысловое содержание, не ее «знание» или социальные черты, а принцип связи, объединяющий самое жизнь, куда входит и все это, и собственно художественная рефлексия.

При этом Михайлов выдвигает на первый план «жизнь», а не содержание философского или какого-либо иного «знания» эпохи. Ведь художник не варьирует того, что ему «предзадано»; он создает нечто неповторимое, новый «смысл», и если бы его роль сводилась к высказыванию всеобщего, это новое не могло бы возникнуть. «Критерий новизны» не случайно упоминается Михайловым в разные годы и по разным поводам; подобный критерий предполагает необходимость иметь в виду, что «новое» возникает лишь при условии свободы художника от любых сковывающих его мысль догм и запретов. И «опыт жизни», всегда неповторимый, и дает ему эту свободу творчества.

Потому изучение «мышления формы» как основания эпохи не самоцель, а средство подойти к произведению, к его адекватному пониманию. Причем в произведении осуществляется не «реализация» этих оснований, а их «опосредование» творческой мыслью, направленной на создание нового «смысла». Соответственно, в произведении «общее» для эпохи мышление формы будет как бы преломляться, «не совпадая» с тем, что осуществляется в других произведениях и у других авторов. Такого рода «несовпадения» и «зазоры» органически связаны с исторической подвижностью «основания» эпохи, чем подготавливается их необратимое изменение в истории.

Характер таких изменений зависит, полагает Михайлов, от того, как изменяется «жизнь» эпохи в ее целом. В работе «Культура комического в столкновении эпох» он отмечает: «Действительность тяготеет к тому, чтобы бесконечно опосредовать свои крайности», и «литература находится здесь в полнейшей зависимости от жизни; жизнь — ее внутренняя форма, ее endon eidos, и эта внутренняя форма творит органически подобающее себе выражение...»[1].

В итоге этого процесса опосредования рождается «внутренний закон» эпохи, предзаданный художнику, — принцип связи между жизнью и осмысляющим, «упорядочивающим» ее «словом» в художественном мышлении именно этой культурной эпохи. Этот принцип обозначает суть ее своеобразия как то «общее», по отношению к которому в литературоведческом исследовании уже может быть выявлено сугубо индивидуальное содержание художественного мышления. «История интерпретаций "Лаокоона", — отмечает Михайлов, — свидетельствует о том, как много и — одновременно — как мало — значит индивидуальное пластическое видение и субъективное ощущение художественного произведения... оно почти незаметно для смотрящего опосредуется его теорией, эстетикой, становится примером приложения общего постулата к конкретному явлению искусства»[2].

---

[1] *Михайлов А. В.* Культура комического в столкновении эпох. С. 122-123.

[2] *Михайлов А. В.* О художественных метаморфозах в немецкой культуре XIX века. С. 766.

При этом важно изучать именно опосредование, а не «отражение» общего принципа: искать в произведении не общие, «статические» признаки литературного направления, а индивидуальное мышление формы, «упорядочивающее реальность»— в его исторической динамике, в направленности от прошлого к будущему. Трудно выделить общие черты морально-риторической системы, — говорит Михайлов, — ведь исторически, на фоне общего, в ней были самые разные стилистические решения. И литература противодействует выделению общих черт. Поэтому нужно «связать общую сторону морально-риторической системы знания в целом с показом ее исторически разворачивающихся воплощений, обликов»[1].

Апелляцией к «мышлению формы», как видим, ставится вопрос не о жанре, а о взаимодействии жизни и слова, об унаследованном и совсем новом; и отсюда должен быть подход и к жанру, и к автору, и к изображенному миру. Вопрос о форме, — пишет Михайлов, — «совсем не формальный вопрос. Речь идет о том, что можно было бы назвать мышлением, или осознанием, *формы* — вместе с тем и самой *сути* литературного (вообще художественного) произведения, а также о том, в *каком именно виде* бидермайер получил такую форму от предшествующих эпох»[2]. Писатель преодолевает традицию, что заметно при сопоставлении с «будущим», с мышлением формы в наступающей эпохе, и тогда «конструкция смысла» его произведения может быть понята в ее исторической неповторимости — уже не вынужденной, а «произвольной». Так, в романе М. Ю. Лермонтова «Герой нашего времени» — *«два целых»* как «непременные импликации внутренней формы в определенных культурно-исторических условиях»[3]: произведение мыслится и как «книга», и как «эйдос». Эти «две меры» «двух целых» в одном произведении обусловлены «разноосновностью», характерной «для всей эпохи осмысления произведений как внутренних форм»[4]. Таким образом, мышление формы, реализующееся в опосредующем «жизнь» и Слово общем принципе, имманентном данной эпохе, есть координата и «мера», позволяющая изучать творческое содержание мышления формы у писателя.

Такая задача закономерно предполагает точность соотнесения «заданного» и индивидуально-творческого начал. Чтобы понять, «как это было у Гете, — пишет Михайлов в работе «Гете и поэзия Востока», — следует принять во внимание то самое основное и фундаментальное, что присуще любым, самым передовым и глубоким, обращениям к истории на рубеже XVIII-XIX веков, их видению истории»[5].

Предмет исследования в этой работе — «Западно-восточный Диван», его поэтика и «форма». Но анализ произведения предварен характеристикой того, что было «задано» Гете и соответственно «настраивало» его отношение к «чужим» культурам. Гете «разглядывал» «в исторической полутьме следы греческого идеала», «заранее явные ему в своей ценности. Такова была заданная ему логика рассмотрения истории». Гете «поддерживается *громадным, нерастраченным порывом истории к своему самопознанию*», и отсюда — «такая *стремительность* и такая *уверенность* Гете в освоении Востока, отсюда возможность синтезов, которые обгоняют академическую науку с ее последовательностью и... инстинктивно угадывают истину»[6].

---

[1] *Михайлов А. В.* Методы и стили литературы. С. 188.
[2] *Михайлов А. В.* Гоголь в своей литературной эпохе. С. 340.
[3] *Михайлов А. В.* «Герой нашего времени» и историческое мышление формы. С. 304.
[4] Там же. С. 305-306.
[5] *Михайлов А. В.* Гете и поэзия Востока. С. 622.
[6] Там же. С. 623-624.

Курсивные выделения Михайлова подчеркивают зависимость художника от «основания» своей эпохи на уровне ее «мышления истории». Такая зависимость динамична, она сводит общее движение культурной истории и тот его «момент», который создается художником в произведении. «Миг», «минута», «момент» — понятия, фиксирующие причастность отдельного произведения и собственно писательского творчества к времени, к истории в самом существенном смысле: время создается «минутами» и «мигами», история — произведениями, «смыслами». «Герой нашего времени», как отмечал Михайлов, пришелся «на самый миг великого слома традиции», «на последнюю грань», «на порог»[1]. Жанр, к которому обращается Гете в «Римских элегиях», традиционен, но они «написаны в свою исторически неповторимую минуту! А минута эта у Гете, поэтически, "поэтологически" стремившегося вперед, была ознаменована тем, что все жанровое, устоявшееся, риторически-типическое, всякий литературный мотив, все позаимствованное и переработанное соединялось с таким "я", которое представало уже индивидуальным, конкретным, субъективным, неповторимым, уникальным в своем бытии...»[2]. «Минута» и исторический «миг» своего рода методологические обозначения, указывающие на то, каким образом становится возможным раскрыть неповторимость индивидуального мышления формы у писателя: через динамическое соотнесение образа действительности, видения «жизни», сложившегося в его художественном сознании, с той эстетической «мерой», которая существовала во «внутреннем законе» эпохи и отложилась в ее «основании». Если произведение возникает на «переходе» эпох, когда «мера» менялась, нужна «многомерность» подхода как единственно адекватный путь к его «смыслу». То, как в произведении взаимоопосредуются «старое», традиционное, и наступающее «мышление формы», может быть понято из бытийной направленности художественного мышления автора на «осмысление жизни».

«Форма» романа Лермонтова, говорит Михайлов, — «*запечатленное мышление*. ...Всякие трудности и причуды формы — реальность ищущей мысли, обдумывающей заданные ей проблемы: во встрече действительности и того, что, может быть, вовсе неведомо мысли в эксплицитном смысле, — формы как эйдоса-идеи»[3]. «Действительностью» определяется поворот «ищущей мысли» писателя к новой и неповторимой «форме». У Гете, — отмечает Михайлов в связи с проблемой жанра поздних романов писателя, «вопреки его желанию как бы остановить идеальную историческую эпоху, все пребывает в движении, историческом волнении — остановить движущееся нельзя». Перед Гете была не идеальность, а хаос, в котором «надо разобраться, и, утверждая поэтический порядок художественного произведения, необходимо вместе с тем утвердить порядок и в самой действительности»[4]. «Такова задача "Годов учения Вильгельма Мейстера"; — полагает Михайлов, — сама проблема формы и композиции литературного произведения взаимосвязана с жизненной жгуче-актуальной проблемой: сохранить и утвердить позитивный смысл реального, противоречиво, хаотически существующего»[5]. Не на уровне содержания романа Гете, а на уровне его «формы и композиции» обнаруживает Михайлов направляющую роль «жизни», и из «жизни», как она виделась писателю, открывается «мышление формы» и соответственно композиционно-структурные особенности произведения.

---

[1] *Михайлов А. В.* «Герой нашего времени» и историческое мышление формы. С. 310.

[2] *Михайлов А. В.* Гете и отражения античности в немецкой культуре на рубеже XVIII-XIX веков. С. 574.

[3] *Михайлов А. В.* «Герой нашего времени» и историческое мышление формы. С. 307.

[4] *Михайлов А. В.* Гете и отражения античности в немецкой культуре на рубеже XVIII-XIX веков. С. 590.

[5] Там же.

Итак, писатель «вынужден» мыслить форму так, как предписывает ему «внутренний закон» его исторической эпохи, «свобода» же его мышления формы выражается в сугубо индивидуальном характере опосредования «заданного» жизненным опытом и «самопониманием», которое характеризует переживание истории и ощущение своего «места» в ней, своего творческого «момента». Ведь «смысл» — это «историческое бытие», возникающее из «взаимодействия жизни, истории и произведения»[1]. Потому понимание произведения предполагает, что требуется раскрывать это взаимодействие.

7. «Особенная диалектика истории»

7.1. Время и «смысл»

Какие методологические принципы должны быть положены в основу изучения произведения, понятого в его «историчности»? При решении этого вопроса приходится иметь в виду, с одной стороны, историческую изменчивость произведения, с другой — целостность его «смысла», то есть учитывать своеобразное положение произведения в литературной истории: оно является ее частью, но такой, которая, в силу существенной причастности произведения к истории, не может быть вычленена из художественной традиции и рассмотрена изолированно от нее.

«Вещь должна быть схвачена вместе со своим становлением», — считал Михайлов, — то есть понята так, чтобы «смысл» произведения не исчез, не растворился в становлении; он не может быть «снят» на последующих стадиях литературной истории. История тем самым раскрывается в работах Михайлова как диалектический процесс, и на первый план выступает изучение «превращений» Слова — «перехода» Слова из одного исторического состояния в другое. Причем по отношению к каждому его этапу это историческое состояние Слова мыслится как достаточно устойчивое, стабильное, — что и создает возможность увидеть произведение в его смысловой целостности, обусловленной функцией Слова, понимаемой исторически определённо.

Таким образом, в предмете исследования должны быть методологически соотнесены два разнонаправленных компонента «историчности» произведения, а именно временной и смысловой: «исторические превращения» функции Слова и анализ отношений между «общим» и «отдельным»; между функцией Слова, ее «регулирующим» характером и творческой индивидуальностью писателя. Эти отношения А. В. Михайлов понимает как «диалектические»; диалектические принципы исследования он полагал адекватными историчной природе произведения. Рассмотрим их содержание и аналитическую направленность.

Анализируя философские сочинения Герреса, А. В. Михайлов отмечает: Его принципы выражают «скорее некую геометрию бытия в его развитии, чем свойства самого бытия и его движения: не бытие развивается через противоположности, а они действуют в бытии как своем материале»[2]. Здесь высказана собственная точка зрения Михайлова начала 1980-х: история есть процесс развития, осуществляющегося через противоположности. В истории культуры он повсюду замечает «внутренние тяготения», «динамические внутренние сдвиги», ведущие к «диалектическим превращениям смысла». «Сильная позиция» Герреса, — по убеждению Михайлова, в том, что «в качестве общих принципов бытия он выделяет... *динамически-имманентный принцип исторического развития*»[3]. «Сильная позиция» в данном слу-

---

[1] *Михайлов А. В.* Методы и стили литературы. С. 143.

[2] *Михайлов А. В.* Йозеф Геррес. Эстетические и литературно-критические опыты романтического мыслителя // Обратный перевод. (1986) С. 234.

[3] Там же. С. 233.

чае означает, что она близка А. В. Михайлову, как близок ему и Зольгер «диалектическим постижением сущности искусства» и, безусловно, Гегель, — постоянный участник размышлений Михайлова на протяжении всей жизни: в «Лекциях», читавшихся уже в 1990-е годы, он обращается к Гегелю не менее настойчиво, чем в самых ранних своих работах. Свое отношение к диалектическому методу Михайлов часто высказывает не прямо, а косвенно, при обсуждении работ других исследователей истории культуры. Так, в работе «Йохан Хейзинга в историографии культуры» (1988) сказано следующее: «В «Осени Средневековья» «нет линий исторического движения, развития», «перехода и диалектики». Автор «нигде не касается законов истории, и говорить о них вовсе не входит в его замысел»[1]. У Хейзинги культура «складывается не в итоге бесконечного взаимодействия и перемножения всех реальных факторов истории, а как экстракт независимого, поднимающегося над "материальной деятельностью" творчества», это не история как «закономерное и имманентное развитие»[2]. В книге Хейзинги дано «феноменологическое описание исторического бытия» вместо обсуждения его «исторических закономерностей»[3].

Таким образом, для А. В. Михайлова культурная история — процесс закономерного и имманентного движения, и ее изучение требует анализа «движения, перехода, диалектики». Диалектическое развитие — основополагающая характеристика литературной и культурной истории в работах А. В. Михайлова 1970-1980-х годов. Но это «развитие» — особенное, в нем нет планомерности и логической последовательности, «падение культуры, как и ее возрастание, всегда происходит и осуществляется одновременно и скачком и плавно», ее движение подчиняется собственным, «имманентным» законам.

«История в своем движении постоянно проходит через парадоксы словно через каменные пороги на реке», — говорит Михайлов. «Когда речь идет о большом искусстве, общие принципы никогда не бывают даны как нечто отвлеченное и общезначимое» — тут и «свои неожиданности, и свои моменты диалектики»[4]. Он подчеркивает особую значимость для истории культуры парадоксальности, «непредсказумости»: «Слово "вдруг" неожиданно становится одним из ключевых слов культуры и как все они, подверженным далеко идущим переосмыслениям, многозначительным для истории культуры. В словечке "вдруг" заявляет о себе *история* — это неожиданно лишь до тех пор, пока мы не освоимся со всемогуществом исторического во всем культурно-значимом вообще».

В «диалектике истории» правит не логичность, а закон парадокса. «Скажем вместе с философом, — говорит Михайлов в работе «О. Павел Флоренский как философ границы», — разумение всегда есть недоразумение»[5], но при этом все «недоразумения все же наделены своей исторической непременностью»[6]. Яркий пример этого для Михайлова — восприятие античности в культурном сознании конца XVIII века, которое, «чем глубже проникает в античность, тем в конечном итоге дальше отступает античность перед ним. И это настоящий исторический парадокс»[7]. Парадокс, как

---

[1] *Михайлов А. В.* Йохан Хейзинга в историографии культуры // Языки культуры. (1988) С. 832.

[2] Там же. С. 837.

[3] Там же. С. 838.

[4] *Михайлов А. В.* Проблема характера в искусстве: живопись, скульптура, музыка. С. 229.

[5] *Михайлов А. В.* О. Павел Флоренский как философ границы. К выходу в свет критического издания «Иконостаса» //Обратный перевод. (1994) С. 462.

[6] *Михайлов А. В.* Гете и отражения античности в немецкой культуре на рубеже XVIII-XIX веков. С. 592.

[7] Там же.

отмечает Михайлов, цитируя Клейста, — «признак истины»[1]. Чем объясняется, от чего зависит «парадоксальность» историко-культурного развития?

Если рассмотреть аналитические понятия, с которыми работает А. В. Михайлов, то становится заметной их своеобразная двуплановость: они нацелены и на выявление диалектики процесса, на его «временное» измерение, и на его конкретно историческое, «жизненное» содержание. Такой тезис, как «две противоположности получают разрешение в третьем...», такие понятийные формулировки, как «логика общекультурного развития», «усиление и ослабление культурной динамики», «моменты центростремительности и центробежности в немецкой культуре», «диалектичность процесса оценивания произведения», «момент культурной истории» и ее «переходы» (все примеры — из работы «Йозеф Геррес. Эстетические и литературно-критические опыты романтического мыслителя») — вполне традиционны для диалектически ориентированных отечественных исследований. Но в работах Михайлова они всегда выступают не в самостоятельной роли и функции, а в плотной, неразрывной смысловой связи с другими понятиями, и в результате их «классическое», устойчивое и общепринятое значение несколько изменяет свою направленность. «Бытие в его полноте», «края бытия», «бытийное состояние мира»; «широкая литературная жизнь» и ее «характер», «живое постижение произведений искусства» — эти обозначения выступают как непременное «сопровождение» диалектических понятий и тезисов, дополняют их «временной», процессуальный смысл иным — пространственным, «жизненным». Центральное для Михайлова понятие «опосредования» — понятие диалектики Гегеля — также постоянно получает совсем не гегелевские коннотации через соотнесение с обозначениями, противоположными по смыслу. «Произведение — источник непосредственного эстетического опыта», — говорит Михайлов в той же работе о Герресе, — «у художественного создания» есть «непосредственный смысл» и «непосредственное воздействие», зависящее от «непосредственной динамики литературной среды».

Как видим, диалектические понятия у А. В. Михайлова направлены так, чтобы были соотнесены общая логика исторического движения и «логика» реальной, «непосредственной» культурной жизни. Эта последняя, «логика жизни», полная неожиданностей, и создает «парадоксальную» историю культуры с ее «особенной» диалектикой. И все происходящее в культурной истории будет зависеть от того, каким образом на каждом ее этапе ее имманентные законы будут взаимодействовать с жизненной реальностью, с тем, как осмысляется всегда новая и непредсказуемая «жизнь» в человеческом сознании.

Так, сама возможность возникновения романа-утопии В. Майерна «Диа-на-Соре» (1789) предопределяется «тонким равновесием многообразных моментов». «Для потребности в написании утопической книги, — отмечает А. В. Михайлов, — в головах людей (в господствующих представлениях эпохи, в самих духовных предпосылках) должно установиться известное соотношение реального и идеального, динамического и статического, земного и божественного... Если роль человека в истории представляется малой — не будет стимула для создания утопии, как и если эта роль чрезмерно активна и значительна. Если идеальное кажется слишком далеким от реальности — утопии не станут писать, как и когда идеал и действительность чрезмерно сближены»[2].

Осмысляется в произведении «история-жизнь», и диалектический взгляд на историю ценен в глазах А. В. Михайлова, когда «жизнь» включается в целостное

[1] *Михайлов А. В.* Культура комического в столкновении эпох. С. 129.

[2] *Михайлов А. В.* Об одной позднепросветительской утопии // Обратный перевод. (1993) С. 211.

представление о диалектике культурного развития. Поэтому он так высоко ценит сочинения Герреса, «основой» диалектической мысли которого стало «бытийное состояние мира»: «Его критический цикл 1804-1805 гг. составляет лишь короткий, притом неповторимо яркий эпизод», но зато отмеченный «стремлением... связать литературу с жизнью, бытием, миром», наукой и философией[1].

Ориентация на осмысление исторической «жизни», настоящего, меняющееся в ходе культурного развития и в то же время его, это развитие культуры, создающее — отличительная черта диалектических понятий и обозначений А. В. Михайлова, его точки зрения на содержание и цель диалектического подхода в науке о культуре в целом. Расхождения с Гегелем заключаются именно в концепции развития: «Для него, — говорил Михайлов о Гегеле на лекциях в Московской консерватории, — любое развитие — логическое, и у каждого этапа свой возраст. Но наша проза научила нас тому, что вещи не так во времени и человеческой истории располагаются». В одной из работ начала 90-х годов А. В. Михайлов цитирует «Феноменологию Духа»: «Нечто не исчерпывается своей целью, но исчерпывается своим разворачиванием, и результат — не подлинное целое, но оно вкупе со своим становлением». «У Гегеля, — говорится далее, — центр тяжести смещен с сущности на становление, с пребывания на развертывание, с цели на ее исполнение...». Бутон «опровергнут» цветком — это «одно из гегелевских понятий истины... истина вдруг становится неистиной, пугающим обманом...»[2].

Гегелевская традиция «предполагает бесконечный и беспощадный в своей аналитичности понятийный процесс»[3], что в исторических исследованиях XX века вызывает протест, поскольку историческое развитие, понимаемое чисто «логически», оставляет в стороне и в пренебрежении, как оправданный лишь в его «снятии» «абсолютным Духом», экзистенциальный, человеческий план бытия. С этим связан подход к истории Я. Буркхардта и Й. Хейзинги, подход, возможный, как показывает А. В. Михайлов, «лишь через разрыв с Гегелем и его эпохой» и выражающийся в том, что «индивид может стать свободным для самого себя от всеобщего исторического совершения»[4].

А. В. Михайлов, предметно размышлявший об «историчности человеческого бытия-здесь»[5], убежден в невозможности для человека такой свободы от истории, но развитие он мыслит по-своему: в «истории культуры есть и развитие, и *не*развитие», — отмечал он. «У культурной истории, которая стремится уразуметь себя как целое, особое время»[6]. При таком понимании движения в истории культуры становится возможным отказаться от тезиса о «снятии» «предшествующих» культурных смыслов теми, что придут позже. Произведение есть цель в себе, и движение истории ее не может отменить, «снять». «Каждое произведение в сущности, — говорит А. В. Михайлов, — буква в слове истории»[7]. Это выразительная метафора: без буквы нет и слова, если «снять» букву, не будет и самое истории.

Противоречия и борьба противоположностей определяют процесс развития культуры, но это не «логические», а «жизненные» противоречия. «К противоре-

---

[1] *Михайлов А. В.* Йозеф Геррес. Эстетические и литературно-критические опыты романтического мыслителя. С. 243.

[2] *Михайлов А. В.* Об одной позднепросветительской утопии. С. 219-220.

[3] *Михайлов А. В.* Йохан Хейзинга в историографии культуры. С. 813.

[4] Там же.

[5] см.: *Михайлов А. В.* Вместо введения // *Хайдеггер М.* Работы и размышления разных лет. С. XII-XXXVI (раздел «Философия проселка»).

[6] *Михайлов А. В.* Проблема характера в искусстве: живопись, скульптура, музыка. С. 214.

[7] Там же. С. 267.

чию как непременному условию бытия всякой вещи мы не привыкли, мы от этого отвыкли, — считает Михайлов. — ...для нас противоречивость — это ведь какой-то недостаток». А нужно «разъяснять... реальную историческую противоречивость» — «не противоречивость исторической ситуации, которая в произведении уже преображена в язык искусства, а противоречивость самой мысли, которая рождает, вызывает к жизни произведение искусства» и делает его «жизненно-необходимым, насущным»[1]. При этом, заметим, здесь идет речь не о реалистических романах XIX века, по отношению к которым обсуждение «жизненных противоречий», изображаемых их авторами, привычный прием анализа. Михайлов говорит о музыке: искусство, даже несловесное, всегда порождается столкновением противодействующих друг другу «жизни» и логики истории.

К понятию противоречия, его содержательному смыслу в работах А. В. Михайлова необходимо будет вернуться. Сейчас рассмотрим точнее, чем это было пока сделано, более общее, чем противоречие, понятие развития, чтобы обозначилась его теоретико-методологическую направленность.

Прежде всего обращает на себя внимание, что иное, чем у Гегеля, понимание исторического развития раскрывается в работах Михайлова в опоре на Гегеля — а не в конфликте с ним, чем акцентируется востребованность диалектического подхода для науки о литературе в концепции А. В. Михайлова. Глубоко продуктивной видится ему сложная, неясная в силу закрытой формы высказывания, мысль Гегеля о «конце искусства», и он постоянно к ней обращается, снова и снова ее продумывает.

«Мы вправе допустить, — полагает Михайлов, — что с тех пор, как Гегель заговорил о конце искусства, искусство действительно исчерпало все возможности именно своего поступательного развития и последовательного разворачивания своей сущности, и под вопросом оказалась даже сама правомерность мышления "сущности" искусства под углом зрения его "развития"»[2]. Примечательно, что Михайлов не всегда связывает трактовку «линейного» развития истории с Гегелем, он даже ставит это под вопрос. В комментариях к первой главе монографии «Проблемы исторической поэтики в истории немецкой культуры» Михайлов отмечает: «...историю литературы и историческую поэтику в истории занимает безусловно не совсем то, что занимало Гегеля, — надо дать полный голос всему индивидуальному, которое, будучи на своем месте (пусть малом), и составляет вместе со всем другим реальность истории. Гегелю было "легче": для него "всеобщее" существует вне и до всякого конечного и единичного; они принципиально разделены. Отделив в абстракции всеобщее от единичного, Гегель хочет теперь понять, как же они связаны в действительности; поэтому в некотором смысле "в философии истории, как и в философии природы Гегеля, действительного развития по существу нет"»[3].

Таким образом, не столько собственно «развитие», сколько диалектическое соотношение в нем общего и отдельного, индивидуального — по существу полемичный для Михайлова момент: «Гегель скорее, чем мы, согласится покрывать многообразие исторического содержания общим понятием»[4]. Именно это, проблема соотношения общего и отдельного в культурной истории, и требует иначе

---

[1] Там же.

[2] *Михайлов А. В.* Иоганн Беер и И. А. Гончаров. О некоторых поздних отражениях литературы барокко // Обратный перевод. (1993) С. 378.

[3] *Михайлов А. В.* Проблемы исторической поэтики в истории немецкой культуры. С. 61. Последние взятые в кавычки слова — цитата из статьи А. С. Богомолова «Гегель и диалектическая концепция развития» (1987).

[4] Там же. С. 61.

видеть «развитие», видеть его так, чтобы все индивидуальное раскрывалось для науки через его «цель в себе». Потому полемика по этому вопросу в работах А. В. Михайлова ориентирована не на Гегеля, а скорее на излишне прямолинейное истолкование его идей, и нацелена на некоторые методологические установки отечественной теории литературы.

Абстрагирование от реальности, убежденность в «логическом» развитии истории чужда русской мыслительной традиции, — полагает Михайлов[1]. Отсюда уточняется направленность диалектического подхода А. В. Михайлова к истории литературы: этот подход он противополагает эмпиризму, позитивистским тенденциям науки, поскольку, будучи переориентирован с чисто логических задач анализа понятийного процесса на анализ становления культурно-исторических смыслов и «смысла» каждого отдельного произведения в их контексте, он оказывается способным объединить общее и отдельное так, что все индивидуальное сохраняет свою исторически уникальную самоценность.

А это цель исторической поэтики, науки о культуре вообще. Потому и в 90-е годы, во многом изменив свой взгляд на историю и отказавшись от концепции «развития», А. В. Михайлов опирается на приемы диалектического мышления. Обсуждая со студентами Московской консерватории произведения Стравинского и современную ситуацию культуры, он говорит следующее: «Вот вам диалектика, хоть по Марксу, хоть по Гегелю: она заключается в том, что культура создает такие безусловно-прекрасные воплощения самой себя, которые ее же никоим образом не затрагивают, не касаются, не имеют никакого к ней отношения, а в то же время они есть настоящее воплощение этой культуры»[2]. Мысль Гегеля о конце искусства — одна из лейтмотивных именно в «Лекциях»; «диалектика Гераклита» — напряженная тема всех поздних работ.

Итак, по убеждению А. В. Михайлова, произведение, увиденное в его историчности, нуждается в «диалектическом взгляде» исследователя, и самой литературной истории адекватен диалектический метод ее изучения. Обозначим основные диалектические понятия, приемы и принципы работы с ними, реализованные в трудах А. В. Михайлова.

7.2. «Метаморфоза»

«Искусство все время имеет дело... с диалектическим преломлением предшествующего творческого опыта, — пишет А. В. Михайлов. — ...Искусство по своей природе диалектично»[3]. Потому «необходимо восстанавливать логику художественного развития в целом», изучая «переломные моменты» истории; анализировать «становление художественного языка» через его «метаморфозы», «решительно меняющие суть его основных категорий»[4]. «Метаморфоза» — особое состояние слова или образа, фиксирующее положение произведения в историческом времени. «У Пикассо», говорит Михайлов, «вещь настигается в момент ее метаморфозы... Время тут тоже приостанавливается или просто прерывается»[5]. Это остановка, перерыв в традиции, неповторимый «исторический миг», который создается уникальностью художественной мысли — и изменяющей традицию, и продолжающей ее в новом облике.

---

[1] *Михайлов А. В.* Историческая поэтика в контексте западного литературоведения // Обратный перевод. (1986) С. 510.

[2] *Михайлов А. В.* Из лекций //Обратный перевод. (1993-1994) С. 783.

[3] *Михайлов А. В.* О художественных метаморфозах в немецкой культуре XIX века. С. 774.

[4] *Михайлов А. В.* Проблема характера в искусстве: живопись, скульптура, музыка. С. 211.

[5] Там же. С. 249.

Понятие метаморфозы имеет, безусловно, методологический смысл, поскольку оно направлено на понимание историко-литературного процесса. Характеризуя положение дел в немецкой германистике, А. В. Михайлов отмечает: «В целом дисциплина истории немецкой литературы как никогда приблизилась к тому, чтобы увидеть литературу в ее живом конкретном историческом движении, в ее метаморфозе...»[1]. Не «смена» одного этапа другим, а их исторические «превращения», причем такие, когда связь между прошлым и настоящим никогда не рвется до конца, а происходящие изменения объясняются имманентными законами, действующими в истории Слова — такое видение литературного процесса отражается в понятии «метаморфозы».

Известно, как напряженно и остро дискутировал Михайлов с научным представлением о последовательной смене стадий литературного развития. В его работах с помощью понятия «метаморфозы» смысловое целое произведения соотносится с непрерывным историческим движением смыслов: «Художественный мир, восстающий из мгновения в потоке времени, и есть то, что в эпоху барокко (и позже) именовали Umschlag, временной гранью творческого превращения»[2]. Произведение соотносится с историей так, что не поглощается ее движением, а «вступает» с ним в сложную связь на уровне диалектических отношений целого и части, общего и отдельного. Так, роман М. Ю. Лермонтова «ставится в определенное историческое движение, идущее широким потоком веков», с тем, чтобы выявилась не столько его подчиненность, сколько противонаправленность этому потоку — именно в ней выскажется уникальность «Героя нашего времени».

В художественном мышлении должны раскрываться его «метаморфозы» — но таким образом, чтобы выступило на первый план все то, что в каждом произведении делает это мышление исторически незаместимым и исключительным. «Любопытный переходный момент научного сознания схвачен у Герреса», — отмечает Михайлов. «Уникальное соединение» диалектической мысли и мифа у Герреса «свидетельствует не только об индивидуальном складе личности, но прежде всего об остро и неповторимо запечатленном этой личностью моменте культурной истории. Я бы даже сказал:... беглый, мимолетный, переходный миг истории, на котором не останавливались другие мыслители и художники той эпохи»[3].

Изучение исторических метаморфоз феноменов культуры означает раскрытие «процесса глубокого переосмысления» этих феноменов, например, понимания человеческой личности, когда нечто «обманчиво постоянное может переосмысляться в свою противоположность»[4]. В несколько более поздней работе Михайлова «Из истории характера» (1990), где продумывается та же тема, «рассмотрен, — как отмечает С. Н. Бройтман, — начальный этап становления образа-характера, который впоследствии станет одной из ключевых категорий литературоведения»[5].

В центре внимания Михайлова — «обращение» и «переход» функции слова. Но здесь есть принципиальная особенность: этот «переход» рассматривается как разнонаправленный, происходящий в двух отношениях, «во временном измере-

---

[1] *Михайлов А. В.* Стиль и интонация в немецкой романтической лирике.С. 65.

[2] *Михайлов А. В.* О художественных метаморфозах в немецкой культуре XIX века. С. 758.

[3] *Михайлов А. В.* Йозеф Геррес. Эстетические и литературно-критические опыты романтического мыслителя. С. 235.

[4] *Михайлов А. В.* Проблема характера в искусстве: живопись, скульптура, музыка. С. 265.

[5] *Бройтман С. Н.* Историческая поэтика: Хрестоматия-практикум. М., 2004. С. 332-333.

нии (по «горизонтали») и по смыслу (по «вертикали»)[1]. Изучая «комическое» на рубеже XVIII-XIX веков, Михайлов приходит к следующему выводу: «Суть литературной революции... — в том, что структура смыслов, как... постигает их литература и вся культура, поворачивается на девяносто градусов. Вместо вертикали смыслов появляется их рядоположность»[2]. То, что меняется, не уходит полностью и навсегда, а остается в «превращенном» виде в смысловой структуре нового художественного мышления.

Это понимание метаморфозы как исторического изменения художественной мысли, парадоксально сохраняющегося в будущем, отражается во всех работах Михайлова. Даже когда он говорит о полном разрыве современной прозы с предшествующей повествовательной традицией, то и в этом случае может быть обнаружена их общая основа, заметная и при потере, «выпадении» целых смысловых звеньев[3]. Ведь произведение не может быть «снято», отменено той самой литературной историей, которую только оно, произведение, и создает. Все содержание диалектических понятий и принципов у Михайлова сориентировано в данном ключе, направлено так, чтобы при исследовании историчности художественной мысли, ее метаморфоз мог быть раскрыт эстетически неповторимый смысл произведения. Закономерно на первый план в его работах выдвигаются те диалектические категории и понятия, которые способны методологически «развернуть» эту двуединую задачу: диалектические противоположности сущности и явления, общего и отдельного.

7.3. Сущность и явление

Историчность понимания, заведомая ограниченность современных возможностей интерпретации кругом сложившихся на сегодня научно-теоретических представлений, делает вопрос о сущности произведения очень острым, глубоко проблематичным. На протяжении многих лет А. В. Михайлов обращается к этой проблеме и пути ее решения видит по-разному, в последние годы, размышляя о «диалектике Гераклита», ставит под вопрос саму возможность ее сколько-то решить. С другой стороны, сама неотступность темы «сущности» в его мысли, постоянная ее актуализация в самых разных исследованиях свидетельствует, насколько значимой ему виделась эта проблема. Ее предметному анализу посвящена работа «Глаз художника (художественное видение Гете)» (1978) — здесь в контекст вовлечены суждения Гегеля и (имплицитно) М. М. Бахтина, поэтому обращение к контексту позволит точнее увидеть собственную точку зрения А. В. Михайлова.

Известно, что как диалектическая категория «сущность» обозначает «внутреннее содержание, противоречивое единство фрагментов бытия». Она всегда скрыта и «дана» лишь в явлении; подход к ее анализу предполагает, что должен быть найден обосновывающий ее «механизм», закон: обращение к исследованию «сущности» чего-либо необходимо исходит из предпосылки, согласно которой за поверхностью предмета скрыто то, что его обусловливает. Для А. В. Михайлова вопрос о сущности связан с творческим «видением» и его рефлексией, опосредованием в художественном мышлении — индивидуальном, неповторимом. Тем самым «сущность» произведения исторична и обоснована взаимодействием общих законов истории и их творческого преломления в данном произведении, у данного автора; она выступает как итог этого взаимодействия.

«Видеть — самое *трудное*», поскольку за этим стоит «углубление в самую *сущность* вещей», когда «все видимое» как бы обращается «во внутреннее» —

---

[1] *Михайлов А. В.* Стиль и интонация в немецкой романтической лирике. С. 70.

[2] *Михайлов А. В.* Культура комического в столкновении эпох. С. 132.

[3] См.: *Михайлов А. В.* Иоганн Беер и И. А. Гончаров. О некоторых поздних отражениях литературы барокко // Обратный перевод. С. 378-404.

«глаз обращен наружу и вовнутрь»[1]. Так взаимосвязаны явление и сущность: внешнее, «явление», должно быть опосредовано мыслью художника и стать его «внутренним» опытом. «Гете занимала в течение всей его жизни, — говорит Михайлов, — эта общая проблема представления всего, в том числе и всего внутреннего, в видимом, в *видимости*». Это проблема «опосредования *зоркости* и *слепоты*»[2]. Сущность — «внутренняя», и Гете ждет «от художника именно постижения внутренней *сущности* предмета»[3].

Для Гете природа, ее сущность — «священно-откровенная тайна», и это, подчеркивает Михайлов, — «не словесный, а до конца сущностный» парадокс[4], поскольку видимое одновременно оказывается скрытым, «тайной». Такую «открытую тайну» Гете представлял не метафорически, а в «живом образе» горы, видимой для каждого и в то же время хранящей в себе нечто скрытое. М. М. Бахтин полагает, что для Гете и явление и сущность совпадают. Он писал: «*Противопоставление* явления сущности было глубоко чуждо стилю гетевской мысли. Сущность для него не скрывается, не прячется за явлением, а именно *является* в нем самолично. Надо только уметь ее увидеть. По Гете, все существенное, истинное, ценное стремится к открытости, явленности, выраженности... Гете ничего не искал "за", "позади" или "по ту сторону", отказывался различать внешнее и внутреннее, оболочку и ядро и т. п.»[5].

А. В. Михайлов акцентирует, напротив, двойственность мысли Гете и в этом видит ее особую глубину. Он сравнивает Гете и Гегеля и противопоставляет их: У Гете — «природа» как «конкретность вещи», у Гегеля — бытие как «абстракция непосредственного», поэтому у Гете и Гегеля «общность и сугубая противоположность» в понимании сущности и явления. Для Гете нет «диалектики их простого единства и совпадения», а есть «одновременно диалектика их раздельности»; поэтому ему ближе древнегреческая философская традиция, где «познавать — значит делать прозрачным изначальный вид, эйдос являющегося»[6]. Михайлов истолковывает это следующим образом: сущность никогда не «дана» человеку: «человек деятельный прикасается в самой сиюминутной непосредственности своей деятельности к самому истоку бытия, к самому его смыслу, к сущности, проглядывающей в явлениях... человек трудится над исторической сущностью бытия, а все человечество... в длительном процессе своей истории и осмысляет эту сущность в целом»[7].

Как видим, у Гете тайна и явность связаны с постижением природы. Михайлов понимает эту гетевскую мысль очень широко («Во взгляде Гете на природу — способность соединять века человеческой мысли»); он экстраполирует ее на область «исторической сущности», созидания истории, к которому полагает в полной мере причастными усилия художника, поскольку именно художник, актуализируя

---

[1] *Михайлов А. В.* Глаз художника (художественное видение Гете) // Языки культуры. (1978) С. 645.

[2] Там же. С. 651.

[3] Там же. С. 652.

[4] *Михайлов А. В.* Гете и отражения античности в немецкой культуре на рубеже XVIII-XIX веков. С. 582.

[5] *Бахтин М. М.* Эстетика словесного творчества. М., 1986. С. 416 (Из письма И. И. Канаеву от 11 окт. 1962 г. Фрагмент письма цитируется по «Примечаниям» к работе «Роман воспитания и его значение в истории реализма», составленным С. С. Аверинцевым и С. Г. Бочаровым).

[6] *Михайлов А. В.* Гете и отражения античности в немецкой культуре на рубеже XVIII-XIX веков. С. 584-585.

[7] Там же. С. 586.

наследие прошлого, способен связывать прошлое и настоящее. Для Гегеля греческая скульптура «существует на своем месте в историческом становлении логоса, и вопрос о том, чтобы достигнуть того же заново, просто не встает». А Гете «видел античность шире и цельнее Гегеля», и все античные произведения для него «отступали в сторону перед складывавшимся образом живой жизни». Все произведения для Гете — «знаки жизни», «ее живые свидетели»[1].

Историческое становление Логоса, «снимающее» все предшествующие стадии, и, с другой стороны, — становление жизненных смыслов в истории, приобщающее все ушедшее к настоящему — суть противопоставления Гегеля и Гете в этой работе. Характер этого противопоставления, достаточно далекого от анализируемых в статье стихов Гете о природе, указывает на суть отношения Михайлова к гегелевской диалектике и на его собственное понимание «сущности» произведения как творческого выражения личности в осмысляющем видении жизни-истории.

Художник «преодолевает случайность, делая ее языком сущности»[2], — писал он. Пытаясь понять эту «сущность» произведения прошлого, современный исследователь находится в «неизбежном герменевтическом круге, поскольку временные границы явления определяются нашим уразумением сущности, и наоборот»[3]. Если же соотносить произведение с содержательным своеобразием его эпохи, а не с «нашим» теоретическим представлением о ней, проблема сущности может быть решена значительно точнее. Сущность исторична, она подвержена действию исторического закона «метаморфозы», и подход к ней тем самым должен определяться местом произведения в истории через соположение с «сущностью» данной культурной эпохи.

Таким образом, эта задача раскрытия сущности произведения ставится в зависимость от другого диалектического отношения, от которого, собственно, напрямую зависит ее решение: это отношение диалектических противоположностей «общего» (в данном случае — художественного мышления эпохи) и «отдельного» (художественного мышления писателя, «опосредующего» это «общее»).

7.4. «Продуктивное противоречие» (диалектика общего и отдельного)

Для того чтобы раскрыть «сущность» произведения, её нужно понимать не только в исторической изменчивости, но и как нечто относительно устойчивое. Михайлов вводит понятие «оснований» эпохи: это прежде всего функция Слова, регулирующая самопостижение культуры на данном историческом этапе. Именно основания эпохи и выступают ее «сущностью» — тем «общим», что предопределяет характер «отдельного», индивидуальный облик произведения, его собственную «сущность». «Общее» и «отдельное» — диалектические противоположности, и по отношению к «парадоксальной» логике культурной истории они получают в работах Михайлова особое содержательное значение.

Исследуя поэзию романтизма, Михайлов отмечал, что она «предстает не как развитие на общей основе, но в виде отдельных, индивидуальных стилистических систем». «Общее» в литературной истории — не незыблемое правило, подчиняющее себе все частное; оно вообще может не быть общей основой для этого частного; оно может даже не предварять его, не предшествовать ему, но способно, парадоксальным образом, создаваться всем частным и индивидуальным,

---

[1] Там же. С. 594.

[2] *Михайлов А. В.* Проблема характера в искусстве: живопись, скульптура, музыка. С. 240.

[3] *Михайлов А. В.* Бетховен: преемственность и переосмысления. С. 71.

рождаться как бы post factum по отношению к нему. Такого рода отношения между общим и отдельным, между «частью» и «целым» отвечают одному из условий науки о литературе, как видит его А. В. Михайлов: произведение сохраняет уникальность в процессе исторического движения смыслов и потому оно не может быть подчиненной, всегда зависимой от общего частью литературного процесса. Зависимость, безусловно, есть, но она особого свойства. Чтобы уяснить ее характер, обратимся к некоторым рассуждениям А. Ф. Лосева об актуальности диалектического подхода к культурно-историческим явлениям.

В одном из выпусков «Контекста» А. В. Михайлов опубликовал фрагмент ранее неизвестной работы А. Ф. Лосева «Диалектика имени»[1]. Фрагмент включает в себя «Предисловие» и главу «Действительность» — первую из пяти глав незавершенной рукописи (обнаруженной А. А. Тахо-Годи в 1990 г.).

Здесь А. Ф. Лосев противопоставляет диалектику «механистам» и «позитивистам». Поставив цель «диалектического обследования одной специальной области» — «рассмотрения имени как некоей социальной действительности», он формулирует задачу диалектики: «показать место социальной действительности в ряду других типов действительности» (с. 134). Социальная, «а, следовательно, и историческая действительность», в отличие от всякой другой (физической, биологической, психической), — подчеркивает Лосев, «предполагает, что между вещами, между всяческими субъектами и объектами, всегда есть живое и разумное общение» (с. 135).

Всякое явление культуры «есть момент» «живого исторического процесса» (с. 136), неотрывный от него — в этом суть подхода А. Ф. Лосева к анализу имени и в то же время обоснование преимущественного положения диалектики как способа анализа социальных явлений в сравнении с позитивистским и эмпирическим подходами, не способными схватить социальную действительность в отношениях «момента» и «целого».

Центральная мысль главы, публикуемой Михайловым, выражается в высказанной здесь концепции действительности. Материализм, противопоставляющий идею и материю, — пишет Лосев, — «это философия нигилизма». «Нет никакой действительности без внутреннего невещественного образа и формы, или смысла, что оформляет и осмысливает материю и делает ее реальной... Смысл, идея, форма, сущность — совершенно реальны, не выдуманы, не субъективны» (с. 138). «Действительность есть полное, абсолютное, совершенно неразрушимое тождество идеи и материи» (с. 139), и «в действительности же образ действительности не оторван от нее, хотя и отличен от нее, не разъединен с нею и составляет с нею одно фактическое целое, один факт» (с. 140).

«Имя» тем самым и есть самое действительность: «Только в имени своем действительность открывает себя всякому разумному оку и дает осмыслению понять себя по сравнению со всем прочим» (с. 142). «Только когда действительность именно заговорит, — только тогда открывается принципиальная возможность и для ее собственного объективного оформления, и для ее понимания и усвоения». А «заговорить» означает «направить этот свой образ вовне, активно употребить свое выражение для тех или других внешних целей». А. Ф. Лосев отмечает: «Если я... сознательно и намеренно пользуюсь моим выражением и самовыражением для тех и других целей, это значит, что я заговорил, что я родил из себя слово». «И это уже конкретное, живое бытие, живая действительность, это именно то, с чем мы имеем реальное дело в нашей реальной повседневной жизни» (с. 142).

---

[1] *Лосев А. Ф.* Диалектика имени // Контекст-1992. С. 133-147. Комментарии А. А. Тахо-Годи. С. 147-149. Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием страницы.

«Чтобы утверждать себя в себе или вне себя, — подчеркивает Лосев, — надо знать себя в отличии от всего иного» — это знание, «при активном полагании и продуцировании себя в аспекте этого знания, и есть именование. Имя всегда активно и динамично, хотя бы в потенции. Это и есть подлинная действительность» (с. 142). О своем подходе Лосев говорит следующее: «Путь мой странный и для большинства неожиданный» — «я хочу основать свой анализ слова и имени не на мертвой философии европейских университетов, но на опыте живой жизни. Живую жизнь, однако, я понимаю широко» (с. 143). Как видим, диалектический подход позволяет выявить противоречие между Словом (именем) и действительностью как глубоко продуктивное. Какие отношения связывают между собой «общее» и «отдельное» в концепции А. В. Михайлова? Принципом их связи также становится «противоречие», что и нужно сейчас пояснить.

«Противоречие» — «непременное условие бытия всякой вещи» для Михайлова, причем он уточняет: противоречие не исторической ситуации, а мысли, которая рождает произведение[1]. Это «противоречие мысли» и делает произведение «живым», то есть современным, актуальным: «Драма Клейста во многом так жива благодаря сознательно задуманным и воплощенным противоречиям — одно перебивается другим», «трагизм оттеняется шуткой»[2]. Здесь зафиксировано ключевое значение «противоречия» в работах Михайлова — момент «встречи» в нем противоположных начал, «искра» отрицания всего устойчивого, неколебимого. Противоречие, не раз подчеркивает Михайлов, — «стимул для развития всех видов искусства» — в том случае, если оно несет в себе творческую потенциальность мысли. «Бывают противоречия творческие, которые обеспечивают движение вперед», и они помогают выявить «и всякую несуразицу, которую вместе с большой и существенной традицией донесли до наших дней наслоения времени». Анализ «творческих противоречий» необходим, «чтобы отделить в традиции существенное от несущественного, истинное от заведомо ложного».

Творческим, «плодотворным» противоречие становится, когда заложенное в нем отрицание ведет мысль дальше, обеспечивает ее движение в будущее, которое и возможно только через столкновение противоположных начал. «Происходившее в эту эпоху развитие, — отмечает Михайлов относительно литературного процесса в Германии конца XVIII века, — осуществляло внутри себя... плодотворное противоречие: максимальное приближение к античности, к античному характеру обусловило и ...преодоление античности»[3]. Такое «преодоление» важно как условие для создания нового культурно-исторического смысла, в данном случае — нового представления о характере. Таким образом, «противоречие» разрушает — но и подготавливает нечто новое, такое, которое иначе просто не может возникнуть. Благодаря противоречию и его содержательной функции становится возможным объяснить, что происходит «на глубине» культуры, тогда как на ее «поверхности» — мнимо «безмятежная смена одного литературного направления другим».

Творческий смысл противоречия раскрывается в работе «Культура комического в столкновении эпох». Изменение оснований культуры выявляется через анализ «категорий творческого отрицания» и ту «возможность диалектически мыслить»[4] их, которая реализовалась в это время. «Смех последователен», когда

---

[1] *Михайлов А. В.* Проблема характера в искусстве: живопись, скульптура, музыка. С. 267.

[2] *Михайлов А. В.* Вечер Генриха Клейста // Обратный перевод. (1976) С. 643.

[3] *Михайлов А. В.* Проблема характера в искусстве: живопись, скульптура, музыка. С. 219.

[4] *Михайлов А. В.* Культура комического в столкновении эпох. С. 119. Далее эта работа цитируется с указанием страницы в тексте.

«он зажигается от противоположного», «когда осмеивает самое священное для себя», как «смех у алтаря, у гроба» (с. 109): «зло, поднимаясь снизу, лижет ... священное своими языками пламени» (о «Фаусте») (с. 120). Столкновение противоположных начал в едином образе мира колеблет его и ведет к уничтожению сложившейся иерархической картины этого мира, закрепленной теоретическими представлениями и системой ценностей предшествующей эпохи. С точки зрения «теории конструктивной, логически построенной, поверяющей каждый свой шаг, такой прием (творческого отрицания — Г. Д.) не работает», — считает Михайлов. Но если смотреть на ситуацию исторически, «из будущего», то обнаруживается следующее: «Разрушающее ложную позитивность и мнимую построенность теории *смешное* оставляет позади себя расчищенное, хотя и неопределенное и необработанное, поле истины» (с. 118-119).

Так подготавливается новое художественное мышление, эстетическое видение на новых основаниях: «диалектика смешного», открытая «отдельными» писателями и высказанная в их произведениях вопреки тому «общему», той «регулирующей» функции слова, которая этой диалектики не знала и не предполагала, подготавливает новое «общее», диалектическую мысль последующего времени. Так и должно быть, — говорит Михайлов: рождение «неповторимо-единичного», что, «как особенный процесс, совершается в истории на данном ее этапе, есть такое смыкание разных сторон совершающегося: смыкание полное, противоречивое и — единственное в своем роде». Иначе говоря, «целостность исторически совершающегося расходится в разные стороны, в каждой из которых, заглядывая в глубь ее, можно вновь обнаружить сущность целого» (с. 119).

Так с помощью анализа творческого противоречия (смешное — серьезное; комическое — трагическое) становится возможным увидеть эпоху как исторически подвижное целое, что было задачей исследования в этой работе: «Если удастся в пределах одного сочинения о культуре комического этой эпохи, — писал Михайлов, — так смешать наивные забавы и ужасные проклятия смеха... чтобы они выглядели разными концами одного движущегося целого, то задача сочинения достигнута». Изучаемый материал — самого широкого плана, в него вошли реалии быта, особенности игрового поведения человека, философская и художественная рефлексия комического (в сочинениях Шефтсбери, Брентано, Жан-Поля и многих других авторов), и это позволило Михайлову обнаружить «центральный парадокс в самом бытии», а не только на уровне умозрительных построений теоретиков эпохи. Этот «парадокс в бытии», жизни, выраженный в «диалектике маскарада, переодеваний и превращений вещей», стал «стимулом» творческой мысли: «сила отчаяния» эпохи и «энергия отрицания, которая в ней царила, давала в руки писателя ключ к комическому превращению всех явлений, вещей и событий» (с. 144).

Содержание работы «Культура комического в столкновении эпох» приводит и к другому выводу: «отрицание», заключающееся в противоречии, является «творческим» и в том отношении, что оно не просто «отрицает» сложившуюся ценностную иерархию, а меняет ее, в то же время сохраняя. «Самое трудное в теории комического вообще, — говорит Михайлов, — понять, что вся сфера комического в одно и то же время и входит в смысловую структуру своего времени — так, как понимает время бытие и жизнь — и из этой структуры выпадает» (с. 116-117). «Комическое — не механически вычленяемая часть» эпохи как целого (с. 117) — это отношения «целого» и его «момента», как они показаны А. Ф. Лосевым.

Таким образом, в понятии противоречия у Михайлова заложен конфликт, столкновение «общего» и творческой индивидуальности писателя, причем такого свойства, что разрешение конфликта ведет к уничтожению уходящей и созда-

нию новой функции слова, при котором сохраняется, в переосмысленном виде, предшествующая культурная традиция. На этой основе и строится подход к исследованию историко-литературного процесса: в нем ведется поиск «противоположностей» и изучается разнонаправленное движение всего осуществляющегося в культурном сознании. Композиция романов Гете рассматривается «в противоположность» построению сочинений Жан-Поля; форма романа Лермонтова ставится в зависимость от того, что «Лермонтов движется в противоположном общему ходу литературы направлении». Но «внешняя видимость обратного движения обманчива», поскольку его анализ выявляет не эпигонство Лермонтова, а рождение в «Герое нашего времени» «интуитивной установки» на «повествование о самой действительности» — принципиально иное по сравнению с рубежом XVIII-XIX веков художественного мышление «формы».

Процесс такой работы художника, осуществляющего парадоксальное соединение предшествующего эстетического опыта в его «отрицании» и в то же время — усвоении под знаком «интуиции нового», Михайлов и называет «опосредованием». Размышляя об идее «внутренней формы» в эпоху Гете, он отмечает: «С этим связан некоторый парадокс. Как только эстетика замкнутого пластического, органического творения искусства была эксплицитно осознана и теоретически сформулирована, так из-под пера ее же поборников, в первую очередь Гете, стали выходить создания, отмеченные сугубой необозримостью, непластичной бескрайностью...», поскольку «мысль о внутренней форме опосредуется новой субъективностью»[1], рождающейся в самом начале XIX века как то, чему суждено стать новым основанием художественного сознания. Опосредование — диалектическое понятие, призванное выразить, обозначить двунаправленность художественного мышления — на «творческое отрицание» как переосмысление уходящего на новых основаниях. Реализация идеи «внутренней формы» — пример такого опосредования, содержательно значимого при изучении истории литературы и культуры. «В историческом разрезе интересно не то, ...как складывалась эстетика неоклассицизма, — отмечал Михайлов, — а парадоксальный итог этой... эстетики. Он состоял в противоположном тому, чего хотели достигнуть: хотели ...идеала и гармонии, а достигли распада такой гармонии и всевозможной дисгармонии»[2].

Итак, в предметную область науки должно войти изучение противоречия между «общим» и творческой индивидуальностью писателя; должна быть раскрыта конфликтность их отношений — вопреки мнению о существовании «инварианта», который реализуется в произведениях разных писателей. Например, «общим» для конца XIX века было представление о музыке «как аналоге психологического процесса», и от композитора ждали этого. Михайлов отмечает, что «слух Танеева» ставил перед ним задачи совсем иные — «теоретико-конструктивные», и это «противоречие, которое трудно преодолеть». И «надо брать это противоречие как таковое, мучиться с ним»[3].

И в творчестве писателя в целом, и в каждом произведении нужно видеть «соединение противонаправленного». Так у Гете в «Римских элегиях» соединение общего, риторического, и личного — индивидуального знания, частного опыта, выражает «внутреннее противоречие и переход», присущий всей эпохе. Его «Песню странника в бурю» истолковывают двояко, находят и черты барокко, и личностное начало. «Правильно и то и другое», — полагает Михайлов, потому что

---

[1] *Михайлов А. В.* «Герой нашего времени» и историческое мышление формы. С. 297.

[2] *Михайлов А. В.* Проблема характера в искусстве: живопись, скульптура, музыка. С. 220.

[3] *Михайлов А. В.* Из лекций // Обратный перевод. С. 675.

«пропасть» между риторической поэзией и новой — внутри поэзии самого Гете, это то «живое противоречие», «которое определяет ее многомерность и постепенно раскрывающуюся многозначность»: не противоречие барочного и «небарочного», а огромной традиции, в которой Гете и Катулл — «поэты *одного* круга, одних образов, представлений, одних средств, — и нарождающихся новых поэтических переосмыслений, новой ориентации поэзии, новых ее образов и средств»[1]. Потому в изучении «связей и противостояния прежнего и нового» в «их напряженности и принципиальности» Михайлов видел путь к раскрытию произведения в его творческой уникальности и исторически определенной «сущности».

7.5. «Метаморфоза жизненного материала»

В произведении искусства, как словесного, так и изобразительного или музыкального, всегда высказывается представление о жизненной действительности, и художественное своеобразие произведения глубоко связано с исторической реальностью своей эпохи. Характер этой связи — особенный; художественное мышление как один из «способов человека установить свою связь с вещами» «устанавливает» ее по собственным законам. Так, музыка А. Берга «рисует линией характерность бытия», объемно воссоздавая «противоречивую наполненность бытия изнутри», и творчество Бетховена «конкретно растет из противоречий и прозы реальной действительности», но в их сочинениях «швы сводимых воедино противоречий не могут быть заглажены идеальностью диалектического «схождения противоположностей».

Речь идет о том, как воспринимать образ действительности, создаваемый художником: историчность понимания делает невозможным оценивать этот образ непосредственно, на основе «нашего восприятия времени» (М. М. Бахтин). Потому изучать, например, как в художественном тексте XVI века «отражена» жизненная реальность его эпохи, неисторично, поскольку представление об «отражении», «копировании», «правдивом воссоздании действительности» как эстетическом принципе сформировалось значительно позже, и здесь «схождение противоположностей», бесконфликтная встреча «жизни» и «литературы» как предмета изображения и его воссоздания с помощью художественных средств, созданных лишь во второй половине XIX века, невозможна.

Не «отражение», а «осмысление», — говорит А. В. Михайлов о содержательном характере связи между фактами действительности и их изображением в произведении: «прикасаясь к скрытой логике исторического бытия, простой предмет получает силу духовности. Смысл целой эпохи собирается вокруг предмета — своего носителя»[2].

В данном случае говорится о восприятии античности в немецкой культуре конца XVIII века, и «предметы», «способы осмысления» которых предполагается найти, — это памятники античного искусства. Но очевидно, что А. В. Михайлов обозначает принципиальный момент своего подхода к любым историко-культурным созданиям прошлых эпох. То, как именно, каким «способом» художник «осмысляет» свое время, свое настоящее, должно подсказать путь к изучению его произведения и высказанного в нем представления о «жизни», исторической действительности.

Действительность и произведение разделяют «густые узлы мыслей-представлений»[3], подвергающих «жизнь» метаморфозе, то есть такому существенному «пре-

---

[1] *Михайлов А. В.* Гете и отражения античности в немецкой культуре на рубеже XVIII-XIX веков. С. 577-578.

[2] *Михайлов А. В.* Идеал античности и изменчивость культуры. Рубеж XVIII-XIX веков // Языки культуры. (1988) С. 550.

[3] *Михайлов А. В.* А. А. Фет и Боги Греции // Обратный перевод. (предположительно 1992) С. 429.

вращению», которое не допускает возможности ее прямого, непосредственного изображения, адекватного восприятию современного читателя. Постановка вопроса о «способе осмысления», индивидуальном для каждого художника и потому всегда историчном, позволяет уточнить соотношение «жизни» и «литературы» как одного из необходимых параметров научного исследования произведений прошлых эпох.

«На наш взгляд, — пишет А. В. Михайлов, — 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»[1]. Это суждение направлено против «позитивистских предрассудков», в частности, против убеждения в том, что между «жизнью» и «литературой» существуют прямые причинно-следственные отношения. Социологически ориентированное литературоведение утверждало «каузальную и генетическую зависимость литературы от социального бытия, от экономического базиса», — отмечает Михайлов в работе «Методы и стили литературы». — «Но литература — это крайне опосредованное, сложное отражение социального бытия», она «ценна уже самим обликом опосредования»: «та форма, в которую выливается социальное бытие в настоящей литературе, есть особая, неповторимая, редкостная форма, в которой это бытие видит и познает себя»[2]. «Эту форму, — считает Михайлов, — ничем нельзя подменить. Сводя ее к общему, можно лишь утратить ее; анализируя ее, можно узнать то, что не содержится в иных формах... Можно приобщиться к тому, что иначе останется совершенно недоступным, непонятным и неизвестным»[3].

Итак, метаморфоза, которой «подвергается в искусстве жизненный материал», это его «опосредование», причем оно не может быть сведено к «общему». Следовательно, анализ «способа осмысления» в произведении действительности и истории предполагает раскрытие содержания опосредования в художественном мышлении писателя, отличном от «общего» художественного мышления, то есть от оснований эпохи и прежде всего — от функции слова как ключевой константы этих оснований. Как видим, вопрос о соотношении «литературы» и «жизни» в контексте подхода к литературному произведению стал еще более напряженным: каким образом возможно соединить «регулирующую функцию слова», которой не может не подчиняться мышление писателя, и его «способ осмысления» исторического бытия, содержательно отличающийся от этого «общего»?

Здесь важно иметь в виду, как «работает» мысль художника, что именно она «опосредует». Художественное мышление писателя зависит не от функции слова как таковой, а от того, что открывается за сложившимся в данную эпоху и регулирующем ее «самопостижение» представлением о слове: оно само, это представление, выступает как своего рода результат и как смысловой, высказанный на уровне общепринятых эстетических канонов и правил, итог значительно более общих процессов, касающихся видения мира в целом и его ценностной иерархии. Отмечая, что на рубеже XVIII-XIX веков «человек и мир переустраиваются относительно друг друга», А. В. Михайлов подчеркивает: «При таком переделе-переустройстве все время задеваются и... осмысляются всякого рода крайние позиции — не только тогда, когда речь идет о философском Я и противостоящем ему мире. Так это происходит и в искусстве, и здесь процесс по своей внутренней сути не менее философичен. Искусство мыслит в своих формах... а при этом переосмысляется и сам характер

[1] *Михайлов А. В.* О методе в искусстве. С. 200.
[2] *Михайлов А. В.* Методы и стили литературы. С. 194.
[3] Там же.

такой художественной мысли»[1]. Искусство причастно «к живой философии истории, в которой соучаствуют все современники тех процессов»[2].

«Индивидуальный способ осмысления» у каждого художника входит в «живую философию истории» своего времени, то есть им она, собственно, и создается, а значит, в произведении не только «подтверждается» или варьируется, но каждый раз заново продумывается и колеблется, «переосмысляется» «общее» представление о слове. В опосредование «жизненного материала», осуществляемое писателем, включено тем самым многое, отнюдь не только мысль об «отражении» действительности под знаком общей функции слова — эта мысль неразрывно связана с иными смыслопорождающими факторами и оформляется в их противоречивом взаимодействии. Один из лейтмотивов работ Михайлова — гетевский образ «соотражений», и то, как часто он к этому образу обращается, свидетельствует о близости гетевской мысли его собственной логике. «Гете ждет, — сказано в работе «Гете и поэзия Востока», что целое будет восприниматься как система... полускрытых смысловых связей»[3]. Об этом говорит письмо 1827 года: «Поскольку не всякий наш опыт удается выразить до конца и сообщить прямо, то я избрал способ открывать всякому внимающему более тайный смысл — через посредство поставленных напротив друг друга и... взаимно отражающих построений — "обликов"»[4].

Итак, хотя в произведении как смысловом целом всегда осмыслена «жизнь», она доступна исследователю лишь через смысловые соотражения и опосредующие моменты, и в этом принципиальная особенность его предмета. «Мир произведения, — говорит Михайлов о «Фаусте», — творится как густая сеть опосредований», и «мы можем лишь до известного предела... устанавливать окончательное значение того или другого элемента в поэтике целого». Но за этой сетью — «выход искусства к непосредственности реальной действительности как простоте»[5]. Михайлов называет современника Гете Зольгера «образцом для наших теоретиков метода»[6], так как Зольгер умел видеть в творческой фантазии онтологическое противоречие между «идеей и действительностью» и их взаимоопосредование в литературном произведении. Это примечательное высказывание: Зольгер полагал противоречивость, конфликтность (конфликт между действительностью и ее «идеей», понятийным представлением о ней) онтологическим свойством художественного мышления, и Михайлову представляется это и сегодня теоретически значимым.

Почему это так, показывает работа «Методы и стили литературы», где отмечено, что «соотношение литературы и жизни диалектично»: художественное мышление осуществляется через «напряжение и глубокое противоречие» между «общим принципом передачи действительности» и «творческим его применением»[7]. В данном случае рассматривается реализм XIX века; когда будут анализироваться другие эстетические системы, содержание «общего принципа» и противостоящего ему индивидуального начала станут другими, но сам конфликт «слова» и «жизни» в художественном сознании писателя сохранит свою роль методологического ориентира в исследовании литературного процесса. Писатель терпит

[1] *Михайлов А. В.* Идеал античности и изменчивость культуры. Рубеж XVIII-XIX веков. С. 560.

[2] Там же. С. 562.

[3] *Михайлов А. В.* Гете и поэзия Востока. С. 629.

[4] Там же. Примечание 49 на с. 629.

[5] *Михайлов А. В.* Культура комического в столкновении эпох. С. 121.

[6] *Михайлов А. В.* О методе в искусстве. С. 201.

[7] *Михайлов А. В.* Методы и стили литературы. С. 199.

неудачу именно тогда, когда не вступает в противоречие с «общим»: «Поражения» реалистов «на каждом шагу» происходят, когда писатели «не могли прибавить к общему принципу ничего творческого»[1].

Благодаря конфликту с «общим» происходит изменение функции слова и подготавливается смена оснований эпохи. «Все разрушительное тоже входит в человеческую историю», и «нужно рассчитывать действие всех факторов истории»[2], — подчеркивает Михайлов. Конфликт «общего» и «индивидуального» и есть такой «фактор», объясняющий метаморфозу исторических смыслов, саму ее возможность. «Общему» в его постоянстве не отвечает, противоречит всегда новая «жизнь», побуждающая писателя говорить о себе и искать для этого новый язык, новую форму, переосмысляя и этим разрушая все «старое» и устойчивое.

Таким образом, диалектическое опосредование «общего» «отдельным» — писательским осмыслением жизни и истории — через понятия «противоречия» и «конфликта» связывает произведение как смысловое целое с историческим движением художественных смыслов и метаморфозой Слова.

На этой основе в исследованиях Михайлова оформляется концепция изучения литературного процесса. Изменение «фундамента» — глубинных оснований художественного мышления — становится основой подхода к исследованию культурной эпохи. Ее смысловое содержание будет рассматриваться через «язык культуры», также понимаемый диалектически, как противоречивое взаимодействие языков разных искусств, создающее эпоху как подвижное историческое целое. В работе «О художественных метаморфозах в немецкой культуре XIX века» отмечается: «Основное во взаимоотношениях живописи и поэзии — не иллюстрирование одного другим, а внутренний диалектически направленный взаимопереход, когда одно явление закономерно вырастает из другого и раскрывает в нем и через него свою сущность. В подобных ситуациях историческая необходимость действует с поразительной целенаправленностью, подчиняя себе волю художника и как бы отождествляясь с ней»[3]. И движение эпох в истории будет связано с понятием не их последовательной «смены», а конфликтного «перехода».

Содержание основных диалектических понятий и принципов и характер их функционирования в работах А. В. Михайлова методологически направлены и соотнесены между собой так, чтобы на деле осуществилось исследование произведения, понятого в его «историчности». В центре диалектической мысли Михайлова — соотношение «общего», исторически изменчивой функции слова, и «отдельного», произведения как смыслового целого. «Общее» подчиняется закону «метаморфозы» — диалектического превращения Слова. Этим предопределяется существенное различие культурных эпох, для каждой из которых то или иное понимание слова выступает ее «основанием». Литературное произведение, в свою очередь, подчинено такому «основанию» своей эпохи, но реализует эту зависимость не прямо и непосредственно (не как частный вариант некоего общего «инварианта»), а опосредующе, через «творческое противоречие» с «общим». Конфликт «общего» и «отдельного» и характер его разрешения в каждом произведении колеблет устойчивое значение слова и подготавливает этим его будущую «метаморфозу». Опосредование «общего» в литературном произведении есть тем самым «индивидуальный способ» разрешения этого конфликта, и здесь методо-

---

[1] Там же. С. 195.

[2] *Михайлов А. В.* Йозеф Геррес. Эстетические и литературно-критические опыты романтического мыслителя. С. 230.

[3] *Михайлов А. В.* О художественных метаморфозах в немецкой культуре XIX века. С. 777.

логически обозначается путь к изучению произведения в его смысловой целостности и художественном своеобразии: ведь опосредование «общего» происходит под знаком «осмысления жизни», исторической действительности, а оно имеет глубоко индивидуальный и личностный характер. Тем, как в творчестве писателя его видение исторического настоящего, «жизни», конфликтно и противоречиво соотнесено с основанием эпохи, будет определяться историческая «сущность» его произведений.

8. Историчность Слова

Чтобы раскрыть целостность «смысла» произведения в его историчности, движение Слова должно пониматься как непрерывное историческое изменение, но такое, в процессе которого создаются «остановленные» его моменты. Таковы условия, которые ставит историчность «материала науки». Мы видели, что в центре проблемы оказываются отношения «общего», литературы как истории, и «отдельного», произведения; точнее, содержание и характер связи между ними. От того, как именно будет понята взаимосвязь «отдельного» произведения с «общим» Словом, напрямую зависит решение целого ряда вопросов, касающихся принципов и приемов литературоведческого исследования.

Представление об историчности Слова призвано разрешить данную исследовательскую проблему подхода. Слово есть то «общее», по отношению к которому каждое произведение — «отдельное», «частное», «индивидуальное». Слово интерпретируется не как абстрактно-всеобщее, универсальное начало, а конкретно-исторически и при этом «диалектично»: оно изменчиво — на уровне процесса литературной истории, и устойчиво, относительно стабильно — на уровне «части» этого процесса, собственно литературной эпохи. Соответственно, изучение историко-литературного процесса, его этапов и стадий предполагает ориентацию на «метаморфозы» Слова, его исторические превращения, тогда как литературное произведение ставится в зависимость от «функции», устойчивого понимания Слова в ту или иную культурную эпоху.

Тем самым у Слова — двойная историческая функция. В движении истории его понимание непрерывно изменяется, но на каждом культурном этапе оно выступает его «основанием», «неколебимым фундаментом». Устойчивость «основания» культурной эпохи делает возможным увидеть произведение в его исторической реальности.

«Основания» содержательно отличают эпохи друг от друга, поскольку в их создании определяющая роль принадлежит «мышлению истории», всегда особому и неповторимо существенному. От него в свою очередь зависит «историческое мышление формы» — то, каким видят современники образ литературного произведения, каково их видение целого. Слово с его «регулирующей» для данной эпохи функцией есть результат взаимодействия разнообразных и как правило противодействующих исторических сил (мышления истории и формы, множества иных, в том числе и сугубо «жизненных», культурных реалий).

Очевидно, что связь между таким подвижным «общим», как Слово, и конкретным произведением, не может быть прямой и непосредственной: ведь воспроизводить «общее» Слово невозможно; Слова как «инварианта», который мог бы реализовываться в отдельных произведениях, не существует вообще. Слово всегда лишь устанавливается, рождается усилиями самих художников как осмысляемое ими взаимодействие исторических сил и является такой их «констелляцией», которая всегда как бы внутренне готова измениться, стать иной. Это «общее» парадоксально существует лишь в «отдельном», в литературном тексте,

его никогда нет «вовне», в виде «инвариантного» набора незыблемых правил, неукоснительно соблюдаемых и воплощаемых каждым автором.

Потому основание эпохи, содержание Слова и его «функция» в ней, открываются для науки только «из будущего», когда уже становится возможным сопоставить то, что ушло, со следующей эпохой, сравнить их мышление истории и формы и выявить тем самым момент метаморфозы Слова как рождение нового историко-культурного «основания».

Таким образом, связь между «общим» Словом и произведением — не прямая, а опосредующая, «диалектическая». Это значит, что автор необходимо вступает в противоречие с «общим» — иначе не могло бы в будущем появиться новое понимание Слова. Это значит также, что ключевым моментом в преодолении, разрешении конфликта «индивидуального» и «общего» является в чем-то иное, новое по сравнению с уже сложившейся функцией Слова, представление писателя о времени и истории, о «форме», что и выскажется в его произведении, — не в сюжете, а в «эйдосе» произведения, как завершенный и целостный смысл. При всей своей завершенности этот «смысл» тем не менее подготавливает исторически иное в следующей эпохе представление и о произведении, и о «смысле».

На изучение этой связи, «опосредования», и должно быть направлено все внимание исследователя: то, каким образом «опосредуется» в художественном сознании писателя исторически подвижное Слово, как в этом опосредовании участвует его личный и художественный опыт, создает смысловое целое произведения в его исторической уникальности и неповторимости, и только через анализ этой опосредующей связи оно становится доступным для науки в качестве «исторической реальности».

Такая «диалектическая», опосредующая связанность Слова и произведения органически, а не механически, соединяет то, что «реально» есть в истории (историческое время культурной эпохи в его полноте), и ее движение, историческое изменение ее сущности в восприятии будущих эпох.

Взгляд Михайлова на историчность Слова во многом определяется идеями М. М. Бахтина: в начале 70-х уже стали доступными его исследования, в которых разработана и аналитически реализована категория историчности[1].

Историчность литературного произведения для Бахтина выражается в подвижности его смысла в процессе его «исторической жизни»: «Историческая жизнь классических произведений есть, в сущности, непрерывный процесс их социально-идеологической переакцентуации»[2], и «всякий спецификум историчен»[3]. «Понимая каждую культурную эпоху как автономное и индивидуально неповторимое целостное образование», — писал С. Н. Бройтман, — Бахтин «видит ее как «открытое единство», и замыкать произведение в его эпохе нельзя: «полнота его раскрывается только в *большом времени*»[4].

В контексте «большого времени», в ходе истории, «утрачивается смысловая неизменность предмета» художественного изображения в романе[5], и историчность романа диктует необходимость поставить «принципиальную проблему романного слова»[6]. Бахтин говорит о «принципиальных вопросах философии сло-

---

[1] См. Приложение 1.

[2] *Бахтин М. М.* Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С. 231.

[3] Там же. С. 476.

[4] *Бройтман С. Н.* Историческая поэтика // Теория литературы в двух томах. Под ред. Н. Д. Тамарченко. Том 2. М., 2004. С. 10-11.

[5] *Бахтин М. М.* Вопросы литературы и эстетики. С. 473.

[6] Там же. С. 80.

ва», связанных «с жизнью и поведением слова в разноязычном и разноречивом мире»; его интересует «конкретное историческое живое слово».

«Большие исторические судьбы художественного слова связаны с жанрами, а это заслонили малые судьбы индивидуальных стилей»[1], — писал Бахтин. Категория историчности в его исследованиях разрабатывается на уровне жанра, одной из основополагающих категорий «эстетики словесного творчества»[2], и «философия слова» сориентирована на подход к стилю романа со стороны жанра. Понимая язык «исторически, реально» как «идеологически наполненный, как мировоззрение и даже как конкретное мнение», Бахтин видит «предпосылку романного жанра» во «внутренней расслоенности каждого языка в каждый данный момент его исторического существования»[3].

Социальная, жизненная ориентация романного «живого слова» — центральный момент «философии слова». Характеризуя «ведущую идею» работы «Слово в романе», Бахтин отмечает: «Форма и содержание едины в слове как социальном явлении». «Язык и предмет... раскрываются роману в своем историческом аспекте, в своем социальном разноречивом становлении. Нет для него мира вне социально-разноречивого осознания его, и нет языка вне расслояющих его разноречивых интенций»[4]. Потому «изучать слово в нем самом, игнорируя его направленность вне себя, бессмысленно»[5].

Такой подход к слову — со стороны его конкретно-исторической, жизненной направленности, определяющей художественное восприятие и изображение «мира» в аспекте его социального осознания, — в методологическом плане проблемы историчности произведения противоположен герменевтическому и по существу близок А. В. Михайлову.

Бахтин учитывал и историческую изменчивость в характере направленности художественного слова. Он связывал это с «радикальными переворотами в судьбах человеческого слова», ведущими к «радикальному изменению ощущения слова»[6]. Отсюда принцип исследования историчности произведения — через «форму видения» времени и истории, присущую определенной эпохе и ее художникам. «Историчность эпохи Просвещения» — иная, чем «романтическая историчность»; в творчестве писателя нужно изучать его «умение *видеть время, читать время* в пространственном целом мира»[7], то, как он сумел «схватить и закрепить в непосредственном созерцании» «неуловимейшее» течение исторического времени[8].

В исследованиях Бахтина разработан и методологический критерий историчности произведения. «Наш критерий, — сказано в работе «Роман воспитания и его значение в истории реализма», — освоение реального исторического времени и исторического человека в нем»[9]. Соответствующие аналитические суждения в работах 30-х годов делаются «на фоне нашего сознания времени»[10] и современных представлений об истории как процессе противоречивого становления и развития. В произведении «все зависит от степени освоения реального исторического времени»[11].

---

[1] Там же. С. 32.
[2] *Тамарченко Н. Д.* Жанр литературный // Дискурс. 2003, №11. С. 60.
[3] *Бахтин М. М.* Вопросы литературы и эстетики. С. 76.
[4] Там же. С. 143.
[5] Там же. С. 105.
[6] Там же. С. 178-179.
[7] *Бахтин М. М.* Эстетика словесного творчества. М., 1986. С. 216.
[8] Там же. С. 244.
[9] Там же. С. 209.
[10] *Бахтин М. М.* Вопросы литературы и эстетики. С. 259.
[11] *Бахтин М. М.* Эстетика словесного творчества. С. 212.

О пристальном внимании к Бахтину свидетельствуют самые разные работы А. В. Михайлова («Методы и стили литературы», «Глаз художника», «Гете и поэзия Востока», «Гете и отражения античности в немецкой культуре на рубеже XVIII-XIXвеков»), но прежде всего это статья «Роман и стиль» (1982). То, как здесь осуществляется постановка проблемы, говорит о полемичности для ее автора исследовательского подхода, реализованного М. М. Бахтиным в работе «Слово в романе». По убеждению А. В. Михайлова, нельзя «сказать нечто общее о *стиле романа*», поскольку нет «романа вообще» как эталона романного жанра»[1]. Рассматривать романный стиль с точки зрения «роли и функции слова в романе как его стилепорождающего начала» проблематично, поскольку само понимание слова в разные эпохи существенно различно. Так, риторическое и реалистическое слово «противоположны и никак не приводятся к единому знаменателю», поэтому «невозможно говорить о какой-либо стилистической определенности жанра романа или хотя бы о границах его стилистических возможностей» (с. 409).

Неадекватность жанрового подхода к стилю романа заметна для А. В. Михайлова и в том, что оценки жанра в истории его изучения принципиально не совпадают: если Г. Шпет «пренебрежительно» оценивает роман как морально-риторический жанр, то еще в XVII веке отмечали его «выпадение» за пределы морально-риторической системы слова. Ф. Аст, со своей стороны, «глубочайше чувствовал силу рефлексии, заложенную в романе». Видимо, исторически роман многообразен и универсален настолько, что проявляет «принципиальные различия мировоззрений, целых теоретических миров» (с. 411).

Поэтому подход к изучению стиля романа должен строиться с учетом исторической изменчивости, «противоречивости» жанра; в соотнесении с историческими силами и факторами, оказывающими на него влияние. А. В. Михайлов говорит об этом так: «В истории жанра... есть, *несмотря* на всю переменчивость, ряд *констант*», и роман как бы каждый раз заново рождается «в поле действия таких констант», он возникает как результат их взаимодействия. «Константы» условны, «они всегда приобретают новый вид в течение истории», что отражается на стиле романа. «Строение романа, — полагает Михайлов, — есть «снятая» литературная история, ее преодоление и ее итог», и «*стиль определен* именно этим».

Так объясняется цель осуществляющегося здесь исследования стиля романа через взаимосвязь «констант», фиксирующую «разворачивание жанра в истории»: «Только идя этим путем, и возможно достичь романного *стиля* как чего-то более определенного, а не расплывающегося в потрясающем многообразии бесконечных, ничем не ограничиваемых возможностей» (с. 410).

Далее А. В. Михайлов называет константы «важными историческим темами». «На определенном повороте исторического пути и соответственно при известном внутреннем состоянии литературы (ее осмысления и функций) эти темы закономерно порождают парадоксальный жанр романа». Они «предполагают совмещение противоположного», совершающееся «не как короткое замыкание, мгновенно, не в одной исторической точке», а сохраняющееся «как историческая *константа*». Последующее изложение покажет, что в центр внимания будут поставлены такие «поворотные» в истории романа моменты, по существу меняющие его жанровую суть. Эти «темы» таковы: «Роман как риторический и антириторический жанр», «Роман и проблема повествования», «Новизна романа и роман как новость», «Роман как саморефлектирующий жанр. Роман как критика романа».

Конкретный предмет исследования при их последовательном рассмотрении — «метаморфоза слова» в романе: разрушение в XVII веке риторического слова с его

---

[1] *Михайлов А. В.* Роман и стиль // Языки культуры. С. 404. Далее работа цитируется с указанием страницы в тексте.

функцией «морального ведения» приводит к тому, что «роман вместе с его традицией рождается в литературном сознании только теперь» (с. 414). Причем активным фактором разрушения становится сам роман, способный «выступить как такая сила, которая внутри литературы ломает морально-риторическую систему». Объясняется это тем, что роман обращен не столько к моральному наставлению, сколько «к частной, конкретной жизни, к индивидуальному и случайному бытию». Постепенно «слово приходит к противоположной функции — бьется над раскрытием реального бытия»; «все ученое и назидательное» уже не задано слову, а должно обретать себя заново в связи с образом действительности (с. 420).

Анализируя философско-эстетические трактаты, А. В. Михайлов выявляет моменты «метаморфозы», свидетельствующие о процессах изменения в понимании слова: расхождение его эмоционального и познавательного компонента (Хоум), изменение смысловой меры от общей и заданной на «меру самой действительности» (Бланкенбург), окончательное достижение противоположной риторической теории позиции, когда «индивидуальное событие» постигается как «центр целого» в «эпосе гражданской жизни» (Гегель). «Исторический смысл» романа, «каким он начал осознаваться с XVI-XVII вв.», открывается как преодоление заданности риторического слова (с. 424), что осуществилось к началу XIX века. «Смысл романной прозы (*не* противоположной стиху и *не* безразличной к форме изложения), — отмечает А. В. Михайлов, — во внутреннем *обращении* (переворачивании) функции *слова*» (с. 428-429). В итоге исторической «метаморфозы» слово лишь в XIX веке «становится голосом действительности», и «только теперь вещь и событие могут быть взяты как нечто *конкретно-реальное*».

Направленность дальнейшего анализа, касающегося темы «История и повествование», позволяет понять внутреннее содержание процесса переориентации слова и ее причину. Чтобы мог «родиться» роман, в художественном сознании должен был сформироваться интерес к повествованию, к истории как последовательному рассказу. История «и есть такой элемент, в котором только естественно осуществляться повествованию» (с. 430), и в эпоху барокко «*история* в ее фактичности и осуществленности становится внутренней мерой и регулятивом поэтического» (с. 431).

Итак, внутренняя ориентация на историю для романа становится возможной лишь в XVII веке; только на литературной стадии барокко «осознается *повествование* как процесс, имеющий свою цель в самом себе» (с. 439). В риторическую эпоху этого не было и не могло быть: греческий роман находится «в ситуации наглядного пребывания *при* исторически совершающемся» и «*вне пределов ситуации рассказывания как такового*». Трактат З. фон Биркена (1669) — первое историческое свидетельство появления «исторической меры»: все жанры в его классификации «подчинены теперь *одному* основанию, и это основание есть история как мера» (с. 433).

Биркен теоретически осмыслил, — полагает Михайлов, — «момент внутреннего поворота в риторическом слове», «момент широкого и всестороннего смыкания истории и слова», и в итоге «для литературы была завоевана *историческая конкретность романного повествования*», то есть «завоеван сам жанр романа, раскрывающий историю в ее наглядной конкретности». Во времена Биркена такого романа еще не было, но произошло главное: «Слово внутренне переключается на иные функции, ему задается иное направление развития» — «к полноте действительности в ее *образе*» (с. 435). Это «исторически грандиозный момент!» — подчеркивает Михайлов. — «Вся *правда* романов позднейшего времени обеспечивается совершившимся тут слиянием, или смыканием, *фактичности* истории и вольного слова». В XVII веке и не ранее намечается «прочерчивание внутри романа пунктира историчности, который ставит всю ро-

манную действительность на твердую почву реальности» (с. 435). Благодаря трактату Биркена «теперь уже видно, что историчность определяет облик романа» независимо от того, исторический это роман или современный (с. 442).

Столь высокая оценка Биркена связана с целью всего предпринятого Михайловым исследования — продумать подход к романному стилю из «исторического разворачивания» жанра. Появление в сознании эпохи истории как «внутреннего регулятива и меры» указывает на фундаментальный сдвиг в художественном мышлении, что делает возможным понять стиль произведений как индивидуальное преломление этого нового опыта. «Принцип фактичности истории» Биркена действует и в романе, такой истории не создающем — «в снятом виде», «как эффект присутствия». Этот принцип Биркена «предопределяет и склад произведения в целом, и его конкретный стилистический облик» — «предопределяет те общие формы и закономерности, в которых складывается стиль повествования» (с. 443).

Эта теория не потеряла своего значения и сегодня, — полагает Михайлов, — «она даже строит фундамент гораздо более содержательной теории романного стиля, чем многие современные теории» (с. 441). Так, в отличие от «схематических формул» Э. М. Форстера, «Биркен связывал повествование с содержательным принципом *фактичности истории*»: то, как именно войдет история в произведение, «определяет его облик, склад, стиль». «Биркен не мог заняться за своременных исследователей прослеживанием разных стилистических воплощений истории в романе. Но теперь уже видно, что историчность — а это Биркен как раз предусмотрел — определяет облик романа» (с. 442).

«Историчность» романа тем самым отнюдь не предполагает подчеркнутой реалистичности изображения, верности факту и только; она говорит об обращенности мысли писателя в жизнь, в настоящее. Потому Иоганн Беер «*историчен* в самом глубоком смысле слова. Он говорит о современности. . . которая покоится на *фактообразности фантазии,* задающей самые четкие контуры реального всему романному совершению». Его «слово как историческое — конкретно, а как поэтическое — философичнее истории. Оно... с большой конкретностью и наглядностью рисует образ бытия» (с. 441).

Это представление об историчности романа углубляется в анализе тем «новизны романа» и «романа как саморефлектирующего жанра». Здесь выявлено, что интерес к «исторически новому», появившийся в XVII веке, и сближает, и разводит новеллу и роман, поскольку при общем движении к событиям современной жизни новелла сосредоточивается собственно на происшествии, роман же «делает объектом историческое сознание современности», и «образ действительности в романе шире любого сюжета, развития событий». Роман «существует ради мысли об этой действительности», для него «всякое событие значимо... *прежде всего* как осмысление» (с. 459-460).

Рефлективная природа романа проявляется и внутренне как его переход через собственные жанровые границы. Направленность на осмысление жизни и, с другой стороны, «саморефлективность» взаимосвязаны: «Объективный образ действительности не уничтожает рефлективность романа — наоборот, он возможен лишь благодаря ей и возникает как следствие роста жанра и стиля. Этот образ «достигается в таком *росте* стиля и жанра, который означает прохождение через нечто существенно *иное,* через то, что *не есть* образ действительности». «Образ существует ради мысли об этой действительности», и слово должно, в каждом произведении начиная все сначала, превратить образ в свое средство для достижения своей цели. «Такой процесс есть вообще мысль и рефлексия» (с. 466).

Как видим, «историчность» для Михайлова — характеристика не реалистически изображенного в произведении мира, а художественного мышления. В романе она есть выражение его рефлективности как направленности на осмысление настоящего. «Роман выше отдельного исторического факта и шире фактичности истории, но утверждаемый в нем образ действительности историчнее и шире романного сюжета и романной "истории" (с. 463). Потому «рост стиля от фактичности истории до историчности целостного образа действительности есть конкретное выражение универсальности жанра» (с. 462).

Таким образом, историчность изображенного мира возможна в романе только в эпоху реализма, когда слово «дорастает» до образа исторически конкретной действительности. В то же время на уровне художественного мышления «историчность» — его изначальное свойство: оно всегда направлено на осмысление своего времени и истории. «История — твердая опора романа и тогда, когда его действие — современность» (с. 449), а то, «как история войдет в роман», зависит от функции слова в каждую эпоху, которая и определит стилистический облик произведения.

Характер осмысления времени и истории в произведении определенной эпохи оказывается, таким образом, центральным моментом при решении проблемы стиля. Точки «поворота», «метаморфозы» слова фиксируются изменившимся восприятием истории, что в свою очередь указывает на изменение более общего начала — собственно функции слова. В связи с «перестройкой романа на рубеже XIX-XX веков» А. В. Михайлов отмечает: «Слово все глубже проникает в реальную историческую действительность, потому усложнение формы романа в XX веке — объективная необходимость. Сама эпоха рефлектирует историю, традицию, а роман должен передать такое историческое сознание времени, его *мысль об истории*. Поэтому стиль романа становится все *опосредованнее*» (с. 450). «Ситуация в романе XX века, — считает Михайлов, — сходна с радикальностью ситуации XVII века: как и в эпоху барокко, в романе наших дней осуществляется поворот, который затронет существо и романа, и повествования, и слова» (с. 450).

Не жанровые принципы, а мышление слова предопределяет то, каким будет роман и романный стиль. «Риторическая система — система *мысли,* не только *оформления* речи» — это сказано об эпохах риторической культуры, но имеет отношение и ко всем иным культурным мирам. Именно мышление слова создает «фундамент» романа, который в ходе истории постоянно «переворачивается». «Принципы художественного мышления» в определенную эпоху задают и горизонты, и пределы романному стилю, определяя его смысловые возможности, «превзойти» которые слово в романе не может. Это «условия» повествования, и они «не позволяют осуществиться» такому типу романа, который выходил бы за границы «заданной» для данной эпохи функции слова[1].

К таким выводам приводит путь исследования стиля романа, раскрытый Михайловым в этой работе. Они дискуссионны по отношению к концепции М. М. Бахтина («Слово в романе»): лишь в XVII веке рождается такое романное слово, которое, и то в далеком будущем, приведет к «полифонии голосов» образа действительности (с. 435). «Если же говорить о дифференциации слова, — пишет Михайлов, — то эта эпоха лишь отдаленно предчувствует такую ситуацию, когда словесная ткань романа пронизывается приведенными в смысловую связь голосами действительного мира» (с. 438). «Совмещение "голосов" действительно-

[1] Соответственно и категории автора и героя А. В. Михайлов рассматривает в свете их историчности, в логике художественного сознания эпохи. См.: *Михайлов А. В.* Поэтика барокко: завершение риторической эпохи // Языки культуры. С. 129-142.

сти — высший уровень романного слова», доступный только в эпоху зрелого реализма и Л. Н. Толстого и не ранее. Здесь Михайлов делает примечание: «Этот высший уровень диалогического или полифонического романного слова разработан в новаторских исследованиях М. М. Бахтина» (с. 447).

О том, как А. В. Михайлов уточняет свою позицию по отношению к Бахтину, позволяют судить некоторые из его примечаний к работе «Методы и стили литературы». «В своих работах о романном слове, — сказано здесь, — Бахтин показал...что вся речевая ткань реалистического романа пронизана "голосами"... самой эпохи и самой жизни... Но уже было выяснено, что реалистическое произведение не может возникать без того, чтобы у писателя и его эпохи не существовал фундаментальный общий слой "реалистического" истолкования действительности — своего рода исходное и от писателя уже не зависящее "взаимосогласие" с эпохой»[1]. Анализируя стилевую систему реализма, А. В. Михайлов добавляет: О «галилеевском языковом сознании» «хорошо писал Бахтин... Еще точнее было бы сказать это о романе реалистическом и, впрочем, о любом жанре реалистической литературы»[2].

Как видно по статье «Роман и стиль», собственный подход А. В. Михайлова и оспаривает бахтинский, и противопоставляется ему с точки зрения историчности художественного мышления, которая делает невозможным создание реалистического произведения в «дореалистические» эпохи. Но этим тема Бахтина в данном тексте не исчерпана: ее более глубокие методологические импликации проясняются, если иметь в виду работы Михайлова и последующих лет.

О более глубоком слое его осмысления Бахтина свидетельствует уже сам способ изучения метаморфозы слова. Отправной пункт, точка отсчета, по отношению к которой исследуется начальный момент метаморфозы и ее «разворачивание» в истории, предзадан именно бахтинским пониманием историчности романа: А. В. Михайлов исходит из того, что жанр романа раскрывает «историю в ее наглядной конкретности» и видит его сущность в «открытости романа к исторической действительности, жизни».

«Жизненное» измерение историчности романа, раскрытое Бахтиным, — тот теоретико-методологический момент, который, как представляется, определяет принципиальную значимость его исследований для Михайлова и характер их восприятия. «Бахтин давно показал "многозвучие" голосов реалистического романа», — отмечено в работе «Методы и стили литературы». — «Важно, что за "голосом" стоит человеческий, жизненный образ с его идеологией, мировоззрением, конкретным способом видеть и понимать мир»[3]. И стиль романа А. В. Михайлов в конечном итоге понимает в этом, бахтинском ключе, о чем говорит и завершающее работу «Роман и стиль» суждение: «Слово в романе дает язык тому, что не есть язык — самой действительности. Романный стиль поэтому есть творчески-поэтическая деятельность языка вне пределов языка — поэтическая мысль и поэтическая фантазия постигают и осваивают все новые стороны реального исторического бытия людей, которые облекаются в одежды поэтического слова»[4].

Направленность романного слова на осмысление жизни, создающая его стилевую доминанту («Слово в романе»), становится организующим началом в статье «Роман и стиль» на методологическом уровне: ведь «функция слова»,

---

[1] *Михайлов А. В.* Методы и стили литературы. С. 264.

[2] Там же. С. 270.

[3] Там же. С. 264.

[4] *Михайлов А. В.* Роман и стиль. С. 471.

исторические изменения которой изучает А. В. Михайлов, выражается в соотношении «слова» и «жизни». Противопоставляя риторическую литературу и реализм, он подчеркивает: в первой «писатель видит жизнь только через оформляющее ее смысл слово», тогда как в реализме «действительность имеет преимущество перед словом, "нависает" над ним... Писатель распоряжается словом от имени жизни — увиденной в образе (*не* в несущем смысл слове»)[1].

Но само это соотношение «слова» и «жизни» понимается им как исторически подвижное, с ходом времени переходящее в свою противоположность, чем и обусловлено «принципиальное отличие новоевропейского романа от типов романа античного и средневекового». Проблема повествования и рефлективная природа романа, анализируемые в «константах», также содержательно отсылают к «Слову в романе» с соответствующими акцентами Михайлова: не законы жанра здесь «управляют», а нечто более общее, от чего зависит и жанр, — характер восприятия времени и истории, присущий эпохе. И здесь методологическая ориентация на Бахтина представляется очевидной: историчность художественного мышления, выявленная в работах «Роман воспитания и его значение в истории реализма» и «Формы времени и хронотопа в романе», в интерпретации Михайлова раскрывает собственную «историчную» природу, «оказываясь» зависимой от функции слова в данную эпоху.

Таким образом, подход к произведению со стороны жанра неприемлем для А. В. Михайлова. Он исходит из того, что сам жанр романа историчен, и потому основывать изучение произведений прошлого на современных концепциях жанра нельзя. «Движущуюся меру» для науки он находит в «функции слова», в каждую эпоху направленного на осмысление времени и истории своим особенным, отличным от современного, образом. Тем самым функция слова более изначальна для произведения, чем жанр, и с точки зрения Михайлова строение романа может быть объяснено и понято лишь как «историческое мышление формы» («Герой нашего времени» и историческое мышление формы», «Гоголь в своей литературной эпохе»).

Как видим, в статье «Роман и стиль», при расхождениях с Бахтиным в подходе к романному жанру, очевидна содержательная опора автора на Бахтина в понимании функции слова как центральном для А. В. Михайлова моменте. «Функция слова» — своего рода расширительное толкование, «перенос» бахтинской «философии слова» романа, с его открытостью к жизни и истории, на «слово» вообще. В «широком историко-культурном понимании слова у М. М. Бахтина», в «общем, целостном подходе» к «слову» А. В. Михайлов видел одно из оснований исторической поэтики[2]. «Функция слова» в более поздних работах А. В. Михайлова постепенно оформляется в ключевой теоретико-методологический принцип исследования, открывающий путь к произведению из его исторического «мира»; она становится основой его концепции историко-литературного процесса и типологии культурных эпох.

Итак, историческое превращение, «метаморфоза» Слова выдвигается в центр всей теоретико-методологической проблематики науки. Это означает, что в свете историчности произведения должна быть заново продумана концепция науки в целом: ее предпосылки и основания, предмет и задачи, содержание методологического принципа исследования.

---

[1] Там же. С. 406-407.

[2] *Михайлов А. В.* Проблемы исторической поэтики в истории немецкой культуры. С. 16.

ГЛАВА 2.

ИСТОРИЧЕСКАЯ МЕТАМОРФОЗА СЛОВА
(концепция науки о литературе)

РАЗДЕЛ ПЕРВЫЙ
«ДВИЖУЩЕЕСЯ СОДЕРЖАНИЕ»

1. «Субстанциальное мышление истории» (предпосылки исторической поэтики)

Во многих своих работах А. В. Михайлов обращается к анализу современной ситуации науки. С его точки зрения, все наиболее острые и «кризисные» ее моменты имеют одну общую причину — расхождение историко-литературного и теоретико-методологического подходов. Сегодня, — отмечает он, — «появляется все больше областей, где ни существующее материальное знание, ни наличный уровень обобщений никого уже не удовлетворяют»; «слишком многое» в научном знании «пришло в движение»[1].

Кризис научной мысли Михайлов прежде всего видит в том, что изучение литературной истории и, с другой стороны, ее теоретическое обобщение неоправданно развиваются как самостоятельные исследовательские тенденции. «Теоретическое» противопоставляется ... эмпирическому, — отмечает он. — Такое противопоставление проявилось в существовании *теории литературы* наряду с *историей литературы*»[2], и оно сделало возможным «разделение ученых на сорта, когда один только обобщает, а у другого — только черновая работа»[3], что ведет к разрыву смысловых связей между фактами литературной истории, связей, которые могут быть продуманы и поняты лишь на некоей общей методологической основе.

Истоки современного положения дел уходят в прошлое: еще в конце XIX-начале XX века произошел «распад научной работы на огромное множество "позитивных" исследований и на некоторое количество обобщающих трудов, авторы которых чувствуют свою независимость и от фактов, и от филологии текста», и это расхождение продолжается и сегодня (с. 108). Его главная причина — «раскол мышления истории», приведший к тому, что «сущность истории оторвалась от ее фактов» (с. 108), и в итоге — «идея» отпала от «материала», теория литературы — от ее истории. Этот «зазор» «между фактической стороной литературного процесса и его осмыслением» (с. 108) говорит о кризисе науки, который, по убеждению Михайлова, должен быть преодолен — на основе «имманентного постижения истории» и ее видения как такой целостности, где между фактом литературной истории и его смыслом существует неразрывная, онтологическая связь.

В работах Михайлова эта задача имеет четко фиксированную предметность. Она направлена не на создание теории, предназначенной каким-либо образом — скажем, терминологически, в духе формальной логики Гегеля, соединить две тенденции научного знания. Напротив: задача, которую ставит перед наукой

---

[1] *Михайлов А. В.* Стиль и интонация в немецкой романтической лирике // Обратный перевод. С. 58.

[2] *Михайлов А. В.* Несколько тезисов о теории литературы // Литературоведение как проблема. М., 2001. (1993) С. 240. Шрифтовые выделения здесь и далее принадлежат цитируемым авторам.

[3] *Михайлов А. В.* Проблемы исторической поэтики в истории немецкой культуры: Очерки из истории филологической науки. М., 1989. С. 153. Далее это издание цитируется в тексте с указанием страницы в скобках после цитаты.

сложившееся положение дел, направлена на адекватное понимание конкретного литературного произведения. «У современного исследователя, — считает Михайлов, — материал должен брать верх над идеей»[1], но при необходимом соотнесении с ней. Потому в центре его внимания закономерно оказывается проблема соотношения отдельного с общим, части с целым — это тот теоретико-методологический момент, которым предопределен характер размышлений Михайлова о насущных проблемах науки и возможностях их решения.

Итак, «материал» должен соединиться с «идеей», и это достижимо при условии, если будет найдено, осознано начало, обосновывающее возможность видеть произведение в онтологическом единстве с его теоретической рефлексией. Так подготовлено обращение Михайлова к истории филологической науки, при изучении которой он ставит вопрос о ее «основаниях», их реализации в становлении научной традиции и том методологическом принципе, который согласно этой традиции соединял (или призван был соединять) «материал» и «идею».

Тема «обоснования науки о литературе»[2] — одна из важнейших в научном творчестве А. В. Михайлова. «Можно было бы, по аналогии с "основаниями математики", — сказано в его работе «Стиль и интонация в немецкой романтической лирике», — говорить об «основаниях литературоведения». «Именно эти самые основания, — отмечается далее, — и находятся в критическом состоянии в современном литературоведении»[3]. «Однако такой кризис следовало бы рассматривать как безусловно положительное явление!» — убежден исследователь, поскольку это «кризисность плодотворная, в которой залог живого развития науки», «в нем — возможная основа для будущих переосмыслений прошлого литературы»[4], того, чтобы суметь более точно настроить свой взгляд, устремленный на произведения ушедших эпох. Сегодня привычные и устоявшиеся научные представления колеблются, вызывают сомнения и вопросы, что заставляет вновь обратиться к самим основоположениям науки. «Наука о литературе, — считает Михайлов, — относится к числу тех дисциплин, которым время от времени полагается заново обосновывать себя — полагать себе новое начало» (с. 100).

«Прояснение оснований своей мысли позволит литературоведу свободнее увидеть и развитие своей науки, и все близкое и сопутствующее ей», и все то, что мешает этому развитию. В чем же состоит основание науки о литературе? Оно зависит от того, — убежден Михайлов, — «как в науке и вообще в культуре, в культурном сознании, мыслилась и мыслится история»[5]. «Для нас главное слово — "история". Ведь тем, как жило это слово на рубеже XVIII-XIX веков, определен предмет нашей дисциплины — истории литературы, и то, как она становилась и от чего отталкивалась — то есть как определена ее собственная история» (с. 95); «наука о литературе есть свое мышление истории»[6]. Таким образом, анализ оснований должен строиться на исследовании тех представлений об истории, которые стали своего рода фундаментом «здания» историко-литературной науки.

Михайлов выявляет, что изначально, на самых ранних этапах историко-литературной мысли, ей было присуще целостное видение истории и, на этой основе, своего предмета. Наука рождается на рубеже XVIII-XIX веков, когда понятие истории впер-

---

[1] *Михайлов А. В.* Стиль и интонация в немецкой романтической лирике. С. 59.

[2] *Михайлов А. В.* Несколько тезисов о теории литературы. С. 229.

[3] *Михайлов А. В.* Стиль и интонация в немецкой романтической лирике. С. 60.

[4] Там же.

[5] *Михайлов А. В.* Современная историческая поэтика и научно-философское наследие Густава Густавовича Шпета (1879-1940) // Обратный перевод. (предположительно 1986) С. 526.

[6] *Михайлов А. В.* Несколько тезисов о теории литературы. С. 230.

вые «связывается с «развитием» и «органическим», и «единство истории просматривается благодаря понятию «органического» (с. 95). Тогда же по-новому, в родстве с «органическим», осмыслялось и понятие «жизни», и «вместе с понятием «органического» усваиваются представления о живой системности и целостности» (с. 96).

Вторая важная черта оснований науки на момент их формирования — ощущение истории как развития. «Представление об «органическом» влекло и представление о развитии, и наоборот», — отмечает Михайлов. — «История стала пониматься по аналогии органического развития», и видение «всей истории в целом как живого организма» создавало возможность представить и поэзию как целое, «как автономную целостную систему» (с. 97). Благодаря этому история литературы «могла начать формироваться в новом обличье научной дисциплины», причем не отделяя и не изолируя «чисто» литературные явления в свою специфическую предметную область, а, напротив, видя их в «целом» пространстве творческой мысли, — и теоретической, и художественной.

Но в то же время на рубеже XVIII-XIX веков возникала и совсем иная, противоположная тенденция: идея развития получала не «органические», а «механические» коннотации. «Наука немыслимо абстрагируется от созерцания живого существа», «идет в абстракцию», вслед за Гегелем интерпретируя «развитие» в абстрактном, логически-понятийном духе. Тем не менее, изначально наука о литературе рождалась на основе целостного видения истории культуры, развивающегося органически, то есть по собственным, внутренне присущим ей законам. «Идея» и «материал» были живым единством для созерцающей и интуитивно постигающей историю культуры творческой мысли. В процессе становления исследовательской традиции сложился «историзм» — тот ключевой методологический принцип историко-литературной дисциплины, который стал во многом определяющим вплоть до сегодняшнего дня. Для решения современных проблем науки, в свете «кризисности» ее ситуации, Михайлову представлялось необходимым верифицировать его как реализованные, так и потенциальные возможности.

Историческая поэтика, — по мнению Михайлова, — «скорее задуманная, нежели реализованная дисциплина». Это с неизбежностью означает, что «историзм», основной теоретико-методологический принцип истории литературы, в его привычном понимании сегодня уже неадекватен исторической поэтике. Это означает также, что существует проблема методологического принципа, который должен быть положен в основу современного историко-литературного исследования. В поисках ее решения Михайлов направляет свое внимание на понятие развития — центральное как для истории литературы, изучающей историко-литературный «процесс» — то «общее», с которым «отдельное» произведение соединено с помощью понятия о «развитии» этого «общего», так и для ее теории, положившей в основу принципа историзма понятие развития.

То, что именно это понятие прежде всего требует анализа, обусловлено современной ситуацией науки, как она видится А. В. Михайлову: историческая поэтика, чтобы стать не «задуманной», а «реализованной», должна исходить из историчности литературного произведения. Снова процитируем: еще в 1969 году, размышляя о «сущности романтизма», он писал: «В игру входит такой компонент, о котором часто говорят, но никак не учитывают — это историчность. Сущность чего бы то ни было ни положена заранее — раз и навсегда, чтобы затем находиться среди прежних и новонарождающихся вещей и явлений, но сущность только осуществляется: она не замкнется, пока не замкнулась сама история»[1]. И важно понять, способен ли принцип историзма, сложившийся задолго до осозна-

[1] *Михайлов А. В.* Вводная часть доклада «Генрих фон Клейст и проблемы романтизма». С. 34.

ния историчности произведения как его основополагающей, онтологической характеристики, включить в себя этот момент историчности, в логике мысли Михайлова призванный стать методологически исходным для исторической поэтики. Потому для него обращение к понятию исторического развития, на котором строится «историзм», представляется принципиально необходимым: ведь в нем, и ни в каком ином, «схватывается» изменение, непрерывное движение литературных и культурно-исторических смыслов — то есть содержательный аспект историчности как способа бытия произведения искусства.

Предметное исследование принципа историзма Михайлов осуществляет в книге «Проблемы исторической поэтики в истории немецкой культуры». Здесь он приводит известную дефиницию Б. А. Грушина: «Историзм — принцип подхода к действительности как изменяющейся во времени, развивающейся», и комментирует данную формулировку так: «Это самое общее определение, если оно допустимо, — стершееся лексически для нашего читателя. Но оно обязано самой возможностью своего существования мыслительному перевороту рубежа XVIII-XIX веков и его обработке в немецкой науке и философии» (с. 94).

Лексическая «стертость» — знак закрытости смысла слова и той теоретико-методологической проблемы, которую оно в себе имплицитно содержит. Понятие развития стало «само собой разумеющимся» и функционирует в науке исключительно в качестве готового определения, что и привело к «стиранию» смысла слова. Потому для его верификации следует обратиться к его генезису.

Прежде всего уточним, как понимается «развитие» в этой книге Михайлова, поскольку этим определяется направленность его взгляда на историю понятия и то главное, что он с ее помощью намерен прояснить. И «главное» здесь — вопрос об адекватности понятия развития историчности литературного произведения.

Писатель, как кажется, «не обязан думать об истории и ее законах», — говорит Михайлов. — «Но это так только на поверхности, а фактически... его образам присуща историчность, а именно они не просто индивидуальны, но и вписаны в движение, в поток времени, принадлежат определенному этапу исторического развития» (с. 88). Тем самым все индивидуальное в историческом развитии должно постигаться из истории как такого «общего», которое развивается «органически» — по собственным законам и не может зависеть ни от чего внешнего, априорного по отношению к движению «потока времени». Следовательно, всю историю литературы, культуры нужно видеть как органическое «целое» — постоянно меняющееся с ходом истории в соответствии с «имманентными» ей законами.

Такое представление сформировалось в самом начале XIX века в романтической философии культуры. Тогда «сущность мировой литературы в нашем понимании уже была осмыслена. Это осмысление таково: органическое единство историко-культурного процесса, в который входит и литература» (с. 124). Михайлов подчеркивает особую роль книги Ф. Шлегеля «О языке и мудрости индийцев» (1808), где впервые была высказана «идея мировой, притом исторически-последовательно разворачивающейся, культурной традиции». Если позднейшим культурно-историческим концепциям (Михайлов называет Ницше и Вельфлина) присуща «отвлеченность, неподвижность», то «у Шлегеля взгляд переключается на развитие и последовательность переходов». Ф. Шлегель полагал необходимым «литературу всех культурных народов рассматривать как последовательное развитие, как единое здание и строение, как одно целое» (с. 125-126).

Таким образом, раннее, «романтическое» представление о целостности культурной истории уже включает в себя мысль об историчности литературных и культурных явлений, и этим оно близко «нашему пониманию»; оно создало своего рода предпосылку филологической науки, на основе которой мог сложиться принцип историзма, адекватный исторической природе произведения. Но

получилось иначе: само слово «история» в ходе времени понимали по-разному, и «литературоведы, ссылающиеся на принцип историзма, могут подразумевать под ним до крайности различные вещи». «Когда западный историк культуры говорит об "историзме XIX века", — отмечает Михайлов, — он разумеет нечто совершенно иное, чем советский литературовед, рассуждающий о принципе историзма. "Историзм" в первом случае может отрицать то, что предполагает "историзм" во втором» (Прим. 1 на с. 131-132).

Основную причину этого Михайлов связывает с тем, что историзм как научный принцип складывается не на первом (философия романтизма), а на втором этапе становления науки о литературе в Германии, когда появляются конкретные историко-литературные и филологические исследования. «Слово "историзм" возникло позднее, чем новое историческое мышление», — отмечает он. «Историзм как общая форма мысли», открытый романтическими мыслителями, не был усвоен молодой филологической наукой «за отсутствием общей технологии, опосредующей общие принципы, их реализующей» (с. 129). Когда эти принципы анализа появились, «наука сложилась. Только расцвет диалектико-исторических методов неблагоприятным образом разошелся со стадией развитых приемов исследования литературы, анализа произведений» (с. 129). И в конце XIX века, на этапе, когда литературоведение окончательно оформилось в качестве самостоятельной и «позитивной» научной дисциплины, «предпосылка» науки, согласно которой именно в «историзме» видели «общую форму мысли», была полностью забыта: «самоуверенное историко-литературное знание практически полностью изолировалось от всякой философии истории» (с. 129).

Историческая поэтика, — полагает Михайлов, — могла сложиться в Германии только в эпоху романтизма, — в ту пору, «еще и до возникновения научной истории литературы», проявлялись «импульсы к соединению знания литературы и идеи исторического» (с. 65). Но когда академическая наука сложилась, «эти импульсы были ею обеднены, так как усвоенный... принцип историзма зависел уже от позитивистски успокоенного, ставшего "равнодушным" образа истории». И «чем больше материалов к исторической поэтике накапливала наука... тем слабее был порыв к осмыслению всего данного в целом и его внутренней логике» (с. 65). Так разошлись «общее» и «отдельное», «материал» и «идея», в конечном итоге — теория и история литературы. «Были растеряны в течение двух поколений важнейшие предпосылки исторической поэтики, фундаменты теоретического продумывания историко-литературного материала» (с. 131). В немецкой культуре XIX века постепенно складывается такой «историзм», в котором «время истории и настоящее не соединяются» (с. 111).

В ряде своих работ А. В. Михайлов выявляет эту «исключительно характерную для немецкой культуры» противопоставленность всего эмпирического, жизни, и ее теоретической и философской рефлексии. Эту «фаустовскую философию», ее «аисторизм», по его мнению, разделяет и Ницше («О пользе и вреде истории для жизни»), и его старшие и младшие современники. В статье «Вещественное и духовное в стилях немецкой литературы» Михайлов говорит о «философской ориентации немецкой литературы, выразившейся в ее постоянном тяготении к разъятию реальности на материальное и духовное»[1]. Анализируя подход к истории Гегеля, он дает следующий комментарий: «Философ мог выводить конкретность бытия из идеи, из логоса, из Всего — из какой-либо целокупности, определяющей содержание мира. Всякое развитие находится тогда в зависимости от высшей категории,

[1] *Михайлов* А. В. Вещественное и духовное в стилях немецкой литературы //Языки культуры. (1976) С. 269.

так или иначе порождается ею». И тут бытие уже не историческое, «ему нельзя приписывать такой предикат». Потому и «нельзя сказать, что "все" исторично, что бытие — это история» (с. 92). Для Гегеля «бытие, истина, смысл, понятие изъяты из истории, и такое состояние изъятости есть нечто высшее, чем пребывание в истории, что означает пребывание лишь в эмпирическом» (с. 92). Закономерно «историзм XIX века», — отмечает Михайлов, — подразумевает такое отношение к истории, при котором все исторические эпохи выступают как «безразлично одинаковые», когда все они одинаково «самоценны» или, по Ранке, расположены одинаково относительно Бога» (с. 131-132).

«Необозримое многообразие безразличного — оно способно вызвать отчаяние» (с. 88), — говорит Михайлов, ведь все ушедшее навсегда утрачивается при таком нивелирующем «историзме», остается навсегда в прошлом, и то, как это ушедшее участвует в историческом свершении, каким образом оно создает историю, в том числе историю настоящего и будущего, не будет понято и не может быть понято вообще. «Материал» и «идея» не соединились в таком представлении об «историзме» научного подхода, а напротив, распались, разошлись.

В работах Михайлова о немецкой культуре рубежа XVIII-XIX веков и прежде всего о творчестве Гете показывается, как происходил этот процесс «деисторизации» художественного и научного сознания. Гете умел мечтать «об идеальности в самой живой человеческой истории, о полноте природного и человеческого»[1]. В его время умели видеть «преемственность исторического предания», «непрерывность исторического потока», испытывать «стремление раскрыть для себя и узреть его начала»[2].

Чувство историчности было свойственно всей эпохе Гете, — выявляет Михайлов. Об этом свидетельствует, например, живопись Хаккерта, его итальянские пейзажи: «ландшафт Хаккерта историчен; в нем отпечатлелись миф и история... Вид Италии уже историчен и потому, что уносит взгляд не просто в даль, но в даль, отмеченную необозримой глубиной и овеянную преданием: сама природа делается эпизодом исторического предания»[3]. Но все становится совершенно иным спустя несколько десятилетий. В. Хен, писатель середины XIX века, уже «разочарованный, разучившийся, с большинством современников, замечать реальность поэтического в самой реальной жизни»[4], «озабочен естественнонаучной характеристикой итальянского ландшафта» и пишет о «традиционном самообмане», заставлявшем видеть поэтичную, «живую» историю в природе современной Италии. «В связи с той же утратой исторического видения, — подчеркивает Михайлов, — находится и столь развившаяся к середине XIX века опресненность художественного глаза, — тогда природа, обедненная, незримо усеченная, уже не трогает никого»[5].

В середине XIX века, в процессе утраты целостного, органического видения истории, складывается представление об античности как «неразвитости», и все «античное в лучшем случае просто существует на своем историческом месте», — не участвует в мысли о настоящем, тем самым — о истории, не включается в «поток исторического осмысления». Искусство прошлого превращается в «музей», а произведения давних эпох — в музейные экспонаты. Михайлов приво-

---

[1] *Михайлов* А. В. Гете и отражения античности в немецкой культуре на рубеже XVIII-XIX веков // Языки культуры. С. 567.

[2] Там же.

[3] Там же. С. 567.

[4] Там же. С. 565.

[5] Там же. С. 568.

дит выразительные слова П. Йорка фон Вартенбурга: «Нужно смотреть на Рим не как Гете, эстетически, а исторически, и тогда Рим — это музей»[1].

Образ «музея», «архива» в самых разных работах Михайлова несет в себе общее значение — он метафорически выражает утверждение такого принципа историзма, который нивелирует историческое начало в литературном произведении, обезличивает его тем, что как бы «выключает» из линии исторической преемственности, «вырывает» из «живого потока» истории[2]. К концу XIX века утверждается «позитивистский культурно-исторический взгляд», и «он замечает все, чего не видел Гете, — вместо культурной идеальности — сплошной музей, — и наоборот не замечает того, что видел Гете»[3].

Из сопоставления раннего и позднего «историзма» становится «видно, что историзм XIX века мог быть уже, преснее, бессодержательнее такого исторического мировоззрения (как у Гете — Г. Д.) и что он, главное, был совсем иным способом видеть историю»[4]. «Узкий», «аисторический», «бессодержательный», «сухой», «пресный» — так оценивает его Михайлов, подчеркивая этим незаместимую утрату чувства историчности в научном и художественном сознании эпохи. Исследование всей этой проблематики в работах Михайлова открывает, что сложившийся в XIX веке тип «историзма» отражал национальное «мышление истории», и потому он стал основанием немецкой научной традиции.

Об этом свидетельствуют исследования, созданные и в XX веке. Михайлов обнаруживает здесь две основные тенденции. Во-первых, это направления и школы, в которых реализуется сложившийся издавна «аисторизм». «Поэтика на Западе, — отмечено в статье «Историческая поэтика в контексте западного литературоведения», — на протяжении полутора веков слишком часто довольствовалась историзмом» «догматического» типа, когда он был опорой «не для конкретного познания литературной действительности», а вел к созданию «окончательных формул», которые «они не открывали путь к литературе в ее историческом бытии, а совсем закрывали его»[5].

---

[1] *Михайлов А. В.* Идеал античности и изменчивость культуры. Рубеж XVIII-XIX веков // Языки культуры. С. 549. Подчеркнем репрезентативность суждения Йорка фон Вартенбурга как одного из выдающихся немецких философов конца XIX века. См. анализ его исторических взглядов в книге Гадамера: Гадамер Х.-Г. Истина и метод: Основы философской герменевтики. М., 1988. С. 302-305. Гадамер рассматривает «смелые и целеустремленные размышления графа Йорка» и обнаруживает его «истинное превосходство над Дильтеем и Гуссерлем». Тем самым, цитируя Йорка, А. В. Михайлов указывает на могущество тенденции к общей «деисторизации» научного знания в Германии, коль скоро она заметна даже у столь глубокого мыслителя, как Йорк фон Вартенбург.

[2] То, как чувство исторического постепенно исчезает из художественного сознания XIX века, показывает исследование К. Грэц (Фрайбург), посвященное А. Штифтеру. «Замок дураков» — ключевой текст не только для Штифтера, — считает она, — но и для эпохи историзма в целом. В повести возникает своеобразная дистанция по отношению к истории почти во всех ее аспектах и тенденциях. Отправной точкой текста становится диагностирование крушения традиции и разрыва смысловой связности истории»; «родовой музей — это своего рода метафора отчуждения от собственных корней». — *Грэц К.* Обрыв традиции и реконструкция прошлого под знаком историзма. О «Замке дураков» Адальберта Штифтера // Немецкая литература между романтизмом и реализмом (1830-1870): Тексты и интерпретации / Сост. проф. Й. Шмидт, проф. А. Г. Березина; пер. Е. Парфеновой. СПб., 2003. С. 630.

[3] *Михайлов А. В.* Идеал античности и изменчивость культуры. С. 555.

[4] Там же.

[5] *Михайлов А. В.* Историческая поэтика в контексте западного литературоведения // Обратный перевод. С. 520.

Так, у Г. Мюллера сложилась «сознательная установка на отдельные произведения и их анализ», что характерно и для Э. Штайгера — «при самом отчетливом интуитивном ощущении всей значимости, важности движения исторического времени»[1]. «Обособление означало своеобразную деисторизацию истории», — считает Михайлов. Он обнаруживает эту черту и у Мейнеке («защитника принципа историзма!»), и в «Поэтике» Ф. Мартини, работе, «отражающей состояние западной науки в 1950-е годы» — эта книга «вся однозначно ориентирована на отдельное литературное произведение»[2]. Свое принципиальное несогласие с подобным методологическим акцентом на «отдельном» Михайлов выражает, в частности, и тем, что выделяет ключевое с его точки зрения слово в оценке этого подхода: «Представлялось, что, какие бы проблемы ни стояли перед поэтикой, все они *замкнуты* на отдельном произведении и иначе не существуют»[3].

То, что «поэтика от начала и до конца занята отдельным литературным произведением» — один из «предрассудков» эпохи, — считает Михайлов. Другой предрассудок, по его мнению, еще более стойкий. Он заключается в том, что «отдельное произведение сообразуют с неким "порядком" или "смыслом" вообще, со "всеобщим законом" — не с историей, а с чем-то статичным и неизменным, "вневременным", "надысторичным"»[4]. Михайлов подчеркивает, что этого недостаточно для создания исторической поэтики, требующей «широкого, непредвзятого и диалектичного представления об историческом процессе». Нужно, чтобы «сами представления о диалектике художественной формы реализовались конкретно и полно, а не упирались в заранее приготовленную для них внеисторическую структуру смыслов, или прафеноменов»[5].

Таким образом, в теоретических посылках и аналитических подходах немецких исследователей «идея» и «материал», «общее» и «отдельное» не смогли соединиться. Более того, они вступают в конфликт — «не только в мышлении историка, который не в состоянии "примирить" общее и индивидуальное, конкретное, но и целой культуре»[6]. Михайлов подчеркивает: «Еще в середине XX века (!) конфликт между "нормативностью" и конкретностью в немецкой культуре все еще не был разрешен»[7], и важно, что это конфликт не «факта и обобщения» в самой науке, а «именно общекультурный конфликт», обусловленный основаниями научной тради-

---

[1] Там же. С. 513.

[2] Там же. С. 514.

[3] Там же. А. В. Михайлов, чтобы подчеркнуть исключительную сосредоточенность Ф. Мартини на анализе «отдельного», приводит развернутую цитату из его книги. Нельзя не заметить, что цитируемый фрагмент все же не столь однозначно свидетельствует о выявляемой Михайловым тенденции: «... раскрыть в отдельном произведении, которое постоянно понимается как развертывающееся живое единство облика, те всеобщие, типические и объективные элементы, которые указывают за пределы его исторической уникальности и включают его в широкие взаимосвязи, что, в свою очередь, способствует более глубокому и полному пониманию произведения» (С. 514). Все же связь произведения с историей здесь не отрицается, она включена в предмет анализа. Вероятно, Михайлову было важно указать, что на основании цитируемого им утверждения Ф. Мартини можно допустить возможность адекватного понимания произведения из него «самого», вне какой бы то ни было зависимости его «смысла» от истории, от исторического основания той эпохи, когда было создано произведение — что Михайлову представлялось совершенно невозможным. «Сначала» — анализ произведения, и только «потом» — выявление его исторических связей: этот тезис Мартини свидетельствует об «аисторичности» его мысли.

[4] Там же. С. 514.

[5] Там же. С. 515.

[6] Там же. С. 511.

[7] Там же.

ции, общая черта которой — относить все индивидуальное «к вневременной абсолютности». Потому, полагает Михайлов, «тут может идти речь только о защите и утверждении самого принципа историзма, а не о его дальнейшем углублении»[1].

Но работы Э. Штайгера, М. Коммереля, Ф. Мартини, Ф. Зенгле Михайлов оценивает чрезвычайно высоко. Эти исследователи «по широте своего кругозора и непредвзятости теоретического взгляда наиболее близко подошли к исторической поэтике и ее задачам», поскольку отказались от «внешней наукообразности» и отбросили «балласт антиисторической литературной теории»[2]. Тем не менее, и им свойственна некоторая «нормативность» мышления, и в итоге даже и такой «замечательный теоретик», как Э. Штайгер, «полагает извечными определенные категории поэтики, отвечающие поэтическим прафеноменам. Таковы, например, эпос, лирика, драма». Но это «обратное тому, к чему стремится историческая поэтика»[3]. При этом Штайгер создает «аналитически ценные исследования, которые открывают действительные возможности живой, недогматической, но тогда уже подлинно исторической поэтики». Михайлов особо выделяет умение Штайгера «тонко видеть произведение, как язык исторической эпохи, не говоря особо о его связях с исторической эпохой»[4]. И в этом смысле все подобные исследования — «расчистка путей для исторической поэтики»[5].

Вторая основная тенденция немецкого научного мышления в XX веке, которая анализируется в работах Михайлова, по сути противоположна первой («аисторичной», «нормативной») и значительно ближе к его замыслу исторической поэтики, поскольку исходной здесь становится как раз «историчность» культурных явлений. Это философская герменевтика и ее современные методологические варианты.

Герменевтическое направление научной мысли рождается, — что Михайлов считает важным помнить, — в эпоху утвердившегося позитивизма как методологического ориентира историко-литературной дисциплины, во времена Шерера, когда, казалось бы, наука полностью самоизолировалась и «освободилась» от широты «нового исторического мышления». Но «в то же время у В. Дильтея, философа и историка культуры, нарастала герменевтическая проблематика, которой было суждено создавать предпосылки для нового осмысления самого предмета науки» (с. 131). Таким образом, герменевтика имеет достаточно долгую и глубокую историю в XX веке, в ходе которой осуществлялось формирование новой, принципиально иной по отношению к позитивистской мысли и ее «аисторизму» научной предметности — «теории и истории культуры в целом»[6]. Во многом под влиянием герменевтики «история литературы как дисциплина вновь встретилась и соединилась с философской мыслью» и «начала продумывать свои основания» (с. 129). Тем не менее, по наблюдениям Михайлова, современные герменевтические направления отошли как от тео-

---

[1] Там же.

[2] Там же. С. 516.

[3] Там же.

[4] Примером этого может быть включенный Михайловым в книгу его переводов М. Хайдеггера анализ стихотворения Э. Мерике «К лампе», осуществленный Э. Штайгером. Подход Штайгера более точен, чем у М. Хайдеггера, пренебрегающего в данном случае «языком исторической эпохи» ради вневременного «философского понятия о прекрасном». См: *По поводу одного стиха Мерике. Переписка Эмиля Штайгера с Мартином Хайдеггером* // Хайдеггер М. Работы и размышления разных лет. М., 1993. С. 251.

[5] *Михайлов А. В.* Историческая поэтика в контексте западного литературоведения. С. 515.

[6] Там же. С. 517.

ретико-методологических принципов М. Хайдеггера и Г.-Г. Гадамера, так и от «историзма как принципа познания»[1], скорее происходит обратный процесс — «утрата ощущения исторического измерения».

Одна из ключевых задач герменевтики, — говорит Михайлов, очевидно, прежде всего имея в виду фундаментальное исследование Х.-Г. Гадамера «Истина и метод» (1959), — прочертить все те линии *опосредования,* которые одновременно *соединяют* и *разъединяют* нас с любым культурным явлением прошлого»[2]. Понятие «опосредования», как помним, в собственных работах Михайлова имеет принципиальное значение. Оно противостоит «привычному представлению о непосредственности искусства, как и его восприятия»[3]. Но в научной практике сегодня, по наблюдениям Михайлова, происходит обратное, историческая дистанция уничтожается. Утрата в некоторых современных герменевтических установках чувства дистанции между «своим» и «чужим» противодействует, полагает Михайлов, историко-культурной широте взгляда, которая была открыта основоположниками герменевтики.

Подобная замкнутость современной науки «в себе» свидетельствует о фундаментальном разрыве с историей, а значит, и с действительностью, с жизнью. «Свертывание» исторического ушло вперед, — констатирует Михайлов. — Эта тенденция сворачивания истории — явная черта немецкой культуры» (с. 111). Анализируя в работе «Йозеф Геррес. Эстетические и литературно-критические опыты романтического мыслителя» «особенности немецкой литературной жизни последних веков», Михайлов отмечает ее «центробежность», приведшую к нарушению «непосредственной динамики литературной среды»[4]. В результате «в немецкой литературе многое сложено в архив культуры», и многие произведения «остаются абстрактными единицами хранения в архиве науки». «Архивность» науки 1980-х годов коренится в общекультурных особенностях немецкой традиции, — полагает Михайлов, а именно — «в постоянном давлении на саму культуру ее наследия, притом наследия самого ценного, но такого, что оно совсем не ориентирует исследователя на изучение истории в ее живом росте и становлении» и, напротив, «отвлекает его внимание на "вневременные" аспекты литературы, поэтического творчества»[5]. Это наследие сформировалось в «нормативные эпохи» с их «готовым словом», подчиняющим себе «жизнь», и все исторически «живое», «жизненное» традиционно уходило для науки на второй план и нивелировалось.

Потому и сегодня научное исследование может напоминать зал музея, «где теснятся десятки лиц, произносящих монологи, обращенные к самим себе» (с. 147). Аисторизм, как убежден Михайлов, черта науки не только в Германии, но повсюду, где ее мысль уходит от истории и ее жизненного наполнения и смысла. Он считает, что в книге Й. Хейзинги «Осень Средневековья» произведена «редукция исторического мира к этическому основанию»[6], и потому все факты и явления исторической жизни обращаются «в своего рода музейную вещь»[7], а

---

[1] Там же.

[2] Там же.

[3] *Бочаров С. Г.* Огненный меч на границах культур // Обратный перевод. С. 11.

[4] *Михайлов А. В.* Йозеф Геррес. Эстетические и литературно-критические опыты романтического мыслителя. С. 223.

[5] *Михайлов А. В.* Историческая поэтика в контексте западного литературоведения. С. 509.

[6] *Михайлов А. В.* Йохан Хейзинга в историографии культуры // Языки культуры. С. 822.

[7] Там же. С. 819.

всю книгу в целом отличает «неразмежеванность задач — научно-реставрационной, культурно-археологической и сентиментально-музейной»[1].

Итак, аисторичность научной мысли немецкого и во многом — западного литературоведения «препятствует целостному охвату литературной истории»[2], и потому здесь «нет места для исторической поэтики»[3]. Все ценное и значимое, созданное в культуре «с непримиренностью в ней общего и индивидуального, абсолютного и частного, иерархически-ценностного и эмпирически-текучего» важно как «материалы для исторической поэтики»[4], но не как ее источники или методологические ориентиры. «Идея исторической поэтики не может быть сформулирована, — считает Михайлов, — в пределах культуры, которая не преодолела издавна усвоенных "нормативных" предпосылок»[5]. Для того чтобы историческая поэтика сложилась, наука «должна отказаться от нормативности, логической предпосланности своих понятий и категорий, от всякого рода прафеноменов» и принять противоположную установку: «Само развитие, само становление субстанциально рождает конкретные формы во всей их индивидуальности»[6], и лишь история и ее имманентный закон непрерывного изменения может мыслиться как то «общее», с которым у всего «индивидуального» не «конфликт», а органическое единство.

Анализ немецких истоков историко-литературной науки и судьбы в ней «нового исторического мышления», оказавшейся, как показал этот анализ, достаточно плачевной, служит, подчеркивает Михайлов, интересам науки русской на ее современном этапе. Он посвящен «урокам, которые современная историческая поэтика может извлечь из развития немецкого литературоведения в XIX-XX вв.» (с. 3). У истории литературоведения сегодня «намечается новая функция, связанная с осознанием историчности всякого факта этой науки, с осознанием того, что любое относящееся к науке о литературе знание включено в беспрерывный поток осмысления». Поэтому «обращение к прошлому науки под знаком такого совершающегося в ней процесса» («его в целом можно назвать процессом историзации всего знания») «не уводит литературоведение от назревших проблем, а по-настоящему подводит к ним» (с. 3). Каким образом?

Современная наука, — пишет Михайлов в самом конце 1980-х годов, — находится в «итоговом состоянии», «в сампоисчерпывающемся *распаде*» своего «хаотического разрастания», и «хаос» указывает на «несобранность целого» — но и на «существование хотя бы относительного целого». «Несобранное надлежит собрать», и здесь «главная роль выпадает на долю принципа историзма, который глубоко заложен в русской традиции науки». Но им нельзя пользоваться «как чем-то готовым и сложившимся», ведь сама ситуация исследователя постоянно меняется, его «материал» все время «движется», а значит, становится иным и новым — и нужно разбираться «в тенденциях самого исторического сознания, в изменениях или даже кардинальных метаморфозах образа истории» (с. 230).

Образ истории и мышление истории — исходный для Михайлова момент в рождении и становлении науки об истории литературы и культуры. Его исследова-

---

[1] Там же. С. 834. «Осень Средневековья», по мнению Михайлова, архивный «документ истории науки», а не «ее живой фонд», к какому относятся работы М. М. Бахтина. «Музейному» подходу, реализованному в книге Й. Хейзинги, Михайлов противопоставляет также исследования Д. С. Лихачева и А. М. Панченко (с. 840).

[2] *Михайлов А. В.* Историческая поэтика в контексте западного литературоведения. С. 512.

[3] Там же. С. 516.

[4] Там же. С. 512.

[5] Там же. С. 511.

[6] Там же. С. 512.

ние становления принципа историзма в немецкой традиции, а затем и в русской, осуществленное в книге «Проблемы исторической поэтики в истории немецкой культуры», призвано раскрыть, при каких условиях вообще возможна историко-литературная наука, в чем заключаются ее продуктивные и, с другой стороны, инерционные моменты, приведшие литературоведение к его современному состоянию: историческая поэтика сложилась еще в конце XIX века, и тем не менее сегодня это «скорее задуманная, нежели реализованная дисциплина». Чтобы решать современные задачи научного знания, нужно снова обратиться к ее началу, снова продумать ее исторические предпосылки и основания, сложившееся когда-то представление о предмете и принципах литературоведческого анализа.

Смысл, который вкладывает Михайлов в свои слова о «мышлении истории», определяется его видением культурной истории как такого «смыслопорождающего процесса», который совершается по «воле» и законам ее самой и одновременно ее, историю культуры, создает. Этот смысл может стать более ясным и методологически отчетливым, если слова Михайлова соотнести с соответствующим высказыванием М. Хайдеггера, к которому тезис о «мышлении истории» безусловно отсылает. «Мысль, если сказать просто, — пишет Хайдеггер, — есть мышление бытия. У родительного падежа здесь двойной смысл. Мысль есть мышление бытия, поскольку, сбываясь благодаря бытию, она принадлежит бытию. Она — мышление бытия одновременно и потому, что, послушная бытию, прислушивается к нему. Мысль есть то, что она есть в согласии со своей сутью, в качестве слышаще-послушной бытию. *Мысль* есть — это значит: бытие в своей истории изначально привязано к ее существу»[1]. А. В. Михайлов интерпретирует сопричастность творческой мысли к истории сходным образом: «У науки о литературе и у наук о культуре — *свои особые* и вместе с тем *существенные* отношения с *историей*. В самом конечном счете наука о литературе есть свое ***мышление истории***. В *самом* конечном счете наука о литературе есть такое мышление истории, где слово "истории" — и родительный объективный и родительный субъективный: история мыслится, и она же мыслит себя в науке, в ее рамках, в ее пределах»[2].

В основании науки, по убеждению Михайлова, лежит то «мышление истории», что присуще национальной традиции культуры, и становление науки определяется особенностями такой традиции. Глубокие, «коренные» «причины расхождений между науками и культурами заключались, видимо, именно в том, — писал он, — как они осмысляли, как переживали историю и историческое бытие» (с. 80)[3]. Культура исторически изменчива, она «не может пребывать в застывшем, окостенелом состоянии», но эти изменения происходят «в пределах "вечного града" культуры»[4]. Основания национальных культур всегда остаются неизменными, «при своих фундаментах». «Это не неизменность неподвижности, — уточняет Михайлов, — но неизменность воспроизведения в своем главном существе» (с. 86), и все новые представления могут многое изменить, но «главное для себя» в каждой культуре будет сохранено.

Немецкое мышление истории, сначала как органического, затем — «механического», априорно предопределенного развития, обнаружило свою «раздвоенность». В итоге не сложилась и наука: историческая поэтика, замышлявшаяся В. Шерером прак-

---

[1] *Хайдеггер М.* Письмо о гуманизме // *Хайдеггер М.* Время и бытие: Статьи и выступления. Составл., перевод, вступ. ст. и комментарии В. В. Бибихина. М.,1993. С. 194.

[2] *Михайлов А. В.* Несколько тезисов о теории литературы. С. 230.

[3] См. также: Современная историческая поэтика и научно-философское наследие Г. Г. Шпета. С. 528.

[4] *Михайлов А. В.* Современная историческая поэтика и научно-философское наследие Г. Г. Шпета. С. 526.

тически одновременно с А. Н. Веселовским, была создана, как известно, не в Германии, а в России. Для создания исторической поэтики требуется исторически ориентированное национальное самосознание, а в Германии, полагает Михайлов, его не было. Еще более выразительный пример того, как основания национальной культурной традиции предопределяют склад и ее науки, Михайлов видит в австрийской культуре. Культура эта «упорно не принимала нового образа истории», «в отличие от русской отказывалась реформировать свой образ мысли и подвергать его «историзации», и вследствие этого в австрийской философии и эстетике и XIX, и XX века развиваются исключительно логически-структурные подходы. «Все это мышление с его логической структурностью, — отмечает Михайлов, — отличалось аисторизмом, то есть полнейшей незаинтересованностью в истории как внутреннем процессе, в изучении развития, становления, его диалектики (с. 85). Этот «аисторизм, иной раз поражающий воображение», укоренен в национальной традиции (с. 136 прим. 48) и является выражением «такого типа мышления, в котором на протяжении почти двух веков воспроизводятся как формы познания логические конструкции — аисторические, то есть не зависящие от истории и не заинтересованные в ней» (с. 85).

Представление о зависимости творческой мысли, творческого сознания от истории, осознание такой зависимости Михайлов считает непременным условием для возникновения исторической поэтики. Такое представление не может быть заимствовано, оно должно быть исконным, коренным, «своим собственным» — то есть глубоко органичным для национальной культурной традиции. В концепции А. В. Михайлова именно русское культурное сознание опирается на такую традицию, потому, хотя «новое историческое мышление» сложилось в Германии, «историческая поэтика, так, как понимаем мы ее сейчас, зародилась в России» (с. 6).

Своеобразие русской культурной традиции основывается на ее «принципиально и глубоко ином опыте истории». Она «знает свой опыт истории существенно иначе», чем немецкая; знает его «в форме нерастраченной цельности, неразъятого, но явного богатства» (с. 68). Русской культуре присуща «субстанциальность», чувство изначальной целостности бытия (с. 69), то есть такого его единства, в котором не противопоставлены, а органично слиты «идея» и «материал», все эмпирическое — с обдумывающей его творческой мыслью.

Причину и объяснение этого Михайлов видит в характере исторического становления русского культурного сознания: оно «было ориентировано на XIX век и в нем находило центр своей истории»[1]. Классикой для русской научной и художественной мысли стал реализм XIX века, тогда как в немецкой традиции классическое наследие — значительно более раннее по своему происхождению, оно создано в эпоху нормативной культуры и нормативного риторического слова, «противодействовавшего потребностям новой эпохи». Именно «сознание классической традиции стало и наследием литературоведения»; отсюда «отвлеченная теоретичность внеисторических построений немецкого литературоведения», а также и «внеисторичность давнего понятия "классического" в литературоведении французском»[2]. Нормативное слово риторической культурной эпохи предопределило сверхзначимость «нормы» как таковой для западной традиции и более позднего времени, ее тяготение к априорным объясняющим моделям, к «двойственности» в мышлении истории, как бы распадающейся на эмпирию, «материал» и, с другой стороны, «идею».

Немецкое и творческое, и научное сознание, полагает Михайлов, издавна несет на себе принудительный «груз риторического наследия», тогда как в России ситуация была существенно иной. В его работе начала 1990-х годов «Н. М. Ка-

[1] *Михайлов А. В.* Историческая поэтика в контексте западного литературоведения. С. 509.

[2] Там же. С. 510.

рамзин в общении с Гомером и Клопштоком» анализируется «самоистолкование» русского писателя через отношение к собственному творчеству как к сфере свободы. «Открытие просторов и обнаружение свободы», осуществленное Карамзиным, — это «открытие путей для русской культуры в целом»[1]: «Общий смысл того, что выпало на долю Карамзина и досталось ему в качестве исторической задачи в русской культуре — в том, чтобы испытать свободу и удостовериться в ее возможности», его «величие — в его завоевании для всей русской культуры внутреннего пространства свободы, в каком совершается творчество»[2].

В этой работе Михайлова изучаются «Письма русского путешественника», то есть речь идет о 1770-х годах, когда в немецкой культуре уже было принято «истолковывать себя» противоположным образом — понимать свое дело как тяжелый труд и бремя, «долг», налагаемый некой высшей инстанцией. Для Карамзина же «поэзия — это не долг и не служба, и не обязанность ... и не работа, и не труд, а это способ вести свою жизнь — способ существования и форма жизни»[3]. Творчество обращено не к «вечному», а к жизни, земному, к реальности — вот что подчеркивается здесь как черта «самоистолкования» русского писателя. Он «совершенно не напоминает ни кабинетного ученого, ни фабричного рабочего, ни крепостного крестьянина, замученного на барщине»[4], и ведет его исключительно «*внутренняя* сила». И напротив: изучая наследие швейцарского просветителя А. фон Галлера, Михайлов говорит о грандиозности его творческих свершений — и о «полнейшей безрадостности жизненного труда»[5].

Близкое Карамзину, «открытое» им понимание своего дела Михайлов видит у Пушкина, Батюшкова, Баратынского, Тютчева, Фета — «который, даже когда усаживает себя за переводы... то нимало не похож на кабинетного труженика-филолога, наподобие очень многих западных переводчиков, и уж тем более не похож на многоученого профессора»[6]. И. А. Гончаров, Ф. М. Достоевский реализуют, считает Михайлов, то же отношение «свободы»: «Различие между пишущим до утра Достоевским и пишущим до утра Бальзаком — в русской черте первого: он не хотел бы форсировать себя, свое творчество, и ему вовсе *не хочется* так работать», «то и другое — феномен самопостижения»; «такова реальность самоистолкования, или самопонимания, которая для любого писателя куда значимее, нежели то, как ... протекает его творчество»[7]. Завоевание творческой свободы, осуществленное Карамзиным, стало «для русской словесности» «новым и прочным фундаментом»[8].

И история в таком «свободном» пространстве творчества тоже переживается «свободно» от извне довлеющих начал. Для Карамзина «все отдельное заведомо мельче целого»[9], благодаря чему в его книге «История государства Российского» история дана не в плане вечности, а «в перспективе чувства» — живого, взволнованного, непосредственного[10].

---

[1] *Михайлов А. В.* Николай Михайлович Карамзин в общении с Гомером и Клопштоком // Обратный перевод. С. 250.

[2] Там же. С. 288.

[3] Там же. С. 250.

[4] Там же. С. 251.

[5] *Михайлов А. В.* Альбрехт фон Галлер // История швейцарской литературы. Отв. ред. Н. С. Павлова. Том 1. М., ИМЛИ РАН, 2002. Глава 13. С. 288.

[6] *Михайлов А. В.* Николай Михайлович Карамзин в общении с Гомером и Клопштоком. С. 251.

[7] Там же.

[8] Там же. С. 256.

[9] Там же. С. 251.

[10] Там же. С. 256.

Русской культуре, по глубокому убеждению Михайлова, присущ «субстанциальный вековой исторический опыт с его опорой на прочное, неразъятое бытие»[1]. «Субстанциальный» — то есть не «акцидентальный»; история мыслится здесь не как черта или некое «априорное» свойство, «наложенное» на бытие, а как нечто ему имманентное, внутренне присущее. Такой опыт «находил свое выражение в первую очередь вовсе не в формах науки», не в теоретической рефлексии, как в Германии, а в художественном творчестве. В этом отношении видится особенно значимой работа «Гоголь в своей литературной эпохе», где раскрывается мысль Михайлова о субстанциальности «русского мышления истории» на примере романа «Мертвые души».

«Что такое эта гоголевская действительность, эта гоголевская Россия, каково ее единственное в своем роде, уникальное качество?»[2]. Этот вопрос, направляющий весь анализ романа, нацелен на выявление целостности бытия в мировоззрении автора «Мертвых душ». «Действительность, осмысленная по Гоголю, — пишет Михайлов, — владеет, внутри себя, силой самосовершенствования... высшее и руководящее начало действует, как мощная энергия, не чуждая самой этой действительности, но всецело присущая, принадлежащая ей в глубинах ее, и способна преобразовать саму себя. Действительность эта — образ своего бытия, но только такой, который заключает в себе свое же преображение»[3].

В «целом океане бытия» у Гоголя «одновременны» «и стихийность вещественного, и духовность с ее высоким смыслом»[4] — в отличие от немецкой литературы с ее «дуализмом вещественного и духовного». «Материя податлива, дух бодр, и вот такое единство стихийной мощи и творческой силы — это гоголевская Россия, тело ее бытия»[5]. В романе Гоголя «русский народ» увиден «как целое, как органическое тело — носитель своей истории»[6]. Это «образ, зиждящийся на восприятии действительности как нерасчлененной, сплошной стихии, как тела, в котором обретается, не сливаясь с ним, и дух»[7]. Это «органически-живое бытие»[8], не нарушаемое и субъективностью «я» писателя, поскольку «сама субъективность "я" принадлежит все той же действительности»[9].

В этой работе выявляется содержание «субстанциальности» мышления художника, принадлежащего к русской традиции. «Отрыв "формы" от "содержания" в духе шиллеровского идеализма сугубо чужд поэме Гоголя, да и всей русской литературе»[10], — отмечает Михайлов. — «Творческий принцип «Мертвых душ» был задан русской историей и русским бытием»[11]. «Гоголь достиг высот подлинно-органической формы», исток которой — в том, «чего недоставало немецким писателям. Это субстанциальная действительность, единое, цельное, неразложенное бытие народа в его истории и в его ожидании грядущего»[12].

Органичность бытия у Гоголя как действительности, в которой «дух», «идея», и все «материальное» взаимодействуют между собой в едином целом, была уви-

---

[1] *Михайлов А. В.* Современная историческая поэтика и научно-философское наследие Г. Г. Шпета. С. 527.

[2] *Михайлов А. В.* Гоголь в своей литературной эпохе // Обратный перевод. С. 312.

[3] Там же.

[4] Там же. С. 313.

[5] Там же.

[6] Там же. С. 314.

[7] Там же. С. 315.

[8] Там же. С. 322.

[9] Там же. С. 323.

[10] Там же. С. 316.

[11] Там же. С. 324.

[12] Там же. С. 346.

дена, подчеркивает Михайлов, уже К. С. Аксаковым, но своевременному усвоению этой мысли «помешала» критическая статья В. Г. Белинского. В результате не была замечена «теоретико-литературная значимость» размышлений Аксакова и в более общем плане — не была замечена значимость субстанциального «мышления истории» как основополагающего момента национальной традиции, своеобразия русского культурного сознания, — момента исключительно важного в логике Михайлова. Взгляд Аксакова называли «наивным», — отмечает он в финальной части своей работы. — «Не стремиться ли и нам к такой наивности?»[1].

Итак, что же такое «история» в русском культурном сознании? Представления о ней оформляются на основе «онтологической предпосылки» — видения бытия как субстанциального целого. Освоение принципов историзма в русской культуре происходит «в особенности в 1820-1840-е годы»[2], когда постепенно начинает создаваться и русская классика, реализм XIX века — центральное звено, тот смысловой центр национальной традиции, от которого, по наблюдениям Михайлова, в первую очередь зависит характер и содержание национального «мышления истории». Если немецкой культуре присуща ориентация на нормативность и «правило» с его «вневременной» обязательностью, то в русском культурном сознании «классической», то есть реалистической, эпохи на первое место выходит «жизнь», и в литературе отношения между «жизнью» и «словом» изначально свободны от нормативности и общезначимого правила, они утверждаются «как бесконечный процесс опосредования» (с. 196), в котором «слово жертвует собою правде» — то есть действительности, «жизни». Поэтому «историзм как принцип познания жизни, природы, культуры нашел в России благоприятную для себя почву, будучи поддержан самим непосредственным постижением жизни, и в частности анализом, воспроизведением ее в реализме XIX в.»[3].

В связи с общей «онтологической предпосылкой» русского мышления бытия и «жизнь» в нем тоже мыслилась «онтологически», как субстанциальное, органическое единство, вовне которого нет ничего априорного, по отношению к чему самое действительность была бы чем-то вторичным, акцидентальным. «Дух», «идея» и эмпирическая «материя» существуют в «жизни» рядом и одновременно; все «духовное» не «нависает» над эмпирией как некая извечная сущность над временным и случайным, а входит в общее с ней субстанциальное единство. Соответственно этому и любое изменение бытия представляется «внутренним», причем охватывающим одновременно и то, и другое свое «измерение» — и духовное, и сугубо эмпирическое. Если в немецкой мыслительной традиции жизнь постигалась как «индивидуальное» и отождествлялась с «мгновением», творческой личностью художника, противостоящего всему обыденному и поднимающегося над ним, то в «русском опыте истории», напротив, все индивидуальное и «отдельное» входит в «жизнь», которая и видится как общее начало.

Михайлов полагал, как было сказано, что этот «русский исторический опыт» выявлял себя «в первую очередь» отнюдь не в научной, эксплицированной, форме, а скорее в художественной. И в работе о романе Гоголя он это показал: «субстанциальная действительность», «реальная жизнь» внутри себя, в себе самой «несет потенцию своего развития», которым одновременно охвачено и все эмпирическое, и «дух» — субъективное «я» писателя. То есть идея развития в русской культуре изначально связывалась с понятием «жизни» как «конкретной полноты» (в романе Гоголя) всего исторически реального, направленного к дви-

[1] Там же. С. 349.

[2] *Михайлов А. В.* Современная историческая поэтика и научно-философское наследие Г. Г. Шпета. С. 526.

[3] *Михайлов А. В.* Историческая поэтика в контексте западного литературоведения. С. 511.

жению и изменению — по собственным, а не предопределенным извне, априорным законам. Это означает, что история уже в раннем русском реализме интуитивно ощущалась как субстанциальное единство.

Если «в Германии почти не бывает, чтобы историческое мыслилось как совершенно неотъемлемое свойство бытия» (с. 94), то «в русской мысли идея историчности глубоко сливается с бытием» (с. 81). Михайлов, цитируя Г. Шпета, уточняет свою мысль: «История ведь и есть в конце концов та действительность, которая нас окружает» (с. 135 прим. 29). «Мышлению истории», построенному подобным образом, уже может открыться «историчность как совершенно универсальное свойство бытия и соответственно рассмотрения всех вещей» (с. 94), и когда это происходит в русском культурном сознании, то идея «развития» получает другие, не «немецкие», смысловые коннотации.

История свободна в своем поступательном движении, подчеркивает Михайлов. «Априорная история невозможна, потому что история по своему существу апостериорна» — это суждение Г. Шпета, посвященное Ф. Шеллингу, Михайлов комментирует следующим образом: «История как процесс и предмет не есть «развитие» (данное наперед), а есть история, то есть процесс, который не предопределен, не имеет заранее и извне данного плана... История потенциальна» (с. 135 прим. 45). Это представление об истории он генетически возводит к тому, как виделась «жизнь» в русском реализме XIX века. Литература, «устремленная к конкретным проблемам, чуткая к движением живой жизни (стала) наследием литературоведения русского». В нем произошло «переосмысление самого слова "развитие" как становления, роста, поступательного движения ... совершающихся конкретно, не сопряженных ни с каким высшим началом и рождающих новое, ранее не бывшее, тогда как evolutio и соответствующее немецкое Entwicklung естественно осмысляются, в том числе и у Гегеля, как развитие заданного и развитие к заданному, как бы вневременному порядку»[1].

Представление об истории как «жизни» принципиально для Михайлова как никакое иное, по сути, все его аналитические суждения рождаются на его основе. «Читая Михайлова, приходится задумываться об особом значении, которое он вкладывал в само понятие "жизнь". Всепроникающий историзм охватывал у него не только бесчисленные объекты, но и разные уровни смысла»[2], — пишет Н. С. Павлова. — «Источник "духа", строя и характера литературы Михайлов в каждом случае искал в состоянии движущейся жизни»[3]. Представление о истории как «жизни» сохраняет для Михайлова свою силу и значимость и в самые последние годы, когда он обращается к изучению «ключевых слов культуры»[4]. Понятие «жизни» в его работах, безусловно, очень многое «стягивает» на себя и в себя включает. Не в последнюю очередь это диктуемое историчностью произведения видение «развития»: если история есть «жизнь» и «окружающая действительность», то ничто не может стать раз и навсегда «прошлым», ничто не остается на своем неизменном «месте» в истории, а соучаствует в настоящем. «Ранние формы искусства, — пишет он, — не отживают бесследно, когда появляется окультуренная словесность, и творческий принцип, создающий шедевры, не чахнет, и сама земля, рождающая поэтов, не стареет и не собирается превращаться в некую тень от книжного мира»[5].

---

[1] *Михайлов А. В.* Историческая поэтика в контексте западного литературоведения. С. 510.

[2] *Павлова Н. С.* О теоретическом смысле работ А. В. Михайлова // Русская германистика: Ежегодник Российского союза германистов. М., 2004. С. 76.

[3] Там же. С. 75.

[4] См. об этом: *Михайлов А. В.* Стенограмма доклада «Несколько тезисов о теории литературы» на заседании Научного совета «Наука о литературе в контексте наук о культуре» 20 янв. 1993 г. // Литературоведение как проблема. С. 209-210.

[5] *Михайлов А. В.* Историческая поэтика в контексте западного литературоведения. С. 532.

Представление об истории как «жизни» содержательно проясняет и проблему исследовательского подхода, поскольку придает ей совершенно конкретные характеристики. Ведь участвуя в настоящем, явление прошлого меняется, оно уже другое, чем было когда-то, оно «новое», и поэтому требует понимать себя из своей исторической «жизни» — иной, чем современная. Осознание исторической дистанции требует, чтобы исследователь воспринимал «жизнь» прошлой исторической эпохи в ее собственном содержании, существенно ином, чем «жизнь» сегодняшнего дня. Поэтому необходимо изучать все «целое» жизненной реальности в эпоху создания произведения; все ее «факторы», слагаемые (и сугубо эмпирические, и духовные) в их взаимодействии. «Жизнь» исторической эпохи — это взаимодействие в ней всех факторов истории, создающее их неповторимую «констелляцию» («Роман и стиль»).

Это взаимодействие осуществляется по внутреннему «закону» эпохи; оно не определяется ничем извне. «Жизнь» всегда изменчива, но это имманентное ей изменение, оно происходит в соответствии с «логикой» самой истории, у которой, собственно, только один закон — само это беспрерывное изменение, органическое превращение, «метаморфоза». Нет ничего «отдельного», что каким-либо образом выпадало бы из изменения истории; история и есть такое общее, целое, от которого зависит и которым определяется все индивидуальное.

Исторической «метаморфозе» подвержено все — все субстанциальное целое истории как «жизни»; следовательно, неудержимо меняется не только художественное, но и рефлексивное, теоретическое «слово». Поэтому нужно соотносить теорию «старую» и новую, опосредовать их между собой («Диалектика литературной эпохи»), каждый раз имея в виду их «жизненную» направленность, то есть зависимость теоретической мысли в любую эпоху от того, как для Слова видится его связь с конкретным историческим миром, с его «настоящим». Эта связь Слова и «жизни» — своего рода ключ к каждой исторической эпохе и к ее положению в «смыслопорождающей» цепи истории. «Будучи крайне концентрированным выражением жизни, жизненного смысла, — пишет Михайлов, — шедевр представляет собою продолжение и высшее выражение жизни, — к нему, от жизни, протягиваются бесчисленные нити связей и сам шедевр прокладывает, в своем историческом бытии, все новые пути в жизнь»[1]. Таким образом, благодаря представлению об истории как «жизни» в научном исследовании становится практически возможным, достижимым уйти от «безразличия», «вызывающего отчаяние», в подходе к произведению и эпохе и, напротив, раскрыть, через анализ в ней всегда своей и непохожей на другие «констелляции исторических сил», ее собственное неповторимое лицо.

Образ истории как «жизни» в работах Михайлова несет в себе самое общее значение свободы — произвольности исторического движения и становления. «Жизнь» как то, что окружает «нас» в настоящем, в «действительности», непредсказуема, и этим ставится под сомнение любая априорность, схематизм в ее объяснении, будь то «Дух» Гегеля или «Бог» Л. Ранке, «Логос» Гадамера. Соответственно, и теория литературы освобождается этим представлением от априорности и логицизма в понимании своего предмета, истории литературы. Вот что предельно важно для Михайлова — освободить пространство теоретической мысли от всего заведомо заключающего ее в тиски, в незыблемые, статичные границы, и здесь понятие «жизни», как показывают очень многие его работы, виделось ему наиболее адекватным.

Русские писатели XIX века, считает Михайлов, выразили образ истории как «жизни» в полной мере, и, хотя они сделали это неявно, на уровне интуитивно-

[1] *Михайлов А. В.* Методы и стили литературы. С. 142.

го, а не концептуального понимания, это в конечном итоге подготовило рождение именно в России исторической поэтики, обусловило содержание ее «предмета» и методологического принципа исследования. Какую роль сыграл здесь немецкий «историзм»? В чем отличие «историзма» русского?

В русском культурном сознании «предпосылается, — говорит Михайлов, — что всякое явление целостно и субстанциально, что оно есть основательное и прочное бытие. А главное — предпосылается, что понимание любого явления может простираться сколь угодно далеко» (с. 73). В европейской, западной традиции ситуация другая — «там действуют общезначимые и "вечные" правила творчества и неподвижность образцов», поэтому все «чужое» оказывалось на стороне «неправильного» (с. 76). Слово было «скованным», потому было «скованным» и историческое мышление, «так как нельзя говорить об истории, привязав ее к одному типу слова» (с. 77); «такие взгляды несовместимы с историей как внутренним развитием» (с. 76). Соответственно, все «чужое», инокультурное и инонациональное, не воспринималось и «отстаивалось только правильное "свое"». «В "Агатоне" Виланда, — отмечает Михайлов, — не перестает удивлять, что разные типы культур можно выставлять на одну плоскость и предъявлять им один и тот же вопрос, продиктованный знанием о нравственно-риторической правильности» (с. 72). Черта русской культуры, обусловленная онтологичностью ее мышления истории, — это, напротив, «всемирная отзывчивость». Михайлов находит ее отражение у Одоевского («Поэт угадывает конкретный характер исторического явления, еще не изученного в науке; поэт держится силой целого» — с. 68), К. С. Аксакова, в «Пушкинской речи» Достоевского. Этой «открытостью» к «иному» обусловлен характер восприятия в России и немецкого «нового исторического мышления». Здесь «русская культура пользуется почти готовым результатом западной» в ситуации «кризиса самосознания», красноречиво высказавшегося в словах В. Г. Белинского «У нас нет литературы» (с. 77). При этом «усвоение» немецкой исторической мысли происходит особым образом, поскольку «речь идет не о влиянии одной культуры на другую, но о внутренней потребности русской культуры в самораскрытии, самообнаружении» (с. 78): ведь имплицитно представление о развитии уже существовало в русском сознании. Под воздействием сложившегося в Германии мышления истории «исторический опыт другой (русской) культуры немедленно открывается для самого себя» (с. 67).

Это «редкий случай рецепции», когда заимствовался только «язык», но не сам способ мысли, остающийся «своим». «Существующее в «неразложенности», имплицитно, — пишет Михайлов, — и может заимствовать язык самовыражения там, где анализ сущности проведен и стал эксплицитным» (с. 67). Опираясь на немецкую мыслительную традицию, русское мышление истории «обрело язык, чтобы говорить о себе, и восприняло крупицы исторического метода» (с. 68). Открытость «чужому», иному, причем такая, что это «чужое» понимается субстанциально, как особое, отличное от других историческое «бытие» — особенность русского культурного сознания, закономерно присущая и научному мышлению. «То самое, — говорит Михайлов, — что Достоевский утверждает как свойство русского народа и русской культуры, то самое Веселовский подтверждает и доказывает направленностью своего научного пути» «к способу реконструкции старинных культурных форм» (с. 70).

Сама идея исторического развития, безусловно, немецкая, и в России она была заимствована. Но «все с внешней стороны "заимствованное" русская культура вводит в самую сердцевину своего осмысления мира» и потому начинает воспринимать «бытие как развитие, развитие со своими внутренними основаниями, бытие как конкретность, как исторически-конкретное бытие» (с. 80). Как ви-

дим, развитие постигается как «внутреннее», а не априорное. Историко-генетические подходы, появляющиеся в русской науке, основаны не на заимствованном «методе», а на национальном мышлении истории, на «мировоззрении» (с. 80). «Мировоззрение предпослано научному построению», поэтому в русской науке было осознано главное: «историчность присуща самому бытию» (с. 80). В немецкой науке преобладает противоположная тенденция: «Как бы глубоко ни было здесь разработано новое историческое мышление, — оно и было разработано здесь, — всегда ощущается большое искушение *свернуть* историю как развитие, как процесс в некоего рода конструкцию или структуру или перевести его в некий вневременной, структурно-логический план»[1]. «Но тогда историческое выступает лишь как наложенное на бытие, как вторичное в отношении его сущности, — что, быть может, легко стереть с лика бытия, как случайные черты — с всепоглощающей вечности»[2]. В русской культуре «новый историзм (обретенный отнюдь не длительным вызреванием и не аналитической работой) включился в традицию, мыслившую вещи субстанциально, цельно и непосредственно», потому в русском мышлении истории была понята и усвоена «имманентность развития» (с. 78-79). Это был «акт своего самоосмысления», в котором, «охотно воспринимая всякие научные понятия и методологические подходы западной науки, не боясь никаких влияний и воздействий, русская наука все это перерабатывала и ставила на почву своего исконного взгляда» и развивалась своеобразно, «как национальная»[3].

«Чужой» язык самоосмысления и «чужие» «средства критического анализа» оказываются в другой «жизни» — «совсем в ином окружении и как бы совсем в иной действительности» (с. 73). А. Н. Веселовский «заимствовал наиболее сильные стороны немецкой науки, все инструменты историко-литературного анализа, и соединил с широтой и субстанциальностью взгляда на историю, на мышление ее». Михайлов говорит об отношении Веселовского к «народу», и в том, как он оценивает это отношение, заметно, насколько близким ему виделось «интуитивное», имплицитное мышление истории в литературе (у Гоголя) и его «эксплицитная», научная форма: «Народ для Веселовского — творческая сила, носитель литературного процесса, что отвечало русскому опыту истории». Михайлов приводит слова Веселовского: «Чтобы ощутить запах почвы, надо стоять на ней» (с. 210).

Образ «почвы» многозначен, в нем вербализуется опора русской науки и на органически, целостно представляемую историю, и на опыт настоящего, «жизни». В немецкой традиции «абстрактность идеалов подготовлена осмыслением науки как замкнутой в себе» (с. 209); в России «наука не отрывалась от общественного движения, могла опереться на реальный, исключительно цельный, субстанциальный, постигаемый как таковой опыт истории. Этот опыт был почвой науки» (с. 210). На его «фундаменте» рождается «русская филологическая наука» — прежде всего благодаря такому «субстанциальному опыту истории», поскольку в 1870-е годы она в технологическом отношении, «по своему развитию и достижениям, не могла идти ни в какое сравнение с немецкой», так как в ней не было «давней традиции эдиционной практики и ее переноса на новую литературу». Но зато «не было и тормозящей инерции», «академических тормозов». Вопреки принятому на Западе, — подчеркивает Михайлов, — А. Н. Веселовский с самого начала отказался от дифференцированности и специализации университетских курсов и семинаров, «и потому его взгляд обращен к целому, к общим темам и общей проблематике» (с. 210). Целостность подхода, «обобщенная мысль», ока-

[1] *Михайлов А. В.* Современная историческая поэтика и научно-философское наследие Г. Г. Шпета. С. 528.

[2] Там же.

[3] Там же. С. 527.

залась, «в отличие от немецкой ситуации, независимой от филологически-литературоведческого «буквоедства» как смысла и нормы труда». На немецкое научное мышление, «на сознание цехового литературоведа» в Германии могущественно влияла «риторико-академическая традиция», а «на русского литературоведа — сама волнующая его живая история и общественная ситуация» (с. 210).

Размышляя о самых ранних этапах «нового исторического мышления», даже скорее о его подготовке, нежели начавшемся становлении, Михайлов охарактеризовал условия, при которых может быть создан адекватный предмету научной истории литературы подход и соответствующий этому подходу методологический принцип. Для этого нужно совместить «смысловую и хронологическую последовательности», «осознать смысл как настоящую последовательность, как становление, соединить смысл с движением вперед, а не просто с пребыванием внутри "бытия" с его состояниями и эмпирией движения» (с. 104). «Когда история соединяется с развитием, — считает Михайлов, — обнаруживается субстанциальность становления: материал существует в своем становлении — истории» (с. 107).

Такое соединение, совмещение, по мнению Михайлова, было осуществлено А. Н. Веселовским в конце XIX века. Очевидно, что этот вывод, как и весь предшествующий ему анализ истории науки, имеет строгую методологическую направленность. Он призван обозначить само основание «исторической поэтики», ту ее фундаментальную предпосылку, которая только и может пояснить, «схватывается» ли здесь «историчность» как ключевое с точки зрения Михайлова измерение литературного произведения. И тем самым должно выявиться, насколько современная наука о литературе, которой сегодня открылось в полной мере все принципиальное значение «историчности», может опереться на традицию первой, ранней «исторической поэтики», насколько эта традиция плодотворна, перспективна для нее.

Итоги осуществленной Михайловым аналитической работы показывают: уже в самом начале своего пути «исторической поэтике» была ясна связь произведения с историей как изначальная, сущностная. Субстанциальный опыт истории нес в себе «предзнание» об имманентном историческом развитии всего целого литературы, то есть таком его движении, которое зависит только от самой истории и ее «метаморфоз» и «превращений». Тем самым всему «отдельному» отводится место в «общем» истории — исторической цепи непрерывного изменения, все время «сдвигающего» эти «места», охватывающего все индивидуальное и частное историчностью как способом их бытия.

Другое дело, как складывалась и как в конечном счете сложилась судьба открытия А. Н. Веселовского, судьба, от которой напрямую зависит современная ситуация науки и ее «кризисность», поскольку, согласно наблюдениям Михайлова, «замыслам Веселовского суждено было распасться». Но в самом основании русской исторической поэтики было «заложено» главное: целостное видение предмета литературной науки, органично соединяющее «теоретический» и «эмпирический» его аспект. «Сложившееся различение *истории* и *теории* литературы как чего-то отдельного, обособленного друг от друга — условно, временно и скорее всего несостоятельно вообще, — подчеркивает А. В. Михайлов. — Правильнее говорить не о теории и — наряду с этим — об истории литературы, но о единой *науке о литературе*»[1]. Движение научной мысли в этом направлении может дать возможность разрешения «кризисности» современной ситуации науки, возможность, подсказываемую опытом «мышления истории» в русской национальной традиции.

В заключение укажем на следующее. Наш выбор цитат из работ А. В. Михайлова, касающихся произведений русских писателей, а с другой стороны, их

[1] *Михайлов А. В.* Несколько тезисов о теории литературы. С. 240.

западных современников, может вызывать впечатление, что — с нашей точки зрения — А. В. Михайлов находил у русских авторов более глубокое чувство истории и ту историчность художественного мышления, которой немецкие и французские авторы, видимо, не обладали или обладали в меньшей степени. И, далее, что «русское» ощущение внутренней свободы (Н. М. Карамзин) и представление об исторической действительности как «несущей в себе» свое преображение (Н. В. Гоголь) предполагают, будто история, увиденная глазами западноевропейских писателей, такого «преображения» не содержала, и потому «свобода» в восприятии ими истории не сложилась.

Конечно, подобная интерпретация и обеднила бы, и исказила логику движения мысли А. В. Михайлова. Поясним это на ключевых с его точки зрения смысловых моментах субстанциального мышления истории — «свобода» и «преображение». Хорошо известно, насколько далек был А. В. Михайлов от оптимизма в восприятии истории России: он говорил о «страшном историческом опыте» «такой трагической культуры, как наша». «Наш исторический опыт, — писал он, — равносилен и равнозначен самоубийству человечества», и «страшнее и неповторимее» может быть «только одно — забвение *этого* опыта»[1]. Безусловно, размышляя о историческом видении, присущем русской культурной традиции, он имел в виду и то, насколько были далеки от идеализации национальной истории и русские классики.

Поэтому подчеркнем, что в проблеме предпосылок науки в центре его внимания — не «сама» история того или другого народа и даже не ее концепции как таковые, а своего рода «принцип взгляда» на историю и на то, как «открывать вид» на нее. Типологическая противопоставленность «русского» и «западного» отношения к истории осуществляется А. В. Михайловым именно в этом, скорее структурном, чем содержательном плане. Причем преимущественным предметом разговора закономерно становятся те национальные культурные традиции, развитие которых привело к созданию исторической поэтики, то есть немецкая и русская — отсюда произведения даже таких признанных мастеров французского исторического романа XIX века, как Стендаль, Флобер, А. Франс, уходят на второй план, что не отрицает историчности их художественной мысли.

Соответственно, и идея «свободы» должна определяться не из политических, социальных или иных оценочных коннотаций: «свобода» означает отсутствие «заданного» взгляда на историю, заранее, заведомо установленного критерия в подходе к ней. Такая «свобода» предполагает, что история для писателя несет нечто еще неизведанное; что он не знает заранее, чего нужно ждать от нее. У писателя нет готовой «идеи» истории, которой он подчинял бы все увиденное им в жизни — «свобода», напротив, означает, что писатель в своем изображении истории намерен исходить не из априорного представления о «смысле» истории, а из необходимости выявить этот «смысл» в самой открывающейся для него истории.

Такая «свобода» имеет отношение не к «национальной идее», неизбежно снижающей значимость инонационального исторического опыта, а к творческой интенции писателя. Она видится как внутренняя необходимость не «объяснить» историю, а самому расслышать ее голос и определить свой путь в изображении истории в зависимости от этого — «под диктовку истории», по словам Михайлова.

Сопоставляя «Витико» А. Штифтера и «Войну и мир», вышедшие в свет почти одновременно, он отмечает: «Трудно придумать произведения, между которыми было бы так мало общего... В одном романе события народной истории, которые никогда не забывались и до сих пор остались в памяти народа... отразились во всем

[1] *Михайлов А. В.* О. Павел Флоренский как философ границы // Обратный перевод. С. 444.

великом и во всем самом малом, и в единстве всего как единстве все захватывающего и все несущего на себе исторического потока» — речь идет о Л. Толстом. У Штифтера, напротив, «воскрешается история забытого века, сама по себе никого не задевающая и никому не интересная... воскрешается как цельный поток», в котором «за всем человеческим несовершенством вечно и целенаправленно осуществляется движение к благу». Штифтер создает «педагогический образ» истории с тем, чтобы «само историческое движение превратить» «в путь к благу»[1].

Роман «Витико» — «одно из самых центральных созданий» австрийской литературы, художественные достоинства которого, исключительные по глубине, Михайлов выявляет далее в анализе его стиля. Суть противопоставления состоит, как видим, не в том, что история у русского писателя изображена «более» совершенно. Дело в другом: обращаясь к событиям далекой эпохи, А. Штифтер изображает ее с позиций эпохи собственной; «подчиняя» далекое прошлое современной ему «идее блага», он как бы переносит «свое» на «чужое». С другой стороны, в книге Толстого, по мнению Михайлова, самые разные точки зрения на историю включены в «единство исторического потока» и подчинены его логике.

В австрийской литературе «сама действительность заключает в себе разрыв «содержания» и «формы», и «всякий австрийский «дух» вынужден совершать беспрестанный переход ... от реального наполнения времени к абсолютному смыслу»[2]; в русском классическом романе нет ничего «абсолютного», что не изменяла бы история. «Сама действительность в это время в творчестве реалистического художника, — отмечает Михайлов, — становится *историчной*, развивающейся, движущейся»[3].

Михайлов видел в субстанциальности взгляда на историю основополагающее условие для развития исторической поэтики в наши дни. В этом свете ему представлялось предельно важным выявить такое историческое видение уже в самых истоках русской филологической науки, поскольку это дало бы реальную возможность опереться на изначально сложившийся «фундамент».

Поэтому в центре его внимания закономерно оказываются писатели реалистической эпохи, когда, как он был убежден, складывалась русская культурная традиция в том, что касалось видения истории. Анализируя «устроенность» исторического видения, он показывает, что нормативный подход к истории с точки зрения ее априорной «формы» (например, вневременной, «вечной» идеи блага) определялся риторическим наследием западноевропейской культуры XIX века. В то же время для русской культуры нормативное мышление не стало определяющим именно потому, что период складывающихся «оснований» пришелся на эпоху реализма, когда разделения «формы» и «содержания» истории в русском культурном сознании не существовало. «Мы еще растопленный металл, не отлившийся в национальную форму», — писал Гоголь; эта «свобода» от определенных, нормативных путей становления Слова по сути и создала для русских писателей возможность субстанциального, целостного восприятия истории.

«Страхи и ужасы России» («Выбранные места из переписки с друзьями») Гоголь знал, может быть, как никто другой; видел он и «бесформенность» русской литературы: «Так же все бесприютно и неприветливо вокруг нас, точно... мы до сих пор еще не у себя дома, не под родной нашею крышей, но где-то остановились бесприютно на проезжей дороге»[4], на «занесенной вьюгой» «почтовой станции». Но имен-

---

[1] *Михайлов А. В.* Варианты эпического стиля в литературах Австрии и Германии // Языки культуры. С. 351, 355.

[2] *Михайлов А. В.* Австрийская культура после Первой мировой войны // Музыка в истории культуры. С. 78.

[3] *Михайлов А. В.* Варианты эпического стиля в литературах Австрии и Германии. С. 370.

[4] *Гоголь Н. В.* Духовная проза. М., 1993. С. 98.

но эта «действительность», столь далекая от светлого «преображения», столь неясная, не свершившаяся, становится для писателя его творческим «ориентиром»: «Все, что ни есть в ней, вперило на него глаза свои и чего-то ждет от него». И далее: «Те же пустынные пространства, нанесшие тоску мне на душу, меня восторгнули великим простором своего пространства, широким поприщем для дел»[1].

Как видим, «страхи и ужасы» не закрывают творческий горизонт априорно установленным принципом изображения истории, а раздвигают его — по направлению к творчеству, «свободному» от заранее определенных оценочных суждений об увиденном и в то же время — очерченному «самой» действительностью, «ее» ожиданиями. «Идеал» истории тем самым не задан изначально — он, если и сложится, то в «самой» «действительности»; потенциально это подсказывается образом «простора», в котором ощущается и грядущее наполнение, и внутренняя динамика — к «преображению» как потенциальной интенции «саморазвития» исторической действительности, которое, с другой стороны, может пойти и в совсем ином направлении, например, к саморазрушению («Ангел истории изумлен...»[2]).

В этом вся суть дела: художник «не знает», какой будет история, не знает, каким законам она подчиняется; и ему представляется, что такое «знание» может открыть ему только сама «окружающая» его жизнь, историческое настоящее его времени. Этот смысловой акцент на структурном, а не содержательном моменте исторического видения художника открывает перспективу мысли А. В. Михайлова. Ведь если для исследователя истории литературы нет «заранее» известной логики ее развития, если он не прилагает к ней такую априорную «меру», то тогда он сумеет представить и выявить самые разные постижения истории и поставить своеобразие произведений изучаемых авторов в зависимость от «их» способа смотреть на историю, а не от своего подхода к ней. Так «смысловая последовательность» совместится с «хронологической»: на основе представления о субстанциальности исторического становления становится возможным увидеть изменчивость культурно-исторических смыслов, их историчность. История «движется», и смысл «движется»; поэтому «ключ» к пониманию конкретного историко-литературного явления нужно искать в его историческом мире, а не только в современных научно-теоретических подходах. И «ключ» должен быть разным, всегда другим — в зависимости от того, как виделась тому или иному писателю «окружающая» его история. В этом направлении будет раскрываться «субстанциальное» представление об истории на уровне «основания» исторической поэтики.

2. «История как окружающее» (основания исторической поэтики)

2.1. Вопрос о «полагании нового начала»

Субстанциальное мышление истории, присущее русской культурной традиции, представляет собой, как полагает Михайлов, «онтологическую предпосылку», необходимую для создания исторической поэтики. Это именно предпосылка, подготавливающая потенциальную возможность рождения науки — но далеко не ее «основание». Проблему «оснований» науки о литературе и культуре А. В. Михайлов считает очень острой, предельно насущной: по его глубокому убеждению, она требует самого пристального внимания и исследования («Науке нужно полагать себе время от времени новое начало»). Для исторической поэтики это время с

[1] Там же. С. 100.

[2] См. об истории как «разрушении»: *Михайлов А. В.* «Ангел истории изумлен...» // Языки культуры. С. 871-875.

неизбежностью наступило, видимо, потому, что в научном сознании было усвоено и теоретически эксплицировано прежде в должной степени не учитываемое измерение «историчности» литературного произведения.

Что является «основанием» науки? Поскольку это «историческая» поэтика, она должна основываться, по мнению Михайлова, на определенном представлении об истории, от которого в свою очередь зависит и сама способность научного сознания быть «историчным». «Субстанциальное мышление истории» не может выступать основанием для науки, ее «фундаментом», в силу того, что в нем фиксируется только некое общее ощущение по отношению к истории; это скорее ее интуитивное видение, нежели осознанное убеждение, требующее философской и методологической продуманности. Мышление истории, чтобы стать «основанием» науки, должно быть конкретизировано, содержательно прояснено на теоретическом уровне. И история при этом должна пониматься так, чтобы стало возможным представить подход науки к раскрытию произведения в свете его историчности.

А. В. Михайлов полагал, что этому условию отвечает представление об истории как «смыслопорождающем процессе»: здесь «сама» история, а не ее современные интерпретаторы, ограниченные рамками собственных теорий, «порождает» историко-культурные смыслы. Но пока эта его мысль не соотнесена с отечественной научной традицией и философски не укоренена в ней, она остается лишь еще одной современной теоретической установкой, весьма далекой от значения фундаментального основоположения исторической поэтики. Концепция истории как смыслопорождающего процесса обретет свою теоретико-методологическую перспективу в том случае, если у нее есть содержательная опора в самой исторической поэтике — может быть, до времени не востребованная, пока еще не замеченная и не выявленная, но созданная уже на ранней стадии науки — тогда это действительно ее «фундамент», который ведь нельзя выдумать заново, а можно лишь найти, «раскопать», раскрыть как «основание», сложившееся изначально.

Эта задача, безусловно, требовала обращения к более широкому, чем сугубо русская традиция, научному контексту. В первые десятилетия XX века проблема «полагания нового начала» была одной из самых актуальных для гуманитарных дисциплин и прежде всего для философии. В этой ситуации категория историчности получила, как известно, принципиальное значение, сначала в работах Э. Гуссерля, затем М. Хайдеггера и Г.-Г. Гадамера, с которыми размышления Михайлова без сомнения соотнесены. Но в центр своего внимания он ставит сочинения Г. Г. Шпета, поскольку именно в них он находит основополагающий момент для «фундамента» исторической поэтики.

2.2. Г. Шпет: «история как окружающая действительность»

Г. Г. Шпет, по словам Михайлова, один из «вдохновителей исторической поэтики»[1], который «до сей поры недооценен, не прочитан и даже не дочитан до конца». Михайлов подчеркивает: «...труд "Философия истолкования (герменевтика и ее проблемы)" (1918)... ни в чем не утратил своей актуальности и современного звучания. В частности, он перекликается с книгой Г.-Г. Гадамера "Истина и метод", особенно с ее историческими разделами» (с. 533)[2]. У Шпета «во многом

[1] *Михайлов А. В.* Современная историческая поэтика и научно-философское наследие Густава Густавовича Шпета (1879-1940).

С. 526. Далее ссылки на эту работу даются в тексте с указанием страницы.

[2] Это исследование Г. Шпета Михайлов публикует в ежегоднике «Контекст». Окончание публикации: «Контекст-92». М., 1993. С. 251-284.

предусмотрены и во многом развиты» ключевые философские тенденции более позднего времени — «соединения феноменологии с проблемами истории, философии культуры, герменевтики» (с. 533).

Столь высокие оценки, казалось бы, вступают в противоречие с догматичностью поэтологических суждений Шпета, которая Михайловым не оставлена без внимания. Так, Шпет стоял за «размежевание научных дисциплин» и был сторонником «абсолютно жесткого, неумолимого разграничения искусств и, далее, любых художественных жанров, между которыми будто бы нет и не может быть переходов» (с. 529). Более того, Шпет видел «в поэтике нечто только техническое и твердой рукой посаженное на свое невидное место» (с. 531). Совершенно очевидно, насколько по-другому, вообще противоположным образом, смотрит на эти вещи сам А. В. Михайлов, с его надеждой на создание на основе «всепроникающего историзма»[1] единой «науки о культуре». И тем не менее, Г. Г. Шпет — «вдохновитель исторической поэтики» и «спутник всех задумывающихся над ее построением»[2]. Почему?

Фундаментальное значение концепции истории Г. Шпета обусловлено тем, что его мышление, феноменологически ориентированное, было тем не менее сформировано «онтологизмом русской традиции». «В таком онтологизме традиционно русская субстанциальная цельность, — считает Михайлов, — как мыслительная основа еще усилена и философски прояснена — с одной стороны, традициями, родственными в позитивном (опора на вещь), с другой же, родственными в негативном — своей обращенностью против субъективного идеализма и психологизма» (с. 530). «Соответствующее понимание бытия» как «онтологическая предпосылка» Шпета, «бытийность мысли» позволили ему уйти от «отвлеченной, структурно-логической проблемы интерсубъективности» в широкий социальный план истории», причем Михайлов отмечает связь идей Шпета и раннего М. М. Бахтина, акцентируя этим особые пути русской феноменологической мысли.

В чем же заключается «философское прояснение» субстанциального мышления истории у Шпета? Каково содержание его исторического видения? Михайлов цитирует, подчеркивая его значимость курсивным выделением, следующий фрагмент из книги Шпета «История как проблема логики: Критические и методологические исследования» (1916): «*История» ведь и есть в конце концов та действительность, которая нас окружает* и из анализа которой должна исходить философия... по сравнению с историей всякая другая действительность должна представляться как "часть" или абстракция» (с. 528). К этому высказыванию Михайлов возвращается в разных своих работах, на разных этапах собственной мысли. По его глубокому убеждению, это принципиальное, ключевое для науки о литературе суждение. По этим словам Шпета видно, «сколь глубоко идея историчности слилась с бытием в русской мысли»: «...главное, это осмысление действительности как действительности исторической» (с. 528).

Но пока все же неясно, в чем состоит и «идея историчности» Шпета, о которой сам он не говорит вообще, и ее связанность с субстанциальностью русского мышления истории, увиденная Михайловым. Неясно и самое существенное: почему именно это представление об истории как «окружающем» слагает своего рода фундамент науки, то есть такие ее теоретико-методологические принципы, которые способны обосновать достоверность потенциальных результатов исследования и их научную верифицируемость. Но очевидно другое: выс-

[1] *Павлова Н. С.* О теоретическом смысле работ А. В. Михайлова. С. 72.

[2] *Михайлов А. В.* Проблемы исторической поэтики в истории немецкой культуры. С. 84.

казывание Шпета сделано в совершенно определенном контексте — это концепция науки Э. Гуссерля, учителя Шпета. Немногочисленные замечания Михайлова уточняют направление, в котором он думал о значении исторической мысли Шпета, «который одновременно оставался верен Гуссерлю этапа его классических довоенных трудов и был исключительно своеобразен» (с. 533). Осмысление действительности как исторической, — говорит он, — «должно было резко контрастировать с аисторизмом мышления довоенного Гуссерля».

2.3. Историчность как «горизонт сознания»

«Довоенный Гуссерль», как известно, поставил задачу нового обоснования науки и разработал концепцию «философии как строгой науки», потребовавшую введения принципа историчности сознания субъекта. Оценки Шпета в работах Михайлова отсылают к этой концепции, бесспорно близкой Михайлову по заявленным в ней проблемам[1], и указывают на внутреннюю полемику с ней. Из характера этой полемики, на наш взгляд, может проясниться теоретико-методологическая значимость, выявленная Михайловым в представлениях Шпета об истории. Поскольку полемика эта имплицитна и не вербализована, обозначим репрезентативные в аспекте оснований исторической поэтики концептуальные положения Гуссерля.

Гуссерль видел в феноменологии «универсальную философию», призванную «снабдить нас инструментарием для систематического пересмотра всех наук»[2]. Ее универсальность определяется тем, что научному познанию как таковому дается новое общезначимое основание: не «бытие мира» и не «опытная очевидность» выступает как предшествующая всем остальным; «есть более первичная бытийная почва»[3] — сознание «я». «Здесь мы делаем, — говорит Гуссерль о ключевом моменте своего учения, — великий поворот, который ведет к трансцендентальной субъективности: поворот к ego cogito как к аподиктически достоверной и последней почве для суждения, на которой должна быть основана всякая радикальная философия»[4]. Соответственно «наука об ego, чистая Эгология должна быть глубочайшим фундаментом философии»[5]. Ее предмет — не «предметы, ценности и цели», а тот «субъективный опыт, в котором они «являются». Соответственно «предметы» выступают как феномены сознания: «весь конкретный мир для меня не сущий, но есть лишь феномен бытия»[6].

Вне сознания познающего субъекта фактически нет ничего, «все когда-либо для нас сущее есть конституирующееся в нас самих»[7]. «Жизнь», безусловно, выступает объектом познания — но в ее трансцендентальной функции, на уровне самонаблюдения феноменолога, «который хочет лишь фиксировать феномены и познавать исключительно свою собственную "жизнь"». Понятие «жизненного мира» у Гуссерля феноменологически противопоставляется понятию мира как сущего. Г.-Г. Гадамер отмечает: «Гуссерль, сознательно отмежевываясь от понятия мира, которое охватывает универсум объективируемого науками, называет это феноменологическое понятие мира "жизненным миром", то есть миром, в

[1] В течение ряда лет Михайлов работал над переводами Э. Гуссерля. См.: *Гуссерль Э.* Идеи к чистой феноменологии и феноменологической философии. Кн. 1. Общее введение в чистую феноменологию. Пер. А. В. Михайлова. М., 1999. 336 с.

[2] *Гуссерль Э.* Феноменология. *Статья в Британской энциклопедии* // Логос. Выпуск первый. М., 1991. С. 12.

[3] *Гуссерль Э.* Парижские доклады. Логос 1991 №2. С. 8-9.

[4] Там же. С. 9.

[5] Там же. С. 12.

[6] Там же. С. 9.

[7] Там же. С. 25.

который мы вживаемся, следуя естественной установке, который как таковой не становится для нас предметным... и существенно соотнесен с субъективностью»[1].

Область фактической действительности входит не в предмет науки, а является одним из условий его исследования, поскольку сознание интенционально, оно всегда есть «о-сознание» (Bewussthaben)[2]. «Истинно сущее, реальное или идеальное, — отмечает Гуссерль, — имеет значение только как какой-либо особый коррелят моей собственной интенциональности». Потому философия как «строгая наука» опирается на принцип «эпохэ», требующий отказа «от любого суждения, касающегося объективного мира»[3]: «Наше универсальное эпохэ заключает, как мы говорим, мир в скобки, исключает мир (который просто есть), из поля субъекта». Гуссерль формулирует значение этого принципа как основополагающее для получения достоверных научных данных: «Это универсальное запрещение всяких точек зрения по отношению к объективному миру, которое мы называем феноменологическим эпохэ, становится тем методическим средством, благодаря которому я в чистоте схватываю себя как то Я и ту жизнь сознания, в которой и благодаря которой весь объективный мир есть для меня, и есть так, как он есть именно для меня»[4].

В соответствии с ego как основоположением науки решается и проблема истории. Трансцендентальное Ego есть историческое a priori и тем самым «фундаментальная структура, на основе которой возможно феноменологическое обоснование истории»[5]. История — предзаданный «горизонт сознания», только внутри которого может жить и действовать человек. Вне сознания субъекта она вообще не может получить какой-либо «смысл», история сама есть смысловой горизонт. Историчность изначально имеет саморефлективную природу, которая и конституирует смысл.

Г.-Г. Гадамер характеризует исходную «идею феноменологии» следующим образом: «исключение всякого бытийного полагания и исследование субъективных способов данности»[6]. Феноменологическое понятие истории соотносимо исключительно с ego; «Дух философии у Гуссерля не имеет субстанциальной опоры в онтологической основе мироздания»[7]. Поскольку сознание в силу интенциональности всегда направлено на конкретные предметы (независимо от того, материального или духовного они свойства), оно всегда принадлежит к сфере настоящего. Горизонт истории предопределяет неразрывное единство «я» и современной ему действительности. Гуссерль «стремится вывести конституцию исторического мира из жизни сознания»[8], поэтому для него «окружающий нас мир — это явление нашей личной и исторической жизни»[9]. Но тогда каким образом возможно, чтобы сознание сохраняло свою целостность, чтобы оно вообще могло мыслить целое, видеть все феноменальное во взаимосвязи и, например, задумываться об априорных началах вещей? Для ответа на этот вопрос о самой возможности познания и введена категория историчности: это условие, обеспечивающее его работу.

Историчность принадлежит, по Гуссерлю, к фундаментальной структуре трансцендентального ego, это его априорная черта. «Внутренняя историчность, — ука-

---

[1] *Гадамер Х-Г.* Истина и метод: Основы философской герменевтики. М., 1988. С. 297.

[2] *Гуссерль Э.* Парижские доклады. С. 13.

[3] *Гуссерль Э.* Феноменология. С. 13.

[4] *Гуссерль Э.* Парижские доклады. С. 9.

[5] *Хестанов З. Р.* Трансцендентальная феноменология и проблема истории. Логос. Выпуск первый. М., 1991. С. 71.

[6] *Гадамер Х-Г.* Истина и метод. С. 295.

[7] *Киссель М. А.* Гегель и Гуссерль. Логос. Выпуск первый. М., 1991. С. 67.

[8] *Гадамер Х-Г.* Истина и метод. С. 301.

[9] Цит. по: *Хестанов З. Р.* Указ. соч. С. 72.

зывает Л. Ландгребе, — является априорной структурой, на особом базисе которой для нас существует одна история»[1]. Гуссерль полагал, что мир является историческим «через внутреннюю историчность каждой отдельной личности», которая ее посредством соотнесена с другими людьми. Поэтому «история страны, нации или человечества — вторичны по отношению к внутренней историчности личностной жизни»[2]. Сознание изначально устроено так, что способно осуществлять свою деятельность лишь в целостном «горизонте истории», в соотнесении с процессом времени: «Конституция временной определенности сознания лежит в основе всей проблематики конституции сознания»[3]. Но «переживания», конституируя для «я» время, «сами не имеют никакого времени, никакой длительности», — писал Гуссерль Шпету[4]; «объективно» истории не существует.

Слово «историчность», безусловно, говорит о причастности человека к истории — но в том особом отношении, что для ego созерцаемые феномены воспринимаются исключительно в горизонте настоящего, предзаданном заранее и ограниченном «точкой Теперь». Для Гуссерля «исторически первое в себе — наше живое настоящее»[5]. Все принадлежащее «прошлому» может быть понято лишь в свете настоящего, и потому явления прошедших эпох никогда не могут быть увидены «сами по себе», так как, «перейдя» в настоящее, они изменятся. «Прошедшее, — по словам Гуссерля, — парадоксальным образом находится под влиянием настоящего... Смысл удержанного приобретения может быть трансформирован, будучи увиденным из новых перспектив изменяющегося настоящего... Одно и то же, в каждом отдельном случае, имеет различное значение благодаря содержанию настоящего»[6]. История потому есть смысловой «горизонт» познающего сознания, что она ограничивает его настоящим, кладет ему неснимаемые пределы.

Таким образом, именно историчность, замкнутость «я» в сфере настоящего, закрывает для сознания путь к беспристрастному научному познанию. Чтобы оно стало возможным, Гуссерль ставит перед эмпирическим ego задачу стать «чистым ego» — «незаинтересованным созерцателем своей конституирующей жизни»[7]. В тексте «Парижских докладов» (1929) он говорит об этом так: «Когда я ставлю себя над всей этой жизнью и воздерживаюсь от любого осуществления, какого-либо полагания бытия, которое напрямик берет мир как сущий, когда я направляю свой взгляд исключительно на саму эту жизнь как на сознание о мире, тогда я обретаю себя самого как чистое ego с чистым потоком моих cogitationes»[8].

Задача выйти от ego эмпирического к трансцендентальному становится первой, важнейшей, поскольку только ее решение дает возможность «чистого» познания. Способ решения — эпохэ, «редукция», снятие с сознания феноменолога всех эмпирических наслоений: «Благодаря феноменологическому эпохэ естественное человеческое Я, и притом мое, редуцирует себя к трансцендентальному»[9]. «Свободное эпохэ в отношении бытия как "действительного мира", — пишет Гуссерль, — показывает величайший и удивительнейший из всех фактов, а именно то, что я и моя жизнь остается незатронутой в своей бытийной значимости независимо от того, существует мир или нет и вообще независимо от какого-либо по этому поводу решения»[10].

---

[1] Там же. С. 72.
[2] Там же. С. 71.
[3] *Гадамер Х-Г.* Указ. соч. С. 296.
[4] *Письма Э. Гуссерля к Г. Шпету //* Логос. 1992. №3. С. 239; письмо от 28 марта 1914.
[5] Цит. по: *Хестанов З. Р.* Указ. соч. С. 72.
[6] Там же. С. 75.
[7] *Гуссерль Э.* Парижские доклады. С. 23.
[8] Там же. С. 10.
[9] Там же. С. 11.
[10] Там же.

Как видим, историчность сознания требует, чтобы наука мыслила себя не эмпирической, а априорной, и «задачей трансцендентальной феноменологии становится описание не событий или фактов, а описание "образцов", которым эти факты следуют»[1]. Главной целью науки станет поиск априорных структур, которые смогут указать на «инварианты» — неизменные, вневременные сущности феноменов, то есть такие, которые не будут искажены под властью историчности сознания и, следовательно, явят достоверные результаты научного исследования. «Наша установка будет "теоретической", — сказано в энциклопедической статье Гуссерля «Феноменология», — она всматривается в инвариантное, изучая вариации, и открывает типическую сферу a priori» «посредством приведения всех объективностей к их трансцендентальному истоку»[2]. — «Ведь ясно: дескрипция когнитивного типа ведет к результатам, которые сохраняются, даже если мы абстрагируемся от фактического»[3].

В логике Гуссерля «в себе первое бытие, предшествующее всякой мировой объективности и несущее ее, есть трансцендентальная интерсубъективность»[4], поэтому «универсальное Apriori» должно стать основанием, «фундаментом для всех априорных и для подлинных эмпирических наук». Путь к научно обоснованному познанию лежит, таким образом, через отказ всему эмпирическому в смысловой значимости: «Нужно потерять мир в "эпохэ", чтобы снова обрести его в универсальном самоосмыслении»[5]. Так диктует историчность ego — «я» способно достоверно познавать лишь себя самого.

То, что историчность кладет пределы нашему пониманию, для Михайлова не подвергается сомнению; но ведет к иным, чем у его предшественников, выводам: историчность нашего знания означает, что к произведению прошлого нужно суметь подобраться из самой истории, а для этого важно представлять её вне всякой априорности и найти ее «основание» в ней самой. Именно здесь получает свое принципиальное философско-методологическое значение мысль Г. Шпета. Чтобы раскрыть это значение по возможности точно, обратимся к контексту, в котором она высказана. Это тема науки, продумываемая Шпетом в самом непосредственном соотношении с концепцией Э. Гуссерля.

2.4. Г. Шпет об основаниях науки

Прежде всего подчеркнем, что Шпет принципиально иначе, чем Э. Гуссерль, ставит вопрос об основаниях науки. Сознание субъекта, по его убеждению, не является изначальной, априорной структурой и потому не может быть положено в основу науки. «Я» для Шпета — не априорная, а «социальная вещь», и в этом состоит «фундаментальное положение» Шпета[6]. У Гуссерля, — писал Шпет, — пропущен один вид эмпирического бытия — бытие социальное, тогда как именно из его исследования должна оформляться перспектива развития науки[7]. Он говорит об «ошибке абсолютного идеализма», состоящей в «условности в виде обусловливающего бытия Субъекта» и приводящей к тому, что «произвольно отождествляется абсолютность знания и бытия». И далее он отмечает: Но «мы пришли к разделению познания и бытия»[8]. Он полагал, что «феноменологическая установка... меняет лишь

---

[1] *Хестанов З. Р.* Указ. соч. С. 68.

[2] *Гуссерль Э.* Феноменология. С. 19.

[3] *Гуссерль Э.* Парижские доклады. С. 22.

[4] Там же. С. 29.

[5] Там же.

[6] *Калиниченко В.* Густав Шпет: от феноменологии к герменевтике // Логос. 1992. №3. С. 42-43.

[7] Цит. по: *Калиниченко В.* Указ. соч. С. 45.

[8] *Шпет Г. Г.* <Работа по философии> // Логос. 1991. №2. С. 226.

наше отношение к действительности, не устраняя ее»[1], и потому не принял феноменологического тезиса, требующего «редуцировать», «вынести за скобки» мир действительности. По мнению современного исследователя философского наследия Шпета, «его пафос направлен против субъективизма, к стремлению оставаться на почве данного, на почве изначально-смысловой, словесно-логической "природы" сознания-в-социальности или социальности-через-сознание»[2].

Итак, сознание субъекта оказывается уже не «первым» по отношению ко всему феноменальному, а зависимым — от чего-то более изначального, чем оно само. Эта, более изначальная, инстанция — действительность, социальная реальность. «Шпет, — по словам исследователя, — настаивает на том, что мы не знаем иной действительности, кроме социальной», и «любая вещь в ней — часть целого»[3]. Сознание познающего субъекта как «социальная вещь» не предваряет такое целое, а входит в него — как его «часть».

Образ «целого» и «части» у Шпета противостоит представлению о «причине» и «следствии» в том отношении, что ясно показывает: действительность, к которой принадлежит сознание субъекта, не является априорной структурой и первоначалом — таким, которому субъект был бы обязан своим существованием. Ведь «целое» не порождает свои «части», а включает их в себя. «Под действительностью, — пишет Шпет, — не следует разуметь ничего, что носило бы характер объясняющего начала, в качестве реальности или производящего начала или чего-либо подобного»[4]. Как видим, речь идет не о том, что одно априорное основоположение как бы «заменено» другим, тоже априорным — поколеблена априорность науки как таковая; сама возможность существования вечных и неизменных структур поставлена под вопрос.

Решение этого вопроса предполагает, что должно быть найдено иное, не априорное начало, на котором будет основываться наука. «Действительность, — разъясняет Шпет, — есть та обстановка, в которой мы живем и философствуем, к которой мы принадлежим, как ее часть и член, это то, что нас окружает, что дает пищу для всех наших размышлений, забот, волнений, восторгов и разочарований, как равным образом, конечно, и сами эти размышления и волнения»[5]. Размышления, волнения, заботы и то, что дает им пищу — всегда новые и иные; эта подвижность и изменчивость действительности не допускают статичного, априорно установленного подхода к ее познанию. «Действительность не "стоит" перед нами, — говорит Шпет, — "все" движется и меняется, сходится и расходится, появляется и исчезает». «Идеальное» проникает собой «эмпирическое», «открывая себя в каждой его форме и в каждом явлении его»[6]. «Идеальное», мир идей, «наполняется текущим и меняющимся, но сохраняет в нем свою закономерность и свой порядок, давая нам, таким образом, (соотнести с ним — в рукописи пропуск — Г. Д.) текучее и случайное в окружающей нас действительности». И далее Шпет формулирует свою точку зрения на то, каким образом наука должна обосновать свой подход: «В мире "идей" оказывается, заложены *начала* того порядка, который позволяет сделать из действительности не только предмет жизни, но и созерцания и изучения, философского, как и всякого другого»[7].

---

[1] *Кузнецов В. Г.* Герменевтическая феноменология в контексте философских воззрений Густава Густавовича Шпета // Логос. 1991. №2. С. 207.

[2] *Калиниченко В.* Указ. соч. С. 58.

[3] Там же. С. 43.

[4] *Шпет Г. Г.* <Работа по философии>. С. 231.

[5] Там же.

[6] Там же. С. 232.

[7] Там же.

Итак, «начала порядка», какими должна руководствоваться наука, лежат не в сознании познающего субъекта, а в «самой» действительности, в ее всегда новом и изменчивом «идеальном» мире, взаимодействующем с «эмпирическим». Это означает, что «начала порядка» не могут быть выдуманы, искусственно созданы теоретическим мышлением — ему, напротив, предстоит их раскрывать и исследовать. Это означает также запрет на любые априорные конструкции и познавательные схемы. Но мысль Шпета не ограничивается негативными коннотациями и выявляет сам первопринцип, по-своему, каждый раз заново, определяющий «порядок» в той или иной «действительности» — это Слово.

Слово есть «принцип культуры. Слово есть архетип культуры», — писал Шпет в «Эстетических фрагментах» (1922-1923)[1]. «Архетип» отчетливо отсылает к «архэ», «первоначалу» философии у Аристотеля. «Слово» тем самым предшествует субъекту в более строгом смысле, чем «действительность», то есть это Слово выступает своего рода порождающей инстанцией по отношению к нему. Изменчивая «действительность», в которой оно устанавливает «начала порядка», тоже, безусловно, изменчивые, указывает тем самым на подвижность Слова — Слово видится как основание для науки, но не априорное по самой своей сути, ведь оно не может быть сведено ни к какой неизменной, раз и навсегда данной или «предданной» структуре.

«Слово залегает в сознании как особый, но совершенно всеобщий слой»[2], — отмечал Шпет. Поэтому для него «не чистое Я, а слово выступает ... энергетическим источником предметных смыслов», и, соответственно, «трансцендентальный субъект должен быть переинтерпретирован с учетом... "самостояния" самого слова в его объективности и культурно-социальной укорененности»[3]. Рассмотрим, что означает Слово как «архетип культуры» и «всеобщий» слой сознания. И здесь вновь способен помочь образ части и целого.

«Какой бы частный характер ни носило наше высказывание, — уточняет свою мысль Шпет, — оно implicite заключает в себе несравненно "больше" того, к чему мы непосредственно обращаемся в своем высказывании. Само по себе оно как бы оторвано от некоторого целого, в котором оно обозначает часть или член или звено или момент и т. д. Высказывание развертывается таким образом в некоторую неисчерпаемую полноту, которая выступает перед нами прежде всего как *действительность*»[4]. Потому сознание каждого «субъекта» не индивидуальное, а «культурно-социальное», и «свой элемент оно находит в слове-понятии, *первично* данном не в восприятии *вещи,* а в усвоении *знака* социального общения».

Слово как такой «знак» организует «единство языкового сознания» и этим создает условия для восприятия феноменов; оно является «всеобщим слоем сознания» постольку, поскольку сугубо личное, оторванное от него восприятие феноменов попросту невозможно. «Языковое сознание», в свою очередь, указывает на культуру как свою архетипическую почву. В своей целостности, — писал Шпет, — языковое сознание есть «член более объемлющего целого — объективного культурного сознания, связывающего слова единством смыслового содержания со всеми другими культурными осуществлениями»[5]. Не сознание субъекта, а «культурное сознание» выступает для «действительности» объединяющим началом, предопределяющим смысловое содержание каждой из ее «частей». По словам Шпета, «искусство, наука, право и т. д. — не новые принципы, а модификации и

---

[1] *Шпет Г. Г.* Эстетические фрагменты // *Шпет Г. Г.* Сочинения. М., 1989. С. 380.
[2] Цит. по: *Калиниченко В.* Указ. соч. С. 50.
[3] Там же. С. 39-40.
[4] *Шпет Г. Г.* <Работа по философии>. С. 231.
[5] Цит. по: *Калиниченко В.* Указ. соч. С. 57.

формы единого культурного сознания, имеющие в языке архетип и начало. Философия языка в этом смысле есть принципиальная основа философии культуры»[1].

Культурное сознание создает свой «порядок» и фиксирует его в Слове. Шпет говорит о «высказывании» и Слове, то есть имеет в виду «язык» в его социальной, дифференцирующей функции, что уточняется и его понятием «энтелехии» — внутреннего смысла слова, связанного с его ролью в человеческой деятельности. Слово, таким образом, может быть понято лишь «изнутри» той действительности, которая «окружает» каждое высказывание. Отсюда уже очевидно, что для Шпета именно «действительность» будет определять и основания науки, и ее предмет.

«Все высказываемое нами в качестве нашего знания имеет свое основание. Каково оно, в чем оно состоит, или где его искать?.. Это есть вопрос о началах», и «*они,* следовательно, составляют прямой предмет философии, так как они — *основания*»[2]. «Но каково высказываемое, т. е. то, о чем делается высказывание, таково и основание», поэтому действительность «выступает для философии как первая проблема и первый вопрос, — она не объяснение и не ответ, а именно вопрос, что требует объяснения и разрешения»[3].

Продолжим цитату с тем, чтобы еще яснее обозначилось содержание понятия «действительности». «Цвета и краски, звуки, препятствия, на которые мы наталкиваемся, перемены пространственных форм и отношений, боль и сладость ощущения, любовь и ненависть, — все это действительность, единственно *подлинная* действительность, действительность нашей жизни во всей ее жизненной же полноте. Это — первая и самая всеобщая проблема философии, потому что она обнимает собою *все*. Все остальные философские проблемы — или части, непосредственно входящие в состав этой проблемы, или "искусственные" пути, косвенно ведущие к ней». И далее: Действительность — то, что нам «дано», но «дано» «как *вопрос* и загадка, а так как в ней — все, и ничего больше нам не "дано", то и условий для разрешения возникающей задачи мы должны искать в ней же самой»[4].

Теперь попытаемся понять, какого рода методологические выводы позволяют сделать эти размышления Шпета. Работы Шпета предметно входят в горизонт мысли Михайлова через несколько десятилетий после их создания, и входят в ситуации, подготовленной развитием целого философского направления, сложившегося уже после 1920-х годов и «после» Шпета. Шпет вообще не касался проблемы историчности науки, но его работы, прочитанные в 1980-е годы, намечали подступы к ее решению. И прежде всего они отчётливо указывали на «герменевтический» контекст. Здесь, видимо, сыграло свою роль и то, что наследие Шпета во многом представляет собой незавершенные труды, фрагментарные наброски. Сейчас в Шпете видят предшественника Хайдеггера и Гадамера, опередившего их, предсказавшего их открытия в области философской герменевтики. Например, В. Г. Кузнецов убежден: «Россия потеряла первенство в создании уникального философского направления»[5]. С его точки зрения, «идея Шпета была реализована, правда, несколько позже, М. Хайдеггером в его герменевтической феноменологии»[6]. Но это происходит, вероятно, потому, что к сочинениям Шпета их читатели и 1980-х, и 1990-х годов обращались с ожиданиями и оценками, подготовленными усилиями как раз немецкой герменевтической мысли. Так, В. Калиниченко, прослеживая «общий контур замыслов» Шпета, делает

[1] Цит. по: *Кузнецов В. Г.* Указ. соч. С. 205.
[2] *Шпет Г. Г.* <Работа по философии>. С. 231.
[3] Там же.
[4] Там же.
[5] *Кузнецов В. Г.* С. 213.
[6] Там же. С. 204.

вывод, что «этот контур можно обозначить как *герменевтику социальности*»[1]. Нам же представляется, что работы Шпета, не доведенные их автором до философского и смыслового единства, могут казаться значительно более близкими к немецкой герменевтике, чем то задумывал их автор.

Шпет иногда высказывался поразительно догматично, причем не по случайным поводам, а значимым настолько, что его причастность к герменевтической традиции XX века выглядит далеко не бесспорной и требующей специального изучения. Так, в той же многократно процитированной выше «Работе по философии» (1914-1916), где обсуждается исторически изменчивая «действительность в ее жизненной полноте» как основание, предмет и первая проблема философии, он писал о «безусловной идее». Она «дается даже не на веки веков, а стоит над ними, вне всяких условий R<aum>a и Z<eit>a». И «индивидуальность» такой «безусловной идеи» «также должна быть идеальной и безусловной, а потому и *возможность* ее смысла должна раскрываться безусловно»[2]. Шпет считал, что существует «истинная идея» и ее «истинный смысл», «они бессмертны» — и в силу этого, видимо, вполне независимы от «действительности» как истории.

Не забудем и тот известный факт, что некоторые современники Шпета, причем такие, как М. Бахтин (В. Н. Волошинов, «Марксизм и философия языка». 1929), резко критиковали его за «антиисторизм». Один из более поздних отзывов такого рода принадлежит Д. С. Лихачеву, о чем упоминает В. Г. Кузнецов, добавляя, что по сути дела взгляды Шпета и Д. С. Лихачева «удивительно созвучны», как и философские подходы Шпета и Хайдеггера. Но все же согласиться с этим достаточно трудно уже потому, что тексты сочинений Шпета не всегда здесь помогают.

А. В. Михайлов, как было отмечено, тоже видит большие заслуги Шпета в области герменевтики, но выдвигает на первый план не их, а философское представление Шпета о «действительности», которое, подчеркнем, меньше всего соотносится с немецкой традицией. Вопрос, обращенный Михайловым Шпету, был нацелен конкретно и точно. Имея в виду все сказанное Михайловым о Шпете, этот вопрос можно реконструировать так: каким должно быть основание науки, ее «фундамент», чтобы историчность сознания перестала быть преградой и препятствием на пути к произведениям прошлого? Ответ приведен в монографии Михайлова: «...насколько глубоко идея историчности сливается с бытием в русской мысли, можно судить по образцу позднему и крайнему: "История ведь и есть в конце концов та действительность, которая нас окружает и из анализа которой должна исходить философия"»[3]. В примечании Михайлов «для полной ясности» приводит эти слова в контексте: «...Только в истории эта действительность выступает в своей безусловной и единственной полноте — по сравнению с историей всякая другая действительность выступает как "часть" или абстракция. Всякая специальная наука извлекает свой объект из исторического целого...»[4].

«История как окружающее»: таково основание науки, выявленное Михайловым у Шпета. История как «окружающая жизнь» — ее целое охватывает «всё», всю «действительность», которая есть «вопрос и загадка», потому что история никогда не останавливается и «всё» меняет на своем пути. Для того чтобы понять ушедшую действительность, нужно искать ответ «у нее самой», а не с помощью наших, теоретических или эмпирических, представлений. Каким образом? Здесь тоже, как мы видели, мысль Шпета дает предметные ориентиры —

---

[1] *Калиниченко В.* Указ. соч. С. 36.

[2] *Шпет Г. Г.* <Работа по философии>. С. 218.

[3] *Михайлов А. В.* Проблемы исторической поэтики в истории немецкой культуры. С. 81.

[4] Там же. С. 134. Это цитата из работы Г. Шпета «История как проблема логики». М., 1916.

это «культурное сознание», в котором взаимодействуют все «части» действительности, и Слово как его выражение. Слову доверено устанавливать «порядок» в содержании культурного сознания и его формах.

Михайлов находит в суждениях Шпета опору для науки на пути, противоположном по отношению к немецкой традиции. Шпет, — отмечает В. Калиниченко, — «устранил субъекта», чем «была достигнута целостность целого»[1]. Слово (то есть и мысль «субъекта») «вписано» в культуру, культура — в меняющуюся «действительность», действительность — в историю как целое. «Это главное, — писал Михайлов, — осмысление действительности как исторической» «в резком контрасте с аисторизмом Гуссерля»[2]. В Шпете «сказывается стержневое воздействие русской мыслительной традиции, опосредованное западной мыслью... Убежденность в объективности бытия — онтологическая предпосылка философии Шпета»[3].

История, тем самым, уже не «горизонт сознания», заведомо ограниченный и ограничивающий, а фундаментальная часть предмета научного исследования, внутри которого оказывается Слово, понятое в широком культурном плане. «Мысль Шпета и в поэтике устремлена к истории и имеет отношение к исторической поэтике, — пишет Михайлов, цитируя Шпета: «Поэтики absolute, вне времени, не бывает». Шпет видел необходимость выявлять «*диалектические* законы внутренних метаморфоз в самой мысли», «сюжетов, тем, систем» (с. 530). И идти к этому следует, считал Шпет, учитывая «внутренний закон последовательности», который осуществляется в «действительности» как «сложном сплетении и наслоении не только различных видов и форм бытия, но и различных временных моментов»[4].

Итак, Шпету открывалось, что в любой действительности свершается «свое» время и «свои» виды бытия — потому для него «историчность бытия служит самым важным и ценным его свойством, достойным самого глубокого изучения» (с. 530). Такое изучение предполагает, что история «не есть "развитие", которое само только quasi-история, а есть *история*, то есть процесс, который не предопределен, не имеет заранее и извне данного плана» (с. 531). Так наука получает неаприорное «основание». «Суждения Шпета, — отмечает Михайлов, — налагают запрет на конструирование истории — все равно, задним числом или наперед, — поверх фактов, поверх фактической сложности процесса, запрет на конструирование истории посредством внешних в отношении ее понятий» (с. 532).

И наконец, самый принципиальный момент, к которому ведет историческое мышление Шпета. «История всегда апостериорна», — это суждение Шпета Михайлов выделяет как итоговое и тем самым такое, которое становится методологически обязывающим для науки на ее современном этапе. Анализ неоконченной работы «Исто-

---

[1] *Калиниченко В.* Указ. соч. С. 58.

[2] *Михайлов А. В.* Проблемы исторической поэтики в истории немецкой культуры. С. 81.

[3] Там же. Такая «русская субстанциальная основа» заметна и в других феноменологических концепциях. Ср. принципиальный тезис Н. О. Лосского в его собственном изложении: «Свое гносеологическое направление Л. называет интуитивизм. Этим словом он обозначает учение о том, что познаваемый предмет, даже и в случае знания о внешнем мире, вступает в сознание познающего в подлиннике, самолично и потому познается так, как он существует независимо от акта познания. Такое созерцание чужого бытия в подлиннике возможно потому, что мир есть органическое целое, и познающий субъект, индивидуальное человеческое "я", есть сверхвременное и сверхпространственное существо, интимно связанное со всем миром» (*Лосский Н. О.* Очерк собственной философии // Логос. Выпуск первый. М., 1991. С. 123). «Субъект» в соответствии с концепцией Гуссерля свободен от времени и пространства, то есть «истории» здесь нет — но «мир» тем не менее не редуцирован до нуля, а предметно наличен и входит, как и «субъект», в единое «целое».

[4] *Шпет Г. Г.* <Работа по философии>. С. 232.

рия как проблема логики», осуществленный Михайловым, показал: Шпет видел основную задачу в том, чтобы понять, «каким образом возможна философия истории как конкретной полноты совершающегося без того, чтобы на историю как на имманентный процесс не накладывалась априорная схема?»[1]. «Такие мысли кровно близки современной теории литературы», — подчеркивает Михайлов. — «Осмелимся думать, что сейчас нет для нее проблемы более острой и горючей, нежели та, которую попробуем формулировать так: как возможна теория литературы, которая не накладывала бы на исторически становящийся, осуществляющийся материал словесности, на материал словесности и литературы, неподвижных и априорных схем и была бы способна учитывать и анализировать его в полной мере, не внося в него искажений и деформаций, не повторяя историю литературы с ее эмпиризмом?» (с. 532).

Поиск неаприорного подхода к изучению истории культуры определяет отношение Михайлова и к последующей традиции «историчности».

2.5. Историчность «бытия-здесь»

Итак, историчность сознания неумолимо означает, что человек всегда мыслит «из настоящего» и явления прошлого тем самым навсегда закрыты для него, они не могут быть познаны в своем «историческом», «объективном» смысле. Но открытие Гуссерля не отменило вопрос об основаниях и методе исторических наук, а только сделало его еще более острым. Новое решение проблемы историчности дал, как известно, М. Хайдеггер в работе «Бытие и время» (1927): не ego, а «бытие-здесь», свободное от априорности, выдвигается им на первый план. Историчность раскрывается как «фундаментальный способ человеческого существования», которому не предпослана никакая трансцендентальная структура. Так была снята субъективность как «в себе первое» основание науки: бытие-здесь — это бытие-в-мире, свершающееся экзистенциально, в опытном «самопонимании» человека, направляемого не его субъективной волей, а «мышлением бытия». История есть история Бытия, заведомо превышающего все претензии сознания субъекта на раскрытие (философской, научной) истины.

Историчность остается горизонтом понимания в том смысле, что ограничивает его возможности, но в то же время указывает уже не на неснимаемые пределы познания исторических феноменов, а на необходимость нового продумывания «истины и метода» гуманитарных наук. Г.-Г. Гадамер, осуществляя «возвышение историчности до герменевтического принципа», раскрыл историчность как «условие понимания» и выявил ее методологически продуктивные коннотации по отношению к опыту искусства, истории и философии. Он опирался при этом на описание «предструктуры понимания», сделанное М. Хайдеггером, что позволило обосновать «традицию», «предание» как такой фундамент «наук о духе», который потенциально несет в себе «истину» и этим изначально определяет возможность ее исторического познания.

Все это, благодаря усилиям переводчиков и интерпретаторов, достаточно известные для историков философии вещи, во всяком случае, с конца 1980-х годов[2]. Но нам необходимо представить само состояние дел, общую научную ситуацию по отношению к «историчности» на тот момент, когда к ее предметному продумыванию обращается А. В. Михайлов.

Г-Г. Гадамер, рассматривая полемичность концепции Хайдеггера по отношению к Гуссерлю, указывает: «Ведь и при осуществлении “эпохэ“, упразднении бытийного

---

[1] *Михайлов А. В.* Проблемы исторической поэтики в истории немецкой культуры. С. 84.

[2] См., например, материалы Круглого стола, прошедшего в 1989 году в Институте философии РАН. Собственно проблема историчности не обсуждалась, но весь контекст был актуализирован. *Философия Мартина Хайдеггера* (*Круглый стол*) // Логос. 1991. № 2. С. 69-108.

полагания научного мышления, мир сохраняет значимость», поэтому «теоретико-познавательное самосознание, которое ставит вопрос об априори... является недостаточно радикальным»[1]. Закономерно, — полагает В. Молчанов, — «основной точкой отталкивания» от Гуссерля стала для Хайдеггера «субъективность сознания в качестве исходного пункта и центральной сферы философствования»[2]. Не субъект, не «чистое cogito», а «необосновываемая и невыводимая фактичность существования, экзистенции» — новый «базис феноменологической постановки вопроса»[3]. Слово «фактичность» (die Faktizität), — подчеркивает Гадамер, — взято как явный антоним — слово, противоположное тому, что означало сознание, самосознание и дух в немецком идеализме или трансцендентальное Ego у Гуссерля»[4]. Итак, подвергнуто «радикальной» критике представление о «я» как априори для науки; тем самым вопрос о ее основаниях поставлен заново.

В работе «Бытие и время» М. Хайдеггер выявляет «онтологическую разницу» между «сущим» — а значит, и субъектом познания — и «бытием». «Указанием на онтологическую разницу, — отмечает он в работе «Европейский нигилизм», — именуется почва и "фундамент" всей онто-логии и всей метафизики»[5]. Введение этого различия, которое «впервые ставит радикально под вопрос всю онтологию, то есть метафизику»[6], привело к тому, что было обнаружено: субъективное сознание, «я» не может быть «первым» для науки и выступать ее основанием, поскольку существует «Бытие», превышающее и превосходящее любую субъективность, любое эмпирическое «я». Человек уже не ego и не «я», а «бытие-здесь» — как видим, человеческое самосознание понято в его существенной зависимости от «бытия».

Сказать, что «бытие» стало новым основанием, нельзя, Хайдеггер не создает нового основания, а выявляет, реконструирует его как давно сложившееся — и это не «бытие», а «различие бытия и сущего». Нам важно здесь отметить то, чем, на наш взгляд, обусловлено особое значение работ Хайдеггера для А. В. Михайлова: «бытием» отменяется власть субъективности в научном мышлении, но так, что не введена новая априорная конструкция «вместо» прежней, поскольку «бытие» мыслится через время и как «время»[7], что препятствует его превращению в «априорно» данную, и в этом качестве неизменную, структуру сознания. Об этом говорит характер переосмысления самого понятия «априори» у Хайдеггера: «Однако априори, верно понятое как пред-шествующее, впервые раскрывает теперь свое *временное* существо в более глубоком смысле "времени", который современникам, конечно, *не хочется* увидеть, потому что они не видят потаенную сущностную связь бытия и времени»[8]. Теперь нужно прояснить, каким образом в свете бытия как «времени» предстают проблемы научного познания.

Бытие свершается «исторически», во «времени» истории; категория «историчности» («конечности») характеризует особое положение человека в Бытии. «Ко-

---

[1] *Гадамер Х-Г.* Истина и метод. С. 296.

[2] *Философия Мартина Хайдеггера* (*Круглый стол*). С. 84.

[3] *Гадамер Х.-Г.* Указ. соч. С. 305.

[4] *Гадамер Х-Г.* Хайдеггер и греки // Логос. 1991. №2. С. 58.

[5] *Хайдеггер М.* Европейский нигилизм //*Хайдеггер М.* Время и бытие: Статьи и выступления. Сост., перевод, коммент. В. В. Бибихина. М., 1993. С. 152.

[6] Там же.

[7] «...цель его (мыслить бытие как время), — отмечает Гадамер, — оставалась ...скрытой от читателей», и лишь спустя долгое время было осознано содержание этой мысли Хайдеггера, согласно которой «бытие — это не просто присутствие и наличность в настоящий момент. В собственном, подлинном смысле бытие присуще здесь-бытию в его конечной историчности». *Гадамер Г.-Г.* Введение к работе М. Хайдеггера «Исток художественного творения» // *Гадамер Г.-Г.* Актуальность прекрасного. М., 1991. С. 103.

[8] *Хайдеггер М.* Указ. соч. С. 157.

нечность не свойство, просто приданное нам, — говорит Хайдеггер в работе «Основные понятия метафизики», — но *фундаментальный способ нашего бытия*. Если мы хотим стать тем, что мы есть, мы не можем отбросить эту конечность или обмануть себя на ее счет, но должны ее сохранить»[1]. Этот «способ» заключается в том, что бытие человека (Da-sein) есть понимание. «Собственная суть герменевтики фактичности, — по Гадамеру, — как ни странно это звучит, состоит в том, что уже в факте существования должно быть заключено понимание и что само существование является герменевтическим»[2].

Бытие для человека в его «конечности», «сокровеннейшей обращенности к концу»[3], не «объект» познания, а условие, при котором понимание вообще может осуществляться: человек «присутствует» «при» Бытии и способен понимать в силу своей «захваченности присутствием»[4]. Поэтому его понимание направлено Бытием, и в нем, в понимании, не человек познает Бытие, а наоборот, Бытие раскрывает себя, самоосуществляется — понятие бытия, толкуемое Хайдеггером в греческом смысле, есть «фюсис», «самовозникновение, саморазвертывание, самообнаружение и выход в открытость»[5].

Сущее, то есть и «субъект», определяется бытием в смысле «фюсис», поэтому понимание Бытия должно стать своего рода целью философа, каждого мыслящего человека. Поскольку историчность, «конечность» закрывает ему непосредственный доступ к «истине Бытия», его понимание возможно лишь в случае, если человек «прислушивается к зову» и «голосу» Бытия, что невозможно при опоре на субъективистские установки сознания. Как подсказывает слово «историчность», связанность человека с Бытием осуществляется исторически, в «истории». Поэтому, чтобы попытаться увидеть свободный от субъективизма путь к пониманию Бытия, нужно обратиться к понятию историчности в его смысловых соотношениях с «историей».

М. Хайдеггер не только не отказывается от концепции «историчности» Гуссерля, но делает ее исходным моментом для собственной мысли. «...существует ли вообще такая вещь, — сказано в работе «Европейский нигилизм», — как не одностороннее, а наоборот, всестороннее рассмотрение истории? Не вынуждена ли любая современность видеть и истолковывать прошлое всякий раз из *своего* горизонта?»[6]. Вопросы эти заданы скорее как риторические, что видно из последующих суждений: «Мы тоже вынуждены рассматривать и истолковывать прежнюю мысль из горизонта определенной, т. е. нашей, мысли. Не больше Ницше, не больше Гегеля можем мы выйти из истории и из "времени", чтобы с какой-то абсолютной позиции, словно бы без определенной и потому неизбежно односторонней оптики, рассматривать былое само по себе»[7].

«Историчность» научного мышления, безусловно, остается и для Хайдеггера неснимаемым, фактически существующим пределом. «Мы запросто, — пишет он, — и снова и снова будем спотыкаться о препятствие, идущее от уже затронутого соображения, превратившегося сегодня в общее место: что всякое рассмотрение истории определено настоящим и отнесено к нему»[8]. Но то, что «историчность» превратили в «общее место» и почти трюизм, для Хайдеггера отнюдь не означает

---

[1] *Хайдеггер М.* Основные понятия метафизики // *Хайдеггер М.* Время и бытие: Статьи и выступления. С. 331.

[2] *Гадамер Х-Г.* Хайдеггер и греки. С. 59.

[3] *Хайдеггер М.* Основные понятия метафизики. С. 331.

[4] *Хайдеггер М.* Время и бытие // *Хайдеггер М.* Время и бытие: Статьи и выступления. С. 398.

[5] *Хайдеггер М.* Европейский нигилизм. С. 155-156.

[6] Там же. С. 103.

[7] Там же С. 104.

[8] Там же. С. 105.

компрометации проблемы, не означает, что «с субъективностью этой надо смириться, и тогда всего лучше будет сделать из этой "реальной" нужды добродетель», поскольку «из примирения с субъективностью» опять вырастает «превосходство субъекта, ставящего все прошедшее на службу конкретного настоящего».

Для Хайдеггера «реальная» нужда, насущное требование — вдуматься в историчность человеческого бытия. Отсюда и возникает необходимость поставить вопрос об «истории» и наших представлениях о ней. Хайдеггер показывает, что история «закрыта» от нас «историографией», продуктом субъективистского сознания. «Мы еще слишком бездумно склонны по привычке представлять себе историю исходя из процесса, а в этом последнем видеть последовательность фактов, фиксируемых историографией»[1]. Но «историографически представленные факты не предопределяют историческую судьбу, а наоборот, все происходящее вместе с отталкивающимся от факта историографическим представлением всегда стоит на миссии так или иначе сбывающегося бытия»[2].

Вся суть дела в этом: историю нужно научиться видеть иначе, не «субъективно», то есть признать и принять, что не человек ее «совершает», он не «господин» истории и потому не может объяснять ее с помощью «собственных мыслительных построек», то есть сугубо современных теоретических концепций. История свершается «сама» — в том смысле, что она «послана Бытием». «Ведущим событием истории остается то, что она посылает на путь того или иного исторического осуществления»[3]. Но «мы еще слишком неопытны и слишком невдумчивы, чтобы осмыслить существо истории из посланности, миссии и следования ей, — отмечает Хайдеггер. — Мы очерчиваем историю рамками происходящего, вместо того чтобы осмыслить историческое соразмерно его настоящим истокам, из события». Слово «событие» (Ereignis) получает соответствующий смысловой коннотат: «Событие в своем существе есть то, что послано бытием, причем так, что само бытие сбывается и пребывает в том или ином событии и вместе с событием изменяется»[4].

Так ставится задача осмыслить историю не из «процесса», а из «события» и «посланности». Но ведь историчность и «горизонт настоящего», как представляется, преграждает путь и к «событию». И все же стало яснее, в каком отношении она выступает преградой именно здесь — нам мешает наше привычное представление о времени как «процессе». Чтобы поставить его под вопрос, М. Хайдеггер актуализирует мысль Гуссерля о «точке Теперь». «Называя Настоящее, — пишет он, — мы думаем о прошедшем и будущем, о раньше и позже в отличие от Теперь... Время — единство настоящего, прошедшего и будущего — представляют исходя из Теперь, как рядоположность последовательных Теперь». Но «Настоящее, — полагает Хайдеггер, — означает также и присутствие»[5], а «разговор и присутствии требует, чтобы в пребывании как бывании мы услышали селение и оседлость»[6].

Время, понятое не из «процесса», а из «присутствия», уже существенно меняет ситуацию историчности, поскольку приводит к принципиальному различению «горизонтов»: «горизонт настоящего» замыкает в себе современную мысль лишь до тех пор, пока мы считаем его единственным. Но если время — это для человека его «присутствие при бытии», в силу «конечности» всегда иное и новое, то очевидно, что на протяжении истории существовали разные «горизонты настоящего», и тогда уже может быть поставлен вопрос о подходе к прошлому на основе не «нашего» (субъективного), а «его» горизонта.

---

[1] *Хайдеггер М.* Поворот // *Хайдеггер М.* Время и бытие: Статьи и выступления. С. 253.
[2] Там же. С. 254.
[3] Там же. С. 253.
[4] Там же.
[5] *Хайдеггер М.* Время и бытие. С. 397.
[6] Там же. С. 398.

Здесь особенно важный для нас момент, так как в свете вопроса, которым занят Михайлов, мысль Хайдеггера получает отчетливое методологическое содержание. Каким же образом можно выйти из пределов собственной историчности в «присутствие-при-бытии», «расслышать» его, а не «наш» собственный голос? Хайдеггер подчеркивает: «Бытие должно по своему собственнейшему существу определяться из себя самого, а не сообразно тому, как *мы* его схватываем и воспринимаем»[1]. Для этого вводится четвертое измерение времени, пространственное, и понятие «*пространства-времени*». Время не трехмерно, — пишет Хайдеггер. — «Собственно время четырехмерно», и это четвертое измерение — «первое, все собой определяющее протяжение», поскольку «им несомо в наступающем, в осуществившемся, в настоящем их каждый раз особое присутствие»[2]. «Время» истории есть тем самым «полнота» человеческого присутствия, «место» человека «внутри» его истории: «События истории бытия обусловлены вмещающей открытостью этой уместности, а не тем, что занимает место в безличной протяженности исторического процесса»[3].

Теперь обозначим, какие исследовательские возможности понимания истории подсказывает это представление о времени как присутствии и «месте». Прежде всего, чтобы понимать Бытие «из него самого», нужно избегать «наложения» на прошлое современных понятий. Так, «чтобы уловить платоновско-греческое существо "идеи", мы должны исключить *всякую* привязку к новоевропейскому определению идеи как восприятия, а тем самым и отношение идеи к "субъекту"»[4]. Нужно также отказаться от «историографического» подхода к прошлому; ведь «бытие не имеет истории так, как город или народ имеет свою историю»[5]. Это уже приблизит нашу мысль к самой ситуации, в которой осуществляется работа понимания, создаст для него необходимые условия.

«Историеподобность истории бытия определяется очевидно тем и только тем, как совершается бытие, это значит... тем, как бытие имеет Место»[6], — подчеркивает Хайдеггер — таким представлением об истории следует заместить ее «историографическое» видение. А как «бытие имеет Место» в истории? Что отличает эти «места-пространства» друг от друга? Во-первых, отличия различимы в том смысле, что само отношение к истории менялось, и понять что-либо можно, если сделать «отношение к истории» одним из изначальных шагов исследования. «Всякое историческое высказывание и его обоснование, — отмечает Хайдеггер, — возникают в некоем отношении к истории», и «прежде чем выносить решение об исторической верности представления, требуется поэтому продумать, ощущается ли тут история и как ощущается, исходя из чего она определяется в своих основных чертах»[7].

Работы Хайдеггера подсказывают и то, как «научиться» выявлять «отношение к истории», отличное от «нашего», то есть как различать «горизонты» — для этого нужно осознать наше собственное к ней отношение. То, как будет истолковано нами прошлое, зависит от того, «как и откуда определяется для нас историчность человеческого бытия»[8]. Поэтому «вопрос об истине "образа истории" размахивается шире, чем вопрос об исторической правильности и тщательности использования и интерпретации источников, — говорит Хайдеггер. — Он затрагивает вопрос об истине нашего исторического местопребывания и заключенного в нем отношения к истории»[9].

---

[1] *Хайдеггер М.* Европейский нигилизм. С. 155.
[2] *Хайдеггер М.* Время и бытие. С. 400.
[3] Там же. С. 396.
[4] *Хайдеггер М.* Европейский нигилизм. С. 156.
[5] *Хайдеггер М.* Время и бытие. С. 395.
[6] Там же.
[7] *Хайдеггер М.* Гегель и греки // *Хайдеггер М.* Время и бытие. С. 388.
[8] *Хайдеггер М.* Европейский нигилизм. С. 105.
[9] Там же.

За разным видением, ощущением истории скрываются разные «способы исторического бытия», у каждого из которых — свое, иное, чем в современном мире, «основание», «фундамент», и его выявление становится настоятельной задачей, обусловленной историчностью нашей мысли. И здесь тоже будут мешать «собственные мыслительные постройки и невидимая запутанность в беспорядочных мыслительных привычках»; всепоглощающая инерция научной мысли — «забвение Бытия», «Постав» как «ныне господствующий способ исторического бытия»[1]: «Люди не хотят видеть потому, что иначе им пришлось бы признать, что фундамент, на котором они строят одну разновидность метафизики за другой, *вовсе не фундамент*»[2].

Что такое «основание», «фундаментом» «чего» оно выступает? История бытия «сбывается» по своей внутренней, неявной для нас логике. Не субъект познания, а «само» бытие осуществляет «эпохé»; оно «само» утаивает, удерживает в себе свой смысл, становящийся поэтому очень далеким от непосредственной очевидности, скрытым для современного мышления. «Удержание себя, — говорит Хайдеггер, — по-гречески значит *эпохé*. Отсюда речь об эпохах истории бытия. Эпоха означает здесь не временной отрезок в происходящем, но основную черту уместности, неизменное удержание ею самой себя в пользу внятности вмещаемого, т. е. бытия в аспекте углубления в сущее»[3].

Как видим, методологическое понятие Гуссерля получает совсем иное значение. «Эпохэ», отнесенное к «эпóхе», указывает на определенный этап истории, которому присущ его собственный «способ исторического бытия». Его суть, отличную от других «эпох» бытия, выражают его «основания», то есть прежде всего — «удержанные» в мысли представления о бытии, истории и месте человека в ней. Работы Хайдеггера намечают три этапа в истории бытия: эпоха древнегреческой, досократовской мысли; Новое время; современность; и каждой присуще свое основание: бытие как «усия», в которое органически включен человек; субъективизм, согласно принципу cogito противопоставивший человека бытию; «постав» как «еще не продуманная» власть техники над человеком и «забвение» бытия.

Историчность нашей мысли тем самым требует, чтобы «сущность» созданного в одну из эпох истолковывалась из «основания» этой эпохи и ставилась в отношение к нему, а не к нашим представлениям об этом времени истории. «Основания» не неподвижны и не «даны»: их «устанавливает» творческая мысль современников, но «как» она это делает, предстоит понять уже нашей собственной мысли. «Сущность поэзии, устанавливаемая Гельдерлином, — пишет Хайдеггер в работе «Гельдерлин и сущность поэзии», — историчная в высшей мере, ибо она предвосхищает некое историческое время. Но как историчная сущность она — единственно существенная существенность»[4].

Сущность произведения, как видим, не априорна, а исторична; поэтому оно может быть понято только на своей исторической почве, «изнутри» собственной исторической эпохи, а значит, в опоре на ее «основания». Произведение, чтобы проявить его историческую «единственность», нужно понять как «эйдос дома», указывающий на то, «чем это сущее приходит к явленности, т. е. к присутствованию, т. е. к бытию... Это не аспект для субъекта, а "вид" — того, из чего сущее происходит»[5]. «Дом», «мир», «земля» — понятийные обозначения, призванные выявить укорененность «художественного творения» в исторической почве как

---

[1] *Хайдеггер М.* Поворот. С. 254.

[2] *Хайдеггер М.* Европейский нигилизм. С. 157.

[3] *Хайдеггер М.* Время и бытие. С. 396.

[4] *Хайдеггер М.* Гельдерлин и сущность поэзии (пять ключевых слов) // Логос. Выпуск первый. М., 1991. С. 46.

[5] *Хайдеггер М.* Европейский нигилизм. С. 156.

его «истоке»[1]. Для А. В. Михайлова эта тема Хайдеггера — одна из наиболее близких, о чем ярко свидетельствует раздел «Философия проселка» во вступительной статье к книге его переводов Хайдеггера и центральное место, отведенное им здесь работе «Исток художественного творения».

Если попытаться предметно обозначить содержание «оснований», то Хайдеггер относит к ним, как правило, виды «мышления бытия». Это «идея» Платона, «энергейа» Аристотеля, «полагание» Канта, «абсолютное понятие» Гегеля, «воля к власти» Ницше — «все это не случайно выдвинутые учения, но слова бытия как ответы на тот вызов, который звучит в утаивающем себя посылающем вмещении, в "бытие имеет Место"»[2]. Историческое «основание» эпохи Нового времени оказывается предшествующим по отношению к каждому из них. Так, «всем верным и неверным историческим высказываниям» у Гегеля «предшествует то, что Гегель ощущает существо истории идя от существа бытия в смысле абсолютной субъективности»[3].

Как видим, вопрос об «основаниях» всегда задается по отношению к философии, метафизике: различение бытия и сущего — «решающее основание, которым исторически направлено и запечатлено всякое метафизическое вопрошание»[4]. Ничто эмпирическое, фактическая сфера действительности, рассматриваемая вне ее философской рефлексии, сюда не входит и не может войти — как раз потому, что доступ к истории Бытия приоткрывается только в философии как «мышлении Бытия», а значит, в языке, Логосе.

К проблеме историчности нашего знания мы возвращаемся снова: так или иначе, но самое глубокое намерение современного мыслителя раскрыть исторические основания бытийной мысли наталкивается на «горизонт настоящего». Потому должно существовать какое-то измерение нашей мысли, «гарантирующее» достоверность результатов ее работы. Оно, конечно, уже не может быть «субъективным», реализующимся на уровне исключительно современного опыта науки, и должно, с другой стороны, нести в себе весь предшествующий исторический опыт в неприкосновенности, пусть и «утаенной». Для Хайдеггера это язык; «событие Бытия» сохраняется в нем. «Лишь там, где господствует Мир, есть История, — сказано в статье о Гельдерлине. — Речь... дает гарантию, что человек — как историчный — может *быть*. Речь — это не имеющийся в распоряжении материал, но именно то событие (Ereignis), которое распоряжается высшей возможностью человеческого бытия»[5].

Язык — «дом бытия» и его «истины», «хранитель присутствия», в Логосе бытие выходит в присутствие, поэтому событие и может быть прояснено — через язык как «сказ бытия»[6]. Пути такого прояснения в работах Хайдеггера намечены: прежде всего это отказ от теоретических понятий и категорий современной науки, поскольку они уже «заранее» определяют движение мысли и способны вести ее только в заданном ими направлении, ограниченном всевластием того же «горизонта настоящего». Метафоричность языка Хайдеггера — один из способов преодолеть эту власть.

Обращение к языку самой истории, очевидно, сделает доступной встречу с ее «событием», с временем как «областью открытого простора»[7]. «Нет никакого

---

[1] См. анализ понятий Хайдеггера «мир» и «земля», осуществленный Гадамером: *Гадамер Г.-Г.* Введение к работе М. Хайдеггера «Исток художественного творения» // *Гадамер Г.-Г.* Актуальность прекрасного. С. 104-105.

[2] *Хайдеггер М.* Время и бытие. С. 396.

[3] *Хайдеггер М.* Гегель и греки. С. 388.

[4] *Хайдеггер М.* Европейский нигилизм. С. 152.

[5] *Хайдеггер М.* Гельдерлин и сущность поэзии (пять ключевых слов). С. 40.

[6] *Хайдеггер М.* Путь к языку // *Хайдеггер М.* Время и бытие. С. 271.

[7] *Хайдеггер М.* Время и бытие. С. 402.

естественного языка такого рода, — пишет Хайдеггер, — чтобы он был языком неисторической, естественным образом наличной человеческой природы. Всякий язык историчен, даже там, где человек не приобщился к историографии в новоевропейском смысле»[1]. Характер историчности слова определяется его эпохой и потому может быть понят из соотнесения с ней. «Язык как информация, — по мысли Хайдеггера, — тоже не язык в себе; он историчен сообразно смыслу и ограниченности нынешней эпохи»[2].

В понятии всегда выражается «сущность», смысл — но не постоянный, не «словарный», а исторически изменчивый. «Сущность — темпоральная категория»[3] для Хайдеггера, который, «впервые после Аристотеля», понял: «наши понятия развиваются из слов нашего языка... и запечатлевают время рождения человеческого опыта»[4]. Переосмысления терминологически закрепленных в научной традиции понятий, раскрываемые Хайдеггером, показывают их принципиально различные значения, что остается с его точки зрения незамеченным для современной науки, «бездумно» считающей такие понятия, например, «бытие», однозначными[5]. Выявление таких переосмыслений позволит приблизиться к «основаниям» эпох, а значит, и к возможности понять произведения прошлого, Бытие, «из него самого».

«Всякий язык есть самоистолкование человеческой жизни»[6] — не «наше» ее истолкование, а «ее» собственное. Поэтому путь к истории — это, по названию одной из работ Хайдеггера, «путь к языку»: он меняется, но сохраняет в себе историческую истину, делая ее этим для нас доступной. Но при условии, что в языке мы видим Логос, непрерывность традиции мысли (Überlieferung). Если же история видится как «метаморфоза» такого рода, которая меняет исторические смыслы, по словам Михайлова, «до неузнаваемости», представление о Логосе может показаться априорной установкой. Михайлов указывает на это, когда задумывается о современной герменевтической традиции.

2.6. Историчность Логоса

Гадамер, последователь Хайдеггера, отказывается от «истины» и «метода» в абсолютизирующем их смысле, и Логос выступает для него «гарантом» достоверности исследования исторического «предания». Но в отличие от Хайдеггера, что важно для понимания концепции науки у Михайлова, он делает акцент не на противопоставлении, а на «слиянии» «горизонтов». Тема «эпох» и их разных «фундаментов», столь значимая для Михайлова, отступает перед темой языка в его «универсальности» и медиальной, посреднической сущности, которая обеспечивает решение проблемы историчности науки тем, что создает условия для взаимоопосредования «горизонтов» прошедшего и настоящего. Каким образом это становится осуществимым?

---

[1] *Хайдеггер М.* Путь к языку. С. 271.

[2] Там же.

[3] *Гадамер Х-Г.* Хайдеггер и греки. С. 64.

[4] Там же. С. 63.

[5] Бытие как «усия» — нечто противоположное бытию как «абсолютной идее». См. об этом: *Гадамер Г.-Г.* Хайдеггер и греки. С. 63. Слово «усия», — отмечает Гадамер, вспоминая поразившую его интерпретацию "бытия" у Хайдегера, — означало по-гречески, у Платона и Аристотеля, «земельный участок — то, чем располагает крестьянин в своей работе и деятельности» — но не самого крестьянина и не его «мышление». Бытие у Гегеля понимается совсем иначе, как «абсолютно мыслящая себя саму мысль». «Для Гегеля, — писал Хайдеггер, — бытие и мысль одно, а именно в том смысле, что все вбирается мышлением». // *Хайдеггер М.* Гегель и греки. С. 382.

[6] *Гадамер Х-Г.* Хайдеггер и греки. С. 66.

Гадамер формулирует следующий вопрос: «Как вообще в рамках стремительного изменения исторического может мыслиться нечто вроде сохраняющейся философской истины?»[1]. «Тот, кто занимается историческими исследованиями, — подчеркивает Гадамер, — всегда предопределен своим собственным переживанием истории. История всегда переписывается заново потому, что нас определяет настоящее»[2]. Но «язык осуществляет постоянный синтез между горизонтом прошлого и настоящего», поэтому «всякое мышление может обрести прояснение и понятийную ясность исходя из собственной языковой традиции»[3].

В книге «Истина и метод», в разделе «Основные черты герменевтического опыта», осуществляется «возвышение историчности понимания до герменевтического принципа». «Не история принадлежит нам, а мы принадлежим истории», — подчеркивает Гадамер, и «самосознание индивида есть лишь вспышка в замкнутой цепи исторической жизни»[4]. Образ «замкнутой цепи» отражает «круговую структуру понимания», свершающегося благодаря его «предструктуре», указывающей на «пред-истолкованность» мира для исторического сознания. Человек находит мир уже истолкованным — в языке. «Язык есть всеобъемлющая предвосхищающая истолкованность мира, — отмечает Гадамер, — и в этом смысле он ничем не заменим. Прежде всякой философски нацеленной критической мысли мир есть для нас уже мир, истолкованный в языке»[5]. Герменевтическое сознание, — пишет Гадамер, — «обретает завершенность не в методологической самоуверенности, но в готовности к опыту, сходной с той, которая отличает человека опытного от догматически-предвзятого»[6]; оно должно обладать «открытостью навстречу преданию»[7].

«Предание» и образует ту «замкнутую цепь», к которой подключается мысль каждого интерпретатора произведений прошлого; поэтому язык предания, Логос, с его непрерывностью, обеспечивающей смысловое единство, несет в самом себе своего рода гарантию достоверности нашего понимания. Язык как Логос создает эту «цепь», и все эмпирически хаотичное, лежащее вне традиции рефлексии, к ней не может быть «подключено». В разделе «Онтология произведения искусства и ее герменевтическое значение» Гадамер показывает, как осуществляется «тотальное опосредование» и «преобразование в структуру», означающее, что «все связи произведения с окружающим миром рвутся», и оно сбывается в своем смысле как «выход в бытие» Логоса.

Значимость книги Гадамера в контексте размышлений Михайлова об историчности Слова не подлежит сомнению. Проблема «основных слов» науки и критичность взгляда на метод как инструмент современной науки близки ему, о чем точнее говорят, правда, тексты, написанные не в период «исторической поэтики», а позже, уже в начале 1990-х годов. В восьмидесятые годы герменевтический подход представляется Михайлову спорным именно в силу априорности, которую создает концепция Логоса, «предсоздающего» мир истории, в котором «снята» действительность как таковая. Михайлов исходил из своего представления об истории и видел в ней не преемственность и продолжающуюся нить

---

[1] *Гадамер Х-Г.* Хайдеггер и греки. С. 58.

[2] *Гадамер Х-Г.* Что есть ИСТИНА? // Логос. Выпуск первый. М.,1991. С. 36.

[3] *Гадамер Х-Г.* Хайдеггер и греки. С. 60.

[4] *Гадамер Х-Г.* Истина и метод. С. 329.

[5] *Гадамер Г.-Г.* История понятий как философия // *Гадамер Г.-Г.* Актуальность прекрасного. С. 29.

[6] *Гадамер Х-Г.* Истина и метод. С. 426.

[7] Там же. С. 425.

«предания», а такие его «превращения», которые делают вопрос о преемственности по меньшей мере проблематичным. Этим объясняется его критика литературоведческой герменевтики, намеревающейся «ликвидировать любую историческую дистанцию»[1].

Гадамер полагал, что единственным «ключом» к произведению является оно само. Такой подход не мог быть для Михайлова, на уровне проблемы оснований науки, как она ему виделась, опорным моментом. Потому субстанциальность мышления истории, выявленная Михайловым в работах Шпета, противопоставляется им «релятивизму» последователей Гадамера. Для него история, а не Логос, порождает смыслы. История — со всем, что в нее входит, включая и Логос — но и все иное, «окружающее» произведение в его исторической действительности. Если история — это «окружающая действительность», то литературное произведение мы должны понимать не из «него самого», а из этого «окружения», и то, как это возможно делать, подсказывает все обозначенное ранее: ориентироваться на реалии исторической действительности, участвующие в «культурном сознании» времени и создающие особое смысловое содержание его Слова. Но проблему историчности науки это не решает; ведь она будет «ориентироваться» в соответствии с собственным горизонтом ожиданий, предвосхищающим, а значит, и искажающим и деформирующим, подлежащие изучению исторические смыслы. Так «возможна ли теория литературы», свободная от самой себя?

Конечно, в такой форме вопрос Михайлова доведен нами до некоторой крайней границы, но, надеемся, он не становится от этого пустым. Важно выявить саму суть проблемы, ее предельно напряженный смысл. «Для синтеза истории и теории литературы как *возможности* ответ на подобный вопрос заключает в себе его судьбу», — говорит Михайлов, завершая свою работу о Г. Г. Шпете (с. 533). Итак, «ответ», то есть путь к решению проблемы, видится в необходимости «синтеза» теории литературы и ее истории. Почему «синтез»? Наука так же входит в превосходящее ее историческое целое действительности, как и все явления культуры; она так же участвует в создании «культурного сознания» своего времени , как и художественные произведения, она тоже «словесность» и так же, как литература, подчиняется Слову. Следовательно, сама наука, ее теоретическое мышление, должна осознать себя «частью» этого исторического целого, то есть «войти» в сам предмет исследования, а не противостоять ему.

Истолкование Михайловым мысли Шпета об истории определяется тем, что проблема историчности к этому времени (работа о Шпете написана в середине 1980-х) уже сложила свою достаточно долгую исследовательскую традицию. В итоге стало очевидно: как бы ни менялось основоположение науки, и независимо от того, что именно кладется в ее основу — ego, или Бытие-здесь, или Предание, — историчность всегда выступает непреложным запретом для исследователя в его стремлении к познанию прошлого. Но очевидным стало и другое: историчность рассматривалась на уровне личного сознания, «субъекта». Это и обусловливает ее запретительную, ограничительную функцию, поскольку заведомо означает, что познающему сознанию, историчному по своей природе, противостоит нечто (природа, социальный мир, наука, искусство), таковым свойством не обладающее, то есть «неисторичное» и подчиненное каким-то другим законам, чем сознание исследователя. Наука обречена видеть только в границах горизонта своей эпохи, в то время как явления прошлого принадлежат, разумеется, к эпохам совсем иным с их собственным горизонтом. Тем самым исследователь и его предмет как бы разноосновны — отсюда и их неснимаемый конфликт, имплицируемый в категории историчности.

---

[1] *Михайлов А. В.* Историческая поэтика в контексте западного литературоведения. С. 517.

Для Михайлова и мышление человека, и эмпирическая действительность включены в онтологическую сферу истории как «смыслопорождения».

Потому история и должна быть понята не как прошлое, замкнувшее на себе свои «смыслы», а как «жизнь», как «окружающее» — окружающее и нас сегодня, и произведения давно ушедших эпох. Меняется не только «смысл» произведения, но вся действительность его времени, ведь она была содержательно иной, чем та, что стала нашим настоящим. Для Михайлова это не стихийное и не произвольное, а «историческое» изменение, что потенциально уже намечает путь к адекватному пониманию «художественных созданий» из «их», а не «нашей», «окружающей жизни». Тем самым и предмет науки теперь должен стать другим: он никак не может быть ограничен только литературными произведениями, поскольку в этом случае они оказываются элиминированы из своей истории и в итоге интерпретатор снова попадает в «западню» историчности. Соответственно должны измениться и методологические принципы научного исследования: им предстоит стать ориентированными на «метаморфозы» культурно-исторических смыслов.

Для Михайлова «история как окружающее» есть «фундамент» науки, современной исторической поэтики, уже не просто «задуманной», а «реализованной», в которой в свете историчности будут содержательно соотнесены предмет и методология литературоведческого исследования. Этим проясняется та исключительно высокая оценка, которую Михайлов дает суждениям Г. Шпета об истории.

Таким образом, «онтологическая предпосылка» отечественной науки, ее «субстанциальное мышление истории», по убеждению Михайлова, определила «основание» этой науки — целостное видение истории как «окружающей действительности», «жизни». Включенность науки в такое историческое целое означает, что неизбежна новая постановка вопроса о её предмете.

3. «Движущееся содержание» как предмет исторической поэтики

3.1. Слово как «первопринцип словесности» (предмет исторической поэтики по А. Н. Веселовскому)

Проблема предмета рассматривается А. В. Михайловым в контексте размышлений А. Н. Веселовского 1870-1890-х годов, выявляющем движение от «широкого» к «узкому» его пониманию. Субстанциальность видения исторического бытия определила сам характер предмета в том отношении, что уже вначале своей научной деятельности Веселовский соотносит предмет исторической поэтики со всем целым культуры. Литература входит в это субстанциальное историческое целое и неотрывна от него. «Научный синтез» — цель молодого Веселовского[1], — отмечает Михайлов. — Веселовский исходит из потребности науки в новом синтезе, в комплексном подходе к кругу исторических проблем, и в его сознании «встает образ такой истории культуры, такой Kulturgeschichte, которая охватила бы в единстве — а не только в соположенности и разнородности — весь круг своих вопросов» (с. 9).

Цитируя слова Веселовского «История литературы и есть история культуры», Михайлов добавляет, что согласно такому замыслу и «научные тексты не должны исключаться из истории словесности» (с. 211). «Вот каковы масштабы ранне-

[1] *Михайлов А. В.* Проблемы исторической поэтики в истории немецкой культуры. С. 211. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте с указанием страницы.

го Веселовского, — подчеркивает он. — История литературы в его понимании вбирает в себя общеисторическое и историко-культурное содержание» (с. 10). Таким образом, литературному произведению как части всего историко-культурного целого потенциально предзадается широкое историческое измерение.

На этой основе в 1870 году Веселовский формулирует «предмет истории литературы»: «история общественной мысли, насколько она выразилась в движении философском, религиозном и поэтическом и закреплена словом»; в ней выделена поэзия как «тесная сфера» литературы (с. 7). Михайлов указывает, что в молодости Веселовский понимал предмет исторической поэтики еще более широко, включая в него историю науки и экономических систем. Он был против «ограничения истории литературы эстетической сферой» и считал, что история культуры должна строиться так, чтобы собственно исторические проблемы, а также история быта, оказывались внутри нее «как необходимая внутренняя сторона истории культуры» (с. 9).

Михайлов считает очень важным, что Веселовский видел все культурное целое, в которое входит «история общественной мысли», динамичным, а не механическим единством: «История — главное измерение поэзии; общественная мысль, в которую поэзия вливается, другое. Поэзия — часть общественной мысли», но «не механически выделяемая» (с. 7). В «общественной мысли» есть и рефлексия, и образ; это «социально опосредованное» явление. «Мысль и поэзия, мысль и образ для Веселовского опосредуются и соединяются, — отмечает Михайлов. Он, «как никто из его современников, уделял внимание внутренней, имманентной стороне литературного развития, понимая, что жизненные взаимодействия поэзии, ее вхождение в жизнь общества никак не исключают внутренней логики ее развития», в чем можно увидеть «наиболее важный и ценный диалектический момент теории Веселовского». Отсюда и предмет истории литературы у него значительно более сложен: «мысль движется к исторической поэтике как теоретической дисциплине, основной для науки о литературе» (с. 211).

Михайлов «смотрит» на работы Веселовского с точки зрения тех проблем, которые считает на сегодня и актуальными, и нерешенными — это необходимость видеть предмет исторической поэтики на уровне субстанциального мышления истории в «науке о культуре». Он обнаруживает, что в замыслах Веселовского эти вещи учитывались и продумывались. История — главное для Веселовского: «индуктивная поэтика выясняет сменяющие друг друга принципы поэтического сознания», и «в историческом движении поэзии должна выявиться ее сущность» (с. 7). В 1883 году, — подчеркивает Михайлов, — Веселовскому удалось дать удивительно емкое определение своей «индуктивной поэтики» как изучения «эволюции поэтического сознания и его форм». Потому смогла возникнуть «научная история литературы, т. е. такая, которая признает историчность за бытием литературы» (с. 65).

Для Михайлова предельно важно обозначить, что благодаря «широкому» пониманию предмета науки Веселовский осознал «потребность в соопосредовании всех без исключения сторон культурной истории», и таким «соопосредущим», объединяющим все сложное целое культуры началом для него стало Слово. «Направление взгляда» у Веселовского «превращает историю культуры в историю именно словесности»: все «связывается в единстве слова», в котором Веселовский признает «единство творческого начала» (с. 9). Рождающееся в истории форм поэтического сознания «слово» опирается на «почву» и «жизнь», отсюда оно могло интуитивно предвидеться Веселовским как неаприорное «основание» культуры. Веселовский, — отмечает Михайлов, — «требует для изуче-

ния поэзии исследования ее основ». В словах Веселовского «чтоб ощутить запах почвы, надо стоять на этой почве» Михайлов слышит намерение исследователя идти «от изучения самой жизни» (с. 52).

Позднее понимание предмета исторической поэтики у Веселовского, по мнению Михайлова, значительно более узкое: «Роль и границы предания в пределах личного творчества». «Здесь новое обязано привиться к старому стволу», и представление о имманентной логике истории исчезает. «Единство исторической поэтики на время распалось, — отмечает Михайлов, — чтобы собираться постепенно и на совершенно новых основаниях, чем у Веселовского» (с. 16). Без сомнения, Михайлов видит в ранних работах Веселовского значительно более продуктивный с точки зрения современных задач исторической поэтики подход к ее предмету. Обращаясь к истории науки XX века, он обнаруживает, что «широкое» понимание предмета в последующей традиции не исчезло, а продолжало развиваться.

Во-первых, «не без опоры на приемы Веселовского» «сложилась узколингвистическая трактовка "слова"». Но «в научном споре с формализмом» складывается «широкое историко-культурное понимание слова у М. М. Бахтина, соответствующее философским обобщениям "слова" в мировой культуре XX в.» и одновременно направленное на историко-литературный и поэтологический материал (с. 16). Такой «общий, целостный подход» Михайлов видит в его работах тридцатых годов, особо отмечая при этом «Формы времени и хронотопа в романе» (с. 54), и в трудах О. М. Фрейденберг тех же лет по поэтике сюжета и жанра. Как констатирует Михайлов, «у Веселовского не было научного пристрастия к обобщенному понятию "слова" — не было разработано то привычное для нас (большей частью благодаря М. М. Бахтину) подчеркнутое, притягивающее к себе все внимание понятие о слове (в том числе поэтическом, художественном, романном и т. д.), о слове социально-функционирующем и отмеченном при этом значимостью и весомостью самостоятельной культурной силы (параметра социальной жизни), — понятие, которое сопряжено с почвой и которое выступает как культурное выражение, преломление "жизни", а в то же время и как преломление языка, а именно как язык, из разлитых в жизни энергий которого выковываются культурно-значимые и фиксированные смыслы» (с. 53). Но в ранних замыслах Веселовского это представление о Слове, хотя и осталось неразработанным, было предугадано. Потому смогла сложиться соответствующая традиция, которая уже не прерывалась, и в конце 1980-х годов, как выявлено в анализе Михайлова, стало уже отчетливо видно, чем «держалась» эта традиция, а значит и то, на каких основаниях она может сегодня продолжать свою жизнь. «То общее, что оставалось между новыми синтезами исторической поэтики и наследием Веселовского, — отмечает Михайлов, — могло прежде всего заключаться именно в освоении всех родственных историко-культурных материалов, поставленных на почву слова, и в движении в глубину — к принципам, или первопринципам, поэтического (вместе с тем общекультурного) сознания и к развитию и смене этих принципов в истории» (с. 16).

Таким образом, Михайлов приходит к выводу, что подход А. Н. Веселовского к Слову должен стать основанием для современной исторической поэтики в концепции ее предмета. Он подчеркивает: на ранних стадиях науки в работах Веселовского «историко-культурные проблемы на почве слова» и поэтические средства и приемы связывались между собой. Это центральный для Михайлова момент их теоретико-методологической содержательности — как раз в «широкой» стороне задуманной Веселовским исторической поэтики он видит «проблематику, которая еще острее стоит и сейчас перед наукой»: «это проблематика современной истории культуры под знаком слова, понятого во всей своей значи-

мости для культуры» (с. 16). Поэтому Михайлов убежден: «Историческая поэтика как замысел наших дней не может проходить мимо прозрений акад. А. Н. Веселовского и, осваивая, обрабатывая конкретный материал литературы, должна постоянно соразмеряться с общими, всеобъемлющими проблемами истории культуры в целом» (с. 17).

Самый общий вывод, к которому подводит как бы «завещанное» А. Н. Веселовским видение общекультурных и поэтологических аспектов в их единстве, — это необходимость сблизить теорию и историю литературы. Построение исторической поэтики должно развертываться «во взаимопроникновении литературной теории и истории литературы, — подчеркивает Михайлов, — притом так, что этот процесс взаимопроникновения и слияния теории и истории литературы выходит в широту истории культуры и ее развития, в ее многообразных материалах черпая свою внутреннюю логику». Внутри этих широких рамок исторической поэтики Михайлов обозначает «относительно самостоятельное целое», в которое она входит. Это «история культуры»; здесь историческая поэтика в качестве «теории и истории литературы, приводимых к некоторой принципиальности своих оснований», должна выявлять свои начала и получать логическое обоснование (с. 17).

Итак, по убеждению Михайлова, предмет исторической поэтики должен сегодня видеться так, как представлялось А. Н. Веселовскому: это широко понятое Слово, к которому «стягивается» все целое культурной истории, создаваемой «общественным сознанием» в его исторически сменяющих друг друга «формах». Насколько адекватно современному состоянию науки такое понимание предмета? Богатейший фактографический материал по истории литературы и культуры, собранный за целый век, прошедший с момента рождения идеи исторической поэтики, казалось бы, в полной мере позволяет реализовать сегодня замыслы А. Н. Веселовского. Но нельзя не помнить, что за это время изменилось главное: само понимание исторического «факта» в его смысловой прозрачности для нас. И понятия «поэтическое сознание» и «его формы», представление о Слове как «готовом», казавшиеся ясными в эпоху Веселовского, сегодня уже отнюдь не являются таковыми и говорят скорее об обратном — о своей «вписанности» в горизонт сознания определенной исторической эпохи, пределы которой вряд ли простираются далее начала XIX века. И если само понятие «формы» «поэтического сознания» возникло столь недавно, то правомерность его применения к более ранним литературным явлениям (которым оно чуждо) и, главное, научная достоверность получаемых при этом исследовательских результатов кажутся не бесспорными.

«Факты сами по себе немы», — писал Михайлов, — они существуют лишь в «осмыслении», а их осмысление исторически изменчиво. Современная наука, таким образом, по сути не располагает ничем фактически устойчивым и стабильным на уровне содержания своего предмета. Это новое в сравнении с временами Веселовского знание об историчности всякого факта науки, по убеждению Михайлова, не может не повлиять на современное представление о предмете исторической поэтики — сегодня важно осознать его изменчивый, «движущийся» характер.

3.2 «Историзация знания»: принцип историзма как проблема

В наши дни «намечается новая функция литературоведения, связанная с осознанием историчности всякого факта этой науки, с осознанием того, что любое научное знание включено в беспрерывный поток осмысления» (с. 3), — отмечает Михайлов. Тем самым «фактографическое», историко-литературное изучение прошлого должно быть дополнено изучением «осмысления всего фактического» (с. 3), что требует от теории литературы осознания историчности не только своего материала, но и самое себя — научного сознания как такового.

«Становление и постоянное самоопределение литературоведения, — как полагает Михайлов, — свидетельствуют о том, что такая историчность существования этой науки, ее связанность с историей как со смысловым движением, близка к самому существу такого знания, которое можно представить так: оно всегда находится в движении, причем в отношении такого своего "материала", который, в свою очередь, находится в движении» (с. 227).

Начиная с конца XVIII века идея истории постепенно «опосредовалась» литературным сознанием. Этот процесс Михайлов называет «процессом историзации» (с. 64), в котором он видит особую и чрезвычайно существенную роль исторической поэтики. «С процессом историзации всего знания, — пишет он, — связана и та авторитетность, какую в самые последние годы вновь завоевала идея *исторической поэтики*» (с. 3). Ее «движущийся материал» требует «примыслить к ней историческое измерение» (с. 43), то есть продумать и сделать методологически исходным представление о «переосмысляющемся» в истории Слове поэзии и науки. «Это будет означать, — пишет Михайлов, — что литература (словесность) будет в нашем представлении время от времени как бы переходить через крутые пороги, на которых меняются самые ее принципы, переосмысляется слово, что за литературой будет следовать поэтика и теория литературы, тоже время от времени переживающие существенную метаморфозу, и те различные формы, в которые выливается знание об истории литературы» (с. 43).

Отсюда обостряется проблема историзма как методологического принципа, поскольку он необходимо должен получить новую направленность. Принцип историзма «глубоко заложен в русской традиции науки», — отмечает Михайлов. — Но «нельзя ожидать, что литературовед будет пользоваться им как инструментом, заранее припасенным для него, который ему осталось только применять». Ведь уже «само его наличие и признание» означает, «что всякому предмету знания, всякому бытию приписывается историчность, т. е. внутренне закономерная изменчивость» (с. 64). Поэтому принцип историзма требует того, «чтобы исследователь не пользовался им как чем-то готовым и сложившимся, а разбирался в тенденциях самого исторического сознания, в изменениях или даже кардинальных метаморфозах образа истории» (с. 230).

Итак, поскольку «наука находится в движении относительно принципиально движущегося материала» (с. 3), ее методологический принцип тоже должен стать «движущимся». Как подчеркивает Михайлов, «если это инструмент, то такой, который в исследовательском процессе должен быть заново создан и который должен отразить в себе свойства материала, с которым взаимодействовал» (с. 64). Он должен стать «движущейся» мерой этого материала — не в том смысле, что исследователю предлагается и «разрешается» спонтанно менять свои методологические установки, а в том, что эти установки, равно как и взгляд на конкретный историко-литературный материал, должны определяться внутренней, исторической логикой изменений Слова.

3.3. Предмет исторической поэтики в концепции А. В. Михайлова

Предмет исторической поэтики в схематическом изображении Михайлова выглядит следующим образом. Его первый уровень — «литература (словесность, поэзия в ее историческом развитии»). Второй — это осмысление литературы»: «поэтика, теория литературы; история поэтики; история теории литературы; история литературы, история истории литературы». На третий уровень вынесена «история науки о литературе», на четвертый — «историческая поэтика» (с. 21).

Отсюда видно, как усложнена структура предмета: собственно «литература» составляет лишь первый, как бы «исходный» и самый простой ярус схемы. То, каким образом к предмету «примысливается» историчность произведения, показывает содержательный состав всех других уровней. Поскольку художественные

произведения не «даны» современному исследователю как таковые и доступны ему исключительно в виде уже осуществленных «осмыслений» и «переосмыслений», в предмет введено их «осмысление», зафиксированное в историко-литературных, научно-теоретических и науковедческих источниках.

Историческая поэтика «возникает тогда, — отмечает Михайлов, — когда творческое, поэтическое слово уже не один раз в самой истории подверглось опосредованию — исторически и теоретически» (с. 22). Потому история и теория литературы и их собственная история, свидетельствующая о «движении» материала, составляет необходимый компонент предмета. Из схемы следует также, что историческое «движение» материала продолжается и вообще не может быть остановлено, завершено, а тем самым остается открытым и содержание предмета: историческая поэтика «сама» включена сюда как один из многих сложившихся на сегодня способов осмысления материала, но именно потому, что она тоже оказывается «частью» собственного предмета, это не «высший», не «итоговый» уровень. Процесс исторического развития, — писал Михайлов в начале 1980-х годов, — «никогда не объективируется перед нами как нечто законченное, не становится предметом — удобным для рассматривания и исследования, а все время движется и изменяется»[1]. Чем задается единство столь сложного, многоуровневого предмета исторической поэтики?

3.4. Состав «предмета» и его единство

Схема подсказывает, что все входящие в «предмет» области знания и научные дисциплины укоренены в истории Слова и создают эту историю; история Слова выступает для них объединяющим началом. Если посмотреть на схему с точки зрения того, чего в ней «нет», то увидим, что «нет» здесь истории культуры, ведь ее связанность со Словом существенно иная, чем в науках, изучающих Слово литературное. Конечно, это совсем не означает исключения истории культуры из сферы предмета исторической поэтики, что по сути противоречило бы как замыслу Веселовского, так и концепции Михайлова, на этом замысле вырастающей. Но единство предмета не может задаваться «суммой», простым перечислением тех областей знания, к которым по мере необходимости прибегает литературовед. Состав предмета на схеме показывает, что в основу здесь положен особый и строгий принцип включения данных, а не каких-либо иных, компонентов.

«...предмет исторической поэтики устанавливается не “нами“, т. е. не литературоведами, — отмечает Михайлов, — устанавливается не частным мнением, взглядом, а должен быть понят именно так, как того требует логическое развитие науки» (с. 18). Предмет исторической поэтики создавался в течение века, и каждый новый его уровень вырастал на основе предшествующего и благодаря ему, причем так, что не «отменял» его, а обогащал и усложнял. С точки зрения Михайлова, все уровни исторического развития исторической поэтики — «взаимосвязанные и взаимоотражающиеся»[2]. Комментируя свое представление о предмете науки, он пишет: «“Сама“ литература переходит в полноту знания о ней... Каждый из ярусов относительно замкнут (сама же литература есть свое истолкование), и самое важное — все эти ярусы, надстраивающиеся над “самой“ литературой, взаимосвязаны и соотражены... Но, что разумеется здесь само собой, такой ярус по своему существу не означает какой-то неподвижной суммы знаний, чего-то ограниченного» (с. 230).

В итоге сегодня мы имеем дело с предметом исторической поэтики как исторически сложившимся целым. Это субстанциальное целое истории, осмысляемой Словом и в Слове, и каждый компонент предмета, «участвуя» в создании Слова, находится тем

---

[1] *Михайлов А. В.* Диалектика литературной эпохи. С. 30.

[2] *Михайлов А. В.* Историческая поэтика в контексте западного литературоведения // Обратный перевод. С. 519.

самым в содержательном взаимодействии со всеми другими «частями» или компонентами. «Историческая поэтика отражает сильно разветвленное, разросшееся, опосредованное слово, — подчеркивает Михайлов, — слово, которое накопило достаточно опыта для того, чтобы сами его опосредования сложились в историю форм, в своего рода систему» (с. 22). Все составляющие предмета исторической поэтики и есть «формы» опосредования Слова; «сама история постоянно переводит слово в новые состояния», поэтому «уровни далеки друг от друга» и в то же время неразделимы.

Итак, «историческая поэтика относится ко всем тем уровням, на которых осмысляется слово, а тогда не только всякая словесность (с поэзией в центре), но и теория литературы, и ее история, и поэтика, наконец, и сама же историческая поэтика как осмысление слова — все попадает в ведение исторической поэтики, все должно быть подвергнуто ею анализу, все должно быть ею осмыслено, все становится ее материалом» (с. 21).

Как с точки зрения содержательного состава предмета исторической поэтики она связана с другими научными дисциплинами?

3.5. Историческая поэтика и теория литературы

Михайлов полагает, что историческая поэтика, «как задуманная в самой науке, подчеркнем это еще раз, соотносится с существующими литературоведческими дисциплинами не механически, а динамически» (с. 19-20). Это означает, что историческая поэтика «подчиняет» их себе, но «не охватывает целиком их содержание»: историческая поэтика «стягивает к себе, как центру, существенное содержание науки о литературе, подчиняя его принципам исторического сознания, формам историко-культурного слова» (с. 20).

Все то в каждой из отдельных научных областей, что позволяет обогатить научное знание об историческом становлении Слова, имеет самое прямое отношение к «ведению» исторической поэтики. Она охватывает «все содержание науки о литературе», но только «взятое в своем самом принципиальном содержании, начиная с философского, однако подкрепляемого всей весомостью своего историко-культурного разворота, осмысления слова и тому подобных общих вещей и проблем» (с. 18-19). В силу этого историческая поэтика — не одна из дисциплин, существующая наряду с другими, а скорее общая для них тенденция, реализующаяся, «как только исследователи от узкой, технологической, прикладной постановки вопросов переходят к общей, принципиальной, к исторической жизни своих предметов». Соответственно, в нее не входит «все то отдельное», что не причастно историчности Слова, например, чисто фактографические и биографические исследования (с. 19).

Историческая поэтика тем самым «не подменяет» теорию литературы, но и «не тождественна» ей; «теория и история литературы обретают свою логику, свое обоснование и оправдание в исторической поэтике» (с. 20). Михайлов считает, что у теории литературы нет «права на отдельное существование», поскольку все в ее материале связано с историей и поэтому не может изучаться в изоляции от исторической тенденции научного знания.

Итак, содержательная целостность предмета современной исторической поэтики задается не «готовым», а изменяющимся Словом в его исторически развертывающемся осмыслении. Историческая метаморфоза Слова — так можно обозначить предмет науки о литературе в концепции А. В. Михайлова.

3.6. Слово как «первопринцип» науки о культуре

Слово — структурообразующий принцип предмета исторической поэтики, открытый в этой функции еще А. Н. Веселовским. Но чтобы отвечать современному уровню науки, пришедшей к осознанию своей историчности, он требует переосмысления, что в контексте концепции А. В. Михайлова означает безусловную необходимость освобождения Слова от любых априорных коннотаций.

Как показал осуществленный Михайловым анализ оснований исторической поэтики, априорность неизбежно возникает там, где исследователь, воспринимая свой материал исключительно в «горизонте настоящего», прилагает к нему сугубо современные научно-теоретические установки. Потому сами эти установки сознания должны быть «историзированы» — включены в «движение» предмета под знаком непрерывного движения истории. Подход к истории культуры со стороны Слова и призван решить эту изначальную задачу. Потому Слово, чтобы являться не априорным, а историчным «первопринципом» науки, должно быть понято в его способности объединить художественное и научно-теоретическое Слово на «историчном», подвижном основании, адекватном имманентному движению истории. Таким видится характер требований, которые предъявляет к своему «первопринципу» наука в ее современном состоянии — в свете историчности научного мышления.

Прежде всего, чтобы не быть априорным, Слово должно быть поставлено в отношение к истории как субстанциальному целому, то есть такому, единство которого задается «изнутри» самой истории и выступает в качестве внутренне присущего ей. Как А. В. Михайлов решает эту проблему, показывает его видение истории.

3.6.1. История культуры как «смыслопорождающий» процесс

А. В. Михайлов, цитируя высказывание Д. С. Лихачева о том, что «в произведениях гуманистических, человечных... культура не знает старения», комментирует его следующим образом: «В то время как акад. Д. С. Лихачев подчеркивает нравственный смысл, или нравственный урок истории культуры, мне бы хотелось обратить внимание на такую сторону культуры, которую можно назвать сейчас смыслопорождающей, — ведь нигде, как именно в культуре, происходит осмысление всего происходящего в жизни, а следовательно, закладываются основы для того, что и как будет уразумеваться в истории, и, далее, какой будет сама эта история» (с. 55).

«Сама» история, а не «наше» (например, гуманистическое, нравственное) ее истолкование, говорит о себе в «осмыслении всего происходящего в жизни». Отсюда становится яснее значение слова «смыслопорождающий»: «сама» история порождает смыслы; они могут быть или не быть нравственными, но в любом случае их содержание может быть понято только из «самой» истории и складывающейся в ней логики осмысления, из исторической жизни Слова, укорененной в культуре. Увиденное так, оно перестает быть абстрактным и «отвлеченным» и становится, наоборот, исторически насыщенным и конкретным. Культура и ее история, — пишет Михайлов, — «нить, в которую решительно все (все осмысляемое) свивается и от которой все отходит, с которой все сбегает». Поэтому для истории литературы, для теории литературы, «если она исторически ориентирована и не довольствуется отвлеченностями, история культуры — это смыслообразующее целое, предел и естественная "рамка"» (с. 55). Эта «рамка», — продолжает Михайлов, — «тотчас же приводит науку о литературе в соприкосновение с самой историей и ее закономерностями, — причем уже в специфически препарированном, обработанном и зафиксированном виде, в виде произведений, художественных вещей...» (с. 55).

Не история «вообще», а история культуры несет в себе самоосмысление, а значит, дает нам возможность увидеть имманентное становление исторических смыслов. Поэтому «историческая поэтика обретает свою логику в истории культуры, этом смыслообразущем, или смыслопорождающем, слое всей человеческой истории». Сама историческая поэтика «есть фактор истории культуры, фактор историко-культурного смыслообразования, или смыслопорождения», чем определяется ее «особая функция — отражения, анализа, осмысления поэтического сознания или, шире, слова в историко-культурном смыслопорождении» (с. 21).

Таким образом, то субстанциальное целое, которым «управляет» Слово, — это история культуры. В Слове смыслопорождающий процесс культуры обретает

свои исторические формы, которые и призвана изучать историческая поэтика. Но для этого необходимо, чтобы все это «смыслопрождающее» целое культуры предстало как «движущийся» в истории материал, смысловые изменения которого подчиняются некоему имманентному закону, задающему «историчный» методологический ориентир при изучении Слова. Этот «закон» должен предопределить динамическое соотнесение с «целым» всего «отдельного» — так, чтобы каждая часть целого тоже мыслилась как подвижная, а не статичная, и в то же время сохраняла бы свою смысловую неповторимость.

3.6.2. Диалектика части и целого

А. В. Михайлов не согласен с тем, как зачастую решается задача соотнесения «части» с «целым» в отечественной науке (в 1970-е и 1980-е годы). Как уже отмечалось, с его точки зрения привычное представление о последовательной смене одного литературного этапа другим, каждый из которых анализируется при этом через «набор» устойчивых черт и признаков, неадекватно характеру «движущегося» предмета исторической поэтики. Ведь на основе такого «классификационного» подхода к изучению истории литературы нельзя понять, каким образом ее стадии связаны между собой и чем определяется весь ход литературной истории. Поэтому и систематизированный «набор» отличительных признаков, который «предпосылается» определенной литературной эпохе, направлению или жанру, кажется произвольным, построенным на априорном, к тому же зыбком и случайном, основании. Оспаривая убеждение И. П. Смирнова в «приоритете синхронно-системного, то есть аисторического» подхода, А. В. Михайлов говорит, что «предпочел бы не предпосылать заранее большего, нежели то, что литература в каждом отдельном случае (в такую-то эпоху и в такой момент) как-то устроена» (с. 137). «Но вот как она устроилась, — уточняет он свою мысль, — что там удалось согласовать, что там ладно, а что нет, что системно, а что нет, есть ли вообще система и структура или нет и т. д., — это надлежит изучать исторически конкретно и одновременно теоретически осмысляя эту историческую конкретность» (с. 137).

При «системном», «синхронном» подходе возникает чисто условная, хронологическая, а не исторически-смысловая последовательность этапов процесса, и его внутреннее становление, а значит, и историческое «место» каждой части целого остается нераскрытым. Потому нужен совсем иной подход: «Как нет заранее предпосланной системности, так нет... и абсолютности среза, — можно было бы говорить о диалектике целого и частей, с чем в первую очередь имеет дело наука о литературе» (с. 137).

А. В. Михайлов полагал, что характер предмета исторической поэтики, ее «движущийся» в истории материал, показывает: литературная история развивается не последовательно и не «линейно», а «диалектически», и это и есть ее имманентный, «внутренний» закон, согласно которому все частное и отдельное находится в диалектических отношениях с культурной историей. Очевидно, что Слово как «первопринцип» науки должно быть содержательно соотнесено с этим представлением. Каким же образом Слово «держит» на себе всю эту историческую динамику, «диалектику целого и частей» в «самой» истории?

Прежде всего отметим, что диалектический подход к истории культуры подготовлен всей логикой становления науки. Он появился уже в эпоху ее зарождения, когда, как отмечает Михайлов, «сложился — в одном чрезвычайно важном отношении — солидный фундамент для исследований в области исторической поэтики» (с. 127). Во времена романтиков и Гегеля «возник один неповторимо ценный элемент мысли — умение представлять себе целое истории поэзии и в его единстве, и в его общей, обозримой логике, и, главное, в живой динамической

взаимосвязи всех ее разделов или этапов». Это «диалектическая мысль», «едва ли не самая важная предпосылка исторической поэтики», когда «ничто не мыслится остановившимся, изолированным, застывшим в себе как удобный "предмет" исследования. Наоборот, все отдельное захватывается общим потоком движения, слышен бывает (как у Герреса) космический гул истории» (с. 127).

А. В. Михайлов подчеркивает, что диалектический момент был свойствен и мысли А. Н. Веселовского о «целостности» Слова. Его подход «требовал вычленения "слова" как общей основы всякого творчества, от поэзии до науки» (с. 53). «Основа» такого рода присутствует в научном творчестве Веселовского «скорее имплицитно», но она отчетливо предполагает взаимосвязь разных форм Слова, поскольку «на деле, практически Веселовский... занят отнюдь не только поэзией — наоборот, такими формами словесности и типами слова, где разные функции слова либо не дифференцированы, либо теснейшим образом взаимосвязаны» (с. 10). «И поэзия берется им в пределах всей словесности, — отмечает Михайлов, — и исследование «форм поэтического сознания предполагает такую опосредованность поэзии "всей" словесностью».

Именно потому, что «поэтическое» слово Веселовский вписал в «пределы историко-культурного единства *слова*» (с. 10), он, думая о сложных опосредующих связях «внутри» такого «целого», открыл, «вместо господствующих до сих пор отвлеченных определений», историчный подход к литературным явлениям: «критерий для оценки поэтического творчества» нужно брать «из исторической эволюции поэзии» (с. 53), причем «эволюция» виделась как достаточно сложный исторический процесс. «Веселовский был шире своих толкователей, — отмечает Михайлов. — Его представления об эволюционном, "органическом" развитии осложнялись мыслью о нарушениях хода эволюции извне. Он думал о "скачках" в развитии» (с. 54), которое умел увидеть и диалектически, о чем говорит задача его «нового сравнительного метода»: «проследить, каким образом новое содержание жизни, этот элемент свободы, приливающий с каждым поколением, проникает старые образы, эти формы необходимости, в которые неизбежно отливалось всякое предыдущее развитие» (с. 8).

Но позитивистские тенденции привели к тому, что Слово в конечном итоге понимается Веселовским неисторично, не как историческая основа, а «как итоговая сумма, совокупность всего им произведенного», как область «готового» слова (с. 52). «Готовое» — значит завершенное, исторически остановившееся, замершее — а не переосмысляемое, не «опосредующее», не историчное. «Веселовский был даже далек от того, — пишет Михайлов, — чтобы останавливаться на таких посредующих стихиях, как слово. И его мысль, и научное мышление его эпохи обычно понимают отношение творчества (и всякого художественного произведения) к жизни и почве прямее, непосредственнее и короче — словно минуя соотражающие их инстанции» (с. 53).

Здесь уже акцентирован принципиальный для концепции Михайлова момент: при очевидной опоре на истоки русской исторической поэтики он интерпретирует Слово иначе, чем его предшественники. Но прежде чем пояснить это, обозначим дальнейшее движение диалектического подхода к истории литературы в отечественной традиции. Диалектические принципы в изучении истории Слова, и значительно шире, чем у А. Н. Веселовского, развернуты М. М. Бахтиным[1], что, безусловно, учитывает А. В. Михайлов. Но и бахтинское понимание «слова» не в полной мере отвечает той задаче, которую ставит перед собой Михайлов: оно основано на «наших» представлениях о времени и пространстве, тем самым — об истории и характере функционирования в ней Слова, и потому в логике Михайлова не свободно от априорности, а значит, не может быть принято за «первопринцип» науки.

[1] См. подробнее Приложение 1, раздел «Диалектические принципы».

Михайлов, со своей стороны, убежден: Слово безусловно есть то «общее», по отношению к которому должно истолковываться все «отдельное», но при понимании Слова недопустимо видеть его «готовым» и в духе современных теоретико-литературных представлений распространять «наше» его видение на всю культурную историю — так, будто бы Слово в его осмысляющей направленности никогда не менялось. «Мы сейчас лучше должны осознавать, — пишет он, — условность вычленения поэтических форм словесности из всех прочих — и граница "собственно" поэтического... в каждую эпоху проходит по-своему» (с. 9-10). Поэтому следует, напротив, опираться на особый характер Слова как «общего» на каждом из этапов истории: «Есть общее в том, как каждая эпоха (или какое-то историко-культурное единство) мыслит себе вообще слово, и такое осмысление слова предшествует поэтическому его применению и его определяет» (с. 10).

Слово в его «регулирующей», «управляющей» историко-культурным осмыслением функции изменяется; и только как исторически изменчивое, оно может, и должно выступать, неаприорным «основанием» для соотнесения «части» с «целым» при анализе литературного процесса. Такое «основание» уже создает пока не реализованную в науке возможность раскрыть имманентную взаимосвязь всего «отдельного» с «общим». «...проблема совмещения идеи и материала, — говорит Михайлов, — была животрепещущей задачей философии и эстетики, как и самого искусства, в гегелевскую эпоху... Тем не менее и теперь мы еще встречаемся с ней как с научной проблемой, не разрешенной до конца творчески и теоретически»[1]. Гегелевское учение о диалектике закономерно становится «участником» разработки «первопринципа» науки, осуществляемой А. В. Михайловым.

Обозначим ключевой, на наш взгляд, момент этого учения, определивший столь важную его роль в размышлениях Михайлова: Гегель видел в диалектике метод, способный философски исследовать все «целое» действительности в его непрерывном становлении. «В сфере философии, по Гегелю, вообще отсутствует различие между теоретическим объясняющим принципом и эмпирией. Понятие, разрастаясь, становится самой реальностью, раскрывает себя как реальность, а не только понятие»[2]. Различие между эмпирией и рефлектирующим ее мышлением «снимается» — «но не произвольно, не по субъективному хотению, но в ходе имманентного развития самого принципа», и «изображение этого процесса дает его система во всей полноте своего развертывания»[3]. Диалектика для Гегеля — «способ самообоснования философского знания»[4]. Его «предмет» тем самым, по словам Гегеля, «через самого себя делается тем, что он есть», и показать это означает «доказательство истины в философии»[5]. «Истина как таковая должна доказать себя, — писал Гегель, — а такое доказательство здесь, в рамках логики, состоит в том, что понятие показывает себя опосредствованным через себя и самим собой и, следовательно, истинно непосредственным»[6].

Диалектика как «метод» призвана раскрывать имманентный процесс становления, «логика» которого — это логика «самообоснования», а не обоснования, идущего извне и априорно противопоставленного всему процессу. Это становление логического понятия, философской «истины», а не истории культуры и тем более не литературы; но сейчас важно подчеркнуть самое существенное: именно

---

[1] *Михайлов А. В.* Историческая поэтика в контексте западного литературоведения // Обратный перевод. С. 524, прим. 3.

[2] *Киссель М. А.* Гегель и Гуссерль. С. 59.

[3] Там же.

[4] Там же. С. 60.

[5] *Гегель Г. В. Ф.* Энциклопедия философских наук. Т. 1. С. 213-214.

[6] Там же. С. 214.

диалектическому взгляду доступно исследование таких «процессов», движение которых определяется их сугубо внутренними закономерностями; и «другого» метода для изучения процессуальных явлений такого рода история науки пока не знает. Мы полагаем, что мысль Гегеля актуализирована для Михайлова прежде всего этим. Но осмысляя ее методологические возможности, Михайлов меняет ее направленность.

Диалектика Гегеля, как писал Хайдеггер, «спекулятивна», поэтому «метод как движение субъективности определяет все совершаемое, то есть историю»[1]. Понятие «опосредуется через диалектическое движение субъективности и в ней», и «диалектика есть процесс продуцирования субъективности абсолютного субъекта»[2]. Мышление «абсолютного» субъекта, казалось бы, не может иметь никакого отношения к истории и «историчности». Но Михайлову было ближе, как представляется, мнение Гадамера, обнаруживавшего у Гегеля особое чувство истории как силы, которой, независимо от воли «субъекта», подвластно философское понятие. «Сущность» у Гегеля темпоральна, — писал Гадамер. — «Хайдеггер всегда сводил Гегеля к представляемой им метафизической традиции. И поэтому он, выступая против Гегеля, порой не слышал, — как я полагаю, — самого Гегеля»[3]. Анализируя проблему рода и жанра в свете диалектической мысли Гегеля, Н. Д. Тамарченко отмечает: «При всей очевидной нормативности гегелевской эстетики она парадоксальным образом сочетается с историзмом»[4]. И Михайлов расслышал в «методе» Гегеля не только «саморазвертывание понятия» в сознании познающего субъекта, но и возможность «придать логике максимально универсальный смысл»[5]. Это становится достижимо, если «осмыслить» ее «как логику» не философского понятия, а «исторически развивающегося бытия»[6], и тогда уже возникает реальная философско-методологическая опора для изучения истории культуры, «эмпирической» действительности истории в ее диалектическом становлении.

История в субстанциальном плане, как «окружающее», как культурно-историческое «настоящее» и «жизнь», становится для Михайлова таким имманентно развивающимся процессом, который может быть описан и исследован диалектически, с помощью диалектических категорий и понятий. Непрерывные изменения всего исторического целого «схватываются» соответствующими категориями: противоречия, столкновения и борьбы противоположностей и фазы их «синтеза», когда на время устанавливается определенная функция Слова. Движение Слова в истории Михайлову видится таким, которое меняет «почти до неузнаваемости» предшествующее значение Слова; при этом смысловая целостность культурной истории сохраняется за счет его «осмысляющей» функции: Слово в каждую культурную эпоху не просто «сменяет» свою более раннюю форму, а «опосредует» ее, то есть включает, изменяя по сути, в свое новое смысловое содержание. Диалектический «переход» Слова из одного состояния в другое, его «исторические превращения» и «метаморфозы» имманентно соединяют между собой «части» и «целое», все «отдельные» эпохи и «историко-культурные единства» — весь «движущийся материал» исторической поэтики — в общем становлении литературного процесса.

---

[1] *Хайдеггер М.* Гегель и греки //*Хайдеггер М.* Время и бытие. С. 384.

[2] Там же С. 383.

[3] *Гадамер Х-Г.* Хайдеггер и греки. С. 64.

[4] *Тамарченко Н. Д.* Проблема рода и жанра в поэтике Гегеля // Теория литературы. Том. 3. Роды и жанры. М., 2003. С. 47.

[5] *Михайлов А. В.* Диалектика литературной эпохи. С. 17.

[6] Там же.

3.7. Слово в его «направленности на историю»

Диалектический подход к целому историко-литературного процесса создает возможность соотносить между собой его этапы и стадии на «историчном» основании. Им выступает Слово — уже не всеобщее (единое для «всей» истории) и не «готовое», а исторически изменчивое, имеющее особую «устроенность» в разных литературных эпохах. Каким образом им, исторически изменчивым Словом, методологически определяется подход к анализу «отдельного» литературного произведения? Серьезные трудности здесь очевидны: произведение входит в разные «целые» — и своей эпохи, и истории литературы, причем «смысл» его беспрерывно меняется с ходом истории, что делает глубоко проблематичной саму возможность его исторически ориентированного, по возможности адекватного авторскому замыслу, исследования. Тем не менее, цель науки Михайлов видит именно в том, чтобы раскрыть смысл, «заложенный» в произведение его создателем.

Это исторически «остановленный» смысл — тот, который создавался автором произведения; «смысл» уникальный и неповторимый, сотворенный самим писателем, а не последующими интерпретаторами, и к нему и должен пробиться современный исследователь сквозь все преграды собственной историчности. Такую цель Михайлов считает и безусловной, и достижимой. Нельзя не увидеть, насколько здесь резки и принципиальны расхождения Михайлова с теми его современниками, которые, исходя из историчности научного сознания, считали, что произведение в его «собственном» смысле изначально закрыто для нас, чем вообще снимается вопрос о исторически адекватной интерпретации как заведомо обреченной на провал. «Наука конца XX века», — писал Михайлов, — делает «крайние выводы. Можно ли вообще пойти — в этом направлении — дальше, чем сказать, что "правильного" истолкования вообще нет?» (с. 229). Подобная позиция ведет, по его словам, к «релятивизации истории», тогда как стремиться нужно к противоположному — «правильному», то есть нацеленному на раскрытие исторического, а не современного, «смысла» произведения.

То, как его найти, подсказывает Слово — историческое «основание» эпохи, к которой произведение принадлежит. В каждую эпоху это «свое» Слово, свои, присущие данному этапу литературной истории и никакому иному, представления о творчестве и его «правилах», о жанрах, художественной форме, стиле и т. п. Соответственно индивидуальный облик произведения будет зависеть от этих общих для его времени эстетических законов. Но тут, казалось бы, снова начинает витать призрак априоризма: современная наука, выявляя общее для эпохи Слово, может опять спроектировать «инвариант», набор устойчивых отличительных черт, который будет при конкретном анализе художественных текстов «предшествовать» произведению, априорно подчинять его себе. Такой инвариантный перечень свойств и признаков Слова мы станем применять при изучении уже не всех и не любых произведений, а только тех, что связаны границами определенной эпохи. Но это не изменит ничего по существу, поскольку каждому произведению все равно будет угрожать судьба оказаться «вариацией» на тему абстрактного «инварианта», что полностью перекрывает путь к авторскому замыслу произведения, а значит, и к исторической уникальности его художественного «смысла». Поэтому так важно понять, как в свете данной проблемы Слово в представлении Михайлова освобождается от априорных моментов и тем самым — какой путь к ее решению оно пролагает.

Слово как общее начало, не совпадающее в разных эпохах и типах культуры, уже основательно продумывалось в традиции научной мысли; Михайлов часто упоминает в этой связи работы Курциуса и С. С. Аверинцева, посвященные риторической культуре, в которой этими исследователями обнаружена особая функция Слова на уровне его устойчивой «нормативности». Собственные исследования Михайлова во

многом опираются на них и перекликаются с ними. Но в его видении Слова есть содержательно иной акцент: в концепции Михайлова Слово несет на себе «смыслопорождение»; это «осмысляющее» Слово, и особой направленностью его «осмысления» создается самый «общий» слой Слова — такой, по отношению к которому эстетические правила и нормы любой эпохи представляют собой уже нечто вторичное. Слово, — убежден Михайлов, — есть прежде всего осмысление истории, и именно в этой функции оно «предпосылается» произведению. Очевидно, речь здесь уже не может идти о постоянных, повторяющихся признаках и свойствах Слова, «общих» для всех произведений эпохи, поскольку «предзадается» им только одно: «направленность на историю» как динамическая координата его движения и осуществления.

Отсюда анализ «отдельного» произведения уже не предполагает «наложения» на него схематизированного, инвариантного перечня общих признаков литературного направления или эпохи. Предполагается другое: соотнесение каждого произведения с «общим» для эпохи Словом необходимо, что Михайлов не раз подчеркивал, но он видел более изначальную задачу, требующую решения еще «до» такого соотнесения, — изучение того, как в произведении «осмысляется» история. И тут общее для эпохи Слово ничего не может нам сказать заранее, и потому никак не перекроет дороги к выявлению авторского замысла произведения, ведь «осмысление истории», как понимает его Михайлов, всегда личностно и индивидуально. Разумеется, это может быть так, то есть «история» у каждого писателя откроется современному исследователю в творческой неповторимости ее образа, если будет методологически прояснено, как именно этот образ искать и анализировать.

Что же такое «история» в литературном произведении? Конечно, не концепция истории и не теоретические рассуждения автора по ее поводу имеются в виду, и это первое, что приходится понять из самой актуализации этого вопроса у Михайлова. Ведь если «история» в произведении будет выявляться с «концептуальной» точки зрения, то его целостный художественный смысл, будучи сведен к внеэстетическим моментам, разрушится. М. М. Бахтин, анализируя «философский» подход к романам Достоевского, писал: «Изолированная мысль, втиснутая в системно-монологический контекст, идея неизбежно утрачивает своеобразие и превращается в плохое философское утверждение. Потому такой подход — не для художественного мира и его особенностей»[1]. Подход к произведениям как «художественным целым», напротив, требует, чтобы в «идее» видели «*предмет изображения*»[2].

По Михайлову, нужно исследовать «изображение» истории в произведении так, как «замыслено» его автором, в соответствии с его, а не «нашим», осмыслением истории. Значит, речь должна идти не «вообще» об истории, а только о той, что «окружает» это произведение — к которой оно само принадлежит, то есть о его «почве». Произведение, — писал Михайлов, — это «впитывание соков из исторической почвы, совершающееся всякий раз заново и единственно возможным на сей раз образом»[3].

«Почва», таким образом, есть действительность культурной эпохи, все «фактическое», что в ней участвует и ее создает, реалии социальные и бытовые, биографические и литературные. Поэзия, — отмечал Михайлов, «не творит свой смысл из ничего, а стремится достичь глубины реального мира»[4], и каждое произведение для его автора — «запечатление осмысления жизни»[5]. Важно, повторим, что писатель

---

[1] *Бахтин М. М.* Собр. соч. в 7 т. Т. 6. М., 2002. С. 14.
[2] Там же С. 32.
[3] *Михайлов А. В.* Диалектика литературной эпохи. С. 18.
[4] Там же. С. 17.
[5] Там же. С. 19.

не «отражает» и не копирует «жизнь», а «осмысляет», потому не фактография как таковая входит в задачу литературоведческого анализа. «Осмысление истории» предполагает целостность художественного видения, а она, — полагает Михайлов, — возникает тогда, когда мы выявляем все разнообразие фактического во взаимодействии разных его компонентов. В произведении происходит «встреча сил истории, оно — их орган», «организация и выявление такой встречи»[1]. «Осмысление истории» в произведении есть итог и результат конфликтного столкновения разнонаправленных исторических тенденций и «факторов», происходящего в подвижной сфере «эмпирической реальности» и «осмысленного» автором именно в этом плане — как взаимодействие, которое только и способно создать целостную завершенность художественного смысла. Не конкретные реалии исторической эпохи, не факты «сами по себе» создают «образ истории» в произведении, а их «встреча», неповторимая смысловая взаимосвязь, рождающаяся в творческой мысли писателя.

Но для раскрытия художественного образа истории в произведении этого мало — творческая индивидуальность ее «осмысления» может выявиться не «вообще» в истории литературы, а только по его «месту» в ней, то есть в соотнесении с «основанием» той эпохи, когда произведение было создано. Ведь лишь историческое «основание» может задать современному исследователю исторически точный горизонт интерпретации. Что же такое Слово как «основание» литературной эпохи и как «зависит» от него произведение?

Самое «общее» основание предмета исторической поэтики, а значит, и изучаемой эпохи — это, мы знаем, «история как окружающее». Тем самым Слово, то есть присущие эпохе эстетические представления, тоже входят в такое «основание», Слово — его часть. Все сложившиеся на определенный момент истории эстетические правила и нормы «входят» во все противоречивое целое «окружающей» произведение действительности, «жизни», и Слово находится во взаимодействии со всеми иными реалиями культурной эпохи. Оно является участником их «столкновений», ощущает напор противоречивых исторических сил и испытывает его на себе, одновременно «само» оказывая воздействие на них, на «жизнь» культурной эпохи, на формирование ее «наклона» и «смысловых тенденций времени».

Как видим, Слово не только в историко-литературном процессе, но и в «отдельной» эпохе — движущееся, становящееся; статичного, «готового» Слова, отлитого в общеобязательную норму и набор устойчивых черт, не существует. Слово как «основание» для «словесности», для литературы определенной эпохи, всегда только создается — в самих произведениях, самими произведениями, и его нет нигде больше. «Произведение осмысляет историю — и становится ее частью и фактором»[2]; «общее» для своей эпохи Слово рождается благодаря многим произведениям, осмысляющим окружающую их историю. В движении такого осмысления конституируются смысловые моменты, сближающие самые разные произведения, и так складывается это «общее» для них Слово. Поэтому оно рождается как бы «после» произведений и в силу этого никак не может быть «предданным», априорным основанием для них.

Наука о литературе, — писал Михайлов в начале 1990-х годов, — «опирается на будущее и упирается в него. Она... существует *из* него, за его счет — за счет того, что станет по-настоящему ясным и доступным слову лишь впоследствии»[3]. Итак, то, что представляет собой Слово как основание определенной эпохи, неизвестно самой эпохе; это прояснится лишь в процессе дальнейшего движения культурной истории. Поэтому Слова как «образца», готового к исполь-

---

[1] Там же.

[2] Там же. С. 19.

[3] *Михайлов А. В.* Несколько тезисов о теории литературы // Литературоведение как проблема. С. 278-279.

зованию, и «инварианта», который писателям предстояло «варьировать», не существует — общее для эпохи Слово всегда лишь создается.

И все же Слово как основание литературной эпохи существует и, безусловно, предопределяет исторический горизонт ее художественного мышления, очерчивает его пределы и границы. Но его власть — не регламентирующая, а динамическая; «направляющая», а не указующая. Слово «направлено» на историю как «окружающую действительность» и «жизнь», и то, как именно Слово «направлено», то есть как соотносится в нем эстетическое «правило» (все общепринятое в литературе), и художественное «осмысление» исторической действительности в его динамике, — ключевая черта Слова как «общего» для литературной эпохи основания.

«Направленность на историю» — суть Слова, его отличительное «свойство» и основополагающий «признак», но не данный и не «готовый» в той степени, что его можно «взять» и «приложить» к каждому произведению. Его науке еще предстоит найти, но и в этом случае «направленность на историю» не может превратиться в априорный для художественных произведений закон. Посмотрим, каким образом Слово в его «направленности на историю» вообще может выявиться в качестве «основания» для определенной эпохи.

Сначала нужно обозначить сам содержательный состав такого «основания». Работы Михайлова показывают, что определенное содержание Слова может выступать историческим основанием для эпохи при условии, что в нем фиксируются ее основополагающие смысловые содержания. Михайлов относит к ним распространенные формы мировосприятия, «то, во что эпоха верит», иерархию ценностей и их соотношение между собой (например, взаимосвязь представлений о «смешном» и «трагическом», желаемом и этически недопустимом), и Слово является их своеобразной вербализацией, «общим» итогом их «осмысления».

Очевидно, что так понятое «основание» в каждой эпохе будет «устроено» на свой особенный лад, и найти его исключительно в границах данной эпохи вряд ли удастся. «Меру» может задать только весь смыслопорождающий процесс культуры в целом, поскольку характер Слова в определенную эпоху должен по существу отличаться от Слова «предшествующего» и «последующего», а значит, его выявление зависит от других стадий Слова. И предстоит сравнивать, сопоставлять между собой не черты Слова как таковые, не эстетические нормы и законы, а сами смысловые содержания культурных эпох, причем так, чтобы прояснились в первую очередь не сходства, а отличия. Это означает необходимость исследования того, как меняется и как изменилось видение истории, мира, человека в разные эпохи, каким оно «было» и каким «стало», и затем — в какой форме это изменение отразилось в Слове и как «зафиксировано» в нем.

За «ставшими» законами Слова мы обязаны, — полагает Михайлов, — видеть их становление — в «жизненных» конфликтах и исторически насыщенных противоречиях, приводящих к разрушению прежней, «старой» функции Слова и рождению иной, «новой». «Упругой живой силой наделены смысловые пласты эпохи в своем противостоянии и противоборстве, взаимодействии и переходе, они борются за свой смысл и теснят друг друга, — говорит Михайлов. — Именно в борьбе за новый жизненно-поэтический смысл»[1] происходит историческое «превращение» Слова. Иначе вообще нельзя понять, почему одно «основание» сменяется другим, как происходит этот «переход» и какими «жизненными» процессами вызваны метаморфозы Слова.

Направленность Слова на историю — своего рода теоретико-методологический ориентир, подсказывающий, как при выявлении «основания» искать главное: своеобразное соотношение Слова и «окружающей» его «жизни» в художествен-

[1] *Михайлов А. В.* Диалектика литературной эпохи. С. 29.

ном мышлении, присущем определенной эпохе. Не эстетические «нормы» сами по себе, а это соотношение, то есть достаточно конфликтная взаимосвязь между тем, каким видится художнику его историческое настоящее, и, с другой стороны, тем, какие возможности для ее «осмысления» дает ему сравнительно устойчивое, общепринятое для данного исторического «момента» представление о Слове, — составляет суть Слова как основания эпохи. Поэтому оно является «общим» для нее — в свете его «направленности на историю».

Такое «соотношение» будет глубоко различным в разные эпохи, отсюда будут определяться их разные исторические «основания». Так, в риторическую эпоху, писал Михайлов, сложилась «вертикальная иерархия смыслов», и под ее воздействием Слово «подчинило себе жизнь», предопределив обязательность сугубо условных форм ее изображения. В литературе реализма, напротив, сложилась «смысловая горизонталь», и уже Слово «подчинило себя» жизни, создав «немыслимые» ранее возможности ее изображения во всей «непосредственной полноте» («Методы и стили литературы»).

Ясно также, что Слово как основание эпохи, выявляемое и исследуемое через его «направленность на историю», не может быть «готовым» и неподвижным: каждое «новое знание» — о произведении, или направлении, или любой иной частной области культурной эпохи, способно изменить наше представление о ней в целом. «Пришедшее в движение *одно* место в океане историко-литературного знания должно немедленно вызвать бурю во всем океане»[1]. Например, Михайлов был уверен, что фундаментальный труд Ф. Зенгле, посвященный эпохе бидермайера, по существу перестраивает всю сложившуюся в науке картину истории немецкой литературы, а отсюда и все «отдельное» в ней может изменить свое привычное «место»[2]. «Постепенно яснее и яснее становятся общая связь и взаимозависимость всего со всем в пределах нашего знания о литературе, — писал Михайлов, — и литературовед так или иначе вынужден держать в голове хотя бы идею системы целого со множеством сторон и факторов, понятных лишь в их взаимообусловленности» (с. 230).

Михайлов считал, о чем точнее скажем позже, что наука должна быть такой «диалектической системой», в которой постоянно меняется, движется соположение всех областей научного знания и его частей. «Знание науки о литературе... складывается в динамическую соопределенность», в которой «обретает ясность и определенность, причем все снова, заново, все неопределимое отдельное, и в такой динамической соопределенности осмысляется, все снова, заново, все очевидное»[3].

Итак, чтобы произведение раскрылось в художественной неповторимости осуществленного в нем «осмысления истории», предстоит соотнести его с «общим» для эпохи Словом. Не забудем, что писатель, так же, как и исследователь, не может «выйти» из своего «горизонта настоящего», не может преодолеть, разорвать его границы. Именно поэтому выявление зависимости его произведения от «основания» эпохи — неотменимая задача. В противном случае уникальность художественного смысла произведения прошедших эпох легко может закрыться, уйти для современного интерпретатора в тень, которую невольно отбрасывают на него другие, более «новые», а значит, и более близкие нам, более «понятные» произведения.

Работы Михайлова показывают: анализ того, как связано определенное произведение с «основанием» эпохи, требует исследовать, каким образом характер

---

[1] *Михайлов А. В.* Стиль и интонация в немецкой романтической лирике // Обратный перевод. С. 62.

[2] См.: *Михайлов А. В.* Проблемы анализа перехода к реализму в литературе XIX века // Языки культуры. С. 90-96.

[3] *Михайлов А. В.* Диалектика литературной эпохи. С. 42.

«осмысления» в нем истории участвует в «общем» для эпохи Слове. «Участвовать» произведение может по-разному, например, укреплять и поддерживать устойчивое представление о Слове, или «колебать» его и разрушать; так или иначе, главный вопрос в том, как произведение воздействует на становление и преобразование содержательной функции «общего» Слова. «Произведение, — писал Михайлов, — всякий раз новая организация, новое рождение истории и новое соединение прошлого и нового, вечного и сиюминутного»[1]. Даже если его автор далеко не «первого ряда», он не может остаться в стороне от неостановимого процесса смыслопорождения, поскольку его работой всегда движет творческая, а значит, осмысляющая и преобразующая, сила. Например, А. В. Михайлов считает Л. Тика далеко не самым талантливым из романтиков, но тем не менее видит в его романах особую художественную глубину, возникающую из того, что Тик как никто иной сумел выразить «состояние умов» в романтическую эпоху.

Каждый писатель, полагает Михайлов, подчиняется правилам «общего» Слова — но так, что под знаком своего, сугубо индивидуального «осмысления истории» не повторяет, а претворяет его, изменяет эти «правила», подготавливая этим новую функцию Слова. Тем, как «конкретно» он это делает, и создается путь к выявлению его «места» в литературе и культуре его эпохи. Соположение «общего» и «своего» в каждом отдельном произведении, у каждого писателя очевидно будет не статичным, а «движущимся» — в зависимости от движения «общего» Слова, «направленного на историю». Так, в соответствии с этим представлением, Михайлов называет неоправданным «перенос» понятия «реализм» на предшествующие XIX веку эпохи. Он не видит оснований находить реалистические черты у таких писателей, как Рабле, Данте, Шекспир, возражает против понятия «просветительский реализм», поскольку Просвещение «подчинено» риторической, а не реалистической, функции Слова[2]. Это не отменяет, с другой стороны, силы художественных прозрений, благодаря которой были созданы «Гаргантюа и Пантагрюэль» или «Божественная комедия», свидетельствующие о напряженном движении Слова в направлении к «жизни». Их авторы по-своему способствовали грядущему появлению «реалистического» Слова — но, как убежден Михайлов, в границах Слова риторического. И Пушкин для него — писатель, укорененный в риторической художественной традиции. Поэтому, считал он, своеобразие пушкинских произведений выявится точнее и глубже не в отрыве от риторической функции Слова, а в сопоставлении с диктуемыми ею «правилами и нормами письма», которые исторически преобразовывались в произведениях Пушкина.

Исторически изменчивое «общее» Слово позволяет соотнести «отдельное» произведение с «целым» его эпохи и процессуальным «целым» всей литературной истории на подвижном, «историчном» основании. Это основание — понимание Слова в направленности на историю как «окружающую» произведение «жизнь», чем создется историчный «первопринцип» науки. Но насколько он реализуем в методологическом отношении?

3.8. «Geschichtlichkeit» и «Historizität»

«Перед исторической поэтикой, — писал Михайлов, — стоят капитальные задачи. Самая общая — сближение, опосредование и совмещение теоретического и исторического знания о литературе, что требует преодоления давнего, осознаваемого в наши дни как неоправданный и неплодотворный раскола литературоведения на теорию (систематику) и историю» (с. 3). По его убеждению, «такая

[1] Там же. С. 18.

[2] См. полемическое обсуждение понятия «реализм» в работе «Методы и стили литературы». С. 148-154.

задача стоит перед наукой в мировых масштабах» — в разных национальных школах, «в которых развитие литературоведения всегда совершалось чрезвычайно своеобразно», включая и современное состояние научного знания (с. 4).

Почему именно эта задача — «самая общая», первая по своей значимости? Каким образом это предопределено характером «движущегося» предмета исторической поэтики, его историчностью? Обратимся к немецкому контексту проблемы, поскольку по отношению к нему точнее может проясниться содержательный смысл формулируемой Михайловым задачи. В русской теоретической мысли 1970-1980-х годов вопрос об историчности литературного произведения, как известно, не был в центре внимания. Не последнюю роль, видимо, здесь сыграло и то, что русский перевод книги Г.-Г. Гадамера «Истина и метод», вошедшей в немецкое научное сознание уже в начале 1960-х, появился только в 1988 году — до этого она была известна лишь специалистам, главным образом — историкам немецкой философии XX века[1]. Сегодня это уже не так, и во многом благодаря А. В. Михайлову.

«По всей видимости, одним из оснований современной теории литературы можно считать положение об *историчности* любых литературных явлений и, следовательно, о *конкретной неповторимости их существования*», — сказано во вступительной статье к третьему тому «Теории литературы» (ИМЛИ 2003), концепция которого была разработана А. В. Михайловым[2]. Материалы тома посвящены «родам и жанрам в историческом освещении». Составители подчеркивают: для теории литературных жанров «проблема *историчности* встает особо остро», так как «жанры существуют не во исполнение теоретического априори их сущности, но как закономерные воплощения литературной и жизненной потребности... Жанр является производным истории, исторических сдвигов»[3]. По замыслу авторов, весь труд в целом «должен представить новый, отвечающий современному развитию науки о литературе подход» — «*не отвлеченно-теоретический и нормативный,* но основанный на представлении об *исторической изменчивости жанров в динамике литературного процесса разных историко-культурных эпох*»[4].

Как видим, в нашей науке «положение об историчности любых литературных явлений» оформилось на уровне одного из оснований литературной теории достаточно недавно. А. В. Михайлов продумывал эту проблематику в 1980-е годы, когда она была по-настоящему актуальной для немецкой научной мысли. Важным итогом работы немецких исследователей стал сборник научных трудов «Historizität in Sprach- und Literaturwissenschaft» (1974), к которому Михайлов не раз обращался[5].

---

[1] И в наши дни, как кажется, преобладает интерес к историко-философскому смыслу и значению понятия. Так, в обстоятельнейших комментариях к уже вышедшим томам собрания сочинений М. М. Бахтина полновесно представлен именно философский контекст «историчности», тогда как теоретико-литературный план понятия оставлен без внимания. (См. Приложение 1). Видимо, до сих пор нельзя говорить о закреплении понятия «историчность» в области литературоведения как в полной мере осуществившемся и потому, что пока в нашей науке проблема историчности связывается с предметом исследования, но не с сознанием исследователя — с историчностью произведения, а не самой науки. Соответственно, все еще терминологически не разведены понятия «Geschichtlichkeit» и «Historizität», в теоретико-методологическом плане имеющие антагонистический смысл.

[2] *Теория литературы.* Том 3. Роды и жанры (основные проблемы в историческом освещении). М., 2003. С. 3.

[3] Там же. С. 4 («От редколлегии»).

[4] Там же. С. 8.

[5] См. его примечания к работе «Проблемы анализа перехода к реализму в литературе XIX века» (1989) в книге «Языки культуры» на стр.: 52, 68-69, 97. Здесь обстоятельно цитируются работы Э. Риббата и Ф. Зенгле.

В апреле 1972 года в Штутгарте состоялась научная конференция на тему, вынесенную в заглавие этой книги — сборника материалов конференции. В ней принимали участие историки, литературоведы, лингвисты, социологи — специалисты из разных областей гуманитарного знания, что указывает на общезначимость рассматриваемой проблемы.

Если иметь в виду суть обсуждавшейся проблемы, она такова. Историчность научного сознания (die Geschichtlichkeit) замыкает его познавательные возможности «горизонтом настоящего», современности. Следует ли из этого, что явление прошлого в его исторической достоверности (die Historizität) не может быть познано вообще? Принять историчность научного мышления означает согласиться с неизбежной в этом случае его «субъективностью» — возможно, как специфическим способом познания, присущим гуманитарным наукам. Одновременно это означает и другое — необходимость признания факта, что явление прошлого в его «объективном» содержании закрыто для научного исследования, чем ставится под вопрос уже сама наука, оправданность ее существования в ситуации, когда любые ее результаты будут «субъективными». Таким образом, историчность исследователя (Geschichtlichkeit) и историческая неповторимость явления прошлого (Historizität), то есть метод науки и ее предмет, вступают в конфликт между собой. Этот конфликт и перспективы его разрешения и стали одной из центральных проблем, дискутируемых на конференции.

Сегодня наука об истории находится в «кризисе», поскольку «научное сознание обнаружило сомнительность своих предпосылок»[1], — констатирует известный немецкий историк Р. Фирхауз в докладе «Кризис исторического сознания и функциональный кризис в исторических науках». — «Начинают вызывать сомнение те теоретические и методологические предпосылки, на которых издавна основывалась наука об истории», прежде всего так называемый «историзм» (Historismus) как ее «основание» (S. 18). Потому на первый план выходит проблема метода, которая, по убеждению Фирхауза, и должна, и может быть разрешена. «Наука пришла в движение», — отмечает он, — и ее «кризис — знак ее силы и жизненности (Lebendigkeit)» (S. 29).

Анализируя «объективистские» тенденции своего времени, Р. Фирхауз выявляет «нарастающую популярность аисторических методов», в том числе структурализма, сторонники которого с помощью «количественных» (quantifizierende) подходов пытаются противостоять «субъективности интерпретаций истории» (S. 17). Но, по мнению Фирхауза, «чем больше современный историк опирается на статистику и на «всеобщее», тем сильнее опасность «социологизации истории», и тем дальше он оказывается от «индивидуального» и «особенного» (S. 19). При этом именно исторически «особенное» продолжает оставаться сферой предмета науки об истории.

По противоположному пути идет рецептивная эстетика, исходным для которой, как известно, стал принципиальный отказ от изучения прошлого как «прошлого» и ориентация на его исключительно «современное» прочтение. Г. Р. Яусс отрицает историко-литературный подход, обнаруживший, по его убеждению, полную несостоятельность перед лицом историчности литературного произведения. Фирхауз цитирует Г. Р. Яусса: «Сегодня история литературы, и отнюдь не незаслуженно, впала в забвение (in Verruf gekommen sei)», она «влачит жалкое существование» (ein kümmerliches Dasein friste) и «представляет собой худшее средство, какое только можно вообразить, чтобы суметь осознать историчность литературы», принять ее во внимание и быть на ее уровне (um der Geschichtlichkeit

[1] *Vierhaus R.* Die Krise des historischen Bewusstseins und die Funktionskrise in den geschichtlichen Wissenschaften. In: Historizität in Sprach- und Literaturwissenschaft. München, 1974. S. 17. Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием страницы.

der Literatur einsichtig zu werden. S. 24). Но с точки зрения Фирхауза, отказ от изучения исторического «прошлого» бесперспективен в ситуации кризиса науки, поскольку не решает проблемы, а уводит от нее: «Не только история литературы, социология, политология и другие исторические дисциплины, но и рецептивная эстетика тоже не нашла пока подхода» к историчности своего предмета (S. 24).

Причину такого положения дел Р. Фирхауз видит в том, что не задается главный вопрос — о новом обосновании гуманитарных наук: «Истинная причина кризиса состоит в безразличии историков к теоретической обоснованности их работы» (S. 21). По собственному убеждению Фирхауза, основная проблема исторических наук не может быть решена на этих путях — ориентации на «историю как прошлое» или «историю как современность». Нужна теория исторического познания, которая конституировала бы его «научный статус» (S. 21).

Продумывая эту тему, Р. Фирхауз подчеркивает уникальность возможностей науки, изучающей историю. «Исторические науки ставят такие вопросы, которые не ставятся более нигде». И далее: «Зачем вообще существует история? Затем, что без знания о ней и познания, которое может быть получено только с ее помощью, вообще нельзя обойтись!» (S. 27). Это знание о «человеке в полноте его деяния (Handeln)», и его может дать только изучение истории, ставящее цель увидеть и понять человеческую индивидуальность. Потому безусловно необходимо не отождествление прошлого с современностью, ведущее к унификации и обезличиванию истории, а проведение строгого различия между ними: «Понимание истории — это понимание того, что прошлое отличается от нашей современности» (S. 29).

Так «горизонт настоящего» и диктуемая им «субъективность» историка предопределяют новую общую цель науки, ее новый ориентир: искать не «прошлое» как таковое, в его «объективном», «историцистском» (historizistisch) содержании, а те различия и изменения, которые несет в себе история — в этом случае работа историка уже может дать не «субъективные», а научно значимые, верифицируемые результаты. «Сегодня исторические науки могут увидеть изменения в истории, — говорит Фирхауз, — поскольку ядро их самопонимания (Selbstverständnis) остается непоколебимым» (S. 23).

Р. Фирхауз продумывает условия, при которых подобная цель стала бы реально достижимой. Главное из них — это представление об истории как «смысловой связанности исторического совершения» (Sinnhaftigkeit geschichtlicher Entwicklung) (S. 25), так как то, что все происходящее в истории связано «смыслом», потенциально делает доступным для нашего понимания любые ее изменения. «Смысл процесса истории — в нем самом (der geschichtliche Prozeß hatte einen Sinn in sich selber)» (S. 25), — пишет Фирхауз. — «Кризис в науке разразился тогда, когда была потеряна вера в возможность понять историю в ее взаимосвязи с современностью». Но если мы видим в истории «осмысленный процесс развития» (als sinnvollen Entwicklungsprozeß), то всему «особенному» уже находится его ничем не заместимое «место».

Чтобы человеческое деяние не «закрылось» в своем смысле для будущего исследователя, нужно подходить к нему со стороны «его собственного жизненного мира», так как оно становится «деянием» лишь в его контексте (in den Bezügen der jeweiligen Lebenswelt) (S. 22). Это не означает, что в нашем понимании прошлое будет полностью восстановлено, «реконструировано» — в современных условиях оно не может не предстать изменившимся. Но максимально возможная в ситуации «историчности историка» точность исследования будет все же достигнута. Поэтому «цель современной науки — конституирование истории как смысловой взаимосвязи (Zusammenhang) между совершенными в прошлом и настоящем человеческими деяниями» (S. 26), для чего требуется увидеть в индивидуальном поступке часть всего процесса (als Prozeß der Gesellschaft).

То, как можно выявить смысловое содержание такого индивидуального исторического деяния (Tat), в работе Р. Фирхауза объяснено: «Нужно показывать «ставшее» в его исторической неповторимости (die Gewordenheit der Gegenwart, ihre Historizität)» (S. 27) через «раскрытие темпоральной констелляции» как особой формы исторического времени. «Все неповторимо-особенное, — пишет Фирхауз, — может быть понято только в системе координат (взаимосоотнесенных понятий и факторов — im Bezugsystem) своего исторического настоящего». При этом различные темпоральные констелляции «не есть нечто статически-неподвижное», они участвуют в историческом изменении (Wandel), познание которого должно стать первоочередной (die vornehmste) задачей исторических наук (S. 28).

Кризис будет преодолен именно на этом пути, — считает Р. Фирхауз. И предстоит не «отказываться» от истории, а расширять и углублять знания о ней, «о сущности и поведении человека в прошлом» в его зависимости не от «нашего», а от «его» времени, имеющего особую смысловую структуру (Gestalt). И здесь будет полезен «опыт дисциплин, изучающих соответствующие сферы человеческой жизни — социологии, лингвистики, теологии и других»; интердисциплинарный подход поможет найти доступ к темпоральным констелляциям прошлого (S. 26). Благодаря опоре на широкий социально-культурный материал возникнет «высокая степень верифицируемости (Überprüfbarkeit) результатов научного исследования».

Нельзя не увидеть, что акцент на «темпоральной констелляции» по существу сдвигает с места «кризисную» ситуацию гуманитарного знания: методологический ориентир при изучении прошлого нужно искать в его смысловых содержаниях и принципе их системной организации, чем ставятся под контроль современные теоретико-познавательные установки исследователя. Но если каждая из таких «констелляций» по существу отличается от всех других, то каким образом они связаны между собой в движении всего процесса истории? В чем состоит принцип этой связи, как его найти? Обойти этот вопрос вряд ли возможно, поскольку возникает реальная опасность «распада» истории на изолированные культурные образования. Даже если в каждом из них найдется своя «система координат», но при этом не будет выявлено их взаимосоотнесение в общем процессе истории, то о каком «смысловом целом» этого процесса, а значит, и о какой надежде его понять, в том числе и на уровне любой отдельно взятой «темпоральной констелляции», можно говорить?

Р. Фирхауз видел, что наука пока этого не знает, и подчеркивал фундаментальное значение проблемы: «Никакое историческое "настоящее" само по себе не даст удовлетворительного ответа на вопрос... об историчности его собственной констелляции». Только «в связи с будущим можно увидеть непрерывность и изменение истории», поэтому «необходимо разработать теорию исторического изменения» (eine Theorie des historischen Wandels auszuarbeiten). Она должна быть основана на практическом материале науки (sie empirisch zu unterbauen), проверена и скорректирована так, чтобы «соединить процесс и момент», связать все «ставшее» в неостановимом движении истории. «Я думаю, — говорит Фирхауз, — что преодоление кризиса в исторических науках прежде всего зависит от решения именно этой задачи» (S. 27).

Каким образом виделось решение этой теоретической проблемы в литературоведении? Ф. Зенгле, к работам которого А. В. Михайлов, размышляя над задачами исторической поэтики, последовательно обращается в течение многих лет, анализирует ее в полемическом докладе «Zur Überwindung des anachronistischen Methodenstreits in der heutigen Literaturwissenschaft». Методологический спор «об объективизме и субъективизме в истории» он считает «анахронизмом», поскольку в литературоведении, благодаря М. Верли, проблема уже решена, а именно: «Раз история доступна

для познания только через свершившееся в ней, она всегда одновременно и субъективна, и объективна. История становится собой лишь в сознании наблюдателя, поэтому она все время иная в зависимости от особенностей его мышления»[1].

И с точки зрения Ф. Зенгле, это совсем не означает, что исследователь всегда будет смотреть на прошлое сугубо «современным» взглядом и потому неизбежно фальсифицирует его. Он подвергает сомнению основную предпосылку такого убеждения. По его мнению, мы располагаем реальной возможностью «дистанцироваться» от современности с ее стереотипами мысли: «Есть не *только* Теперь и Здесь... Это чистая догма — думать, будто мы всегда находимся в плену у своего времени. Мы всегда, в большей или меньшей степени, принимаем участие и в будущем, и в прошлом. Даже Гадамер говорит об этом»[2]. «Современность не имеет над нами абсолютного господства, — утверждает Зенгле. — Тот, кто стар, умеет видеть свое время как бы на расстоянии (aus dem Abstand). Старый человек не может относиться к своему времени так же серьезно, как юноша, и как раз потому, что он много раз видел, как быстро устаревают новые идеи и происходит совсем не то, о чем мечтали и что планировали»[3].

Поскольку это все же возможно — отделить в нашем восприятии прошлое от современности — возможно и «объективное» его изучение, но, конечно, не на уровне «реставрации» или «репродукции», и тоже в силу изначального различия между ушедшим и наступившим. «Повторить прошлое нельзя, — говорит Зенгле. — Я принадлежу к историкам, которые *различают* прошлое и современность и не верят в романтическую идею его реставрации. Различие между прошлым и современностью неснимаемо (ist nicht aufzuheben)». Потому Зенгле убежден, что «историк должен настаивать на конфронтации между прошлым и настоящим, на конфронтации с неискаженным прошлым — таким, которое всегда является иным (anders), чем наше время»[4].

«Неискаженное» — то есть исторически уникальное, «особенное». Насколько адекватны этой цели исследования существующие методологические подходы? Зенгле полагает, что и структурализм, и рецептивная эстетика, и «социологизирующее литературоведение»[5], критикуя «исторический объективизм», ничего не могут предложить взамен. Он видит общую черту современной теоретической мысли в «абстрагировании» от истории и фатальном «невнимании к эмпирическому», свойственном немец-

---

[1] *Sengle F.* Zur Überwindung des anachronistischen Methodenstreits in der heutigen Literaturwissenschaft. In: Historizität in Sprach- und Literaturwissenschaft. München, 1974. S. 158.

[2] Ibid. S. 169.

[3] Ibid. S. 170.

[4] Ibid.

[5] Зенгле подвергает самой резкой критике концепцию М. Гансберг (ГДР), считающей «классовый подход» единственно верным. Примечательно, что спустя несколько лет в ГДР вышла книга, где позиция М. Гансберг актуализирована: автор видит историческую неповторимость произведения, его «Historizität», в том, насколько точно он отразил «борьбу рабочего класса» в свое время. См.: *Lothar Kühne.* Gegenstand und Raum. *Über die Historizität des Ästhetischen.* Dresden, 1981.

С другой стороны, и в ГДР, причем в то же время, появлялись работы совершенно другого плана — отчетливо ориентированные на историчность и научного, и художественного сознания. См.: *Claus Träger.* Lessing — Kritik und Historizität. Berlin, 1981. В частности, автор характеризует связь между творчеством Лессинга и следующего поколения немецких мыслителей следующим образом: «Lessing war in ihrem Denken... fortan präsent. Indessen ist ihnen Geschichte zuvörderst nicht mehr Instrument des Subjekts zu geistigem Produzieren gewesen, vielmehr erschienen die Subjekte als die Instrumente der Geschichte... Sie stellten vorherrschend die Frage nach der *Historizität* der Phänomene, die auch die Frage nach Sinn und Ziel der Geschichte einschloß». S. 23.

кой науке со времен Гегеля. «Абстрагирующее, все сводящее к общему мышление», эта «химера немецкого сознания» (Hirngespinst), как считает Зенгле, определяет концепции и Яусса, и экзистенциализма с его «переоценкой современности».

Абсолютизация «метода» — в этом ему видится причина бесплодности дискуссии о «субъективизме и объективизме». «Никому не нужный спор», — отмечает Зенгле, — возникает потому, что «определенный метод возводится в абсолют» и наделяется безграничным правом на истину[1]. Но историку «мышление и наблюдение нужнее, чем вера в метод»: «Любой метод должен быть для нас не более чем одной из прагматических возможностей анализа, лишь некоторой его перспективой»[2]. По мнению Зенгле, методологической односторонности следует противопоставить видение «с разных сторон» (*vielseitige* Forschung), соответствующее «многослойности» (Vielschichtigkeit) истории: тот «слой» или «пласт» теоретической мысли, который составляет наше «настоящее», нужно соотнести с художественно-теоретическим сознанием изучаемой эпохи. «Изучая эпоху бидермейера, — рассказывает Зенгле, — я считал важным реконструировать его общую литературную эстетику и на ее основе осуществлял описание произведений (Dichtung) того времени»[3].

«В истории литературы нужно видеть системно организованные единства, а саму историю литературы понимать как изменение такой системы», — подчеркивает Зенгле. — «Каждого писателя можно понять исходя из исторической структуры его эпохи», опираясь при этом «на понятия искусствоведения, философские и теологические категории того времени» и «феномены социальной жизни»[4]. Наше современное знание необходимо основывать на системности каждого «исторического момента»[5], тогда «объективное» историческое содержание этого «момента» может быть выявлено. И все же — лишь при определенном условии.

Оно создаётся проблемой верификации полученных результатов. Самое глубокое проникновение в структуру момента, «исторического мига» (eines historischen Augenblicks) само по себе не решает этой проблемы, так как «недостоверность знания» сохраняется до тех пор, пока не найдена связь всего целого истории. Поэтому «нужно держать перед глазами структуру европейской культуры в целом, в связи различных эпох и фаз»[6].

Но на каком методологическом основании может быть выявлена эта связь, то есть как можно теоретически обосновать сам принцип соотношения исторической изменчивости литературного явления («Geschichtlichkeit») и его «Historizität», его исторически «ставший» смысл, Зенгле пока не видит[7]. О сути этой ситуации в науке говорил В. Мюллер-Зайдель: «Мы находимся "по ту сторону" историзма, но у нас еще нет теории исторического познания»[8]. Ф. Зенгле подчеркивает значимость этого вопроса, когда указывает, что абстрактного «общего», в изоляции от произведений в

---

[1] Ibid. S. 159.

[2] Ibid. S. 163.

[3] Ibid. S. 165. Именно эту мысль Зенгле, в более развернутой форме, приводит Михайлов в одном из примечаний к работе «Проблемы анализа перехода к реализму». То, насколько методологически перспективной она ему казалась, показывает характер анализа культурной эпохи в ряде работ Михайлова 1980-х годов, посвященных рубежу XVIII-XIX веков.

[4] Ibid. S. 166.

[5] Ibid. S. 167.

[6] Ibid. S. 167.

[7] Видимо, по этой причине А. В. Михайлов, очень высоко оценивая работы Зенгле и постоянно обращаясь к ним в процессе изучения проблем исторической поэтики, называет его подход «осмысляющим эмпиризмом»: *Михайлов А. В.* Проблемы анализа перехода к реализму в литературе XIX века // Языки культуры. С. 91.

[8] Ibid. S. 10.

их истории, нет и не может быть: «Общее всегда проявляется через отдельное; и личное и индивидуальное, даже у гения, *всегда* зависит от общего», и как раз «на этой основе будут когда-то написаны лучшие (schöne) работы программного характера о задачах истории литературы»[1]. «Общее», которое создается всеми исторически-конкретными, «отдельными» историко-культурными фактами — так виделось Ф. Зенгле будущее основание истории литературы как науки.

Удалось ли немецким исследователям решить эту задачу? Работы более позднего времени, как кажется, говорят скорее об обратном. В обстоятельной работе Х. Бройера, посвященной английской драме шекспировских времен, ставится задача «преодолеть ложную контроверзу между "объективным" и "субъективным" подходом»[2]. Ее решение автор находит, сделав своей методологической основой «сумму» (sehr summarisch aufgeführt werden können) «трех разных научных дисциплин — социальной истории, культурной антропологии, герменевтики»[3]. Очевидно, что не «суммарное», то есть составленное из разнородных по своим целям и принципам отраслей знания, а единое теоретическое основание для литературоведческого подхода к истории литературы пока не сложилось.

Обратимся еще к одной работе, тоже актуализирующей проблему историчности, но написанной почти на двадцать лет позже. К. Тайле изучает образ Греции в романе Гельдерлина «Гиперион». Здесь, казалось бы, основательно учтен опыт Ф. Зенгле: «творческая интенция» писателя исследуется на малоизвестном и широком материале исторической эпохи, «в связи со структурными и концептуальными особенностями романа»[4]. Но объемные и очень интересные фрагменты из историографических источников конца XVIII века не соотнесены с «системой координат» этой эпохи, и характер их интерпретации подчиняется исключительно современным рецептивным представлениям, как бы «перекрывающим» историческую неповторимость произведения. Закономерно рождается вывод о Гельдерлине как «стилизаторе»: «Образ Греции в романе — это поэтически-политическая стилизация (Stilisierung)»[5].

Конечно, наши наблюдения сделаны на ограниченном материале, и говорить, что во «всем» немецком литературоведении вплоть до наших дней не решена задача теоретического обоснования науки в интересующем нас отношении, они, разумеется, никак не позволяют. И все же: если бы такое решение в полной мере осуществилось, это не могло не сказаться в продуманных и взвешенных оценках проблемы «Geschichtlichkeit-Historizität» как у Х. Бройера, так и у К. Тайлер, и на формулировании их собственных исследовательских подходов. Главное, что мы здесь отмечаем, — «рассогласованность» между «теорией» анализа и его «практикой»: при ясно высказанном намерении соединить наконец между собой оба плана исследования, и «объективирующий», и «субъективный», в процессе анализа произведения все «ставшее» в нем оценивается с современных теоретических позиций.

А. В. Михайлов, безусловно, принимал во внимание этот опыт науки, когда размышлял над «теорией исторических изменений». В его работах эта задача вышла на передний план и нашла своё решение: в опоре на традицию русской науки ему удалось осознать Слово как исторически изменчивый и в то же время «направленный на историю», во всей ее эмпирически конкретной форме, «первопринцип словесности». Так обозначилось теоретико-методологические основание, которое органично, а не

---

[1] Ibid. S. 168.

[2] *Breuer H.* «Vorgeschichte des Fortschritts. Studien zur Historizität und Aktualität des Dramas der Shakespeareszeit». München, 1979. S. 7.

[3] Ibid. S. 7-8.

[4] *Theile K.* Historizität und Utopie. Quellenkritische und konzeptionell-strukturelle Aspekte des Griechenbildes in Hölderlins *Hyperion*. Frankfurt-am-Main u. a., 1997. S. 8.

[5] Ibid. S. 71.

механически, соединяет «ставшее» и «становящееся» в литературной истории на едином «фундаменте». Но одновременно стала яснее новая проблема: если у «движущегося» предмета науки появилось историчное основание, то это должно изменить и само научное самосознание. Причем не столько на уровне расширения сферы приемов анализа, например, за счет обращения к эстетическим теориям прошлого и (или) масштабным социокультурным данным, поскольку увеличение «суммы» подходов, как показывает современная история науки, не меняет ничего по существу, и исследователь по-прежнему руководствуется теоретико-познавательными установками своего времени. Вряд ли можно при этом надеяться открыть системообразующий принцип «темпоральной констелляции», устроенной иначе, чем та, к которой принадлежим мы сами — с нашими представлениями о Слове и характере его смысловой целостности.

Поэтому безотлагательной и «первоочередной» становится другая задача — осознать, что мы говорим с прошлым не только о разном, но и на разных языках; что нашему языку чужды языки прошлого, что они, в их смысловой целостности, с их словарями и грамматиками, которые могли бы нам «все» в них объяснить, не существуют и не появятся никогда. А при этом мы сами чуть ли не ежедневно изменяемся, и уходим все дальше от прошлого, а значит, и оно все дальше, все «непоправимее», уходит от нас.

Поэтому вопрос о подходах науки к изучению литературных явлений уже не может выглядеть как вопрос о том, какие именно «старые» и «новые» методы тут лучше подойдут. Главное требование в другом — сама «мера» науки, чтобы не «разойтись» с ее «движущимся» предметом, тоже должна быть изменчивой, «движущейся». Таким образом, должно стать «движущимся» самосознание науки — а этого нельзя достигнуть с помощью фактического расширения областей его знания, поскольку, даже если наблюдатель видит больше и подробнее, оценивать увиденное он будет только по тем критериям, которые знает и в которые верит — то есть по «неподвижным». Тем самым вопрос о «движущейся мере» переключает проблему в другой план и заставляет спрашивать, как соотносится наука со своим предметом. Есть ли между научным сознанием и изучаемой им литературной историей такое исторически подвижное «общее», на основании которого между исследователем в его «настоящем» и произведением — в его «прошлом» — мог бы возникнуть общий язык?

3.9. Проблема метода

Для начала приходится признать, что «теория исторических изменений» не снимает, а напротив, максимально обостряет проблему метода, потому что совершенно непонятно, как ей руководствоваться — если вообще не невозможно это понять. Ведь согласно этой теории, раскрытие исторической неповторимости произведения будет зависеть от того, насколько точно мы сумеем соотнести его с «общей» для историко-культурной эпохи исторической функцией Слова. Но та же теория учит, что наша, современная мысль безраздельно подчинена Слову нашего времени. Тогда, какие бы методы мы ни избрали и как бы ни скомбинировали их между собой (для большей «объективности»), мы ни в коей мере не приблизимся к Слову, за которым стоит иначе «устроенная» мысль. Мы просто не сможем ее распознать. Все, что обнаружится в прошлом, мы, в силу нашей «историчности», будем способны воспринимать и оценивать лишь с точки зрения Слова, современного нам. Как писал Михайлов, «бывшее — это уже не свое, зато сказать о нем можно только *своим* языком»[1].

---

[1] *Михайлов А. В.* Терминологические исследования А. Ф. Лосева и историзация нашего знания // Обратный перевод. С. 497.

Получается, что теория исторических изменений не способна методологически направить работу исследователя, что ставит под вопрос и саму эту теорию. Так метод становится проблемой — не «прикладной», а принципиальной, поскольку от ее решения зависит обоснованность всей научной работы.

Принципиальный характер проблемы возникает из того, что факт «историчности историка» по существу меняет представление о методе науки. Гуманитарий, в отличие от математика или ученого-естественника, не может быть объективным наблюдателем изучаемых процессов; если их исследования дают общезначимые и «объективные» результаты, то его выводы всегда «субъективны». Безусловно, это не означает, что история общества, культуры или литературы, с тех пор как предметно продумывается (уже на рубеже XIX-XX веков) их отличие от наук точных и естественных, науками не являются. Факт «историчности историка» требует самого пристального внимания в том плане, что свидетельствует: гуманитарным дисциплинам присущ особый взгляд на изучаемые явления, особый подход к ним. Вопрос, в чем заключается это своеобразие, заставляет обратиться к анализу отношений между «историком» и «историей», наукой и ее предметом. Отсюда будет определяться «научность» гуманитарных исследований.

Проблема метода, которую ставит перед наукой ее «историчность», поставлена и рассмотрена в фундаментальном труде Х.-Г. Гадамера «Истина и метод». Он был закончен в 1959 году, и немецкие дискуссии начала 1970-х были во многом инспирированы им. Точнее, тем, что не без влияния этой книги в последующие годы сформировалось и укрепилось глубокое сомнение в научной достоверности историко-культурных исследований. Конгресс германистов, о котором говорилось выше, был созван для обсуждения этой проблемы. Гадамер участвовал в подобных дискуссиях, следил за их ходом и видел, какая тенденция складывается[1]. В ряде новых работ он снова возвращается к проблеме метода — уже в ситуации «кризиса» исторических наук.

Проблему метода, которую ставит его «теория исторических изменений», Михайлов продумывал, как мы полагаем, в тесной связи с размышлениями Гадамера и в опоре на них, особенно в работе «Диалектика литературной эпохи», к которой мы будем в дальнейшем предметно обращаться[2]. Рассмотрим, как Гадамер решает проблему метода — с точки зрения того, как его мысль актуализируется в работах Михайлова.

---

[1] Анализ таких дискуссий в области истории, теологии, литературоведения, права Гадамер делает в «Послесловии» к тюбингенскому изданию книги «Wahrheit und Methode». См. в русском издании: «Истина и метод». М., 1988. С. 615-646. См. здесь также раздел «Герменевтика и историзм». С. 580-614.

[2] При этом ссылок на Гадамера здесь нет, он не упомянут вообще. Их поразительно мало и в других текстах, если иметь в виду научную преемственность ряда положений его концепции по отношению к немецкой философской герменевтике. А именно: одна ссылка содержится в статье «Современная историческая поэтика и научно-философское наследие Г. Г. Шпета», где отмечена близость труда Шпета «Философия истолкования (герменевтика и ее проблемы)» историческим разделам книги Гадамера «Истина и метод». Михайлов называет два ее издания, 1960 (первое) и 1986 года (пятое). — «Обратный перевод», С. 533. Это публикация из архива Михайлова; статья написана, видимо, во второй половине 1980-х годов. Еще есть отсылка к Гадамеру в монографии, совсем сжатая: в связи с понятием «жизни» в немецкой научной традиции, комментируемом в прим. 144, указано: «См. также: *Gadamer H.-G.* Wahrheit und Methode: Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik. 5. Aufl. Tübingen, 1986. S. 246-258» («Проблемы исторической поэтики в истории немецкой культуры». С. 144).

Почему так редко и скудно Михайлов говорит о Гадамере? Возможно, одна из причин — открыто негативное отношение к философской герменевтике как глубоко «ненаучной», принятое в советской философии тех лет — См: *Б. Н. Бессонов.* Герменевтика. История и современность (вступительная статья к русскому изданию книги Гадамера). Например, автор отмечает

3.10. Герменевтическая рефлексия как «истина» метода

Гадамер исходит из того, что вопрос о методе гуманитарных наук не может быть решен «технически», на уровне предпочтения одного или нескольких методов другим; он зависит от «основ гуманитарных наук» и потому требует их «философского осознания»[1]. Таким образом, решение проблемы метода зависит от того, какого рода «предмет» эти науки исследуют. Для философской герменевтики их предмет — это «предание», Логос как историческая традиция, которую слагают художественные, философские и научные тексты. Общее, объединяющее их в целое «традиции» начало — вербальная, словесная природа.

Но не только принадлежность к сфере письменной фиксации оформляет единство «предмета»: все тексты, создающие традицию Логоса, и художественные, и научные, имеют общий «способ бытия», единую онтологическую структуру. Этим уже намечается герменевтический «поворот» в вопросе о методе, поскольку научные, аналитические тексты не противопоставляются литературным, а сополагаются и «уравниваются» с ними. В своей книге «Истина и метод» Гадамер выявляет их онтологическую близость на материале историографических, юридических, теологических источников. Для нас особенно значима его мысль о родстве литературы и философии, поскольку именно этот аспект «узнается» в работах А. В. Михайлова, в их методологической проблематике.

«Что такое литература и что значит литература (как словесное искусство) для философии?»[2]. Необходимость этого вопроса обусловлена для Гадамера осуществившимся в XX веке, «прежде всего благодаря работам Хайдеггера», «вторжением» философии «в пограничную область поэтического языка», вызвавшим «суровую критику» (с. 116). «Казалось бы, — говорит он, — в эпоху науки философу не пристало рядиться в тогу пророка. Чего же ради тогда философия сторонится великих достижений современной логики?...Почему все больше уходит в заоблачные сферы поэтического языка?» (с. 116).

«открытое воспевание иррационализма» у Гадамера (с. 22), «ничем не ограниченный субъективистский произвол» «герменевтической интерпретации мира» (с. 29). Но в работах Михайлова часто отсутствуют открытые, на уровне характеристики подхода или хотя бы цитаты, отсылки не только к Гадамеру, но и к другим авторам, ставящим философско-методологические проблемы в близком Михайлову отношении. Это М. М. Бахтин («Культура комического в столкновении эпох», Ю. М. Лотман («Н. М. Карамзин в общении с Гомером и Клопштоком»), М. Хайдеггер («Из истории "нигилизма"»). Потому, видимо, имело значение и другое.

К работе «Терминологические исследования А. Ф. Лосева и историзация нашего знания» Михайлов делает следующее примечание: «Сейчас для наших целей не так важно перечислять терминологические работы А. Ф. Лосева... Я обращаюсь к тем, кто читал и штудировал их. Несравненно важнее для нас то, что А. Ф. Лосева во всех его работах отличало тончайшее знание *конкретности и историчности* всякого термина. А такое знание предопределялось его сознанием, знаменательным свойством его сознания, направленного на новое, углубленное осмысление истории» («Обратный перевод». С. 496).

Это свойство «процитировать» нельзя. Широкое цитирование знакомит читателя с первоисточником как бы «из вторых рук», что не может не помешать пониманию его смысла. Имплицитные отсылки, напротив, способны актуализировать первоисточник, необходимость личного обращения к нему.

[1] *Гадамер Х-Г.* Истина и метод. С. 580.

[2] *Гадамер Г.-Г.* «Актуальность прекрасного». М., 1991. С. 130. Здесь и далее мы обращаемся к работам, написанным Гадамером уже после выхода в свет «Истины и метода», в 1970-е и 1980-е годы, и призванным, как он отмечал, уточнить и расширить некоторые ее положения. Это касается и проблемы метода гуманитарных наук: в поздних текстах Гадамер указывает на единство их предмета, чем должно задаваться направление для решения современных методологических проблем. Это статьи «Философия и поэзия» (1977), «Лирика как парадигма современности» (1977), «Философия и литература» (1988), которые цитируются по книге Г.-Г. Гадамера «Актуальность прекрасного». Страница указывается в скобках после цитаты.

Это сближение закономерно, поскольку и поэтическому, и философскому тексту «присуща особого рода идеальность» (с. 133), указывающая на замкнутость и понятия, и образа на себе самом, на языке — вне какой бы то ни было зависимости от эмпирического мира вещей. «Все мы знаем теперь, — пишет Гадамер, — что то, о чем толкуют философы, в известном смысле есть ничто: бытие в целом, бытие и его артикуляция в терминах категориальной понятийности — все это нигде не "дано"» (с. 144). Языку и поэта, и философа не «соответствует» ничто предметное, ничто такое, что находилось бы «вне» самого текста. Поэзия и философия «имеют между собой то общее, что философ... если говорит нечто, то, как и поэт, не отсылает при этом к чему-то существующему в другом месте, как отсылает к своему обеспечению в банке денежный знак. Когда мысль стремится к выражению, она остается у самой себя, облекая себя в слова, вербализуя себя» (с. 146).

«Язык свободен от функции указания на предмет, который может быть представлен и другим способом, и проявляется в своей собственной функции, — пишет Гадамер. — Мне кажется, здесь-то и заключен подход к пониманию поэтического языка» (с. 149)[1]. Это подход со стороны «смысла», вырастающий из онтологической близости литературного и философского текста: «Поэзия... рождается в понимании и для понимания. На этом основана тесная связь поэзии и философии» (с. 152).

Итак, пониманию подлежит «смысл», который и понятийно-категориальным, и художественным мышлением создается одним и тем же образом — благодаря тотальному отъединению от предметной сферы, от самое действительности. Только разрыв всех актуальных связей, то есть осуществляющееся в произведении прекращение взаимодействия с неупорядоченной, хаотичной областью эмпирического бытия, обусловливает появление целостного и сосредоточенного на себе и своем слове «смысла». По словам Гадамера, «стихотворение — это текст, который с помощью смысла и звука сам себя зиждет и замыкает в нерасторжимом единстве целого» (с. 142); «произведение искусства само замыкает себя в единое целое», «автономно конституирует себя» (с. 143). И философия «выходит за пределы всякой событийности» (с. 119), она «срослась с языком и только в языке имеет свое бытие» (с. 144), тем самым «онтологическая автономия» (с. 146) объединяет ее с поэзией, с литературой.

«Окончательная завершенность образа достигается только благодаря смыслу», — отмечает Гадамер (с. 141), поэтому «каждое произведение искусства выстраивается в нашем сознании как непреложное высказывание, благодаря чему мы оцениваем его как некое целое» (с. 139). Но как суметь это «высказывание» расслышать? Ведь «онтологическая автономия» когда-то созданного текста, его смысловая замкнутость «на себе самом», казалось бы, исключают для нас эту возможность. Как раз напротив: «Лишь отмирание всех актуальных связей делает зримым подлинный облик произведения и создает тем самым возможность такого его понимания, которое может претендовать на обязательность и всеобщность»[2]. Не только единство смысла, но и его «всеобщее», то есть доступное и нам сегодня содержание, обусловлено «отмиранием актуальных связей» как «инвариантным» свойством каждого текста. Только «первоначально» «всякое произведение принадлежит жизненным взаимоотношениям»[3] — затем они «остаются в прошлом», и «такое преходящее отношение содержится уже в самом произведении», что «инвариантно по отношению ко всем общественным изменениям художественного творчества»[4].

---

[1] Подробно об этом см. раздел «Преобразование в структуру и тотальное опосредование» в «Истине и методе». С. 156-167.

[2] *Гадамер Х-Г.* Истина и метод. С. 352.

[3] Там же. С. 645.

[4] Там же.

При этом разрыв с «жизненными связями» не ведет к абсолютизации смысла, поскольку произведение существует не «само по себе», а в истории, которую слагает язык предания. Только поэтому мы и можем его понять — если бы в задаче понимания речь шла о подходе к произведению со стороны подобных связей, оно вообще не «подпустило» бы нас к себе, так как все жизненно-эмпирическое безвозвратно утеряно вместе со своей эпохой и, конечно, не может быть увидено и понято нами. Но Логос, слово предания, ведет свою историю беспрерывно, оно слагает «традицию», где каждый «новый» смысл «движется» (с. 137) в истории — вступает во взаимодействие с предшествующими и последующими, что говорит о «превосходстве Времени над самим собой» и о том, что «смысл» произведения искусства «для понятийного понимания неисчерпаем»[1].

Язык, историческая целостность предания, выступает и «хранителем» произведения как «смысла», и своего рода гарантом, обеспечивающим его доступность для нас. «Отстояние во времени», — пишет Гадамер, — «вовсе не зияющая бездна, но непрерывность обычаев и традиции, в свете которых является нам всякое предание»[2]. Поэтому «Гегель увидел самое главное, когда он признал, что речевой характер, в отличие от "материала" других искусств, означает всеобщность». Так, античные трагедии «могли быть исполнены опять и прочитаны вскоре как текст, конечно же, не из-за исторического интереса, — подчеркивает Гадамер, — а потому, что они оставались в языке»[3]. Непрерывность истории движения Логоса делает потенциально понятным любой текст. «Знатоки утверждают, — говорил Гадамер, — что современная литература недоступна для понимания: при этом они не отдают себе отчет, что отсюда вытекает отрицание самой ее языковой природы. Что-то всегда понятно — если под пониманием разуметь сколько-нибудь близкое соприкосновение с источником смысла» — с произведением (с. 137).

Тем не менее, задача исследователя — не «просто» понять текст, а сделать это «правильно». Но ведь «смысл», созданный когда-то в прошлом, историчен — закрыт от нас горизонтом нашего настоящего. Насколько же возможно «правильное», то есть исторически достоверное раскрытие смысла произведения? Чтобы увидеть, как Гадамер подходит к решению этой проблемы, сначала обозначим тот «способ» и путь, в котором философская герменевтика находит осуществление традиции Логоса. Это «die Überlieferung» — прямая преемственность, «передача из рук в руки». Текст создается своим автором, затем он становится предметом интерпретации, которая инициирует следующую интерпретацию, в нее в свою очередь входят «новые» тексты — и так осуществляется «историческое совершение» Логоса. Ясно, что без помощи интерпретатора текст не может «войти» в традицию, тем самым не может и продолжать ее, поэтому, по словам Гадамера, текст «не только пригоден для толкования, но испытывает хронический недостаток в нем» (с. 135).

Отсюда следует, что отношения между произведением и его исследователем изначально включены в ситуацию «историчности» интерпретирующего сознания. Какого рода эти отношения, показывает анализ процесса понимания в работе «Истина и метод». «Я выделял в качестве структуры языкового понимания "разговор" и характеризовал его посредством диалектики вопросов и ответов», — поясняет Гадамер. — Вопрос, который задавал нам текст при интерпретации, позволял сам себя понимать лишь в том случае, когда текст со своей стороны был понят как ответ на вопрос»[4].

---

[1] Там же. С. 638.
[2] Там же. С. 352.
[3] Там же. С. 643.
[4] Там же. С 642.

«Мы способны понять только то, что нам представляется ответом на вопрос» (с. 130), повторяет Гадамер и через тридцать лет после «Истины и метода». «Вопрос» задает современный исследователь, и он, конечно, всегда будет продиктован его собственным «настоящим» и никогда не может быть предзадан историческим «горизонтом» произведения. Закономерно и «ответ» будет получен «в горизонте современности», которым этот «ответ» неизбежно будет и окрашен, и искажен. Поэтому и говорится о «диалектике» вопроса и ответа — то есть о понимании как таком процессе, в ходе которого смысл произведения подвергается изменению и превращению. Такова онтологическая структура понимания, и по логике Гадамера только на ее основе может продумываться проблема метода.

Прежде всего очевидно, что суть задачи, которая встает перед исследователем, состоит в том, чтобы «правильно» поставить вопрос. Чтобы «правильно» понять, он должен «правильно» спросить, поскольку лишь в этом случае можно гипотетически рассчитывать на исторически достоверные, а значит, «объективные», научно релевантные результаты. Но как же быть с заведомой «субъективностью» самого «вопроса»? Условность ее пределов и границ выявляется, когда Гадамер анализирует положение интерпретирующего сознания по отношению к «предмету» гуманитарных наук. Уже Дильтею, — отмечает он, — «теоретико-познавательный субъект казался бескровной абстракцией»[1]. Однако, стремясь к «объективности в гуманитарных науках», Дильтей не смог «абстрагироваться от того, что познающий субъект, понимающий историк, не просто противостоит своему предмету, исторической жизни, а оказывается увлекаемым этим движением исторической жизни»[2].

Но «в гуманитарных науках обнаруживается, что их предметом является нечто такое, к чему принадлежит с необходимостью и сам познающий»[3]. Здесь налицо «взаимосвязь исторического познания с историческим явлением»[4], поскольку «историк сам является частью того исторического хода вещей, который он исследует и который он может наблюдать лишь с той точки зрения, которую он сам принял в одно из мгновений этой истории»[5].

Исследователь по существу причастен к своему предмету, причастен в самом ключевом отношении, так как этот «предмет», историческое предание, вне своего интерпретатора вообще не существует и может исторически сбыться, «совершиться» лишь благодаря личной точке зрения и личной заинтересованности, «затронутости» (Betroffensein) того, кто задает «вопрос». Потому абсурдно ждать безличной «объективности» результатов гуманитарного исследования: в отличие от результатов в математических или естественнонаучных дисциплинах, они не могут быть измерены и подсчитаны с той же степенью убедительности и верифицируемости. Гадамер говорит об этом так: «Если в современной микрофизике наблюдатель не элиминируется из результатов измерений, а существует в самих высказываниях о них, то это имеет точно определенный смысл, который может быть сформулирован в математических выражениях»[6]. Математические понятия и категории составляют тот верифицирующий аппарат, который есть в распоряжении точных наук вне зависимости от индивидуальных усилий исследователя. И совсем иначе обстоит дело в гуманитарных областях знания, где «масштаб истины» не может быть задан извне и всегда неразрывно соотнесен с самим изучаемым материалом, и только им и задается «мера». «Если

[1] Там же. С. 581.
[2] Там же.
[3] Там же. С. 616-617.
[4] Там же. С. 581.
[5] Там же. С. 589.
[6] Там же. С. 617.

признать, что понятие и тем самым философское знание представляют собой масштаб всякой истины, — пишет Гадамер, — то из этого следует, что поэтическое слово в силу своей внутренней понятийности особенно близко философскому понятию» (с. 155). Близость «философского и поэтического способов речи» в том, что «они не могут быть "ложными". Ибо вне их самих нет мерила, каким их можно было бы измерить и каким они соответствовали бы» (с. 125).

Итак, интерпретатор «сопринадлежен» интерпретируемому тексту[1], поэтому «мерило» правильности понимания не может быть методологически объективировано. «Если всегда видна собственная точка зрения каждого историка, — отмечает Гадамер, — то констатация этого не является упреком против его научности. Еще неизвестно, заблуждается ли историк из-за ограниченности своей точки зрения, неправильно понимая или оценивая предание, или ему удалось правильно осветить не наблюдавшееся до сих пор благодаря преимуществу его точки зрения»[2]. Таким образом, вопрос о методе, с помощью которого осуществится «правильное» понимание, требует иной оценки «субъективности» и «объективности». «То, о чем я рефлектирую, является опытом самих наук и ограничением объективности, которое должно рассматриваться в них самих (а не как-то рекомендоваться)»[3]. Это «ограничение объективности» означает, что в центре темы метода оказываются не теоретико-познавательные концепции как таковые, а сами «условия» понимания, и прежде всего главное и основополагающее из них — «субъективность», то есть историчность понимающего сознания.

«Допустить возможность отрешения от себя самих, — подчеркивает Гадамер, — мог в своей наивности лишь исторический объективизм», который, «полагаясь на методологизм своего подхода, забывает о своей собственной историчности»[4]. Но «подлинно историческое мышление должно мыслить также и свою собственную историчность. Лишь в этом случае оно перестанет гоняться за призраком исторического объекта»[5]. Потому задача герменевтики в том, чтобы, «освободившись от онтологических затруднений, связанных с принятым наукой понятием объективности», «удовлетворить требованиям историчности понимания»[6]. Как показывает работа «Истина и метод», Гадамер решает эту задачу, выявляя своеобразие «применения» метода в исторических исследованиях.

В своей постановке проблемы метода Гадамер учитывает, что объективность результатов в точных и естественных науках напрямую зависит от того, насколько «объективно» точные, технически выверенные методики анализа в них применяются. Верификационный аппарат такого рода совершенно свободен от любых исторических значений, он имеет «всеобщий» характер и поэтому оправданно применяется в современной науке, даже если сложился в иную историческую эпоху. Но в гуманитарных науках дело обстоит иначе: «Наши собственные размышления позволили... осознать, что в понимании всегда имеет место нечто вроде применения подлежащего пониманию текста к той современной ситуации, в которой находится интерпретатор»[7]. В итоге «конкретное особенное оказывается здесь не только исходным пунктом, но и моментом, всегда определяющим содержание всеобщего»[8].

---

[1] Там же. С. 349.
[2] Там же. С. 617.
[3] Там же. С. 620.
[4] Там же. С. 354.
[5] Там же. С. 355.
[6] Там же. С. 317.
[7] Там же. С. 364.
[8] Там же. С. 621.

То, что историк изначально ориентирован на «особенное», а не на «общее», совершенно изменяет всю ситуацию «метода», поскольку отсюда следует, что «применение» не внешний и не технический, а «структурный момент всего понимания»[1]. Поэтому ни один уже готовый к применению теоретико-познавательный метод не отвечает природе процесса понимания; каждый исследователь, перед лицом того «особенного», которым инициирован его «субъективный» вопрос преданию, неизбежно вступит в противоречие с таким «общим» методом и обнаружит его неадекватность голосу исторического предания. А это означает, что никакой метод в историческом исследовании не может быть применен «технически», без рефлексии по его поводу.

«Центральную философскую проблематику гуманитарных наук видят в теории познания, по аналогии с естествознанием»[2], — отмечает Гадамер. — При этом «постоянно имеют в виду правила и их применение. Они не признают, что рефлексия по поводу практики не есть техника»[3]. Но историчность понимающего сознания убеждает в обратном — вопрос о методе должен решаться не «вообще», а применительно к каждой конкретной ситуации понимания. И то единственное «общее», что характеризует метод гуманитарных наук, заключается в этой необходимости каждый раз заново продумывать методологическую проблематику работы.

«Герменевтическая рефлексия — вершина всего моего исследования»[4], — подчеркивает Гадамер, указывая тем самым, что «истина» метода видится ему здесь. Понятие «герменевтической рефлексии» приходит на смену понятию «метода» и закономерно включает в себя иные методологические значения. Герменевтическая рефлексия призвана к тому, чтобы дать «правильное» направление вопросу интерпретатора, который он «задает» тексту. Это направление должно вести от «горизонта настоящего» к «историческому горизонту» предания; поэтому на первый план выходит задача «разделения горизонтов», что требует от интерпретатора прежде всего «включить в игру» собственную историчность, то есть «поставить под вопрос» свои научно-теоретические установки и подходы, сделать их «темой сознания»[5].

Дело в том, что исследователь, как правило, «всегда уже ориентирован на оправдание метода своего опыта»[6], что приводит «к сужению перспективы», тогда как «историчность историка» требует мыслить противоположным образом, то есть сделать методологическое сомнение и «самоанализ» непреложным условием работы. Его цель — «отделить *истинные* предрассудки, благодаря которым мы *понимаем*, от *ложных*, в силу которых мы понимаем *превратно*»[7]. Так будут очерчены границы и пределы исторического горизонта интерпретирующей мысли, что создаст возможность осознать горизонт текста в его «инаковости».

Концепция «герменевтической рефлексии» показывает, каким путем это «разделение горизонтов» становится достижимо. Здесь принципиальное значение получает «предпонимание», обусловленное сопринадлежностью интерпретатора и текста. «Наипервейшим из герменевтических условий, — писал Гадамер, — остается предпонимание, вырастающее из нашей обращенности к тому же делу»[8]. Оно означает, что «понятия, в которых мы мыслим, уже заранее продумывают все за нас. Иначе говоря: понятийная система, в которую мы пытаемся облечь свои мысли, предзапечатлена в нас и предопределяет то, что мы способны постичь» (с. 129). Таким

[1] Там же. С. 620.
[2] Там же. С. 580.
[3] Там же. С. 620.
[4] Там же. С. 638.
[5] Там же. С. 619.
[6] Там же.
[7] Там же. С. 353.
[8] Там же. С. 349.

образом, открывается суть проблемы историчности: современный исследователь потому «замкнут» в пределах своего времени, что он пользуется ее понятийным языком. Современные понятия и категории «мешают» встрече с преданием, поскольку имеют исторически обезличивающий, инструментальный характер и в силу этого отъединяют интерпретатора от исторического «совершения», всегда индивидуального и «особенного». Конечно, отсюда не следует, что герменевтическая рефлексия требует отказаться от современного языка науки во имя обретения «исторического горизонта». Раскрытие «предпонимания» требует другого — нужно «перешагнуть ограниченный горизонт интересов научно-теоретического учения о методе» и продумать «условия и границы науки во всеобщности человеческой жизни»[1].

Понятия сознания и самосознания противостоят понятию историчности (с. 129), — говорит Гадамер. Поэтому не отказ от языка науки, а рефлексия, направленная в процессе понимания текста на каждое из понятий и категорий, участвующих в мысли исследователя, позволит ему «взять под контроль» те «предрассудки» (Vor-Urteile, то есть до-рассудочные, нерефлектируемые, суждения, «автоматически» формулируемые), которые преграждают путь к тексту в его истории.

Понятийно-категориальное, терминологическое мышление представляется научно «точным». Но Гадамер видит опасность термина в том, что любой из них, как и все принятые на сегодняшний день научные дефиниции, обрекает исследователя на кружение в «горизонте настоящего». Термин «заранее» продумывает все за того, кто им пользуется, поскольку задает одно-единственное направление работы и предопределяет ее результат — в соответствии с той теоретико-познавательной моделью, к которой он принадлежит.

«Часто мои исследования упрекают в том, что их язык неточен», — отмечает Гадамер. — Но «слова, которые... заостряются до понятийной точности, постоянно имплицируют момент "объектно-речевого" значения и сохраняют поэтому нечто несоответствующее»[2]. Цена «точного отграничения понятий» — разрыв связей с живым языком, с историей Логоса, следовательно, и с возможностью понять ее. Поэтому важно «сделать живым отношение понятия к целому» и для этого отмечать в «языковом выражении» ту «взаимосвязь понимания, в которой содержание предмета что-то значит». И Хайдеггер, и Гадамер широко работают с метафорами: «сопутствующее значение не затуманивает ясность выражения, а повышает ее, поскольку подразумеваемая взаимосвязь достигается в ясности как целое»[3].

Герменевтическая рефлексия реализуется как непрерывный «контроль» интерпретатора над самим собой, над теми систематизирующими понятиями и аналитическими приемами, к которым он прибегает. Она описывает, таким образом, не техники анализа, а условия интерпретации текста, при соблюдении которых будет обретена «правильность» понимания. И условия эти таковы, что предусматривают не только «ход» процесса понимания, но и верификацию его результатов. Гадамер говорит о «банальном непонимании», «когда выражение "истина и метод" отягощали обвинением, что здесь не осознана строгость современной науки». Он подчеркивает: «Герменевтическая рефлексия, которая была установлена в работе "Истина и метод", существует для методологических убеждений, то есть контролируемого опыта и фальсифицируемости»[4]. Ключевым критерием проверки на достоверность понятого является сам текст, интерпретируемый по герменевтическому «правилу круга». Оно предполагает раздвижение го-

[1] Там же. С. 616.
[2] Там же. С. 628.
[3] Там же. С. 629.
[4] Там же. С. 616.

ризонта интерпретатора в направлении текста. Гадамер поясняет это так: «Целое следует понимать, исходя из частного, а частное — исходя из целого... Задача состоит в том, чтобы концентрическими кругами расширять единство понятого смысла. Соответствие всех частей целому суть критерий правильности понимания. Отсутствие такого соответствия означает неверность понимания»[1].

«Единственный ключ» к правильному пониманию дает сам текст: если в интерпретации раскрыта автономная целостность его смысловой структуры, он «понят» верно. «Правило круга» содержит ключ потому, что позволяет методически точно соотнести между собой субъективные «смыслоожидания» интерпретатора и «объективную» смысловую завершенность текста, поскольку опирается на «предвосхищение совершенства» произведения как исходный момент всей герменевтической работы. «Круг не субъективен и не объективен, — отмечает Гадамер. — Он описывает понимание как взаимодействие двух движений: традиции и истолкования. Антиципация смысла, направляющая наше понимание текста, не является субъективным актом, но определяет себя из общности, которая связывает нас с преданием»[2]. Эта «общность» объясняется сопринадлежностью «понимающего» и «понимаемого», и «круг» создается их неразложимой связью, поэтому «общность» «непрерывно образуется в нашем взаимодействии с преданием. Она не изначально заданная предпосылка — мы сами порождаем ее, поскольку мы, понимая, участвуем в свершении предания и тем самым определяем его дальнейшие пути»[3].

Тем самым круг понимания «вообще не является "методологическим" кругом, он описывает онтологический структурный момент понимания»[4]. Интерпретатор как «участник» предания сам находится «внутри» его, он «затронут» им, поэтому и «мера» правильности его понимания тоже может быть найдена только из его причастности преданию. В такую «меру» необходимо входит современный взгляд на вещи; «мера», собственно, и может определяться только им. Но что при этом будет понято? «Смысл» самого произведения или сугубо современного подхода к нему?

«Мы понимаем *иначе — если мы вообще понимаем*»[5], — говорит Гадамер, и поэтому вопрос о «самом» произведении — бессмысленный, он не может быть поставлен вообще, поскольку лежит вне такого изначального условия для осуществления понимания, как историчность сознания исследователя. Но это условие одновременно проясняет, что со стороны исторической действительности в ее фактическом содержании нет и не может быть подхода к произведению, и это для философской герменевтики уже глубоко позитивный, по-настоящему продуктивный момент, означающий признание существенной причастности каждого произведения к «горизонту настоящего» как единственной форме его бытия. Значит, отсюда, из «времени» интерпретатора, а не текста, может быть создан подход к произведению, адекватный его «историческому» бытию. «Я очень далек от того, — писал Гадамер, — чтобы отрицать, что способ, каким произведение искусства вмешивается в свое время и в свой мир, ...содействует определению его значения, то есть того способа, которым оно для нас высказано»[6]. Отметим здесь важнейшее: «свой мир» произведения доносится до нас в «способе» высказывания, он тем самым дает нам знать о себе — но сам «способ высказывания», то есть внутренние законы художественной мысли, согласно которым писатель создавал целостность своего произведения, — это способ «для нас», а не для автора текста. Но

[1] Там же. С. 345.
[2] Там же. С. 348.
[3] Там же.
[4] Там же.
[5] Там же. С. 351.
[6] Там же. С. 642-643.

именно в силу этого произведение, понятое с «нашей» точки зрения как единственно возможной, осуществится, «сбудется» в истории предания.

У произведения нет собственного, изолированного от его интерпретации смысла — это исходный, основополагающий принцип герменевтический рефлексии, который Гадамер обозначает как «действенно-историческое сознание» (wirkungsgeschichtliche Bewusstsein). Оно представляет собой «исторически действующий духовный опыт, обеспечивающий непрерывность культурного наследования»[1]. Действенно-историческое сознание требует «мыслить произведение и действие как единство смысла». Интерпретация есть «форма осуществления такого единства, не позволяющая интерпретатору говорить о первоначальном смысле произведения, если в его понимание не был заранее включен собственный ум интерпретатора»[2].

Поэтому понимание, начавшееся с установки на «разделение горизонтов», приведет к «слиянию горизонтов» интерпретатора и текста, создающем дальнейшее движение традиции, ее новую страницу, и результатом рефлексии будет, по словам Гадамера, «всегда нечто большее, чем просто правильное упорядочение с помощью ориентирующего критерия»[3]. Что значит «нечто большее»? «Что считать правильным,- продолжает Гадамер, — определяет сам критерий, и не только так, что будущее решение становится заранее известным, но и так, что решительность подготавливается к определенным целям деятельности»[4]. Получается, что результативность понимания напрямую зависит от того, насколько «субъективен», то есть индивидуален, творчески неповторим «вопрос», ответом на который становится для интерпретатора текст. Такой вопрос не может возникнуть в рамках уже сложившейся и «готовой» методологии и разработанной в ней системы понятий, которые «заранее продумывают все за нас». «Никакой плодотворно работающий исследователь, — говорит Гадамер, — не может в глубине души сомневаться в том, что хотя методическая чистота неизбежна для науки, но одно лишь применение привычных методов в гораздо меньшей степени составляет сущность всех исследований, чем нахождение новых, — и за этим стоит творческая фантазия исследователя»[5].

Применение «привычного» метода позволит упорядочить, систематизировать материал литературы, но «не позволит» главного — увидеть новое и непривычное в произведении, то есть раскрыть такое его содержание, которое исторически «обогатило» бы его смысл. Лишь такое, творческое понимание способно выполнить задачу науки — включить прошлое в горизонт современной мысли, продолжив таким образом традицию предания, и обеспечить этим его историческую жизнь. Поэтому не «объективный» подход к произведению, с его заранее установленными методологическими ориентирами, а напротив, глубоко личный интерес исследователя, когда он слышит сказанное в тексте так, «как будто это было сказано мне самому», создает возможность «творческой фантазии» на уровне методологической рефлексии и в конечном итоге — результативности понимания. Поэтому «мера» правильности никогда не будет «объективной»; она всегда разная в зависимости от характера причастности интерпретатора к своему предмету, от ее глубины и осознанности. Чем глубже и точнее осознана эта причастность в рефлектирующей мысли исследователя, чем «субъективнее» его отношение к тексту, тем более верным будет и его понимание. Гадамер поясняет:

---

[1] Комментарии В. С. Малахова и В. В. Бибихина к статье «Философия и герменевтика» // *Гадамер Г.-Г.* Актуальность прекрасного. С. 340.

[2] *Гадамер Х-Г.* Истина и метод. С. 643.

[3] Там же. С. 635.

[4] Там же.

[5] Там же. С. 615-616.

«Изначальный вопрос, как ответ на который понимается данный текст, притязает в таком случае на идентичность смысла, всегда опосредующую разрыв между происхождением и современностью»[1]. Итак, «правильное» — это историчное понимание, осуществляющееся как опосредование предшествующих звеньев традиции новым, современным опытом.

Герменевтическая рефлексия, как видим, предписывает совершенно определенные процедуры, нацеленные на создание условий осуществления исторически «правильного» понимания текста. Ее фундаментальное значение обусловлено тем, что это такой «метод», который изначально настроен на ситуацию историчности научного сознания и в ней получает свое философское обоснование; аналогов ему в данном отношении нет. Очевидно и другое — технически «овладеть» герменевтической рефлексией и использовать ее как систему приемов анализа произведения невозможно. Гадамер настойчиво подчеркивал: «Философская теория герменевтики вовсе не является учением о методе — ни правильным, ни ложным»[2]. В ходе дискуссий об историзме он писал Э. Бетти, одному из своих оппонентов: «Я не предлагаю *никакого метода,* а описываю *то, что есть.* Даже мастер исторического метода не может быть свободен от предрассудков своего времени», и «я пытаюсь мыслить то, что *всегда* происходит»[3].

«То, что есть» и «всегда происходит» — это вовлеченность в историю изучающего ее историка, его «несвободная» и существенная соотнесённость с ней. На этой основе благодаря Гадамеру прояснилось безусловное требование, которое историчность научного сознания предъявляет «методу»: он не может быть «готовым» и «неподвижным». Дальнейшее продумывание проблемы метода гуманитарных наук, мы полагаем, уже не допускало, что взгляд на нее со стороны философской герменевтики мог быть не принят в расчет. Задача, которую ставит перед наукой о литературе герменевтическое исследование «истины метода», заключалась, очевидно, в «конкретизации» герменевтической рефлексии — в ее переводе с философского на методологический уровень.

4. «Опосредование теории и истории литературы» (задача исторической поэтики)

4.1. Единство поэзии и теории в Слове: подход А. В. Михайлова к проблеме метода

Прежде всего отметим, что в начале 1980-х годов Михайлов ставит вопрос о таком единстве и основательно его продумывает, чему предметно посвящена известная работа «Диалектика литературной эпохи». Само обращение к данной теме в аспекте методологических задач исторической поэтики показывает, что Михайлов принял во внимание точку зрения Гадамера и логику ее развертывания — ведь именно раскрытие подобного единства, создающего «сопринадлежность интерпретатора и текста», позволило Гадамеру обосновать свое решение проблемы метода гуманитарного познания. Его принципиальную особенность по сравнению с методами точных и естественных наук он видел, как говорилось выше, в том, что в метод исторических исследований необходимо входит «измерение историчности» исследователя.

В свете того, как Михайлов формулирует задачу науки, важно указать и на следующее: представление о методе гуманитарных наук и его направленности,

---

[1] Там же. С. 644.
[2] Там же. С. 587.
[3] Там же. С. 586.

развернутое в концепции «герменевтической рефлексии», Гадамер обосновывает содержанием той «онтологической близости», которую он обнаружил между понятийным и образным мышлением.

Обозначим эту взаимосвязь точнее. «Онтологическая близость» выражается в общем способе бытия, присущем и понятию и образу — в их единой направленности на Логос как «язык предания». Отсюда проясняется, в чем состоит смысл «сопринадлежности»: не только художественный текст, но и интерпретатор участвует в создании предания. Задачей науки закономерно становится такое «понимание» предания, которое осуществляет, обеспечивает продолжение его исторической жизни. Поэтому историчность сознания исследователя — основополагающее условие для решения данной задачи: ведь только «субъективный», то есть новый, современный взгляд на историческое предание, способен осуществить «слияние горизонтов», чтобы придать движению традиции новый смысловой импульс.

Очевидно, что «объективно» ориентированный подход, полагающийся на гносеологические концепции познания, не поможет решить подобную задачу. Для того чтобы «обогатить предание современным опытом», необходима «творческая фантазия», исследовательская индивидуальность, способная на поиск новых путей мысли — в противном случае явится не новый «смысл» традиции, а будет лишь дополнено (не имеет значения, насколько обстоятельно и подробно) уже известное. Поэтому и герменевтическая рефлексия как «метод» вся целиком направлена на освобождение сознания интерпретатора от теоретико-познавательных догм и привычных мыслительных ходов («предрассудков»), направлена на то, чтобы исследователь учился разделять методологически инерционные и методологически творческие моменты. В этом отношении герменевтическая рефлексия, строго говоря, не только не «метод», но скорее конфликт и борьба с ним — с методом в форме теории познания, объективирующей свой предмет.

Для нас здесь сейчас важны две вещи. Во-первых, Гадамер обосновал внутреннее единство «познаваемого» и «познающего», то есть предмета гуманитарных наук и его исследователя. Благодаря этому при дальнейшем продумывании методологической проблематики, обусловленной историчностью гуманитарного знания, уже стало возможным фактически, реально опереться на это единство, раскрытое и проявленное в работах Гадамера со всей отчетливостью высокой философской рефлексии. «Опора», которая создана Гадамером, состоит в том, что метод исторических исследований не может не учитывать «сопринадлежности» исследователя и его предмета. Тем самым все более частные вопросы, касающиеся понятийного инструментария науки, конкретных приемов и техник анализа, а также функциональной эффективности метода и принципов верификации результатов его применения, могут быть решены на основе признания момента «сопринадлежности» как изначального и исходного.

И второе. Взаимосвязь, которой у Гадамера определяется соотношение содержательных и функциональных моментов «онтологической близости» понятийного и художественного мышления, показывает: из того, в «чем» эта близость состоит, становится видна общая задача науки, которой в свою очередь обосновывается цель конкретного исследования, а следовательно, и «метод» как путь, ведущий к ее достижению. Отсюда, когда Михайлов обращается к теме «единства Слова истории литературы и ее теории», уже понятно, какие принципиальные вещи эта тема имплицитно в себе содержит — это вопрос об общей задаче науки, обусловленной историчностью ее сознания, о цели литературоведческого исследования и его методологических ориентирах. Поэтому обратимся к теме единства Слова у Михайлова, имея в виду эти взаимообусловливающие момен-

ты: то, что объединяет между собой предмет науки и его исследователя, предопределит и цель его работы, и способы ее достижения[1].

Для начала подчеркнем, что вопрос о методе ставится в работах Михайлова не по отношению к ситуации историчности знания как таковой, как то происходило в немецкой философской и литературоведческой традиции, а на основании «теории исторических изменений» Слова, сложившемся в русской исследовательской мысли и определяющем конкретные задачи науки. «Если принять, — пишет он, — что историческая поэтика в самой своей глубине ориентирована на формы поэтического сознания, сменяющие друг друга (то, что А. Н. Веселовский называл "эволюцией"), на слово, функционирующее историко-культурно и как бы задающее модус всякому словесному творчеству эпохи, то дальше исторической поэтике необходимо прослеживать от начала до конца весь путь воплощения слова в творчестве, в тех формах, какие создает оно для себя, все преломления слова в творчестве, все средства, через которые оно в творчестве проходит»[2].

Насколько существующие методы и подходы отвечают этим задачам, самой возможности их решения? Чтобы это прояснилось, Михайлов полагал необходимым осознать, как соотносится современная теория литературы с предметом исторической поэтики — «движущимся» в истории Словом.

По мнению Михайлова, наука сегодня (вторая половина 1980-х, речь идет о статье Г. Н. Поспелова 1986 г.) «спотыкается о заколдованное место литературной теории: будто бы литературная теория (и историческая поэтика как ее часть) независима от истории». «Это место заговорил Гегель», — отмечает Михайлов; он, со своей стороны, глубоко убежден в обратном — в субстанциальном единстве теории и истории литературы. В работе «Диалектика литературной эпохи» такая «изолированная» от истории теория сравнивается с «механизмом», с «машиной», которая, «пущенная в ход, уже не остановится», «и последствия ускользают из рук, создавших причину»[3]. «Оторвавшаяся» от истории, замкнувшаяся на себе теория — «мельница, перемалывающая сама себя». Образ этой «чудовищной мельницы без человека и без строителя» с ее «однообразным стуком», созданный Новалисом и Жан-Полем, передает бессилие теоретической мысли, ее обреченность на неудачу в познании истории.

Дальнейшее развертывание метафоры подсказывает, какого рода «отрыв» от истории имеется в виду: он происходит, когда все историческое оценивается не по его собственной, «внутренней» логике, а с современных научно-теоретических позиций, и в итоге сама история теряет осмысленность, «связь времен» распадается. «Человек одинок в бездуховном мире, если он не слышит творческой музыки мироздания» и его «осмысленного звука»; «в таком мире нет времени, нет смысла, он

---

[1] Обозначить эту логику смысловой связи между названными аспектами проблемы метода необходимо, поскольку Михайлов не эксплицирует научные основания, на которых вырастают концептуальные положения его «Диалектики литературной эпохи». Но если данные основания не ввести, останется непонятным, в чем состоит методологическая принципиальность положений, которые там выдвинуты: 1) единство теории и истории в Слове; 2) постановка вопроса о «наблюдателе» и «точности», 3) представление о «пластах» литературной истории, 4) наука как «диалектическая система». Если не иметь в виду раскрытое Гадамером родство между предметом науки и сознанием его исследователя, которое у Михайлова «поворачивает» проблему метода в русло «движущейся меры», продуманность и научно-философская обоснованность «движущейся меры» останется как бы «за кадром» и может показаться чем-то метафорически необязательным и ничего не решающим по существу в проблеме историчности на уровне вопроса о методе.

[2] *Михайлов А. В.* Проблемы исторической поэтики в истории немецкой культуры. С. 20.

[3] *Михайлов А. В.* Диалектика литературной эпохи. С. 13. Далее эта работа цитируется в тексте с указанием страницы.

вечно воспроизводит сам себя» и «живет своей неорганической жизнью машины (коль скоро и машине присущи своя жизнь и свой рост — свои независимость и самостоятельность)» (с. 14). Такой мир «посылает проклятие всем прошлым векам».

Но на деле теория и история исторически не противопоставлены, поскольку равным образом входят в область Слова, подчеркивает Михайлов: «Литературная теория тоже возникает как отщепление от целостного поэтического слова. В этом у нее общая историческая судьба со словом логики, со словом всякой науки» (с. 17). По его убеждению, «поэтическое творчество, его функционирование, его теоретическое осмысление гораздо ближе друг к другу, чем обычно представляют себе, когда по инерции решительно размежевывают непосредственность творчества и теорию». — «Творчество и теория плавно переходят друг в друга, а нередко одно просто заключается в другом или продолжается другим»[1].

«Единство поэтического слова» (с. 17) Михайлов видит в том, что «всякий творческий акт вместе с тем уже акт своего осмысления, истолкования, а теория — продолжение творчества другими средствами... про-явление *слова*»[2], и «исследователь литературы являет его не менее показательно и красноречиво, чем поэт и писатель, но только иными способами, чем они»[3]. И поэт и исследователь в равной мере участвуют в создании Слова и осуществлении его исторической судьбы, поэтому их «единство — в непременности», с которой слово высказывает необходимое и неизбежное, «увиденное с той отчетливостью и прозорливостью, с которой видит в самую критическую минуту светлый ум», — тогда слово и поэтично и теоретично одновременно (с. 17).

«Это едва ли странно, — отмечает Михайлов, — ведь и те и другие, и теоретики и писатели, имеют дело с одной исторической действительностью»[4]. «Теория имеет дело, — пишет он, — с *самой* историей, для которой ее осмысление в поэзии... поэтическим словом ... не дополнение к осмыслениям научным и философским, но есть ничем не заменимое существенное осмысление, направленное при этом на непосредственное богатство и полноту жизни» (с. 18).

Итак, с точки зрения Михайлова история литературы как предмет науки и литературная теория как метод его исследования имеют общую онтологическую природу, и в этом он, казалось бы, полностью разделяет позицию Гадамера. Но само представление о таком онтологическом единстве уже содержательно иное: оно возникает не из автономности Слова по отношению к действительности, но, напротив, из принципиальной «направленности» и поэтического, и теоретического Слова на жизнь и историю, которая характеризует сущность «первопринципа культуры». «Словесность в целом, — подчеркивает Михайлов, — отнюдь не нечто заведомо "изолированное" от жизни, но нечто в жизни коренящееся — преобразованная жизнь»[5]. «Поэтическое слово прежде всего направлено» «на историю», — говорит он. — Поэзия «не творит свой смысл из ничего, но стремится достичь глубины реального мира», и в этом «слово теории в глубоком родстве со словом самой поэзии» (с. 17), поскольку и то, и другое «осмысляют» жизнь, действительность. Как нет строгих границ с историей, которую оно осмысляет, у поэтического слова, так нет границ у слова теории со словом литературы (с. 20), — считает Михайлов; «теория литературы погружена в ее историю, как сама литература в ее истории — в самую историческую жизнь» (с. 20).

Из их единства на уровне «осмысления истории», по убеждению Михайлова, и должна решаться проблема метода. «Благодаря поэзии теория добирается до

[1] *Михайлов А. В.* Проблемы исторической поэтики в истории немецкой культуры. С. 22.
[2] Там же.
[3] Там же.
[4] *Михайлов А. В.* Историческая поэтика в контексте западного литературоведения. С. 520.
[5] Там же. С. 524.

истории с такой стороны, с какой нет к ней иного подхода», а именно: «Выясняя законы поэтического, теория как бы изготовляет ключ к самому поэтическому осмыслению истории», и, занимаясь любым частным предметом, например, литературными жанрами, теория «всякий раз приближается к так или иначе осмысленной истории, к самой сгущаемой истории, получающей образ и облик» (с. 18).

Отсюда «цель литературной теории» — «реконструировать поэтическую память веков, т. е. поэтически осмысленную и постигнутую целостность исторического развития» (с. 18), и здесь также очевидны принципиальные расхождения Михайлова с немецкой традицией. Он видит необходимость «реконструкции» Слова, тогда как немецкие исследователи исключают возможность подобной задачи. «Поскольку история может быть понята и изображена только в горизонте современной мысли (im Denkhorizont) и на языке современного историка, — писал Р. Фирхауз, — прошлое в его изображении никогда не будет реконструкцией»[1]. Такой характер цели литературной теории, как ее формулирует Михайлов, показывает, что вопрос о методе исторического исследования он тоже будет ставить иначе, нежели Гадамер.

Реконструкция «памяти веков» как цель теории литературы — важный подготовительный момент этого вопроса, поскольку в самой формулировке задано намерение решить проблему историчности «в пользу» истории, а не историка. Для такого решения здесь подготавливается почва тем, что как бы подсказывается: это решение может быть найдено при условии, если наука осознает свое единство с литературой в «осмыслении истории» как содержании Слова и его исторической судьбе. Ведь из этого единства и исторического «родства» уже могут продумываться подступы к ушедшим формам Слова, методологические подходы к их изучению. И наоборот, представление о литературной теории как самостоятельной научной дисциплине, независимой от истории литературы, вообще закрывает путь к «памяти веков» и ее воссозданию. «... по сравнению с таким миром, который, технически совершенствуясь, все время откалывается сам от себя, — пишет Михайлов, — возможно совсем иное отношение между настоящим и прошлым, совершенно иное переживание и постижение всей человеческой культуры — оно не разрывает века, а видит в них единство и цельность человеческого творчества» (с. 15). Теория «утверждает связь времен», когда открывает «вид на так или иначе понятую реальность исторического, временно́го, движущегося» (с. 16). «Открыть вид» и означает осуществить реконструкцию — сделать «видимой» работу творческой и теоретической мысли, «осмысляющей» свое время и создающей его собственное Слово, связанное с другими его историческими формами именно этим — направленностью на жизнь и действительность. Поэтому «слово подлинной теории соразмеряет прошлое и настоящее, оно движется в истории... и осмысляет черед времен как осмысленный, логический поток» (с. 16) в том случае, если само осознает себя включенным в этот «поток» осмысления жизненной реальности и движущимся вместе с ним.

Это означает, что современная теория литературы не может отвернуться от своих прежних исторических стадий и этапов, не может считать их преодоленными и «снятыми», поскольку в любую эпоху теоретическая мысль участвовала в создании Слова — и раскрыть его исторические функции без внимания к этому участию и без его анализа представляется невозможным. Второй принципиальный момент заключается в том, что Слово создавалось «осмыслением истории» — значит, современная теория обязана увидеть в таком «осмыслении»

[1] *Vierhaus R.* Die Krise des historischen Bewusstseins und die Funktionskrise in den geschichtlichen Wissenschaften. S. 27.

нечто основополагающее для своей работы, обязана выявлять его и исследовать, что, соответственно, должно быть учтено в концепции ее метода. Но каким образом можно достичь того, чтобы это «осмысление истории» на одном ее этапе мы смогли «отличить» от другого, последующего или предшествующего? Ведь только при условии, что подобные отличия будут найдены, станет возможным создать представление о специфической функции Слова в определенную эпоху. Не препятствует ли решению данной задачи образ «логического, осмысленного потока времен», в ходе которого, если следовать Гадамеру, казалось бы, «сливаются», унифицируются для современного сознания все «пройденные» содержательные коннотаты «осмысления истории»?

В работах А. В. Михайлова этот круг вопросов связан с темой традиции и таким представлением о ней, которое позволяет ему наметить путь их решения. Чтобы понять, каков этот путь, рассмотрим данную тему в методологическом плане.

4.2. Традиция как «переосмысление»

«Традиция означает передачу знания из рук в руки, — говорил Михайлов студентам Московской консерватории на одной из своих лекций. — Там, где этот переход знания и культурного языка из рук в руки нарушается, традиция обрывается»[1]. Он полагал, что «в истории бывают эпохи, когда кажущимся образом решительно все нарушается»[2], но «традиция не может прерваться», поскольку не прерывается «осмысление истории»[3].

Таким образом, традицию слагают не «тексты о текстах», не история Логоса как процесс их интерпретации, а «осмысление истории», жизненной действительности. «Эта музыка, — писал Михайлов о сочинениях А. Веберна, — думает за себя и за историю, потому что если музыка настоящая, она, как всякое искусство, находится во власти истории — не во власти субъективности данного человека, а во власти более обширных сил»[4]. И каждое произведение — это «внутренний ответ на реальность истории», чем и обеспечивается продолжение «живой и светлой духовной традиции искусства», обеспечивается благодаря тому, что «наше сознание способно снова и снова воспроизводить смысл этих произведений»[5]. На лекции Михайлов говорил об этом, снова обращаясь к опыту не вербальных искусств, а музыки, что важно отметить: словом «традиция» он обозначает исторический способ существования не только литературы, но искусства в целом.

Если культурная преемственность создается не интерпретацией текстов, каждая из которых опирается на «смысл» предыдущей, то есть как бы получает его в «собственные руки», и ненарушенным, хотя и измененным, передает затем дальше, к следующему смысловому звену традиции, а «осмыслением истории» как жизненной реальности, «как окружающего», то характер этой преемственности неизбежно будет иным, нежели в концепции Гадамера. Историческая действительность каждой эпохи в свете ее фактической, эмпирической полноты и насыщенности столь своеобразна, что ее «осмысление» в культурном сознании современников не может не отличаться, и достаточно резко, от других форм, складывающихся на иных этапах истории. Поэтому о «прямой», последовательной, непосредственно передающейся «из рук в руки» традиции культуры речь тут идти не может.

---

[1] *Михайлов А. В.* Из лекций // Обратный перевод. С. 780.

[2] Там же.

[3] Там же. С. 781-782.

[4] *Михайлов А. В.* Отказ и отступление. Пространство молчания в произведениях Антона Веберна // *Михайлов А. В.* Музыка в истории культуры. М., 1998. (1993) С. 119.

[5] *Михайлов А. В.* Из лекций. С. 782.

«Традиция сама по себе есть часть и суть истории, а потому подвергается опасностям и должна отстаиваться в борьбе»[1], — писал Михайлов. На каждом ее этапе складывается своя «онтология истории», и она зачастую свидетельствует не о преемственности по отношению к предыдущей, а напротив, о ее преодолении и разрушении. Так, если «для единомышленников Веселовского в XIX веке» «само собою разумелся» образ истории как «линейности развития» и «строго поступательного движения культуры», то «новая (последних десятилетий XX века — Г. Д.) история развивается, все время смыкая кольца смысла, так что самое новое соединяется с прошлым, иногда самым отдаленным»[2]. Михайлов полагает, что «переосмысление истории в направлении, преодолевающем линейность времени, захватывает все современное сознание»[3]. Совершенно очевидно, что столь фундаментальные изменения «образа истории», причем в «соседних» эпохах (XIX и XX век), не могут столь же фундаментально не поменять и представление о культурной традиции в целом.

«Представление о традиции как преемственности, когда знание или умение передается из рук в руки и от поколения к поколению, несомненно поколеблено в XX веке»[4], — отмечает Михайлов в одной из работ конца 1970-х. — Дело в совершенно особенной, ранее небывалой сложности обстоятельств, при которых происходит такая передача. Интенсивность культурного развития такова, что передаваемое — из рук в руки и от поколения к поколению — должно в то же самое время претерпевать перерождение, чтобы сохранить самую свою суть и смысл: метаморфоза на месте устойчивого облика»[5]. Судьба традиции свершается так, что «в момент передачи (знания и умения) капитально переосмысляется сама суть искусства», и «все то, что передается, словно переворачивается с ног на голову и должно заново обрести точку опоры»[6].

Поэтому сегодня науке необходимо помнить о том, что «творческое явление перестает быть доступным с привычной непосредственностью» и о «силах, которые разделяют исполнителя и произведение»[7] — то есть об историчности художественного и научного сознания. В XIX веке от Л. Ранке в историческую науку пришла убежденность в доступности истории «как таковой», как бы очищенной от любой субъективности», от перспективы, которую задает точка зрения исследователя[8], — писал Михайлов. Но в наши дни вера в непосредственную открытость смысла произ-

---

[1] *Михайлов А. В.* Проблемы исторической поэтики в истории немецкой культуры. С. 56.

[2] Там же. См. об этом работу А. В. Михайлова «Иоганн Беер и И. А. Гончаров. О некоторых поздних отражениях литературы барокко» (1993). В частности, здесь найдено отчетливое эстетическое сходство между произведениями И. Беера («Знаменитый лазарет дураков», 1681) и современного автора М. Палея («Кабирия с Обводного канала», 1991). «Можно ли усомниться в том, — отмечает Михайлов, — что и в новом произведении действуют те глубинные и вечные побуждения, которые в эпоху Беера ... в своей свободе еще не знали культурных ограничений, что долгое время признавались безусловно обязательными, а сегодня, при нарочитой раскованности, вновь не признаются таковыми? Это и создает почву для невидимой взаимной встречи, для резонанса барокко, для созвучания литературных созданий через мост длиною в два-три века, строившийся европейской цивилизацией». — *Михайлов А. В.* Иоганн Беер и И. А. Гончаров. О некоторых поздних отражениях литературы барокко // Обратный перевод. С. 402.

[3] *Михайлов А. В.* Проблемы исторической поэтики в истории немецкой культуры. С. 56.

[4] *Михайлов А. В.* Бетховен: преемственность и переосмысления // *Михайлов А. В.* Музыка в истории культуры. С. 8.

[5] Там же. С. 8-9.

[6] Там же. С. 9.

[7] Там же. С. 7.

[8] *Михайлов А. В.* Проблемы исторической поэтики в истории немецкой культуры. С. 150.

ведения прошлого его современному читателю уже невозможна. «Не следует и нам впадать в сходную ошибку — полагать, что всякое ценное явление искусства прошлого дано нам "за так", без заслуг и добрых дел с нашей стороны, что оно доставлено к нам из первых рук, по прямой линии, и что нам остается только восторгаться тем, что... столь совершенно», — подчеркивает Михайлов. — Существенные явления искусства прошлого — это, напротив, то, что дошло до нас через преграды и водоразделы в истории — через глубокие кризисы, в которых решительно видоизменялось само понимание того, что есть искусство»[1]. Поэтому «всякая вещь, которая влечет нас к себе, требует того, чтобы мы удостоверялись в правильности нашего понимания и поправляли его, разворачивая назад тот исторический ряд понимания, который и разъединяет, и соединяет нас с произведениями искусства»[2].

Итак, традиция «сохраняется в наши дни единственно в метаморфозах»[3] смысла, а не в его исторически последовательном развертывании. Поэтому произведение «содержит в себе... неожиданный, даже парадоксальный вывод из целой традиции», и поиск подхода к нему с точки зрения его «места» в традиции — задача, которая тоже «требует не простых, а парадоксальных решений»[4]. «Иначе и не должно быть», — считает Михайлов, — поскольку «искусство — это смысл, рождающийся перед слушателем, зрителем, читателем, но и притом рождающийся в самой жизни»[5]. «Метаморфоза» смысла тем самым — результат того, что во все традиционное и устоявшееся, во все к какому-то моменту сложившееся, вторгается «жизнь», и ее новый и непредсказуемый опыт закономерно колеблет «старые» эстетические представления в сознании художника и ведет к их «переосмыслению». Михайлов противопоставляет понятия «традиции» и «переосмысления»[6] с тем, чтобы подчеркнуть: произведение «ново» тогда, когда его автор изменяет традиции, когда он не «осмысляет», а «переосмысляет» ее — и потому традиция и не топчется на месте, а рождает новые художественные смыслы. Только таким образом и может осуществляться историческое становление культуры, полагает Михайлов.

«Художник связан в истории искусства, — писал он, — не с тем, что уже готово, что понято до него, не с тем, что оформлено и представлено в ясном виде, что остается только перенять. Художник тратит всю свою жизнь на то, чтобы понять еще не понятое в истории искусства, и подлинный результат его жизненного труда и есть творчество»[7]. Поэтому он вступает в противоречие с традицией, и его отношение к ней — это спор и конфликт: «В традиции, как во всем живом, правит противоречие, и шедевры, складываясь в существенный ряд высочайших достижений искусства, разъединены между собою историческими метаморфозами смысла, парадоксами перерождения»[8]. Отсюда не единство с традицией, а спор с ней должен искать исследователь,

---

[1] *Михайлов А. В.* Бетховен: преемственность и переосмысления. С. 12.

[2] Там же. С. 13.

[3] Там же. С. 12.

[4] Там же. С. 72.

[5] Там же.

[6] Показательно в этом отношении название основной работы А. В. Михайлова, посвященной данной проблеме: «Бетховен: преемственность и переосмысления». Как отмечает в своем комментарии Е. И. Чигарева, первоначально работа называлась «Механизмы традиции». Но здесь, по-видимому, Михайлова не устраивал образ «механистичности» культурной истории и, что особенно представляется важным, — в этом названии не высказывалась его собственная точка зрения на традицию, его подход к ней. Вероятно, по этой же причине Михайлов отказался и от другого варианта названия — «Двойная оптика традиции». В окончательной формулировке названия, построенной по принципу бинарной оппозиции, его подход уже проявлен на уровне соположения двух понятий при имплицитном акценте на «переосмыслении».

[7] *Михайлов А. В.* Бетховен: преемственность и переосмысления. С. 72.

[8] Там же.

обращаясь к произведению. Наука «участвует в разрешении конфликта между истиной от века» и всем новым, считает Михайлов. — это «первый по значительности путь к освоению и осмыслению культурной традиции». В работе, посвященной проблемам современного восприятия музыки Бетховена, он уточняет свое представление о таком подходе к произведению: «Чтобы оставаться верным глубоко жизненной основе художественного шедевра, взгляд проницательного зрителя (все равно — любителя или профессионала) обязан видеть в художественном создании не только его совершенную сторону, но разглядеть порождающее его творческое противоречие. Потому что настоящие произведения искусства никогда не возникают как прямолинейное достижение твердо поставленной цели — не возникают по прямой»[1].

Таким образом, ситуация, в которой находится современный исследователь, предельно затруднена, ведь исторические перерождения смыслов, складывающие литературную, культурную традицию, меняют саму суть искусства. «Преодолевая пороги переосмысления слова, литература не просто существенно видоизменяется» — изменяется весь образ литературы прошлого, если только она вообще сохраняется в культуре, определенной новым типом слова[2], тогда как мы сегодня можем представлять ее исключительно на свой, современный лад. Еще более обостряет проблему цель науки — выявить не «наш» (чему учит герменевтика), а исторически подлинный смысл произведения. «В наши дни, — писал Михайлов (в 1977 г.), — все более ясно намечается одна кризисная черта восприятия искусства — черта, размежевывающая... исторический интерес и историческую незаинтересованность»[3]. «Исторический интерес» — это «тяга к восприятию искусства в его исторической конкретности, в верности его замыслу»[4]. «История культуры и всякая относящаяся к целому истории культуры историческая дисциплина, — подчеркивает Михайлов, — должна все же устанавливать историческую реальность прошедших эпох»[5]. Наука стремится открыть «намерения самого автора», найти его собственное Слово, «раскопать его среди исторических наслоений и так его обрести»[6].

Итак, произведение находится в «конфликте» с традицией; а мы сегодня — в «конфликте» с предшествующими формами Слова. Поэтому ни из традиции, ни из современных научно-теоретических подходов у нас нет пути к художественному созданию прошлого, к его «смыслу». Но есть «исторический интерес» как безусловное требование расслышать голос «самого» произведения. И то, что оно представляет собой «осмысление истории», своего собственного исторического настоящего, в логике Михайлова создает возможность для понимания и исследования. Путь здесь один — «заставить», побудить произведение заговорить с нами на языке его собственной эпохи.

Конечно, перспектива «от современности» неустранима, но ей сопутствует и в определенном отношении (на уровне «установки сознания» исследователя) предшествует иная — от «автора». «Правильное прочтение музыкального произведения, — считал Михайлов, — предполагает не верность его "записи", всегда несовершенной, но самому композиторскому замыслу в его необходимости, непременности... Верность замыслу, а вместе с ним и тексту, через текст»[7]. «Текст», то есть тот образ произведения, который есть сегодня и для нас, предстоит тем

---

[1] Там же. С. 72.
[2] *Михайлов А. В.* Проблемы исторической поэтики в истории немецкой культуры. С. 43.
[3] Михайлов А. В. Бетховен: преемственность и переосмысления. С. 12.
[4] Там же.
[5] *Михайлов А. В.* Проблемы исторической поэтики в истории немецкой культуры. С. 26.
[6] Там же. С. 22.
[7] *Михайлов А. В.* Бетховен: преемственность и переосмысления. С. 60.

самым увидеть в той исторической констелляции смыслов, которая создана его эпохой и отражается, фиксируется в ее «языке культуры», слагающем общее для нее Слово. Каким же образом тогда мы можем настаивать на собственных научно-теоретических подходах и пренебрегать теми теоретическими формами осмысления истории, в которых данное Слово рождалось? Онтологическое единство художественной и теоретической мысли приводит к противоположному выводу: чтобы «субъективность» не ослепляла современного исследователя на его пути к произведению, все то, что «окружало» это произведение в его исторической жизни, все доступные на сегодняшний день «старые» теоретические источники, все «Эстетики» и «Поэтики» прошлого и самые давние методы и подходы к явлениям культуры, к их осмыслению, должны стать для современной науки существеннейшей частью ее теоретико-методологического содержания.

4.3. Задача «науки о литературе»

Представление о литературной истории как метаморфозе смыслов, по-видимому, предельно накаляет проблему метода; оно вынуждает поставить под вопрос саму теорию литературы как научную дисциплину. Исследователю предстоит «раскопать и обрести» произведение в его «историческом», а не «нашем» измерении. Не оказывается ли главным препятствием на этом пути современная литературная теория, изначально задающая «современную», и тем самым глубоко чуждую произведению прошлого, меру?

«Потребность науки сегодня — *изучение конкретной образно-мыслительной ткани барочных текстов при постоянном внимании к их собственному осмыслению*»[1], — подчеркивает Михайлов в работе начала 1990-х, посвященной эстетике барокко. Но он видит в «самоосмыслении» безусловный методологический ориентир для исследования произведений каждой исторической эпохи. В то же время понятно, что сегодня мы, как правило, «осмысляем» его с помощью современных научно-теоретических подходов. Причем в данном случае неважно, какого именно подхода — релевантным не будет ни один из них. Так вопрос о методе саму теорию литературы делает своего рода проблемой.

«Такое изучение (внимательное к «самоосмыслению» произведения — Г. Д.) обязано помнить свою *историю*, которая в сущности есть *история его же* (так называемого) *предмета*»[2], — уточняет далее Михайлов. Каким же образом «история предмета» помогает прояснить эту проблему литературной теории и, возможно, увидеть ее решение?

Предмет исторической поэтики устанавливается не «нами», а должен быть понят именно так, как того требует логическое развитие науки[3], — сказано в книге «Проблемы исторической поэтики в истории немецкой культуры» в ходе обсуждения содержания предмета. Здесь Михайлов, как говорилось выше, дает его схематическое изображение. То, что он не ограничился перечислением составных частей предмета науки, а счел нужным показать их на схеме, значимо: в итоге стало очевидно, насколько «далека» историческая поэтика от самих произведений — они находятся на разных и даже не «соседних», а далеко отстоящих друг от друга уровнях. Последовательность уровней соответствует «логическому развитию науки» — теория литературы возникла, безусловно, на достаточно поздних этапах истории Слова. Потому в исторической поэтике, казалось бы, оправданно видеть самостоятельную теоретическую дисциплину.

---

[1] *Михайлов А. В.* Поэтика барокко: завершение риторической эпохи // Языки культуры. С. 151.

[2] Там же.

[3] *Михайлов А. В.* Проблемы исторической поэтики в истории немецкой культуры. С. 18.

Но схема показывает и другое: «насколько мало современная историческая поэтика соответствует по своему материалу и задачам прежней поэтике»[1]. «Прежняя поэтика» как раз видит себя самостоятельной по отношению к движению литературной истории, «чисто» теоретической наукой. С исторической поэтикой дело не может не обстоять иначе, ведь ее уровень — последний и самый высокий, замыкающий, он включает в себя все предыдущие и существует тем самым только благодаря им. Об этом аспекте истории предмета, очевидно, и «должен помнить» исследователь, внимательный к «самоосмыслению» произведения, помнить о том, что его научная область органично входит в собственно предмет, что она его часть, а не нечто такое, что способно функционировать вполне самостоятельно и независимо от него; и только отсюда могут быть найдены соответствующие характеру предмета и, следовательно, продуктивные теоретико-методологические подходы — в том числе и для анализа «самоосмысления», осуществляющегося в произведении.

Такие продуктивные, работающие на по-новому понятый предмет исторической поэтики подходы могут быть обоснованы, очевидно, тоже только «исторически», а «не нами» — то есть логикой развития науки, с помощью ее и негативного, и положительного опыта. То, что теория литературы оформилась в самостоятельную дисциплину, было подготовлено всем ходом истории науки. «История культуры последних двух веков протекала так, — отмечает Михайлов, — что всей совокупности факторов, необходимых для плодотворного осмысления литературы в единстве истории и теории ее, не существовало никогда — не существовало одновременно»[2]. Уже в начале XIX века, наряду с «диалектичностью и исторической широтой осознающей историческое целое мыслью», «начинаются роковые... процессы институционализации» новой дисциплины[3], и в итоге «из науки общекультурного значения, связанной с жизнью», «в считанные десятилетия» появляется «сугубо специализированная и нередко официозная» наука о литературе. В конце XIX века, «в эпоху позитивизма», это «уже отпавшая от всемирно-исторического процесса наука», которая «за своими инструментами» забывает о смысле[4].

«Инструменты», классифицирующие категории и понятия литературоведения — свидетельство «отпадения» науки от ее «движущегося в истории» предмета. Современный теоретико-литературный инструментарий, понятия родов и жанров, литературных направлений и течений используются «механически»; в процессе институционализации теории литературы они стали исторически обезличенными и вследствие этого приобрели нормативный, абстрактно-всеобщий характер. Теория литературы тем самым предлагает современному исследователю нормативную, «неподвижную» меру, закономерно закрывающую от него «смысл» произведения, и такой мерой он и руководствуется в своей работе.

---

[1] Там же. С. 23.

[2] Там же. С. 127.

[3] Там же.

[4] Там же. С. 128. Михайлов считал, что проблема институционализации научного знания, приведшей к техницизму и механистичности теоретико-методологического мышления, одна из самых «неотложных» и настоятельно требует изучения, но оно недопустимо запаздывает. Так, в 1994 г. он писал: «Едва ли будет преувеличением сказать, что непредвзятое и широкое изучение всяких философских содержаний за пределами институционализированных форм философского изложения только что начато в науке». Как пример начавшегося исследования проблемы Михайлов называет книгу 1990 г. (Это сборник научных трудов «Der Philosophie». Hrsg. von Gottfried Gabriel und Christiane Schildknecht. — Stuttgart. См.: *Михайлов А. В.* Из истории «нигилизма»//Обратный перевод, с. 618). Пример такого исследования дает и сам А. В. Михайлов в работе «Проблема философской лирики» // Обратный перевод. С. 405-421. Это публикация из архивного наследия, предположительное время написания — начало 1990-х).

Теоретическая поэтика уже с начала XX века видит свою задачу в систематизации, описании и классификации историко-литературного материала (А. В. Михайлов цитирует данное определение по работе В. М. Жирмунского[1]), и это «традиционное понимание поэтики продолжает, — считает Михайлов, — оказывать давление на сознание исследователей» и сегодня[2]. Так, И. К. Горский полагает, что «поэтика должна стать нормативной», и видит ее задачей следующее: «рекомендацию таких научно обоснованных, выверенных обобщающих положений, опираясь на которые литературная критика могла бы эффективнее, без нынешнего субъективизма, с большим знанием дела и лучшим предвидением перспектив развития влиять на практическую деятельность писателей»[3].

С точки зрения Михайлова, «такое благое намерение или пожелание вступает в самое резкое противоречие с современным литературным сознанием и даже с литературным опытом наших дней»[4]. «Мера», как он убежден, не может существовать «заранее», в готовом, нормативном виде теоретического постулата, и должна задаваться теоретику писателем, точнее, состоянием и содержанием художественного сознания данной эпохи. «Чтобы стать нормативной, поэтика должна опираться на некоторую существующую в писательском сознании внутреннюю меру правильного — неправильного, подобающего — неподобающего и т. д., — пишет он. — Поэтому, если такой внутренней меры нет, то ее нельзя выдумать — реальное взаимосогласие людей нельзя подменить теоретическим постулатом»[5]. Поскольку сегодня писательское сознание «нацелено на наивозможное многообразие творческих решений», «его нельзя подчинить какой бы то ни было норме одним только теоретическим усилием»[6].

Полемика с И. К. Горским показательна тем, что отчетливо выявляет позицию Михайлова по отношению к «мере» как теоретико-методологическому принципу науки. «Писательское сознание находится в ближайшем родстве с сознанием теоретическим», — подчеркивает он, ведь «то и другое одинаково причастны к историко-культурным процессам наших дней», к «историко-культурному смыслопорождению и к осмыслению этих процессов». Это «ближайшее родство» обусловлено «нашим современным способом относиться к истории» и тем «аксиоматическим уровнем восприятия мира», которое в этом отношении к истории выражено. Поэтому «ситуация такова, что литературовед-теоретик и писатель-практик пребывают в принципиальном согласии между собой — еще до того, как они начали спорить, еще до того, как они о чем-то договорились»[7].

Итак, согласие и взаимопонимание между теоретиком и писателем, означающее возможность создания адекватной произведению теоретической «меры», существует только «внутри» определенной эпохи, с присущим ей и никакой другой «отношением к истории», почему Михайлов и говорит о «внутренней», а не общей и пригодной для всех литературных эпох, мере. Тем самым методологический подход к произведению не может диктоваться современной теорией литературы и ее представлениями о «норме» как иерархии эстетических ценностей[8]

---

[1] *Михайлов А. В.* Проблемы исторической поэтики в истории немецкой культуры. С. 23.
[2] Там же.
[3] Там же. С. 23-24.
[4] Там же. С. 24.
[5] Там же.
[6] Там же.
[7] Там же. С. 24-25.
[8] «На языке эпохи весьма осмысленно то, что нам представляется нелепым и унизительным», — например, отмечал Михайлов, характеризуя резко отличающиеся от современных особенности культурного мышления даже такой достаточно близкой к нам эпохи, как XIX век. — *Михайлов А. В.* Бетховен: преемственность и переосмысления. С. 25.

или как инвариантной структуре литературного рода, жанра, направления или течения. Методологически перспективен другой подход — от «меры», которую имели в виду и с которой «внутренне» соотносились авторы изучаемой эпохи.

В предисловии к своей монографии Михайлов приводит пример такого исследования, посвященного проблеме литературных жанров — это книга Г. Виллемса (G. Willems) «Das Konzept der literarischen Gattung: Untersuchung der klassischen deutschen Gattungstheorie, insbesondere zur Ästhetik F. Th. Vischers» (1981). Виллемс «вышел за пределы частной темы и рассмотрел всю проблему жанров по существу — так, как и должна ее мыслить современная *историческая поэтика,* — отмечает Михайлов. — Настаивая на «историческом познании» в противоположность «априорно-вневременным сущностным законам жанров, Виллемс выступил против раскола литературоведения на «систематику» и «историю», из-за которого «предмет литературной теории состоит из внеисторически-общего и исторически особенного»[1]. Михайлов подчеркивает, что Виллемс приводит «весомые и доказательные соображения в пользу соединения систематического и исторического подходов к любым предметам истории литературы», что получает в оценке Михайлова принципиальную значимость, поскольку далее сказано: «Эта задача, все более явственно вырастающая перед литературоведом, предопределила замысел и нашей книги»[2].

Не только данной книги, но, как представляется, и очень многих других работ А. В. Михайлова. Стремление «сблизить» историю литературы и ее теорию характеризует само направление движения его мысли на протяжении двух десятилетий, 1970-1980-х годов. Михайлов полагал, что такое стремление присуще далеко не ему одному и не только некоторым, отдельным современным исследователям. По его убеждению, оно, напротив, уже давно складывается в особую тенденцию развития науки — не менее заметную и значимую, чем «прежняя поэтика» с ее культом вневременной нормы. «Идея исторической поэтики овладевает сознанием литературоведов», — писал Михайлов. Об этом говорят «параллельные, независимые друг от друга усилия по осмыслению предмета, задач, возможных методов», которые «диктуются ощущением необходимости вновь опосредовать наши теоретические и историко-литературные знания... на этом этапе их огромного накопления и перенасыщенности»[3].

И в России, и на Западе достаточно давно создаются работы, в которых литературное произведение изучается в соотнесении с эстетикой его эпохи, и «прежняя, современная художественному явлению теория остается соосвещающим его, оттеняющим, проявляющим моментом, как бы весьма компетентным советником в нашем общении с прошлым, с его искусством, с его культурой»[4]. Так, трехтомная академическая «Теория литературы» (1962-1965) — «заметный шаг в метаморфозе теории литературы в направлении исторической поэтики»[5]. «Современную тенденцию опосредования истории и теории литературы» отражают, по убеждению Михайлова, и более новые книги — это исследования по поэтике ранневизантийской (С. С. Аверинцев), арабской (А. Б. Куделин), индийской (П. А. Гринцер) литератур. Для этих исследований «характерен учет как

---

[1] *Михайлов А. В.* Проблемы исторической поэтики в истории немецкой культуры. С. 4-5.

[2] Там же. С. 5.

[3] Там же. С. 56-57. Здесь Михайлов указывает на две противоположные тенденции науки: с одной стороны, стремление «опосредовать наши теоретические и историко-литературные знания» (в пример приведена работа: *Тюпа В. И.* О научном статусе исторической поэтики // Целостность литературного произведения как проблема исторической поэтики. Кемерово, 1986) и, с другой стороны, противопоставление истории литературы и ее теории как «независимой от истории» (пример — *Поспелов Г. Н.* Общее литературоведение и историческая поэтика // Вопросы литературы. 1986. № 1).

[4] Там же. С. 23.

[5] Там же. С. 56.

поэтических источников, так и старинных поэтик, вообще поэтической теории», что необходимо, «так как многие константы поэтического мышления проявляются равным образом в творчестве и теории или одинаково участвуют в создании того и другого»[1].

К наиболее значимым работам западных ученых Михайлов относит книги «Мимесис» Э. Ауэрбаха (1946)[2], «Европейская литература и латинское средневековье» Э. Курциуса (1947), «Эпоха бидермайера» Ф. Зенгле. Курциус «выступал в защиту разрушенного единства филологической науки»[3], — подчеркивает Михайлов и цитирует следующее его высказывание: «Видеть европейскую литературу как целое можно лишь тогда, когда обретешь права гражданства во всех ее эпохах... Разделение европейской литературы между известным числом филологических дисциплин, никак не соединенных между собою, препятствует этому совершенно»[4].

Книгу Ф. Зенгле Михайлов характеризует как «исследование по исторической поэтике», поскольку ей присуще «единство, взаимопроникновение исторического и теоретического интереса ... к словесности в целом», »рассмотрение жанров, видов, родов литературы как исторически изменчивых, становящихся», »тонкое исследование переходов слова — поэтического и непоэтического, функционального, того, что можно было бы назвать метаморфозой слова»[5]. Иногда уступая «номативной поэтике изначальностей, которую сам же и разрушает», Ф. Зенгле дает тем не менее «пример живого, практического синтеза истории и теории», «пример того, что как раз более волнует людей, размышляющих над путями построения исторической поэтики в наше время»[6].

Все подобные работы — ценнейший «материал для исторической поэтики»[7], — считает Михайлов. «Материал», но «не готовый результат», поскольку каждая из них посвящена одной из культурных эпох и, кроме того, собственно теоретико-методологические проблемы, обусловленные историчностью произведения, находятся для их авторов на втором плане. Исторической поэтике, со своей стороны, необходимо представлять «целое историко-культурного развития», что требует теоретической рефлексии метода исследования такого целого в свете его исторической изменчивости. Почему же, при фактическом существовании плодотворной научной тенденции к объединению системного и исторического подходов, пока не сложился целостный взгляд на историю литературы?

Михайлов связывает такое положение дел с тем, что сегодня историческая поэтика — «заново рождающаяся» научная дисциплина, призванная »не просто продолжить грандиозный для своего времени замысел академика А. Н. Веселовского, но продумать его заново и исполнить... по-новому»[8]. Суть новой исторической поэтики, — подчеркивает он, — «только и может состоять в историко-теоретическом синтезе знания о литературе»[9], в свободном от «методологических однобокостей и терминологических эпидемий» «творческом, синтезирующем, комплексном подходе к произведениям литературы, к историческим процессам»[10]. Эта «суть» уже предвиделась

---

[1] Там же. С. 23.

[2] На русском языке в переводе А. В. Михайлова книга вышла в 1976 г.

[3] *Михайлов А. В.* Историческая поэтика в контексте западного литературоведения. С. 521.

[4] Там же.

[5] Там же. С. 522.

[6] Там же.

[7] Там же. С. 521.

[8] *Михайлов А. В.* Современная историческая поэтика и научно-философское наследие Г. Г. Шпета. С. 526.

[9] Там же.

[10] *Михайлов А. В.* Историческая поэтика в контексте западного литературоведения. С. 523.

Веселовским, почему и возможно в наши дни возродить его замысел исторической поэтики. Но «наследию Веселовского суждено было распасться», в итоге утвердилась нормативная поэтика, узаконившая не исторические, а классификационно-систематизирующие, «инструментальные» подходы к литературному произведению. Михайлов полагает важным понять причины этого и извлечь «уроки», которые могли бы помочь уже в наши дни. С этой целью он обращается к ключевым моментам теоретического содержания работ А. Н. Веселовского и их дальнейшей судьбе.

В центре его внимания проблема «первого шага». Михайлов выявляет, что уже в трудах Веселовского «происходило сужение предмета исторической поэтики», что объясняется их «антропологической основой»[1]. Психологизм был «основной чертой науки второй половины XIX века», и «представление о психологической естественности выражения действовало в науке как аксиоматическая предпосылка». Веселовский «этот аксиматический момент осмысляет как лежащий в начале, как начало развития» (с. 13), причем для него «человеческая сущность самых разных народностей вполне совпадает» (с. 13). Потому «зачатые в естественном состоянии (человека фольклорной эпохи — Г. Д.) формулы и схемы поэзии сохраняются в культуре», заполняясь новым, более сложным психологическим содержанием, которое «не создает своих формул и схем», а «перерастает простейшие формы» (с. 14).

В психологизме есть своя логика, — отмечает Михайлов, — «которая и порождает, и имплицирует веру исследователя в нечто скорее невероятное» (с. 14), — невероятное, конечно, только для современного историка, но не для науки XIX столетия. Убежденностью Веселовского в «психологической естественности выражения» был подготовлен его основополагающий теоретико-методологический принцип: «Формулы и схемы могут усложняться, но доступ к поэзии, к литературе, к их анализу мы получаем через форму» (с. 14). Отметим, что это тот самый момент, в котором Михайлов видит, как можно предположить из его анализа работ Веселовского в целом, основную причину последующей победы нормативного, а не исторического мышления. Подход со стороны «формы» как изначально данной и потому, видимо, ясной и понятной для каждого, заведомо снимал вопрос о ней в историческом ключе, в плане ее внутренней, исторической изменчивости. В этом отношении подход Михайлова от «Слова, направленного на историю» и подчиняющего себе мышление формы, и продолжает концепцию Веселовского, и отчетливо противопоставляется ей.

У Веселовского, — акцентирует Михайлов, — «форма — носитель зашифрованного в ней и уже впоследствии непонятного содержания, так что движение литературы осуществляется как варьирование формы, переструктурирование заданных элементов». В результате «центральным для всей исторической поэтики оказывается соотношение предания как всего массива переданных по традиции формализованных схем и отклонений от него» (с. 14). Соответственно, «историческая поэтика должна сосредоточиться на изучении предания», поскольку «вся поэзия есть шифр естественности своих начал» (с. 15). Закономерно «слово» для Веселовского — «готовое». «Всякий поэт вступает в область готового поэтического слова», — писал Веселовский, характеризуя методологию исследования индивидуального творчества так: «Чтобы определить степень его личного почина, мы должны проследить наперед историю того, чем он орудует в своем творчестве»[2].

Отсюда становится возможным «наперед» составить теоретическое представление о всем том, чем будет «орудовать» поэт, — это всегда вариация изначальных фольклорных «форм». «Как в области культуры, так и в области искусства мы связа-

---

[1] *Михайлов А. В.* Проблемы исторической поэтики в истории немецкой культуры. С. 11. Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием страницы.

[2] Эти цитаты Михайлов приводит на с. 15.

ны преданием и ширимся в нем, не созидая новых форм, а привязывая к ним новые отношения», — писал Веселовский (с. 225). Михайлов комментирует эту своего рода предпосылку подхода Веселовского: «Формализовавшаяся основа воспроизводит себя как матрица — с некоторыми незначительными изменениями». «Новое содержание» выражает себя «по старому обычаю и закону», «просто переструктурировав старую матрицу» — это «переживание старого в новых сочетаниях» (с. 12).

В итоге у Веселовского «широчайшее в своих антропологических основаниях предание сужалось в форму и формальность», что со временем в процессе развития науки стало постепенно выходить на передний план: «Коль скоро почти с самого начала, когда распалось естественное соответствие друг другу одномерной психики и примитивных формул и схем, в поэзии накапливаются пережитки форм, то историческая поэтика отсылается к изучению поэтических средств, приемов и отношений» (с. 14). Поэтому «судьба наследия Веселовского» сложилась так, что «единство его сторон распадалось, более простые линии движения его мысли развивались по отдельности, замещая целое», и возникает русский формализм как «школа технологического изучения литературного произведения» (с. 16).

Итак, целостная история культуры, видевшаяся молодому Веселовскому «широкой» предметной сферой исторической поэтики, заменяется «узкой» областью технических приемов, историзм перестает быть основанием научной мысли, и причина этого — методологически неисторичный подход к произведению как «новому» подтверждению одного и того же, «старого» закона. Для Веселовского все определяет «первый шаг», — выявляет Михайлов. — «современная литература должна быть понята по образцу старинной» (с. 47). «Вот граница историзма Веселовского, — отмечено далее, — ему представляется, что литература в своем развитии не претерпевает никаких существенных перемен, что она всегда одинакова», поскольку «определилась от старины» (с. 47). Для Веселовского литература «всегда пользуется типическими схемами и готовыми формулами, и только взгляд от современности видит ее неверно» (с. 48); нужно, наоборот, все отсчитывать «от предания». Михайлов называет этот подход «исторической поэтикой-1».

«Историческая поэтика-2» имеет противоположную методологическую направленность — «от современности». Михайлов выявляет продуктивность этого подхода по отношению к историко-культурному Слову на примере трудов В. Шерера, также создававшихся в 1870-1890-е годы. «Нам нужно по достоинству оценить общий замысел исторической поэтики Шерера», — пишет он. — «Такая поэтика, будь она выполнена, была бы исторической» в самом принципиальном с точки зрения Михайлова отношении, так как она предполагала соединение и историко-литературного (ориентация на «последовательную смену поэтических феноменов» при их разнообразии в разных культурных традициях), и теоретически-системного («полнота наличных феноменов») аспектов научного исследования (с. 195).

Тем не менее у Шерера побеждает не исторический, а «абстрактный», «отвлеченно-логический», «классификационный и системный» план, и «на место реального исторического течения ставится исчерпывающая сумма всех явлений» (с. 196), что не могло не приводить к крайностям и курьезам: «песня Миньон заносится в рубрику "ботаника" из-за упоминаемых в ней лимонов и апельсинов». Исторический подход молодого Шерера «уступает место аисторизму», и для Шерера позднего «поэтическое дело всюду одно и то же», оно «во все времена одинаково и изъято из истории» (с. 197). В противоположность Веселовскому Шерер убежден, что не прошлое, а «настоящее служит к объяснению прошлого» — тем самым в нем «говорит радикальный и односторонний представитель исторической поэтики-2» (с. 197).

В. Шерер так же, как и А. Н. Веселовский, был убежден в «психологической естественности» человека, но точкой отсчета для него становится человек его времени. История — не принцип и «не лейтидея» для него — «на всем лежит

акцент современности». Он, например, называет шпильманов «журналистами», а В. фон Фогельвейде — «просветителем», поскольку то, «что движется в истории, не имеет для него внутреннего роста» и органики (с. 187). Потому Михайлов считает закономерным, что наследником Шерера в XX веке стала немецкая духовно-историческая школа. «Дух эпохи Гете» Корфа — это исполнение программы Шерера (с. 186), — подчеркивает Михайлов, — в то время как его выдающийся замысел «погиб уже в поэтике самого Шерера» (с. 213).

Сопоставительный анализ двух «Поэтик», немецкой и русской, приводит к выводу, что раскрытие и развитие заложенного в них широкого историко-культурного содержания, отвечающего современным представлениям о предмете исторической поэтики, не осуществилось по одной и той же причине: в силу аксиоматического для научного мышления конца XIX века представления о «психологической естественности» человека к методологическому подходу был примыслен «первый шаг», создавший априорный принцип науки. Положение о том, что «человек во все времена один и тот же», с современной точки зрения, аисторично. Его всеобъемлющее значение в эпоху Веселовского и дальнейшая судьба исторической поэтики свидетельствуют: как только на уровне теоретического мышления науки укрепляется вера в некий априорный, не включенный в цепь исторических изменений, «вечный» методологический принцип, «правильный» для любой исторической эпохи, становится невозможным изучать Слово в исторических метаморфозах его смыслов. Следовательно, не будет найдено «новое» содержание литературного произведения, что делает цель исторической поэтики недостижимой, а саму эту науку — беспомощной и бессильной перед лицом ее «движущегося» предмета.

Потому для исторической поэтики методологически бесперспективен и «первый шаг», и «второй». «Если мы полагаем (и кажется небезосновательно), — говорит Михайлов, — что литература, словесность переживает исторически самые существенные внутренние перемены, преобразуется (и внутренне и внешне — по объему), то первый шаг, перспективу от старины, требуется дополнить столь же основательным и веским шагом от современности» (с. 48). В применении к проблеме метода у Михайлова это означает, что при объяснении явлений прошлого нельзя предпочесть «старые» «поэтики» «новым» (тенденция Э. Курциуса, Ф. Зенгле); нельзя сделать и обратного (герменевтическая рефлексия Гадамера, теория литературы как «нормативная» поэтика). Все «старое» и «новое», что участвовало и продолжает участвовать в создании истории Слова, должно быть учтено исторической поэтикой наших дней в ее методологическом подходе; причем учтено и принято во внимание так, чтобы подход этот сам не был «вынут» из истории как непрерывного изменения ее смыслов и не застывал в неподвижную «меру».

«Мера» должна быть не априорной, а «подвижной», как тот материал, к которому ее прилагают; она должна быть поставлена в историческую зависимость от него. В свете историчности научного знания анализ становления методологии в ранней исторической поэтике, и русской, и немецкой, показывает, что такая «мера» может быть найдена на определенном основании — это отказ от априорного «первого шага» в пользу комплексного, интегрирующего подхода. «Историческая поэтика как задача современной науки, — пишет Михайлов, — определяется внутренней потребностью науки (и даже более того — самой же культуры!) во взаимоопосредовании теоретического и исторического знания, в максимальном сближении теоретических и исторических подходов к литературе» (с. 18). «Капитальная», «самая общая» задача исторической поэтики, — подчеркивает он, — «сближение, опосредование и совмещение теоретического и исторического знания о литературе. Для этого нужно преодолеть «неоправданный и неплодотворный раскол литературоведения на теорию (систематику) и историю» (с. 3).

Таков подход А. В. Михайлова к проблеме метода: он видит возможность ее решения на путях объединения самых разных существовавших в истории и художественных, и теоретических способов осмысления Слова, «синтеза» теории прежней и самой новой, сугубо современной. Но будет ли «точным», научно достоверным подобный подход? Насколько будут поддаваться верификации результаты его применения? Не «широк» и не безбрежен ли он настолько, что делает их, свои гипотетические результаты, весьма сомнительными? В чем точность подобного, как кажется, содержательно неопределенного метода вообще может заключаться?

Прежде всего отметим, что «опосредование и сближение» теории и истории литературы — конечно, не метод литературоведческого исследования, а основание для него, подход к методу. С другой стороны, из самой формулировки данной задачи науки можно понять, что метод как таковой тут вообще не предусматривается. Метод в техническом смысле, твердо установленная последовательность научного анализа и предполагаемая ею взаимосвязь всех аналитических компонентов, равно как и известный характер результативности и точности, то есть общезначимости, научной «объективности» получаемых результатов, в контексте «движущегося» материала исторической поэтики вообще вряд ли возможен. Поэтому Михайлов будет ставить вопрос о направленности метода и его продуктивности исходя из того, каким образом соотносятся между собой «движущийся» предмет науки и его очевидно «субъективный», «историчный» исследователь.

Итак, достаточно очевидно, что подход А. В. Михайлова к проблеме метода имеет преемственный по отношению к Гадамеру характер. Гадамер указал на онтологическое единство понятийной и художественной мысли, из чего с непреложностью следует, что «теория» Слова, Логоса не может быть противопоставлена его «истории»; соответственно, она не способна функционировать на уровне «объективного» метода исследования.

«Объективный» метод в гуманитарных науках вообще невозможен — этого не допускает историчность как способ бытия Логоса. Логос как «предание», имеющее словесную природу, создается и теоретико-рефлексивным, и творческим мышлением. Но и понятие и образ историчны — потому для решения проблемы метода необходимо отказаться от теоретико-познавательной точки зрения на метод как систему технических приемов, существующих за пределами произведения в виде «данных» и «готовых». «Метод» всегда только создается в процессе изучения произведения, создается рефлексивным усилием мысли интерпретатора, направленным к историческому горизонту произведения и ведущим в конечном итоге к слиянию горизонтов текста и его исследователя. То есть метод «входит» в само исследование: по мере того как разрабатывается и уточняется «вопрос» интерпретатора, будет изменяться и «метод», с помощью которого должен раскрыться «ответ» текста.

Интерпретатор «сопринадлежен» тексту, — говорит Гадамер. Поэтому неизбежная субъективность его «вопроса» оборачивается как единственно возможная форма для осуществления понимания как такового. Ведь «вопрос» никогда не дан «объективно», он обязательно «субъективен», отсюда и вся логика исследования будет «субъективно», то есть всегда по-разному, следовать методологическим ориентирам, которые задает исторический горизонт текста и, с другой стороны, — интерпретатора. Конечно, такой «метод» не может быть заранее известен исследователю, его вообще не может быть как заведомо созданного в научной теории. Но он безусловно даст научно достоверные результаты, поскольку содержит в себе сам критерий их достоверности: критерий заключается в точности соотнесения разных «исторических горизонтов», обеспечивающей, посредством приобщения произведения к «современному опыту», такое его понимание, которое «обогащает» его смысл.

Бытийное единство творческой и теоретической мысли, раскрытое Гадамером, становится для Михайлова исходным моментом его собственной концепции. Оно

позволяет ему выявить «сопринадлежность» истории литературы и ее теории, «предмета» науки и ее метода. Гадамер показал также, что историчность, равно присущая и аналитически-рефлексивному, и художественному мышлению, кладет запрет на объективирующий теоретико-познавательный подход и, напротив, требует «субъективации» методологических установок научного сознания — его открытости к неготовым и изменчивым формам «метода». На этом основании Михайлов ставит вопрос о «движущейся», а не статически-неподвижной «мере», и продумывает возможности ее создания. Но если для Гадамера историчное единство Логоса задается «автономностью», «самозамкнутостью» как философского, так и поэтического языка, то Михайлов убежден в обратном: Слово для него направлено на «окружающую» произведение историческую «жизнь», и отсюда подход к произведению и задачам науки уже не может не выглядеть иначе. А именно: все «особенное» в произведении будет заключаться в неповторимости художественного осмысления в нем истории, что ставит перед исследователем задачу не «слияния» горизонтов прошлого и настоящего, а их последовательного разделения.

Чтобы это осуществить, науке нужна «историчная» мера — такая, которая обоснует возможность связывания, соотнесения между собой непрерывно «движущегося» предмета и его научного осмысления. Тем самым наука, чтобы соответствовать своему предмету, тоже должна стать «движущейся» — поэтому ее «первоочередной» задачей становится «сближение, опосредование истории и теории литературы». Суть этой формулировки теперь ясна: «теория» противостоит «истории» литературы до тех пор, пока создает «неподвижные» методологические концепции — не сориентированные на исторически изменчивое Слово и на ее собственную историчность. Налицо расхождение между предметом науки и ее методом. Решение проблемы, очевидно, должно заключаться как раз в «сближении» предмета и метода — возможном при условии, что место объективирующей и «неподвижной» займет «движущаяся», историчная мера.

РАЗДЕЛ ВТОРОЙ
«ДВИЖУЩАЯСЯ МЕРА»
(методологический принцип исторической поэтики)

1. «Перекрестное освещение»

А. В. Михайлов ставит задачу «опосредования» теории и истории литературы, цель которого — прояснение и создание методологического принципа науки. Такое «опосредование» представляет собой исходный методологический ориентир литературоведческого исследования, предполагающий, что в каждой конкретной работе оно будет происходить, очевидно, по-разному (в зависимости от изучаемого материала и целей исследователя), но всегда в направлении к взаимодействию ушедших и современных форм Слова.

Основа для осуществления «опосредования» — принцип историзма, которому предполагается задать несколько иную направленность: в соответствии с историчностью предмета науки он тоже должен стать историчным, то есть «движущимся» принципом, содержание которого не задано изначально, а напротив, изначально «не задано», и каждый раз, в свете новой исследовательской задачи, может стать другим. Принцип историзма «требует, — писал Михайлов, — чтобы исследователь не пользовался им как чем-то готовым и сложившимся, а разбирался в тенденциях самого исторического сознания, в изменениях или даже кардинальных метаморфозах образа истории»[1].

---

[1] *Михайлов А. В.* Проблемы исторической поэтики в истории немецкой культуры. С. 230.

В этих словах обозначена методологическая направленность принципа историзма: с его помощью предстоит выявлять метаморфозы Слова в истории, и Михайлов называет данный принцип «движущейся мерой». Поскольку предполагается, что смысл произведения может быть понят не «вообще», а только из его связанности с определенной исторической функцией Слова, то традиционный «историзм» тут бессилен, ведь он подчиняется теоретическим нормам и методологическим критериям наших дней. Следовательно, этот «шаг от современности» необходимо дополнить «шагом от прошлого», чем историзму и будет придана подвижность. Получается, что нужно как бы переориентировать, «переподчинить» принцип историзма с тем, чтобы стало возможным поставить произведение в зависимость от имманентного изменения Слова.

Таким образом, перед «движущейся мерой» встает труднейшая задача: искать и раскрывать то, чего мы не знаем и не можем знать, так как мыслим сегодня в парадигме только «нашего», современного представления о Слове. А нужно найти и понять иное, другое мышление Слова. Потенциальная возможность решения подобной задачи обеспечивается тем, что ни одна из исторических форм Слова не существует изолированно от истории и ее «осмысления» и потому входит в общее историко-культурное целое — в процесс исторических метаморфоз Слова. Отсюда уже можно предположить, что имманентное развитие истории, в ходе которого создаются различные «смыслы» Слова, подчиняется некоторой внутренней логике, способной дать опору современным поискам ушедших форм Слова. «Движущаяся мера» тем самым, как кажется, позволит достаточно точно соотнести цель науки (выявление смысла произведения, «заложенного автором») и условия, в которых эта цель должна достигаться (историчность всего научного знания).

Итак, чтобы принцип историзма был ориентирован на имманентное развитие Слова, в нем должны быть учтены оба «первых шага» исторической поэтики — и «от прошлого», и от «современности»: «*Слово*» нужно «подлавливать в его перекрестном освещении»[1], — писал Михайлов. Задача историка культуры, — считал он, — «познание закономерного, исторически меняющегося художественного произведения», «осмысление его смысла», которое представляет «процесс... соединения двух смысловых линий — одной, идущей от прошлого, в нем коренящейся, и другой, идущей от настоящего, от мировосприятия современности»[2]. Размышляя о «*двойной оптике музыкальной традиции*», о ее «перспективном» и «ретроспективном» движении, Михайлов отмечает: «...полное и адекватное осознание музыки в ее историчности, вообще конкретно-историческое схватывание музыкального смысла, требует, чтобы эти противоположные ряды переплелись, диалектически совместились в усваивающем музыку сознании»[3].

«Перекрестное освещение», мы полагаем, означает, что «луч от прошлого» проявит и высветит историческое состояние Слова, а «луч от современности» сумеет направить наш взгляд так, что станет возможным видеть и понимать это другое, утраченное состояние Слова. Метафора скрещения световых лучей подсказывает, что работа интерпретации будет не произвольной, а методологически нацеленной: случайные блуждания «луча» (и его случайные попадания в цель) исключены, коль скоро должна быть найдена конкретная «точка скрещения». Исторические звенья Слова создают «луч от прошлого», направленный из прошлого в будущее, поэтому через все свои метаморфозы Слово все же достигает нас, нашего взгляда и нашего слуха. Но есть условие для встречи с ним — это восприимчивость нашего сознания к «иному». Их «совмещение» создает «меру», адекватную историчности литературного произведения.

---

[1] Там же. С. 22.

[2] *Михайлов А. В.* Бетховен: преемственность и переосмысления. С. 8.

[3] Там же. С. 67.

Как видим, принцип историзма должен строиться на различении «своего» и «иного», то есть получить смыслоразличительную функцию. В свете историчности культуры, как отмечают историки философии, «история предстает как различение», «как реальность особого рода, саморазличающаяся внутри себя и из себя порождающая отличия». «Историчность и есть саморазличенность формообразований процесса»[1]. С этой точки зрения, «перспективный путь» науки — «снять антиномию абсолютизма и релятивизма в рамках последовательного историзма», «чтобы найти основания для абсолютного» «внутри истории, в самой "историчности", в относительном, в обусловленном и преходящем, а не вне их»[2].

При всей терминологической затрудненности данной формулировки достаточно ясно, в чем ее авторам видится возможное решение проблемы историчности — это «смыслоразличительное» истолкование исторических явлений и фактов через их объяснение «изнутри» того пространства истории, в котором они возникли. Как представляется, «движущаяся мера» задумана А. В. Михайловым как именно такой, «смыслоразличительный», принцип, позволяющий учесть историчность нашего знания в целом. Рассмотрим его теоретико-методологическое содержание, формы применения и характер результативности.

2. «Шаг от прошлого»

2.1. «Самоосмысление» произведения

«Художественный текст для исторической поэтики, — подчеркивает Михайлов, — это уже начало и источник теории, он внутри себя несет свое постижение, истолкование, свою поэтику»[3]. Если смотреть на произведение с такой точки зрения, то современные теоретические установки исследователя будут дополнены и обогащены «шагом от прошлого», что несомненно сделает его интерпретацию более исторически адекватной. «В этом океане литературных явлений вообще нельзя было бы разобраться», — говорит Михайлов, — «если бы сами произведения не были *уже* теорией, запечатлениями своего осмысления, сгустками смысла, рефлектирующего самого себя, историческими актами осмысления»[4]. «Теория», содержащаяся в произведении, — это высказанное в нем «осмысление истории».

«История, по словам Михайлова, не такой момент произведения, который в нем может быть, а может и отсутствовать»[5], в нем всегда запечатлено «видение и осмысление истории», изучение которого должно стать для современного исследователя теоретической «мерой»: «В произведении много голосов, но главный, соединяющий их все и задающий меру их, — голос самого произведения» как «целостности видения и осмысления исторической жизни»[6]. Так, «мысли моцартовского письма» «дают нам меру гармонии — не измышленную, но рожденную историей, рожденную на своем единственном месте»[7]. Отсюда «реальная задача всякого историка и философа истории — осмыслить историю в связи с новым и неожи-

---

[1] *Перов Ю. В., Сергеев К. А.* «Философия истории» Гегеля: от субстанции к историчности // *Гегель Г. В. Ф.* Лекции по философии истории. Пер. А. М. Водена. СПб., 1993. С. 22-23.

[2] Там же. С. 25.

[3] *Михайлов А. В.* Историческая поэтика в контексте западного литературоведения. С. 518.

[4] *Михайлов А. В.* Диалектика литературной эпохи. С. 26.

[5] *Михайлов А. В.* Варианты эпического стиля в литературах Австрии и Германии // Языки культуры. С. 370.

[6] *Михайлов А. В.* Диалектика литературной эпохи. С. 18.

[7] *Михайлов А. В.* Вольфганг Амадей Моцарт и Карл Филипп Мориц // Языки культуры. (1994) С. 757.

данным материалом... и осмыслить само новое осмысление истории, которое пробивает себе путь в культуре и помимо историка»[1]. Постановка такой задачи выводит к поиску различий между тем, как смотрит на историю автор произведения и, с другой стороны, современный историк литературы.

Снова скажем, что выявить предстоит «осмысление», а не «отражение» истории, иначе на первый план очевидно выступит взгляд «из настоящего», причем в позитивистском, фактографическом плане. Приведем суждение Г. Г. Шпета: «История не есть копия действительности» или «отображение исторической действительности», «а есть некоторое <пропуск слова> сообщаемого содержания, где сами душевные процессы принимают форму истории»[2]. В лучших работах, — писал Михайлов, — «поражает накопление фактов из разных дисциплин», что способствует решению проблем культурной истории во всей ее сложности». Но «увлечение социальными проблемами» и «социально-историческим детерминизмом» показывает, что одновременно можно «оставаться вполне антиисторическим догматиком по существу, по самому характеру своего мышления». Задача исторической поэтики заключается «в обратном... социально-экономической примитивности» — в том, чтобы «исследовать и учитывать взаимодействие различных исторических факторов», входящих «в слово литературы» «как ее жизненная почва», которая, «преобразуясь в слове, и становится словесностью»[3].

Таким образом, изучение «осмысления» истории предполагает внимание к тому, как взгляд писателя на окружающую его действительность соотносится с его словом и стилем: «Поэтический индивид стоит перед миром, который всякий раз должен заново и с самой своей глубины осмысливаться», и «фактура стиля... отражает индивидуальную осмысленность мира в произведении»[4]. Поэтому обращение к теоретико-литературным источникам изучаемой эпохи становится принципиально значимым.

2.2. Опора на литературные теории прошлого

В рамках широкой исторической поэтики, — отмечает Михайлов, — совершенно немыслимы суждения такого типа: «Из "поэтик" в собственном смысле слова спокойно опустим книги В. Вакернагеля (1873) и Г. Баумгарта (1887), поскольку они исторически нерелевантны»[5]. Когда историческая поэтика «направляет свое внимание на самое существо дела, то есть на выявление принципов поэтического сознания, или сознания слова», «сама теория литературы становится таким документом» для нее[6].

А. В. Михайлов настойчиво подчеркивает: «Для настоящей исторической поэтики... не может быть "нерелевантных" поэтологических высказываний, каждое открывает ту или иную сторону исторического литературного сознания эпохи», следовательно, «теоретическая поэтика в ее исторически существовавших формах тоже должна стать предметом исторической поэтики» «как особый *материал литературного сознания*»[7].

---

[1] *Михайлов А. В.* Йохан Хейзинга в историографии культуры // Языки культуры. С. 827.

[2] *Шпет Г. Г.* Герменевтика и ее проблемы. (Окончание). Поготовка публ. Е. В. Пастернак // Контекст-1992. М., 1993. С. 282.

[3] *Михайлов А. В.* Историческая поэтика в контексте западного литературоведения. С. 524.

[4] *Михайлов А. В.* Проблема стиля и этапы развития литературы нового времени // Языки культуры. (1982) С. 472.

[5] *Михайлов А. В.* Историческая поэтика в контексте западного литературоведения. С. 518. Это цитата из книги Г. Вигмана: *Wiegmann H.* Geschichte der Poetik. Stuttgart, 1977.

[6] *Михайлов А. В.* Проблемы исторической поэтики в истории немецкой культуры. С. 23.

[7] *Михайлов А. В.* Историческая поэтика в контексте западного литературоведения. С. 518.

Обращение к ушедшим концепциям Слова позволит «выявить историко-литературный материал эпохи» в «полноте и реальной противоречивости» «невзирая на весь Stückwerk наших знаний»[1]. Это «полнота», в которой взаимодействуют все без исключения формы осмысления истории; «слово поэтическое и слово научное в разные эпохи по-разному, многоразлично, связаны явными и подспудными нитями»[2], и выражением этих глубинных связей является создаваемое и художественной, и теоретической мыслью общее для эпохи представление о Слове. Анализируя историю интерпретаций «Лаокоона» Лессинга, Михайлов выявляет, что история эта «свидетельствует, как много — и как мало — значит индивидуальное пластическое ви́дение и субъективное ощущение художественного произведения». «Незаметно для смотрящего, — уточняет он, — оно опосредуется его теорией, эстетикой, становится примером приложения общего постулата к конкретному явлению искусства», поскольку «художник или исследователь смотрит... через призму своей эпохи»[3]. Отсюда содержательным моментом «меры», прилагаемой к произведению, необходимо становится анализ того, как именно связана индивидуальность писателя с общим для его времени Словом.

2.3. «Язык культуры» и «основания» эпохи как способ различения культурно-исторических смыслов

«Очевидно, что исторической поэтике придется устанавливать всякий раз конкретный модус взаимоотношения творчества и теории уже потому, что этим определяется конкретный облик самого творчества, какое было или могло быть в ту или иную эпоху»[4]. Раскрытие своеобразия произведения зависит тем самым от того, в чем состоит индивидуально-творческая интерпретация «общего» для эпохи Слова. Но как найти это «общее» Слово? И что конкретно нужно искать?

По убеждению Михайлова, в каждую эпоху на «фундаменте» ее основополагающих представлений и посредством взаимодействия многих исторических факторов создается свой язык культуры. Нам сегодня доступны отдельные элементы этого языка, но не виден сам «фундамент», его слагающий. Тем не менее, знание о «фундаменте» необходимо по существу, поскольку только в соотношении с ним как «основанием» его, а не нашей, эпохи может быть понято ее Слово и, соответственно, потенциально может быть выявлено в произведении его индивидуальное эстетическое начало.

Поэтому каждый из элементов языка культуры нужно рассматривать не изолированно от других, не «по отдельности», а в их взаимодействии, постепенно, в процессе становления, рождающем Слово как его художественный итог. Изучение такого взаимодействия, со своей стороны, означает, что все доступные нашему взгляду смысловые элементы языка ушедшей культуры мы будем соотносить с окружающей их «жизнью». «Извлекать изнутри ткани философского рассуждения отдельный момент можно, — писал Михайлов, — если в самой жизни ему явно вторит эхо, — ради этих внесистемных связей философии с жизнью можно разобраться и в тонкостях споров между философскими школами дня»[5].

---

[1] *Михайлов А. В.* Стиль и интонация в немецкой романтической лирике // Обратный перевод. С. 61.

[2] *Михайлов А. В.* Проблемы исторической поэтики в истории немецкой культуры. С. 22.

[3] *Михайлов А. В.* О художественных метаморфозах в немецкой культуре XIX века // Языки культуры. С. 766.

[4] *Михайлов А. В.* Историческая поэтика в контексте западного литературоведения. С. 520.

[5] *Михайлов А. В.* Австрийская культура после Первой мировой войны // *Михайлов А. В.* Музыка в истории культуры. С. 105.

Синтезирующим все «отдельное» началом выступает произведение как «целостность видения и осмысления исторической жизни». Поэтому личный опыт писателя, философа, художника должен оцениваться и рассматриваться тоже не в биографическом плане, а с точки зрения того, как осмысление событий «окружающей» истории у этого писателя соотносится с устойчивыми, «общими» для его современников, философскими, религиозными, эстетическими ценностями — «аксиомами» культурного сознания эпохи. «Такие осознанные лишь отчасти аксиомы безусловно важнее и существеннее отдельных теоретически формулируемых методологических тезисов», — подчеркивает Михайлов, — поскольку «эти тезисы могут не исполняться, не совпадать с практикой» или они вообще неисполнимы[1].

Именно «аксиомы» создают «основание» эпохи как то, «во что эпоха верит» и на чем она основывает свое Слово. Анализируя язык культуры барокко, Михайлов писал: «Общее знание эпохи, словесно претворенное, запечатленное в твердости всеобщего слова, — это фундамент, на котором крепко стоит каждая из таких стилевых систем»[2]. Своеобразие звучания общего Слова у писателя мы сможем тем самым расслышать, если при сопоставлении «смысла» его произведения с аксиоматическими представлениями эпохи, на которые указывают повторяющиеся в ряде историко-культурных явлений элементы ее языка культуры, будем искать и выявлять нетипичное и нехарактерное для этого языка.

Так, называя Л. Тика посредственным «беллетристом», Михайлов указывает далее на бессодержательность такой внеисторической оценки, поскольку «ключ к его чтению пока не найден». «Новое и неожиданное» в произведениях Тика открывается, — говорит он, — если «не упрощать писателя», а «искать в Тике то, что было исторически точным откликом на ситуацию времени»: «То, к чему призвала его история... — как можно более широко, развернуто и с минимальной степенью претворения выразить соответствующее историческому моменту состояние умов»[3]. «А это обратно всему классическому, — пишет он далее; «обратно» «предельной художественной обработанности материала эпохи с максимальным образным его претворением, с максимумом опосредованности — отвлеченности от суеты времени». У Тика, напротив, «самая суета застигнута в переломный неустойчивый миг», когда все снимается со своих мест и хаос множится[4]. Здесь через противопоставление того, как Тик воспринимал и изображал свое историческое настоящее, то есть противопоставление индивидуального Слова, и, с другой стороны, «классического», нормативного Слова риторической эпохи стало возможным подойти к разговору о художественных открытиях писателя. Но не только: подобное противопоставление в свете тенденции его дальнейшего развертывания направляет поиск нового Слова, приходящего на смену его риторической форме.

Пример Тика показывает, что в «основании» эпохи, с которым должно соотноситься произведение, важно видеть динамику, или, по словам Михайлова, «наклон» (Hinfälligkeit) эпохи: «Это не неподвижность одного и того же, но пребывание одного и того же культурного начала в своей беспрестанной изменчивости, постоянство и изменение... согласно исторической логике перемен»[5]. Это движение, которое приводит в конечном итоге к рождению новой функции Слова. В этом процессе уча-

---

[1] *Михайлов А. В.* Проблемы исторической поэтики в истории немецкой культуры. С. 186.

[2] *Михайлов А. В.* Проблема стиля и этапы развития литературы нового времени // Языки культуры. С. 480.

[3] *Михайлов А. В.* О Людвиге Тике, авторе «Странствий Франца Штернбальда» // Обратный перевод. (1987) С. 155.

[4] Там же.

[5] *Михайлов А. В.* Идеал античности и изменчивость культуры. Рубеж XVIII-XIX вв. // Языки культуры. С. 522.

ствуют все культурные «языки» эпохи — литература, философия, живопись, скульптура, музыка, а также и все то, что имеет отношение к «стилю жизни», к быту и повседневности. В работах Михайлова «смыслы» литературных произведений всегда продумываются в самом широком культурном контексте времени; иначе эта задача истолкования произведения по отношению к «фундаменту» эпохи вообще не может быть решена, поскольку не может быть найден и эксплицирован сам «фундамент». В связи с этим он подчеркивает особую значимость исследований, где эта проблема ставится и решается. Так, Ф. Зенгле раскрыл «бидермейеровский» комплекс как со-отраженность и взаимосвязанность жизни, политики, культуры в эпоху Реставрации», поэтому «оказалось возможным явным образом открывать» его «и в искусстве того времени (Л. Рихтер, М. фон Швинд), и в музыке, и в эстетике, и в философии», «и, главное, в самой литературе и поэзии...»[1].

2.4. Различение исторических форм Слова

Итак, произведение определенной эпохи должно быть сопоставлено с «общим» для его времени Словом как «основанием» данной литературной эпохи, а также противопоставлено ему, чтобы выявился индивидуальный, творческий «смысл» произведения. Очевидно, что с этим моментом литературоведческого анализа актуализируется вопрос о различении самих «оснований» литературы, то есть исторических форм Слова и своеобразия его «регулирующей функции». Ведь для того, чтобы найти и обосновать по существу различные формы Слова, нужен общий принцип выявления их смысловых различий. По Михайлову, каждая из форм Слова вписана в целое всей истории Слова, подчиняющееся имманентному историческому закону «переосмысления», метаморфозы; и потому в предметном анализе переосмыслений, которые претерпевает в истории «смысл» Слова, видится достаточно точный подход к выявлению содержательных отличий Слова, выступающего основанием каждой эпохи.

Метаморфоза Слова становится определяющим моментом концепции литературного процесса в целом. Михайлов противополагает свой подход «распространенному воззрению», согласно которому «европейские литературы Нового времени проходят одни и те же этапы литературного развития: классицизм, сентиментализм, романтизм, реализм, натурализм, символизм» и, кроме того, «не только европейские, но и восточные литературы переживают Возрождение», потому в них нужно «непременно обнаруживать нечто типологически сходное»[2]. По его убеждению, «стадии литературной истории» «не обязаны совпадать с историко-литературными стереотипами науки», и «скорее это будут стадии в истории Слова, в его жизни». Отсюда «историческая поэтика может предположить, что этапы или стадии этого развития будут связаны с поворотными моментами именно в судьбе слова»[3].

«Поворотные моменты» — это «эпохи глубокого переосмысления слова»[4], слагающие его историю. Михайлов видит стадии историко-литературного процесса следующим образом:

1. Эпоха перехода от устной словесности к письменной литературе, «вызвавшая резкие сдвиги в осмыслении слова».
2. Риторическая культура.
3. Рубеж XVIII-XIX веков, «когда все литературное сознание переориентируется».
4. Реализм XIX века.
5. Переходная эпоха рубежа XIX-XX веков.
6. Литература XX века.
7. Переходная эпоха конца XX века.

---

[1] *Михайлов А. В.* Стиль и интонация в немецкой романтической лирике. С. 64-65.
[2] *Михайлов А. В.* Проблемы исторической поэтики в истории немецкой культуры. С. 40.
[3] Там же.
[4] Там же. С. 40-41.

На каждом из этих этапов исторической судьбы Слова создавалось его общее «основание» — особенная функция Слова, «регулирующая самопостижение эпохи». Содержательное отличие каждой из них должно быть найдено, полагал Михайлов, через сопоставление и, главное, через противопоставление с другими, и здесь прежде всего нужно смотреть «из прошлого»: сравнивать Слово определенной эпохи не с последующей, а с предшествующей, уходящей формой Слова. Только так становится возможным увидеть «букву» произведения[1].

«Можно наметить три этапа в усвоении художественного явления», — писал Михайлов. На первом из них мы воспринимаем произведение прошлого «как «свое», неотделимое от «нашего» окружения и «нашего» художественного языка», в итоге, на втором этапе, произведение «подтягивается» к нашему настоящему, отрывается от прошлого и плавно «модернизируется». Но когда явление прошлого для современного исследователя «начинает отходить в историю» и его «связь с настоящим начинает осознаваться как опосредованная», то открывается «важнейшая связь его — с предыдущим», и становится возможным понять «рост его языка и склада из предыдущего»[2].

Таким образом, подход к выявлению Слова как основания культурной эпохи ведет к выявлению происходящего в ней «переосмысления» предшествующего основания, то есть уходящего представления о Слове. Каковы содержательные составляющие Слова, переосмысление которых нужно раскрыть? В соответствии с ориентацией на имманентный характер изменения истории Слова на первый план выходит изменяющееся «мышление истории» как взгляд на окружающее, на мир в целом. Его создают константные, «аксиоматические» представления о времени и пространстве, а также об осмысляющей историю человеческой личности. Наука не может миновать «самочувствия» людей прошлого, — полагал Михайлов. — Для историко-культурных исследований материал начинает существовать лишь тогда, когда «исследуются все высказывания человека прошлого о своем самочувствии, самоощущении и самопонимании»[3].

В зависимости от нового исторического опыта становится другим и «самоосмысление» художника, что ведет к изменению (в сравнении с более ранней эпохой Слова) смыслового содержания основных эстетических значимостей литературного сознания: взгляда на традицию, на «устаревшее» и «вечное» в ней; на жанр и стиль. Изучение «полной драматизма встречи традиции и... нового», «конфликтов культурной истории» позволит увидеть их «художественный итог»[4] — изменившийся характер направленности Слова на жизнь, то есть прояснить центральный, смыслообразующий компонент содержания общего Слова. Например, основание эпохи барокко — «сфера общих представлений», которые «обнимают собою весь мир, а в то же время существуют между жизнью, наукой, верой», организованная по «вертикальному» смысловому критерию (верх-низ, небо-ад), создает отношение к готовому слову как «преграде» между писателем и жизнью[5].

Если обращать предметное внимание на эти вещи, то понимание смысла произведения достигается из логики «самой» истории, а не современных концепций литера-

---

[1] *Михайлов А. В.* Бетховен: преемственность и переосмысления. С. 15.

[2] Там же. С. 14-15.

[3] *Михайлов А. В.* Из истории характера // Языки культуры. (1990) С. 182.

[4] *Михайлов А. В.* Гете и отражения античности в немецкой культуре на рубеже XVIII-XIX вв. // Языки культуры. С. 564.

[5] *Михайлов А. В.* Иоганн Беер и И. А. Гончаров... С. 381.

См. о подходе А. В. Михайлова к анализу образа автора в эпоху барокко в контексте исторической поэтики: *Бройтман С. Н.* Историческая поэтика // Теория литературы: в 2 т. Под ред. Н. Д. Тамарченко. Т. 2. М., 2004. С. 124-127.

турного процесса. При этом элемент случайности в наблюдениях и выводах исследователя, безусловно, неустраним и не поддается контролю до тех пор, пока не сложится знание науки о метаморфозах Слова на уровне его истории в целом. «Историческая поэтика, — подчеркивает Михайлов, — не может обойтись без синопсиса целого ("мирового") литературного развития»[1], что означает необходимость проследить «закон метаморфозы» на максимально широком культурно-историческом материале и на такой глубине исторического времени, какая доступна науке на сегодняшний день. Ведь своеобразие содержания каждой исторической формы Слова может быть распознано не само по себе, а лишь через смысловые отличия от других его форм и функций. Поэтому нужно исследовать «переосмысления» ключевых моментов Слова, таких, как мышление истории, человек, система («иерархия», как говорил Михайлов) эстетических ценностей эпохи, в ходе всего процесса литературной истории.

В трудах А. В. Михайлова эта тема звучит постоянно; ее предметному исследованию посвящены работы «О художественных метаморфозах в немецкой культуре XIX века» (1982) и «Проблема характера в искусстве: живопись, скульптура, музыка» (1988). Здесь показано, какие кардинальные изменения происходят в художественном сознании на уровне его основополагающих представлений, что указывает на фундаментальные «сдвиги» в самих основаниях, «предпосылках культуры»: «пространство мировой вертикали» риторической культуры постепенно сменяет его «горизонтальный» образ, становится по существу другим видение «статических» и «динамических» искусств и самой человеческой личности — если во времена античности в «характере» видели нечто «внешнее» и всеобщее, то в начале XIX века — это уже личное достояние каждого «я».

Автор каждого произведения так или иначе откликается на происходящие в его мире процессы переосмыслений. Как это высказано в его тексте, во многом зависит от того, насколько устойчиво и стабильно существующее в его время общее Слово или, напротив, оно в тенденции уже разрушается. Например, «как подсказывает опыт исторической поэтики», на протяжении 2500 лет «не было переходных периодов — таких, чтобы захватывали саму субстанцию поэтического на такую глубину»[2]. Если же произведение создавалось в иной исторический момент, реакция писателя на общепринятое Слово будет и более острой и напряженной, и иной по своей направленности на «жизнь», что неизбежно потребует от исследователя другого подхода к анализу произведения. Поэтому не может быть одной и той же «меры» для изучения эпох с разной культурной динамикой; ориентированная на различение исторических смыслов «мера» должна быть «движущейся». «Если пользоваться привычными в наш дни терминами, — писал Михайлов, — то можно было бы сказать, что одни литературные эпохи внутренне требуют своего изучения под знаком синхронии, другие — диахронии»[3].

Таким образом, чтобы следовать имманентной логике исторических метаморфоз Слова, нужно суметь найти разную «меру» по отношению к эпохам, когда, как писал Михайлов, «культура стоит на месте», и к тем, когда время культуры, по его словам, переходит «на стремительный бег». Если изучение относительно устойчивых периодов литературной истории осуществляется давно и основательно, то по отношению к эпохам «сдвигов» дело обстоит совершенно иначе. Поэтому именно «переход» одной формы Слова в другую становится для Михайлова особенно значимой предметной областью литературоведческого исследования.

---

[1] *Михайлов А. В.* Проблемы исторической поэтики в истории немецкой культуры. С. 40.

[2] *Михайлов А. В.* Проблемы анализа перехода к реализму в литературе XIX века // Языки культуры. С. 63.

[3] Там же. С. 97.

2.5. Переходная эпоха Слова

Изучение переходных эпох входит в содержание «движущейся меры» в том плане, что без него методологический принцип науки не может стать историчным. Чтобы применять свой особый подход к каждой из литературных эпох, по всей видимости, нужно достаточно отчетливо представлять, как происходит переосмысление всей «иерархии» эстетических ценностей в процессе смены формы Слова. Тогда при исследовании отдельного произведения удастся понять, каким образом это произведение действительно участвует в судьбе Слова своей эпохи. Именно при изучении «перехода» может быть раскрыт сам процесс изменения культурно-исторических смыслов, то есть с его помощью выйдет наружу, на свет, важнейшее — имманентная, внутренняя логика истории, безнадежно скрытая от нас, пока мы руководствуемся «поверхностным» представлением о литературном процессе как «безмятежной» (слово Михайлова) смене одного литературного направления другим.

Тем самым задача анализа «переходной», «переломной» эпохи — выявить процессуальную непрерывность исторических метаморфоз Слова и их внутреннюю закономерность. Этим предполагается, что прежде всего, как выразительно показывает работа «Судьба классического наследия на рубеже XVIII-XIX веков», должны быть рассмотрены конфликтные отношения «старого» и «нового» Слова и те постепенные перемены в «мышлении истории», которые меняют язык культуры так, что наступает «слом» ее оснований. Одновременно необходимо выявлять, чем, при самом резком «столкновении и противостоянии разных культурных феноменов»[1], обеспечивается не только разрушение, но и сохранность культурной традиции, продолжение ее историческ̀ой жизни.

Михайлов, называя такие эпохи «кризисными», добавляет: «Заметим то очевидное, что само слово "кризис" лишено негативного оттенка и означает переосмысление, переоценку существующего», когда «все искусства выходят из него совершенно обновленные, глубоко переосмысленные, во многом изменившие свои цели, направления, средства»[2]. Так, на рубеже XVIII-XIX столетий «музыка вырывается из вековых социальных связей» и впервые «обретает свою автономность» в рождении «определенной целенаправленной установки слуха» «на мысль и на смысл» музыкального произведения, что указывает на разрыв с предшествующей культурной эпохой и появление нового «фундамента» культуры. Отсюда уже становится возможным изучать сочинения Бетховена не по романтической или реалистической модели, как часто делалось, а из «намерений самого автора», жившего «на разломе громадных эпох» и рефлектировавшего «этот разлом».

Анализу переходной эпохи в немецкой культуре посвящены такие известные исследования А. В. Михайлова, как «Гете и отражения античности на рубеже XVIII-XIX веков» (1988), «Проблемы анализа перехода к реализму в литературе XIX века» (1989), «Судьба классического наследия на рубеже XVIII-XIX веков» (1991) и ряд других работ.

Итак, через ряд методологических и аналитических процедур, определяемых «шагом от прошлого» Слова, принцип историзма получает «смыслоразличительную» ориентацию — на «самоосмысление» писателя и эпохи, в котором фиксируется внутренняя динамика исторической метаморфозы Слова, когда ломается его «предшествующая» функция и рождается его новое смысловое содержание. Это придает «движущийся», историчный характер «мере» науки.

---

[1] *Михайлов А. В.* Гете и отражения античности в немецкой культуре на рубеже XVIII-XIX веков. С. 564.

[2] *Михайлов А. В.* Бетховен: преемственность и переосмысления. С. 9.

3. «Шаг от современности»

3.1. Язык науки как проблема

«Самоосмысление» произведения в его истории — своего рода центр, к которому стягиваются все составляющие «движущейся меры» на уровне «шага от прошлого». Но сколько бы подробно и детально ни изучать каждую из них, нельзя изменить того, что это «самоосмысление» совершено автором на языке культуры его собственной эпохи: «...никакое произведение не может просто так, каким-то чудом вырваться из своего круга, оторваться от самого принципа, направляющего осмысление действительности». Положение усугубляется тем, что «усилия выдающейся личности всякий раз находят для себя невообразимо уникальный путь. Этот путь всякий раз предусмотрен самой устроенностью культуры», но «мы мало что можем сказать о специфике этой устроенности» и тем меньше — «об устроенности "гениального" произведения»[1].

В ходе истории «устроенность» личности изменяется по существу: «меняется... характерный взгляд на мир, целый строй чувств, где одно акцентируется, другое отставляется на задний план, третье отсутствует, — все, начиная с мироощущения на самом непосредственном уровне и кончая "мировоззрением"»[2]. В результате, конечно, становится другим и «самоосмысление человека». При этом «наука еще не создала такой язык, на котором можно было бы адекватно говорить об изменениях, которые происходят с человеческой личностью на протяжении веков»[3]. Личность способна осмыслять свой мир только на языке своего времени, и предельно ясно, что писатель и его современный исследователь мыслят на разных языках. Предметом понимания между тем выступает не значение отдельных элементов, «слов» языка чужой культуры, а «самоосмысление» писателя и эпохи в целом (из которого только и может стать понятным значение любого из таких «слов»). Так уже не предметная область «движущейся меры», проясняемая в «шаге от прошлого», а ее язык, язык мышления современной науки, становится проблемой.

А. В. Михайлов полагает, что «устроенность личности» и ее «самоосмысление» «меняются во взаимосвязи друг с другом», и «обеспечивает эту связь» язык[4], который тем самым, как кажется, создает смысловую преемственность мышления истории. «Люди погружены в то, что мы могли бы назвать мифосемиотическим совершением», — писал Михайлов, отмечая в этом процессе «предначертанность», создающую «впечатление закономерности, целенаправленности — осмысленности». «Logos как свернутый смысл расходится в mythos, в повествование, — говорит он. — Мы можем разбирать параметры... такого смыслового процесса, в котором есть своя связь, и ею объединено огромное множество значимых моментов»[5]. Но «основания этого процесса неизвестны людям в каждый отдельный исторический период», и «люди как бы движутся в таком пространстве, где почти все скрыто от них туманом, или в таком коридоре, где им почти не видно стен»[6], и «многое становится ясным... только задним числом».

Как видим, человек определенной эпохи не может составить ясного представления о содержании «мифосемиотического совершения» своей эпохи; тем не менее, благодаря законосообразности процесса, существует потенциальная воз-

---

[1] *Михайлов А. В.* Надо учиться обратному переводу // Обратный перевод. (1990) С. 15.
[2] Там же. С. 14.
[3] Там же.
[4] Там же.
[5] *Михайлов А. В.* Из истории характера // Языки культуры. С. 176.
[6] Там же.

можность такого познания «из будущего». «В мифосемиотическом совершении наблюдаются различные процессы», которым, «если рассматривать историю в крупных чертах», «свойственна неукоснительность и последовательность», — писал Михайлов. Но сам язык осмысления, которое надлежит раскрыть, является препятствием на пути исследования и противодействует ему. «Совершение все время осмысляется, — подчеркивает Михайлов, — но оно не может быть осмыслено прямо, непосредственно», а только «косвенно, опосредованно — через иное, иносказательно»: «представления о совершающемся... указывают на происходящее, суть которого не осмысляется как таковая, «в себе», и выступает только через «указания, намеки, знаки, символы»[1].

Язык произведения, таким образом, несет в себе «самоосмысление» писателя, но лексически оно не выражено и дано в глубоко опосредованной форме. Произведение и «понятно» нам — если мы умеем читать, и одновременно его смысл как бы зашифрован на языке нам неизвестном и мертвом. Михайлов выявляет, что «мышление истории», лежащее в основании каждого из этапов мифосемиотического совершения, скрыто от нас по той причине, что язык «консервативен и не меняется со всякой переменой в самоистолковании культуры»[2]: он «скрадывает, нивелирует различия между людьми разных поколений, разных эпох»[3], поэтому «для последующих поколений язык самоосмысления предстает своей общей стороной, а внутренняя сторона и всякие нюансы выражения утрачиваются или не замечаются»[4].

«Личность каждой эпохи, — говорил Михайлов, — все равно что язык, подлежащий изучению. Коль скоро мы познаем личность через ее произведения, то задача изучения языка личности тесно связана с изучением языка культур». Хотя здесь есть «большие успехи», «неуловимым пока остается... тот ряд последовательности, в котором выстраиваются эти личности-языки»[5]. Центр проблемы, подчеркнем, именно в этом: если нет такой «последовательности», то нет и смысловой преемственности между языком культуры, на котором мыслил писатель, и языком мышления его исследователя.

А. В. Михайлов, как видим, принципиально иначе, чем Гадамер, ставит вопрос о понимании. Современный интерпретатор имеет дело не с преемственностью традиции мысли, а с конфликтом языков культур, кажущимся неразрешимым и безысходным. Высоко оценивая книгу И. С. Клочкова «Духовная культура Вавилона» (1983), Михайлов видит одно из главных ее достоинств в следующем: автор осознает, что вся сложность проблемы заключается во встрече разных языков культуры, равно как и то, что язык культуры, который исследуется, находится в ущемленном, неравноправном положении, поскольку не может «говорить во весь голос» и целиком зависит от способностей своего исследователя[6]. Получается, что личная одаренность — единственное, что способно приблизить к пониманию «чужого» языка? Но какого рода эта одаренность и насколько можно на нее положиться? Судя по всему, и при условии «способностей к интерпретации» гипотетическая встреча с культурным языком ушедшей эпохи может вообще не состояться, поскольку, думая «об образе мира» в разных культурах и культурных кругах, мы никуда не уходим из пределов нашего языка культуры[7].

---

[1] Там же. С. 177.
[2] *Михайлов А. В.* Из лекций // Обратный перевод. С. 699.
[3] *Михайлов А. В.* Надо учиться обратному переводу. С. 14.
[4] Там же.
[5] Там же. С. 15.
[6] *Михайлов А. В.* Из лекций // Обратный перевод. С. 761.
[7] Там же. С. 763.

Находясь в этих непреложных пределах, мы можем заметить, увидеть в историческом мире чужого мышления очень немногое. Можем даже не «увидеть», а лишь «заглянуть» в него. Анализируя язык барокко, Михайлов писал: «То, как *мыслится* эмблема, как вместе с тем мыслится в ней и слово, и образ-схема, — это, скажем, не окно в мир, куда мы можем устремить свой взгляд, и не что-то вроде небес барочных куполов... это особо выделанный для нас, отмежеванный от всего прочего образ-смысл»[1]. Эмблема — вырванный фрагмент из недоступного нам целого, та его часть, которая ограничена «оконным переплетом» нашего взгляда — а увидеть в ней нужно «репрезентацию целого мира»[2]. И каждый из смысловых элементов языка ушедших культур — такой фрагмент, выпавший из целого и случайно замеченный в «окно» из дома нашей культуры — в окно или даже только в «оконце, в которое смотрим на другой мир»[3]. «Окно», метафоризирующее ограниченность нашего взгляда и, с другой стороны, условность точности, достоверности наших наблюдений — один из лейтмотивных образов в работах Михайлова.

Михайлов полагал, что «все, что мы с вами можем знать существенного о языках культуры прошлого, заключено внутри нашего языка культуры»[4]. При этом в его суждениях о книге И. С. Клочкова выявлена результативность исследования языка давно ушедшей культуры, успешно осуществленного современным исследователем в данной, казалось бы, изначально безнадежной ситуации. Потому слова о «способностях» указывают на нечто большее, чем интерпретационный дар, неясный по методологической направленности: на необходимость осознать, что решение проблемы понимания «языка самоосмысления», сложившегося когда-то в прошлом, все же может быть найдено в языке мышления современного.

3.2. «Обратный перевод»

Чтобы встреча с языком чужой культуры могла состояться, нуждается в осознании само ее условие — ситуация конфликтности смыслов как единственная, в которой подобная встреча вообще может происходить. В то же время, полагает Михайлов, подобное осознание пока еще не осуществилось и, как правило, чаще случается обратное, когда в «чужом» ищут и находят «свое». Размышляя о поздних сочинениях Бетховена, он отмечает: «О внутреннем смысле этой музыки перестали спрашивать... Язык нашей современной культуры просто приспособился к этой музыке, а вовсе ее по-настоящему не осмыслил»[5].

Но поскольку смыслы культурных реалий прошлого не «даны» нам прямо и непосредственно, важно осознать, что современная наука всегда имеет дело со смыслами опосредованными, то есть многократно отраженными и неизбежно искажающимися в этих отражениях. Это первое и самое главное, что должно быть не просто «принято к сведению», а выведено на теоретический уровень научного сознания в качестве его изначальной установки. «Вся история культуры — в той мере, в какой она помнит свое прошлое, — пишет Михайлов, — состоит в том, что разные культурные явления беспрестанно переводятся на иные, первоначально чуждые им культурные языки, часто (и как правило) с предельным и безжалостным переосмыслением их содержания»[6]. Так, в начале XIX века «вся литература прошлого заново осмыслена»,

---

[1] *Михайлов А. В.* Поэтика барокко: завершение риторической эпохи // Языки культуры. С. 146.

[2] Там же.

[3] *Михайлов А. В.* Гоголь в своей литературной эпохе // Обратный перевод. С. 319.

[4] *Михайлов А. В.* Из лекций // Обратный перевод. С. 763.

[5] Там же. С. 792.

[6] *Михайлов А. В.* Проблемы исторической поэтики в истории немецкой культуры. С. 44.

причем «радикально и вопиюще» — В Гомере, высшем авторитете для риторической эпохи, стали видеть «неграмотного певца-барда»; «Дон Кихот» прочли как реалистический роман, трагедии Шекспира — как реалистическую драму[1].

История культуры, — пишет Михайлов, — влачит за собой свое наследие» «с огромными утратами». И задача исторической поэтики, — подчеркивает он, — «восстановление правды», первоначально задуманного смысла произведения искусства[2]. Условием ее решения и становится осознание ситуации, в которой подобная задача будет решаться — это ситуация «обратного перевода»: «Только та эпоха, которая породила идею исторической поэтики, впервые ставит вопрос об обратном переводе, то есть о том, чтобы вернуть произведения культур прошлого на положенные им места в целом историко-культурном генезисе, в их мир, поместить их в родные дома и вместе с тем понять всю обстановку их места и дома, — то, что названо расшифровкой языков культуры»[3].

А. В. Михайлов уверен, что «здесь уже многое достигнуто и, главное, осознана сама проблема»[4], поэтому он акцентирует не только теоретический, но и методологический смысл понятия. «Главный метод истории культуры как науки, — отмечает он, — это обратный перевод постольку, поскольку вся история заключается в том, что разные культурные явления беспрестанно переводятся на иные... культурные языки... Итак, надо учиться переводить назад и ставить вещи на свои первоначальные места»[5].

«Обратный перевод», таким образом, необходимо вступает в область «движущейся меры». Как ему учиться и что он означает?

3.3. «Иное»

«Смысл» любого произведения прошлого недостижим для нас в «оригинале», но всегда только в «переводе», он доступен только как уже переведенный — на язык нашей культуры. Поскольку язык культуры всегда создается ее «мышлением истории», то речь идет о том, что мы способны воспринимать исторические явления исключительно в свете нашего «мышления истории», чем и определяется недоступность «оригинала»: чтобы понять «чужой» текст, мы невольно «переводим» его на язык нашей мысли.

Таким образом, научиться «обратному переводу», казалось бы, достаточно просто: нужно изучать произведение в свете «мышления истории» его собственной эпохи. Тем не менее, сделать это очень трудно, так как современное «мышление истории» скрыто от нас самих — оно как бы «растворено» в языке нашей культуры, нивелирующем, как было отмечено Михайловым, смысловые различия оснований эпох. Поэтому «обратный перевод» как «метод истории культуры» означает, что сам язык науки должен быть принят во внимание, чтобы мы смогли «научиться» разделять свое и чужое «мышление истории». Вследствие этого рефлексия, направленная на язык научного мышления, становится одним из методологических моментов «движущейся меры».

Такая рефлексия должна, видимо, начинаться с самых общих вещей, таких, как отношения «своего» и «чужого» в современном научном сознании. «Чужое» — это проблема[6], — писал Михайлов. Исследуя «Поэтику» В. Шерера, он

---

[1] Там же. С. 43-44.
[2] Там же. С. 44.
[3] Там же.
[4] *Михайлов А. В.* Надо учиться обратному переводу. С. 16.
[5] Там же.
[6] *Михайлов А. В.* Проблемы исторической поэтики в истории немецкой культуры. С. 180.

отмечает: «Вся та сугубая проблемность, которая заключена для нас в общении с искусством, с его произведениями, проблематика "своего" и "чужого"... весь этот комплекс проблем представал перед Шерером в слишком нерасчлененном виде»[1]. Шерер считал, что понимание произведения прошлого не представляет проблемы, так как в современном читателе, благодаря «сопереживанию», «звучит родственная струна». «А если она не зазвучит?» — спрашивает Михайлов, подчеркивая необходимость расчленить «чужое» и «свое».

При этом понятия «чужого» он обычно избегает, вероятно, потому, что в закрепленном философской герменевтикой применении «чужое» понимается в неразрывной связи со «своим», отчетливо указывающей на их потенциальное сближение как цель интерпретации[2]. Михайлов, имея в виду противоположную цель научного исследования, подбирает другое понятие для обозначения отличных от современности культурных миров — «иное»[3].

«Иное, — говорил он на одной из своих лекций (3 декабря 1994), — великая сила, это не абстракция...Это реальная сила культурной истории», которая позволяет «открывать окна» в историческое сознание прошлого[4]. Для этого нужно, чтобы мы научились представлять все бывшее в истории как совершенно другое, абсолютно, во всем непохожее на «наше». Работе «Гете и поэзия Востока» (1985) Михайлов предпосылает выразительный эпиграф: «Если мы хотим принимать участие в творениях великолепнейших умов, так нам надо уподобиться всему восточному, — сам-то Восток не придет к нам в гости»[5]. Эта цитата из «Западно-восточного Дивана» Гете, в поэзии которого Михайлов раскрыл поразительно глубокое чувство «иного», подсказывает, что ему виделось предельно важным: художественные создания прошлого «не придут к нам в гости», и, чтобы встретиться с ними, нужны огромные усилия нашей мысли. Подсказано здесь и направление для ее работы — «уподобиться всему восточному», то есть в восприятии и оценке другой культуры исходить не из «своего», а из «ее» ценностного мерила.

Понятием «иного» акцентируется резкая противопоставленность разных культурных языков, их фундаментальные отличия. «Можно думать, — писал Михайлов, что в литературах рубежа XVIII-XIX веков сама смена классицизма, романтизма, реализма... говорит нам не так уж много, и сама эта смена, или сосуществование, выступает лишь как язык иного... А это иное я назвал бы категориальным сломом в культуре того времени: в самой культуре разверзается пропасть, и она отделяет то, что было до этого, от того, что наступает потом, и по одну сторону пропасти оказывается романтизм с классицизмом, а по другую — реализм XIX века»[6].

«Иное», как видим, указывает на такое изменение художественного мышления, исследование которого не может быть проведено на уровне современной теоретической «меры». Ориентируясь на нее, на наши представления о литературных направлениях того времени, мы просто не сможем понять содержание «категориального слома». Михайлов отмечает, например, что «Западно-восточный Диван» Гете и поздние квартеты Бетховена кажутся сегодня очень странными из-за «бессвязности, отрывочности», и возникает ощущение, что «культура зашла в тупик»[7].

---

[1] Там же.

[2] См.: Гадамер Х. -Г. Истина и метод. С. 434-445 («Логика вопроса и ответа»).

[3] В его работах на немецком языке — «Das Andere».

[4] *Михайлов А. В.* Из лекций // Обратный перевод. С. 791.

[5] *Михайлов А. В.* Гете и поэзия Востока // Языки культуры. С. 596.

[6] *Михайлов А. В.* Судьба классического наследия на рубеже XVIII-XIX веков // Обратный перевод. С. 20.

[7] *Михайлов А. В.* Из лекций // Обратный перевод. С. 793. Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием страницы.

С другой стороны, тогда же прозвучала известная мысль Гегеля о «конце искусства». «Это представление, — говорит Михайлов, — страшно парадоксально и непонятно само по себе», ведь XIX век — это расцвет и умножение искусства, что «противоречит словам Гегеля» (с. 793). Но «изнутри» исторической эпохи тому есть подтверждение — это как раз поздние произведения Гете и Бетховена, свидетельствующие, что искусство «кончилось в прежнем состоянии» и «продолжалось в ином» (с. 794), непонятном даже для современников, еще привыкших мыслить на прежнем языке. «Иное» искусство — это новый язык его мышления, и его изучение требует анализа того, как виделось все «иное» в ситуации «конца искусства». «Культура либо замкнута в себе и не сознает потребности глядеть на «иное», либо это присуще ее «самопостижению», «и тогда иное заглядывает к нам, а мы можем заглянуть в это иное» (с. 778). Так, для Гете «иное» — «событие в области поэтической и в широком смысле культурной мысли, которая должна искать «иного», причем «не в исторической реальности, а в мысли» (с. 779).

Восприятие Востока у Гете показывает, насколько продуктивной может быть творческая мысль в понимании чужой культуры, если она стремится не освоить и не «при-своить» (слово Михайлова) ее, а увидеть «иное», изначально несходное со «своим». «Иное» становится у Гете настоящим образом Востока, — писал Михайлов, — поскольку поэт заглянул «в «иное» изнутри немецкой культуры, умудренной своим историческим опытом так, что образ «иного» возник для нее изнутри самой себя как очень яркий и дающий необычайную внутреннюю свободу (с. 779).

Когда научное сознание принимает ориентацию на «иное», то «изнутри нашей культуры как бы открываются окошки в стороны разных языков культуры». «То, что мы видим через эти окна или окошки, — это все наше историко-культурное окружение», — говорит Михайлов. Но «между нашим и "иным" извне есть проложенная тропа или мостик. Мы идем по этому мосту, но мы никогда не уходим от себя, то есть конца у этого моста нет», нет того «места, где мы перешли бы в другую историко-культурную реальность», поэтому и «конца у исследования нет», «конечного тезиса никогда не будет» (с. 764). Михайлов подчеркивает: «другие языки культуры» «в их существенном виде» нам недоступны, но доступны как образы «иного» (с. 765). Поэтому «наша мысль вынуждена строить образы иного». Как же «строить» образ иного?

3.4. «Граница»

Поскольку «метод обратного перевода» требует от научного сознания непрерывной рефлексии, то ориентация на «иное» прежде всего означает создание определенной исследовательской установки — на то, что любой исследуемый сегодня материал изначально принадлежит чужому миру, культурному мышлению, нам неизвестному и непонятному. «История культуры задает нам загадки, — говорит Михайлов. — И общее слово для них — загадки "иного". Загадки того, что есть не то же, что у нас, а принципиально "иное"» (с. 701). Размышляя об античной лирике, Михайлов отмечает: «...мы находимся в некоей культурной ситуации, о которой мало что можем сказать. Она как бы за пределами нашей способности воскрешать такие вещи..., за пределами воспроизводимых для нас вещей или воспроизводимых только в некотором отношении» (с. 693-694). Так, «якобы близкая нам психологически Сафо» находится «в пределах некоего исторического контекста, который в целом нам недоступен» (с. 694). И «Тиртей живет за стеной, куда нам вход не очень дозволен» (с. 735), «поэзия Пиндара «непонятна» (с. 736); в понимании Алкея «граница поставлена с самого начала» (с. 703). По отношению к хоровой лирике сказано еще резче: «Я не знаю, как сказать о том, чего мы не знаем» (с. 724). Почти вся древняя поэзия лежит для

нас «за горизонтом» (с. 705), «в непроглядном для нас и просто недостижимом контексте культурном, подход к которому нам не обеспечен» (с. 724-725).

Подход закрыт потому, что «средствами нашего родного языка» нельзя постигнуть смысл этих произведений. «Это не нам непонятно, а нашему языку» (с. 737), и нужно принять непреложность «границ» его возможностей. А. В. Михайлов обдумывает проблему границы как проблему познания, обращаясь к фрагменту 93 Гераклита («Владыка, чье прорицалище в Дельфах, и не говорит, и не утаивает, а подает знаки»[1]). «Ситуация, какая схвачена во фрагменте, позволяет обобщать ее и требует такого обобщения, — отмечает он. — Речь идет о двух мирах и о существующей между ними связи». Сами вещи, скажем, тексты литературных произведений, находятся «в нашем мире», а «сущность их находится в мире «том», «ином»[2]. По мнению Михайлова, Гераклит обозначил *«общую* проблематику», от которой «никуда не уйти»: она сказывается в самом языке, на каком возможно говорить о «соприкосновении миров»[3]. Фрагмент Гераклита, — сказано в работе «Из истории характера», — «открывает тему всей науки о культуре: она занята тем, что не существует для нас "в себе", как таковое — ни как доступное-недоступное, ни в своем бытии... но существует всегда как подающее знак о себе... В истории культуры и совершается мифосемиозис», и «Бог Гераклита... находится в языке, внутри языка»[4].

Возможен ли «переход через границу», к иному? Язык «не говорит и не утаивает, но подает знаки» об «ином»[5]. «Неумолимая гераклитовская диалектика» заключается в том, что «нам подается знак, который указывает вот туда-то, но этот знак, будучи знаком, этот знак *как* знак что-то нам сообщает, что-то от нас утаивает, но никакого иного критерия, кроме опять же знака и знаков, для того чтобы разделить говоримое и утаиваемое внутри знака, у нас нет»[6]. «Мир иной остается для нас иным», и «никакие переходы через границу не могут ни в чем, даже и самом малом, изменить их абсолютной отрешенности друг от друга», и «граница в самом конечном счете остается непроходимой для нас»[7].

Это сказано Михайловым уже в начале 1990-х годов, когда к методологическим вопросам исторической поэтики он почти не обращается. Кроме того, речь здесь идет не о литературе, а о работе П. Флоренского «Иконостас» и особенностях языка иконы. Но проблематика «границы» познания, налагаемой самим языком как нашим единственным средством этого познания, эксплицирована именно здесь. Тогда же, в начале 1990-х, Михайлов обдумывает свои «тезисы о непостижимом»[8]. Слово «недостижимое» («das Unzulängliche» Гете), — говорит он, «возможно, наилучшим образом» выражает «суть того положения, в каком обретается в *наши* дни вообще всякое историко-культурное знание»[9]. При этом Михайлов обозначает не одну, а четыре сферы «непостижимого»: то, что «пока еще» не постигнуто, но «может быть постигнуто нами завтра или со временем»; «безнадежное» непостижимое; «безнадежное», которое все же может быть постигнуто,

---

[1] *Михайлов А. В.* О. Павел Флоренский как философ границы. К выходу в свет критического издания «Иконостаса» // Обратный перевод. С. 452.

[2] Там же.

[3] Там же. С. 458.

[4] *Михайлов А. В.* Из истории характера // Языки культуры. С. 193.

[5] *Михайлов А. В.* О. Павел Флоренский как философ границы. С. 477.

[6] Там же.

[7] Там же.

[8] «Отдельные положения о сферах непостижимого, или непостижимости»: *Михайлов А. В.* Несколько тезисов о теории литературы // Литературоведение как проблема. С. 275-276.

[9] Там же. С. 275.

если мы сумеем «назвать его своим именем»[1]; и наконец то, «перед чем бессилен наш язык»[2]. И лишь эта последняя сфера замкнута для нас сегодня навсегда, тогда как по отношению к другим дело обстоит иначе — здесь возможен «перевод» на «доступную нам сторону бытия», и «*внутри* непостижимого обнаруживается тогда новая граница»[3], которая тоже может быть «отодвинута».

Как видим, понятие «границы» имеет двойной смысл: с одной стороны, это предел, налагаемый на наше познание языком современной культуры, и непреложность его задана тем, что иного средства для познания, кроме языка нашей мысли, у нас нет. И все же «границу» познания «иного» можно отодвигать, если в языке своего мышления мы сумеем найти пути к раздвижению границ.

«В непонимании кроется и сама подлинность понимания»[4], — писал Михайлов. Иногда именно «взгляд со стороны» оказывается более точным, чем «изнутри» языка культуры. Например, «конфессиональная стена», отчужденность современников по отношению к Герресу как католику, «закрыла» от последующих поколений «Герреса как цельное явление». «Этот поразительно обидный раскол, — говорит Михайлов, — к счастью, вовсе не связывает нас — со стороны виднее»[5]. Задача в том, чтобы «границу» между своим и «иным» мы научились признавать, то есть заранее видеть ее в своем сознании. При этом условии уже становится возможным «расширять» ее — с помощью предметного изучения пространства «своего»/«чужого».

«Новое и глубоко философское в уразумении иконы с ее бытийным статусом», открытое П. А. Флоренским, Михайлов видит «в обнаружении того, что сама граница двух миров, где бы, когда бы и в чем бы она ни проходила, не должна мыслиться как геометрически-абстрактная плоскость или линия без собственной ширины и глубины». Напротив, она «должна мыслиться как наделенная своей глубиной, плотностью полоса»[6]. Такое пространственное представление о границе создает «приуготовление путей для неслиянного соединения обоих миров, для их особенного перехода на сторону друг друга, через границу и окно»[7]. «Граница внешнего и внутреннего, — писал Михайлов в работе «Из истории характера», — есть то, относительно чего и в пределах чего совершается... мифосемиотический процесс»[8]. Далее отмечено: «...границу внешнего/внутреннего не только следует представлять себе подвижной (за нее ведется спор, и, пока он не решен, граница сдвигается), но и необходимо представлять пространственно, с собственной глубиной»[9].

Итак, образ и понятие «границы» показывает: только на «пограничной территории», на «границе» разных языков культуры познание «иного» вообще становится возможным. Поэтому такому познанию адекватно не «линейное» (хронологическое), а пространственное мышление, позволяющее сополагать между собой разные культурные миры. По мнению Михайлова, «убежденность в линейном прогрессе культуры» — одно из серьезнейших препятствий на пути к пониманию ее языка, тогда как «сейчас целесообразно делать акцент на иной устроенности культур»,

---

[1] Там же. С. 276.

[2] Там же.

[3] Там же.

[4] *Михайлов А. В.* Идеал античности и изменчивость культуры. Рубеж XVIII-XIX веков. С. 527.

[5] *Михайлов А. В.* Йозеф Геррес. Эстетические и литературно-критические опыты романтического мыслителя // Обратный перевод. С. 227.

[6] *Михайлов А. В.* О. Павел Флоренский как философ границы. С. 470.

[7] Там же.

[8] *Михайлов А. В.* Из истории характера. С. 189.

[9] Там же. С. 192.

чтобы «не просто узнавать "свое" в чужом и тем более не просто узнавать в нем наивное и неполное "свое", но и видеть, что...проблемы решались там на совершенно иных основаниях, не менее глубоко, с суверенной основательностью»[1]. В работах Михайлова «представление об истории как неостановимом развитии, становлении сменяется концепцией единовременного сосуществования различных культурных пластов»[2], — отмечают Н. С. Павлова и С. Хурумов. Мыслить границу «пространственно» означает, что при встрече с другим языком культуры предстоит, постепенно освобождаясь от оценочного подхода со стороны «своего», последовательно искать разделяющие эти языки моменты, которыми будет создаваться и заполняться смысловое пространство «иного» культурного мышления.

3.5. Поиск смысловых различий между «своим» и «иным»

«Наука о литературе доходит в своем диалоге с чужой культурой... до какого-то места, где начинает испытывать трудности с языком», — отмечает Михайлов. — Это и есть для науки те тонкости, в которых ей еще предстоит разбираться»[3]. «Свое» и «иное», — указывает он далее, — существуют в науке в виде таких тонкостей, где настоятельно необходимо учиться производить различения»[4].

Данная исследовательская ситуация характеризуется Михайловым на примере анализа современных подходов к поэтике исландских саг: то, что в сагах не описывается психология персонажей, объясняется сегодня по-разному, но всегда с позиции «своего»[5]. По-другому, вероятно, и не могло быть, так как для современного научного мышления крайне сложно, если не невозможно, представить литературное произведение «без интереса» к психологическим состояниям человека, причем и по той причине, что мы не располагаем точными понятиями для обозначения подобных явлений. «Этот пример с передачей психологического, — пишет Михайлов, — показывает характерные трудности исторической поэтики, всей истории культуры: в ее изучении прошлых эпох наступает такой момент, где историк, литературовед, начинает испытывать трудности с языком»[6]. Основная трудность заключается в том, что неизвестно, «как говорить о совсем ином», «о такой культуре, которая устроена в целом совершенно иначе, нежели близкое и привычное нам»[7].

Поэтому, как считает Михайлов, «самое первое, что нужно в такой момент, — отметить такие затруднения», а затем «искать пути к их преодолению»[8]. Эти пути ему видятся прежде всего в «анализе языка, на котором мы говорим о прошлом», а также в «типологических сопоставлениях культур», чтобы стали заметнее их «сходства и несходства». Поскольку «наука находится лишь на подступах к расшифровке» языков культур прошлого, она при встрече с ними «создает лишь разные комбинации своего-чужого», оставаясь тем самым «все еще на пороге решающего сдвига в изучении культуры прошлого»[9]. По убеждению Михайлова, «сдвиг такой будет в известной мере определяться продумыванием методологичес-

---

[1] *Михайлов А. В.* Проблемы исторической поэтики в истории немецкой культуры. С. 39.

[2] *Павлова Н. С., Хурумов С. Ю.* От составителей // *Михайлов А. В.* Языки культуры. С. 877.

[3] *Михайлов А. В.* Проблемы исторической поэтики в истории немецкой культуры. С. 31.

[4] Там же.

[5] См. подробнее: *Михайлов А. В.* Проблемы исторической поэтики в истории немецкой культуры. С. 31-34. Здесь рассмотрены интерпретации А. Я. Гуревича, И. М. Стеблин-Каменского, Н. Сахарного, Вяч. Иванова.

[6] *Михайлов А. В.* Проблемы исторической поэтики в истории немецкой культуры. С. 34.

[7] Там же.

[8] Там же.

[9] Там же. С. 35.

ких оснований науки»[1], а именно, проблемы ее языка: язык нашего научного мышления, как правило, «глухой» к голосам прошлого, к историчности литературных произведений, должен научиться различать исторически разные формы самоосмысления. «Первая же цель» истории культуры, — говорит Михайлов, — это «выработка такого языка или хотя бы представления о таком языке, который на протяжении пусть только европейской культуры позволил бы... говорить о смене человеческих типов личности и о содержании каждого из них, пусть поначалу о самой сути возможных здесь различий»[2]. Он подчеркивает: «Представить себе изменения, притом резкие, этого *языка*», необходимо[3].

3.6. Анализ «своего» языка культуры

Поиск различий «своего» и «иного» в высшей степени затруднен, поскольку осуществлять его возможно лишь посредством современного языка науки, тогда как в нем неизбежно нивелированы мифосемиотические процессы образования смыслов. Поэтому для начала должна быть выработана своего рода установка сознания исследователя на «фиксацию различий». «Мы занимаемся герменевтическими проблемами в истории культуры и должны заострять внимание на этом, — говорит Михайлов. — Но если внимание переводчика не заострено герменевтически, он не замечает этого»[4]. Каким же образом должно работать с текстом «герменевтически заостренное» (у Гадамера — «герменевтически воспитанное») исследовательское сознание?

Нам надо искать в понятном элементы непонятного, — поясняет Михайлов. — Что не совпадает с нашим собственным внутренним опытом? В конце XX века эта задача «реально осознается и все больше нарастает»[5]. Он настойчиво повторяет: «В искусстве для нас не должно быть простой и очевидной понятности». Мы должны проверять себя, спрашивая: а что там «далеко от нас?» Мы должны измерить дистанцию между нами (с определенным жизненным и психологическим опытом) «и вот этим искусством, которым мы увлечены»[6].

Отсюда следует, что поиск смысловых различий между «иным» и нашим языком культуры не является такой задачей, которую можно было бы решить раз и навсегда. Ведь речь идет не об обогащении научного знания новыми сведениями и фактами, а о самом способе работы с ними; обсуждается не методический прием, а методологический принцип: рефлексия собственной мысли, которая должна сопровождать каждого исследователя на протяжении всего хода его работы. Если ученый прервет рефлексию или, пусть временно, остановит ее, язык нашей культуры немедленно выйдет из-под контроля и безраздельно вступит в свои права. В итоге «чужое» вновь сольется со «своим», станет неразличимо для современного взгляда, и раскрытие «самоосмысления» Слова в его истории не сможет состояться. «Всякий исследователь вынужден со всем возможным усилием совершать работу отделения своего и чужого в диалоге с прошлым, — писал Михайлов. — Работа... бесконечная, но неизбежная и единственно приносящая плоды. Исторический собеседник должен перестать быть "моим", а "я" историка — продолжением той эпохи, о которой он пишет»[7].

В чем же заключается предметное содержание исследовательской рефлексии, направленность ее работы? Очевидно, что найти отличия и несходства «иного» языка

---

[1] Там же.
[2] *Михайлов А. В.* Надо учиться обратному переводу. С. 16.
[3] Там же.
[4] *Михайлов А. В.* Из лекций // Обратный перевод. С. 698.
[5] Там же. С. 725.
[6] Там же.
[7] *Михайлов А. В.* Йохан Хейзинга в историографии культуры // Языки культуры. С. 842.

культуры возможно, если знаешь, по отношению к чему они выступают в качестве таковых. Отсюда анализ «своего», языка нашей собственной культуры, выдвигается на передний план. По убеждению Михайлова, вся наука, и не только филологическая, «стала постепенно осознавать, что вынуждена заниматься анализом своего языка всякий раз, когда она имеет дело с другим культурным языком»[1]. Причем это уже не может зависеть от наших частных желаний или стремлений; требование изучения современного культурного языка носит, если можно так сказать, экзистенциальный характер. Занимаясь искусством прошлого и настоящего, мы вынуждены заниматься, хотим или нет, анализом своего собственного культурного языка, — подчеркивает Михайлов. — И современная культура впервые начинает осознавать эту ситуацию[2].

Итак, поиск различий между своим и чужим языком культуры становится принципом «движущейся меры». Чтобы такая «мера» в смыслоразличительной функции по отношению к «иному» смогла состояться, в нее должен войти анализ «своего», современного языка культуры и прежде всего, очевидно, языка мысли самой науки.

4. «Самоосмысление науки»

4.1. Основания науки и ее аксиоматика

«Научиться говорить на *ином* языке невозможно», — говорит Михайлов. — Его «можно реконструировать, но нельзя уйти от своей сущностной *точки зрения* и нельзя усвоить инуюю»[3]. Согласно этому «двойному воспрещению»[4], «свой» язык мышления, чтобы ему стал внятен «иной», тоже должен быть реконструирован, то есть переведен из автоматического и неконтролируемого применения в осознанное, — иначе задача различения языков культуры не может быть не только поставлена, но и когда-либо решена. «Между литературой как языком культуры и наукой о литературе как языком культуры, изучающей этот язык, есть известный зазор»[5], — отмечает Михайлов, и дело в том, что нужно по возможности расширить его с тем, чтобы выявились эти разделяющие моменты.

«Знание себя самой предполагает ***самоосмысление***, — подчеркнуто в работе начала 1990-х «Несколько тезисов о теории литературы», — этим и *должна* заняться наука»[6]. «Самоосмысление» науки как раз и призвано к тому, чтобы был проявлен и осознан язык ее современного мышления. Отсюда возникает проблема «оснований» науки, предопределяющих этот язык. Историческая поэтика, — по убеждению Михайлова, — должна быть такой «наукой о литературе, которая способна критиковать себя, пересматривать свои основания»[7]. Пока эти основания не прояснены, еще не время говорить об исторической поэтике как в полной мере сложившейся: «В отличие от того, что нередко думают, — пишет Михайлов, — мы считаем историческую поэтику скорее задуманной, нежели реализованной дисциплиной»[8].

«Основания» науки суть то, «что мы считаем само собой разумеющимся»[9], это «принципы культуры», «привычные до последней естественности, так что

---

[1] *Михайлов А. В.* Из лекций // Обратный перевод. С. 729-730.

[2] Там же.

[3] *Михайлов А. В.* Несколько тезисов о теории литературы. С. 238.

[4] Там же.

[5] *Михайлов А. В.* Проблемы исторической поэтики в истории немецкой культуры. С. 43.

[6] *Михайлов А. В.* Несколько тезисов о теории литературы. С. 238. Выделено в тексте работы.

[7] *Михайлов А. В.* Проблемы исторической поэтики в истории немецкой культуры. С. 43.

[8] Там же. С. 61.

[9] *Михайлов А. В.* Несколько тезисов о теории литературы. Стенограмма доклада // Литературоведение как проблема. С. 217.

иное и представить себе немыслимо»[1]. Тем самым раскрытие оснований представляет собой отнюдь не легкую, но и неотменимую задачу, поскольку, не зная своих оснований, историческая поэтика «не знает» и своих исследовательских перспектив, и аналитических возможностей по отношению к своему предмету. Ведь делать «обратный перевод» без различения «оснований» на уровне мышления истории вряд ли получится. Как отмечает Михайлов, «теория слишком абстрактна вследствие неспособности критически опосредовать свою конкретность, свое историческое место»[2]. Вопрос об основаниях науки направлен, таким образом, этой потребностью науки «опосредовать свое историческое место», то есть соотнести изначально сложившиеся установки исторической поэтики с современным «мышлением истории» — с представлением об историчности Слова.

А. В. Михайлов вначале рассматривал вопрос об основаниях исторической поэтики в свете образа истории как «окружающего», что позволило ему выявить субстанциальность исторических воззрений в национальной традиции науки. В контексте ее «самоосмысления» этот вопрос ставится уже в другом плане: здесь важно иметь в виду, что «основания» не имеют характера вечных и незыблемых, что они могут меняться, и это обязательно происходит, когда появляется принципиально новое знание, как бы «подрывающее» по существу знание известное и привычное.

Обращаясь к опыту точных наук, Михайлов отмечает: «Математика отличается от наук о культуре тем, что она свои первооснования способна формулировать» в виде «аксиом или аксиоматического»[3]. Науки о культуре, со своей стороны, «не могут назвать своих первооснований», но, безусловно, «пользуются своей аксиоматикой, сущность которой объясняется тем, как поставлены эти науки в отношении бытия или мира»[4]. При этом и математика, и наука о культуре «идут одним путем» «сомнений в абсолютной самоочевидности системы аксиом»[5], утвердившихся изначально. Так, в течение XIX века сложившийся еще в Древней Греции «фундамент математического знания был перерыт и осмыслен заново», что приводит к следующему выводу: «Можно говорить о множестве возможных аксиоматических систем и о таких вещах, о которых за сто лет до этого нельзя было и подумать»[6].

Наука прошлого всегда выступает перед нами «в состоянии нерасчлененности»[7], — писал Михайлов. Аксиоматика исторической поэтики не может быть названа столь же свободно и отчетливо, как математические «первопринципы». И все же ясно, что она создается восприятием истории и всего исторического: наука о культуре «как бы выброшена один на один с историей»[8]. В современном научном сознании появилось новое знание, связанное с постижением истории, и оно закономерно должно быть включено в «фундамент» науки, который, скорее всего, станет от этого другим: осознанным, продуманным в свете современных представлений об истории. Тогда историческая поэтика приблизится к тому, чтобы по замыслу А. В. Михайлова стать уже не «задуманной», а «реализованной» научной дисциплиной.

Но основополагающий принцип науки, благодаря которому она возникла и продолжает развиваться, хорошо известен — это «историзм», и, казалось бы, такой изначальный «фундамент» науки отменяет вопрос о скрытом «аксиматическом»

---

[1] *Михайлов А. В.* Судьба классического наследия на рубеже XVIII-XIX веков. С. 25.
[2] *Михайлов А. В.* Проблемы анализа перехода к реализму в литературе XIX века. С. 63.
[3] *Михайлов А. В.* Несколько тезисов о теории литературы. Стенограмма доклада. С. 217.
[4] Там же.
[5] Там же. С. 218.
[6] Там же.
[7] *Михайлов А. В.* Проблемы исторической поэтики в истории немецкой культуры. С. 219.
[8] *Михайлов А. В.* Несколько тезисов о теории литературы. Стенограмма доклада. С. 218.

содержании ее оснований: они давно открыты. Тем не менее, для Михайлова это совершенно не так; в его логике «историзм» принадлежит к той области «само собой разумеющегося», которая сегодня нуждается в самом внимательном анализе. Дело в том, что принцип историзма в его привычном значении не дает возможности различать языки культур, он, наоборот, как бы «обезличивает», унифицирует, нивелирует их. Отсюда вопрос об основаниях на уровне «самоосмысления» науки ставится Михайловым в жестко заданном повороте мысли: он считает важным понять, почему историзм как «первопринцип» исторической поэтики с ходом времени не проявил, а незаметно утратил свою потенциальную смыслоразличительную интенцию. Если это удастся выяснить, то для историзма современного станет возможным главное — методологически обоснованная смыслоразличительная направленность. «Наука движется вперед, — писал Михайлов, — не только через раскрытие новых фактов, освоение ранее недоступных областей, создание новых методов, но... не менее того через самокритику, самопознание своих начал, через анализ аксиоматического уровня»[1], что ведет к отказу «от аксиоматических, автоматически действовавших положений», уже неоправданных на новом этапе научного знания.

4.2. Судьба идеи исторического

Принцип историзма как «аксиома» исторической поэтики анализируется в монографии Михайлова («Проблемы исторической поэтики в истории немецкой культуры») через сопоставление двух национальных школ. «Обращенная к материалу науки немецкой, книга рассматривает его в интересах русской науки»[2], — отмечает автор. По его убеждению, к «сравнению двух различных решений, русского и немецкого», подводит «сама логика становления ... исторической поэтики и сама же судьба идеи исторического, историзма»[3]. Анализ этой «судьбы» в книге, а также в других работах Михайлова, показывает, что при всех различиях, причем и столь резких, как «априорность» взгляда на историю в немецкой мыслительной традиции и «субстанциальность» русского исторического видения, в негативном отношении это общая судьба: вопрос о трудностях понимания входил в горизонт культурного сознания эпохи со времен Шлейермахера, но ушел в тень, и язык культуры, тематизированный еще Гердером, не был увиден как проблема и в конце XIX столетия.

«Весь взгляд на мир, который лежит в основе науки у Шерера, — пишет Михайлов, — отмечен столь благополучным схождением... исследователя и материала, что и вся история овеяна безмятежностью»[4] — то есть между языками исследователя и его предмета видится близость, схождение — но не «зазор». При этом «было в эпохе и иное — катастрофическое сознание, для Шерера абсолютно недоступное»[5], хотя он «упоминал о "понимающем методе" историко-культурных дисциплин». При этом Ницше еще в 1880-е годы полагал, что «текст допускает бессчетные истолкования», заложив тем самым «мину замедленного действия» «под академическое литературоведение тех дней»[6]. Как известно, работы и Ницше, и В. Дильтея хорошо знали не только в Германии, но и в России; но «академическая наука ничего не желает знать» о понимании как проблеме. Соответственно, «герменевтическая проблематика литературоведения на протяжении ста лет разворачивалась между этими двумя полюсами — открыто провозглашенным позитивистским и "умолчанным" ницшевским, герменевтически-релятивистским»[7].

---

[1] *Михайлов А. В.* Проблемы исторической поэтики в истории немецкой культуры. С. 25.
[2] Там же. С. 4.
[3] Там же. С. 65.
[4] Там же. С. 188.
[5] Там же. С. 229.
[6] Там же.
[7] Там же.

А. В. Михайлов говорит это, отсылая главным образом к истории немецкого литературоведения, но «в интересах науки русской» — ведь русская историческая поэтика сформировалась на основе немецкой философской и поэтологической традиции, и восприняла как обретения немецкой науки, так и ее утраты. К тому же нельзя забывать, что герменевтика и, следовательно, проблемность понимания советской науке была чужда вплоть до 1970-х годов, то есть чужда ее методологическому мышлению, а значит, и представлениям о принципе историзма. Поэтому «судьба исторического» оказывается одинаково безнадежной и в Германии, и в России: «немецкий» исторический релятивизм и, с другой стороны, «русский» историзм с противоположных позиций, но в равной степени убежденно, свидетельствуют: понимание языка иной культуры не является ни для немецких, ни для русских исследователей методологической проблемой, какой она без сомнения видится А. В. Михайлову. Он находит причину «катастрофы» идеи исторического в аксиоматическом основании науки, не замечаемом самими исследователями. Рассмотрим, каково оно.

4.3. Непосредственность понимания*: «человек как мера всех вещей»*

«Аксиоматические» положения науки, — пишет Михайлов, — всякий раз взаимозависят от того, как понимается, как осмысляется человек»[1]. «Одно связано с другим, в известной перспективе освоение истории как органического, закономерного целого было взаимосвязано с освоением личности во всем ее реальном богатстве»[2]. В этом отношении XIX столетие, эпоха рождения исторической поэтики, «может быть названо антропологическим веком», когда «культура стремится понять человека как меру всех вещей — в мире, жизни, обществе, истории»[3].

«Как историзм, так и антропологизм были одновременно заявлены Гердером», который «полно выражает новые основания, на которых должен утвердиться человек и его образ — это сенсуалистические основания» «как тенденция самой жизни, как нарождающееся самоосмысление человека», высказанные «в резчайшей оппозиции механистически-рациональному истолкованию человека»[4]. Так, Гердер «под воздействием английских идей» стал понимать поэзию «как непосредственное излияние души, чувства», и во многом под его влиянием «стало происходить резкое смещение, переосмысление всей перспективы видения мировой поэзии с предпочтением всего естественного и непосредственного»[5] — это «характерная черта устанавливающейся со стихийной силой аксиоматики»[6].

Эта «черта» выражает общий «историко-культурный замысел эпохи»: «человек должен принадлежать самому себе, он должен быть освоен самим собой», что было невозможно в мире «готовых слов» риторической эпохи. «Пересадить человека внутрь самой личности — в этом была историческая потребность и необходимость»[7]. Большую роль здесь со временем получила мысль Гегеля о «внутренне-проникновенном начале человека, его концентрации в себе» (Innerlichkeit). Но, «чем больше сущность человека сосредоточивается в его "внутреннем", — подчеркивает Михайлов, — тем уже круг того, что способна понимать такая сконцентрировавшаяся внутри себя личность»[8]. Почему?

---

[1] Там же. С. 26.
[2] Там же. С. 27.
[3] Там же. С. 26.
[4] Там же. С. 27-28.
[5] Там же. С. 128-129.
[6] Там же. С. 128.
[7] Там же. С. 28.
[8] Там же. С. 29.

По мнению Михайлова, сужение исторического взгляда до уровня «моего» вызывалось создававшимся реалистическими произведениями впечатлением, будто бы «искусство есть не более чем точное и тщательное копирование окружающей действительности в ее непосредственности»[1]. Он подчеркивает: «Последнее, непосредственность, наиважнейшее: XIX век, век историзма, вопреки такому историзму стал эпохой, в течение которой "массовый потребитель" искусства убеждался в том, что искусство воспроизводит конкретную, отрезанную от всякой истории (и традиции!) точку — "сейчас и здесь" его, этого эмпирического человека, непосредственной реальности»[2].

Постепенно в широком сознании эпохи утвердилось представление, что искусство не осмысляет, а «отражает» жизнь, и поэтому произведение столь же ясно и понятно каждому, как его собственная «жизнь» и наполняющие ее предметы, вещи, люди. Поэтому в «культурном явлении» видят «бытие своего рода», и «различие между явлением и сущностью стирается», а «путь познания от явления к сущности предельно сокращается». Закономерно «сокращается и перспектива, в которой мыслитель видит явление», и он «склонен думать, что имеет дело непосредственно с сущностью и бытием, каковы они сами по себе»[3].

Складывается «реалистическая индивидуально-психологическая психология человека XIX века и соответствующий образ человека»[4], в итоге художественное произведение «перестает быть загадкой» и становится «естественно» понятным[5] — по аналогии с самим собой и «своим» психологическим состоянием. «Традиция, сложившаяся в XIX веке, — отмечает Михайлов, — была заведомо сильна одним — своей эмоционально-психологической "естественностью", то есть и незатрудненностью, прочтения текста, захватывающей слушателя»[6]. Михайлов ярко выявляет этот процесс в работе о Бетховене. Слушатели, — говорит он, — «упиваясь Бетховеном, узнают в нем себя». Исполнители, «чтобы утвердиться через Бетховена в своем, а не в бетховенском», нарушают замысел композитора, приспосабливают его произведения к своему вкусу, когда изменяют скорость исполнения и отказываются от повторов. Настоятельно необходима «не психологическая интерпретация Бетховена, а конструктивно-аналитическое слышание»[7], но пока «романтизированный Бетховен» «не собирается отступать»[8].

Такого рода примеры демонстрируют, что «понимание не есть даже и проблема; все безусловно может быть понято, или все даже вообще понятно»[9]. Таково аксиоматическое, то есть нерефлектируемое и бесконтрольное, основание науки — «непосредственность понимания». Им создается определенная установка восприятия, согласно которой «все непонятное кажется надуманным и враждебным, тем, что может быть отброшено». Отсюда, как выявляет Михайлов, складывается «присущая этому типу культуры убежденность в силе непосредственности. Как бытие доступно непосредственно, так все в культуре не должно изменять основному свойству природно-материального бытия — тому, что оно в принципе доступно как таковое»[10].

---

[1] *Михайлов А. В.* Бетховен: преемственность и переосмысления. С. 11.
[2] Там же.
[3] *Михайлов А. В.* Проблемы исторической поэтики в истории немецкой культуры. С. 74.
[4] *Михайлов А. В.* Бетховен: преемственность и переосмысления. С. 44.
[5] Там же. С. 45.
[6] Там же. С. 47.
[7] Там же. С. 68.
[8] Там же. С. 51.
[9] *Михайлов А. В.* Проблемы исторической поэтики в истории немецкой культуры. С. 73-74.
[10] Там же. С. 74.

«Тип культуры», который подразумевается здесь, не назван прямо, поскольку речь идет об «аксиоматике» как не эксплицированном фундаменте научного знания, и мысль исследователя движется как бы через предположения, которые не могут быть в полной мере аргументированы. И все же предмет обсуждения достаточно четко оформлен — это культурное сознание уже нашей эпохи и нашего времени, рождающее советскую теорию литературы на базе исторического материализма. По происхождению данный тип культуры (материалистической по убеждениям) принадлежит еще к XIX веку, когда возникла новая «аксиоматика»; на ее основе он продолжает функционировать и в 1980-е годы.

Итак, в самом истоке «непосредственности понимания» как скрытого основания науки о литературе лежит, с точки зрения Михайлова, принцип антропологической «естественности», когда психологически трактовавшаяся сущность современного человека переносилась на все исторические эпохи как общезначимая и «общечеловеческая». Такой «перенос» своего на все чужое (убеждение, что человек всегда одинаков и он именно такой, как «я») не мог не действовать разрушительно на идею исторического; «выработанные немецкой наукой принципы историзма, — пишет Михайлов, — резко нарушаются в XIX веке этим психологизмом, который все ставит на почву "естественного" восприятия»[1]. «Психологизм... подорвал представление об историческом развитии»[2], — настойчиво подчеркивает Михайлов, и в итоге была «подорвана» и смыслоразличительная направленность принципа историзма.

4.4. Психологизм как «препятствие историзму»

«Чем увереннее личность обладает «своим» — центром внутреннего, чем несомненнее для нее аксиомы психологизма, психологизированной культуры, — полагает Михайлов, — тем менее она способна постигать чужое в ином, тем легче узнавать ей себя в ином, тем проще предаваться иллюзии общего подобия всех всем, например, психологических оснований любой культуры и эпохи»[3]. Но это противоречит историчному взгляду на Слово и закрывает к нему путь: «психологические аксиомы идут вразрез с многообразием слова», которое никак не может быть «всегда и всюду» одним и тем же[4]. Упоминая Ницше и Шпенглера, Михайлов отмечает, что противодействие психологизации культурного сознания осуществлялось и в философии, и в исследованиях истории культуры[5]. Он убежден, что «нужно размеже-

---

[1] Там же. С. 27.
[2] Там же. С. 51.
[3] Там же. С. 29.
[4] Там же. С. 42.
[5] Михайлов высказывается о подходах Ницше и Шпенглера иногда очень резко: «У Ницше недалекая типология культуры, от которой рукой подать до Шпенглера, где с явлениями искусства обращаются, как в русской пословице с законом» (*Михайлов А. В.* Бетховен: преемственность и переосмысления. С. 37); на одной из лекций студентам МГК им. Чайковского он называет Шпенглера «неосторожным и наивным человеком». Но отношение Михайлова не только к Ницше, что хорошо известно, но и к Шпенглеру было значительно более глубоким и заинтересованным. Так, значение книги «Закат Европы» в аспекте психологизации научного сознания Михайлову, безусловно, казалось очень важным, и на наш взгляд потому, что принципиальная критика Шпенглером «европоцентризма» и «антропоцентризма» однозначно противостояла нивелировке языков культуры по образцу «своего». Ср: «Именно в истории культуры и начинается осознание ограниченности антропологического образа человека (как бы раз навсегда совпавшего с самим собою)» — *Михайлов А. В.* Проблемы исторической поэтики в истории немецкой культуры. С. 26. Имя Шпенглера здесь не упомянуто, но кратко характеризуется как раз его подход.

ваться с аксиомами психологизма и искать способы обнаруживать независимую от субъективности современного человека и современной культуры логику историко-культурного развития»[1], и считает, что путь к этому один — «освобождаться от груза излишних оснований — таких незаметно, невольно принятых на веру Annahmen, которые выступают как следствие психологических аксиом науки (и всей культуры) XIX века»[2]. «Только тогда, когда наука теряет веру в то, что человек во все времена — одно и то же, а потому он всегда одинаково чувствует и понимает вещи, — пишет Михайлов, — только тогда снимается одно из важнейших препятствий, ограничений для исторического мышления, для историзма, и наука, история культуры получает возможность более адекватно строить образ человека разных эпох, постигать особенный, конкретный тип культуры, понимать разные языки культур». Связанные с антропологической трактовкой человека «аксиоматические положения» «нужно сбрасывать, словно пелену с глаз»[3].

Но сделать это сложно, поскольку в современной науке, как констатирует Михайлов, данная аксиоматика продолжает действовать с прежней силой: «Антропологически-психологическая позиция, где "человек приходит сам к себе", оказалась столь само собою разумеющейся, что встала в центр историко-культурных дисциплин в их становлении»[4]. «Литературоведческая мысль усердно воспроизводит психологические стереотипы XIX века, отставая от реального литературного развития, от его мировосприятия и мирочувствия, на 30-50 лет», и причина в том, что «наше восприятие, привычки слушания и чтения сложились в XIX веке — из-за этого мы плохо понимаем, что было в другие века»[5]. Однако «наука не может без конца удовлетворяться тем, что внутри ее выражает себя все одна и та же сущность человека, каким понимает он себя сейчас»[6]. Культуру прежних эпох надо мыслить как независимую от «нашего» восприятия, от наших способов постигать вещи[7], и идти к этому следует «путем самоанализа своих предпосылок и аксиом»[8]: «эти отмершие коралловые рифы стоит потревожить». По сути дела это означает, что «непосредственности» понимания нужно противопоставить его «опосредованность».

4.5. Опосредованность понимания

Полемическая тональность размышлений Михайлова о «непосредственности» восприятия определяется, на наш взгляд, его остро критическим отношением к гносеологической концепции исторического материализма, обусловливающей представление о литературном произведении как готовом и самотождественном «тексте»; ведь здесь полностью элиминировано его «историчное» измерение. «Мыслитель натужно «объективирует» историко-культурные явления и не видит в своих «объектах» процессы понимания, — пишет Михайлов, — он сводит их к бытию в себе, и потому не расположен и анализировать свою роль в познании такого бытия», «непосредственно познаваемого» им[9]. «Такой исследователь, — продолжает он, — не учитывает: такие явления по своему существу заведомо включены в поток человеческого понимания, они с самого начала суть нечто понимаемое, уже возникают как нечто так или иначе понимаемое и даже "как таковые" не существуют

[1] *Михайлов А. В.* Проблемы исторической поэтики в истории немецкой культуры. С. 29.
[2] Там же. С. 30.
[3] Там же. С. 26-27.
[4] Там же. С. 29.
[5] *Михайлов А. В.* Из лекций // Обратный перевод. С. 751.
[6] *Михайлов А. В.* Проблемы исторической поэтики в истории немецкой культуры. С. 26.
[7] Там же.
[8] Там же. С. 29.
[9] Там же. С. 74.

вне этого потока понимания». В этом состоит отличие историко-культурных явлений «от природных, которые существуют независимо от человека»[1].

Поэтому вопреки вере в «непосредственность», которая «продолжает подкупать литературоведов как некий желательный и весьма ценный момент», нужно научиться видеть «опосредованно», чтобы уйти от автоматизма восприятия иного как «своего». «...Литературовед никак не может примириться с тем, — говорит Михайлов, — что большинство культурных эпох вообще не знает ни непосредственного самовыражения в поэзии каких бы то ни было жизненных содержаний» и осуществляется «в мире многообразно опосредованных форм», «преломлений готового поэтического слова»[2]. И каждый смысловой элемент произведения прошлого, например, «чувство», высказанное в произведении, «следовало бы провести через все необходимые опосредования, то есть сделать это чувство не "своим", а именно поэтическим, принадлежащим не "ему", поэту, а именно поэзии», и лишь таким образом станет возможной встреча не со «своим», а иным языком культуры.

«Иному» языку культуры его особая непосредственность самовыражения, безусловно, присуща, только путь к ней для современного исследователя нужно представлять из «временной дали» «другого исторического опыта»[3]. «Сегодня никто не спутает Гете и "лирического героя"», — отмечает Михайлов, — но современный читатель «очень многое теряет в своем восприятии этих произведений именно в силу того, что они прежде всего попадают в круг по-своему автоматизированного восприятия лирической поэзии». Стихи Гете «будоражили» его современников, чего уже «недостает нашему восприятию, и приходится восстанавливать в культурной памяти их лирически-чувственную непосредственность, следуя окольными путями рассуждения».

Чем опосредовано для нас все непосредственное, принадлежащее иному языку культуры? Что в первую очередь здесь должно быть увидено как требующее предметного анализа в свете «движущейся меры»? Очевидно, речь должна идти о том «непосредственном», что непроизвольно, без сознательного усилия исследователя («аксиоматически») входит в направленность его мысли и «опосредует» чуждое и иное, — это «свой» взгляд на личность и историю. Таким образом, «движущаяся мера» обозначается как методологический ориентир, который должен помочь современному исследователю различать осмысление личности, высказываемое на разных культурных языках. И для этого понадобится умение отделять «свое» осмысление от «иного» — уже на уровне не постановки теоретической задачи, а определения методологических перспектив ее решения.

4.6. Проблема «диалога» настоящего с прошлым

Направленность исследовательского взгляда. Чтобы суметь разделить «свое» и «иное» осмысление личности, прежде всего, видимо, нужно понять, как в действительности, в самой исследовательской практической работе, происходит опосредование всего «иного» «нашим», «своим», то есть чем направляется процесс такого опосредования. «По направленности исследовательского взгляда» Михайлов, как отмечалось выше, выявляет два типа исторической поэтики, причем оба варианта «взгляда» возникли, как обнаруживает его анализ, еще в конце XVIII века у Гете и Канта и, с другой стороны, у романтиков[4]. Затем «несколько раз меняется направление перспективы»; но суть подхода остается прежней. «Основная направленность отчетлива, — пишет Михайлов. — Историческая поэтика поляризуется и либо посвящает себя ранним формам словесности, либо ориентируется на методы и подходы современной литературы». Такой своего рода двойственностью подхода

[1] Там же.

[2] Там же. С. 58.

[3] *Михайлов А. В.* Бетховен: преемственность и переосмысления. С. 14.

[4] *Михайлов А. В.* Проблемы исторической поэтики в истории немецкой культуры. С. 48-49.

объясняется «размежевание исторической поэтики по материалу и методам», в итоге «общей» исторической поэтики нет, и данное положение дел не может быть изменено, пока методологический фундамент науки остается по существу не обоснованным. По убеждению Михайлова, должна быть «признана дисциплина *оснований науки о литературе*», поскольку «общая сторона науки стала бы доступнее для постоянного продумывания»[1].

Анализируя историю двух типов исторической поэтики, Михайлов рассматривает «общую сторону науки» на уровне «аксиоматики» ее методологического мышления. «То, что мы вычленяем историческую поэтику -1 и историческую поэтику -2, — отмечает он, — ...зависит от того, как мыслится история, как решается герменевтическая проблема "диалога" настоящего и прошлого»[2]. «Диалог» так или иначе оборачивается «подкладыванием» или чужого под свое (историческая поэтика -1), или своего под чужое (историческая поэтика -2)[3]. «Свое (то есть неотмыслимая аксиоматика собственной позиции) естественно подкладывается под все «чужое» в любом акте понимания»[4], — пишет Михайлов, и вместо «диалога» с иной культурой создаются лишь «комбинации» своего и чужого.

То, по какому типу они будут строиться, «трудно уловимо» «в этой диалектике бессчетных шагов опосредования своего и чужого, которую составляет общение с любой иной культурой»[5], и тем не менее, как правило, это или первый, или второй вариант подхода. Так поступают и поэт, и историк литературы, — полагает Михайлов, — но исследователь, в отличие от поэта, «должен пытаться осознать этот процесс, осознать это "свое" в себе»[6], поэтому свои «комбинации своего-чужого .. он должен подвергать сомнению, критике и по возможности анализировать»[7], поскольку «понимание языка любой культуры должно быть сознательным»: «язык нужно учить»[8].

Признание того, что в работе современного исследователя «чужое» всегда смешано со «своим», и означает акт такого осознания. Их «комбинирование» должно быть признано, принято как неизбежность, что в свою очередь предполагает новую актуализацию вопроса о познании, адекватном чужому языку культуры. А именно, нельзя, как убежден Михайлов, остановиться на «комбинировании своего и чужого» как единственно возможном для науки «методе». Резко полемизируя с крайними герменевтическими концепциями 1980-х годов, Михайлов пишет: «Познание невозможно, — провозглашает герменевтик, и культура прошлого вынуждена молчать. Как хочешь, так и понимай, все будет правильно»[9]. Но это противоречит онтологической природе литературного произведения, ведь оно «никогда никем не задумывалось и не рассчитывалось на резкие трансформации смысла. Подобно тому как Гомер не предвидел интерпретационных процедур, каким он был подвергнут в риторическую эпоху, так и вообще все искусство прошлого не могло подозревать, что в наши дни станет добычей вольных стрелков от герменевтики»[10].

---

[1] *Михайлов А. В.* Несколько тезисов о теории литературы. С. 241.

[2] *Михайлов А. В.* Проблемы исторической поэтики в истории немецкой культуры. С. 62.

[3] О слове «подкладывать»: Михайлов специально оговаривает свое его употребление как перевода соответствующего греческого глагола, означающего «класть вещь перед собой». Так предметом для исследователя становится уже не история, а его собственное опредмечивающее видение: *Михайлов А. В.* Проблемы исторической поэтики в истории немецкой культуры. С. 62.

[4] Там же. С. 30.

[5] Там же. С. 45.

[6] Там же. С. 44.

[7] Там же.

[8] Там же. С. 31.

[9] Там же. С. 75.

[10] Там же. С. 62.

Адекватный языку иной культуры методологический подход, с точки зрения Михайлова, возможен, если представлять историю культуры не во временной последовательности, в ходе которой все «предшествующее» будет снято последующим и тем самым как бы растворено в его «своем», а в ее имманентном, не зависящем от нас, самостоятельном смысловом содержании. «Разные культурные явления утратили свою одноплановость, однокачественность, гомогенность и разошлись, — пишет Михайлов, — в таком временном пространстве, которое не совпало с хронологическим измерением, но во взаимодействии с ним выстроилось именно как внутренний рост, как становление культурных форм»[1].

Такое представление о культурных языках прошлого означает, что и о «своем» языке мы должны думать так же. «...Если мы настаиваем на углублении принципа историзма, — отмечает Михайлов, — то мы никак не можем быть уверены, что такое углубление не приведет к парадоксальному повороту взгляда на историю, к такому, при котором историческое развитие не будет перекрыто каким-то иным принципом — например таким, который можно будет назвать принципом структурной одновременности всего "исторического". Поэтому «принцип историзма не может быть и теоретически "чистым" принципом. Нет, он... зависит от того, каков опыт истории, в каком виде он осмысляется вообще, за пределами науки и до нее». Михайлов подчеркивает: «Сколь бы отточены ни были теоретические представления исследователя, философа, историка культуры, литературоведа, он все равно продолжает зависеть от неизведанности самой истории, от неизвестного в ней». По отношению к «комбинированию своего-чужого» как онтологической характеристике нашего понимания это означает, что в содержание принципа историзма должно быть включен современный опыт мышления истории; что это содержание должно быть пересмотрено заново в свете того представления об истории, которое было неизвестно ранее и открылось сегодня.

4.7. Обратное проецирование как неизбежность

Историчность каждого явления культуры, в том числе и сознания современной науки — то новое знание, которое принадлежит к сугубо современному историческому опыту и задает его «горизонт» в том плане, что указывает на его границы. Но только вопрос о познании иных языков культур этим отнюдь не снимается. Мышление истории, как писал Михайлов, это «горизонт науки о культуре и ее глубина»[2] — пределы заданы, но «глубина», при условии осознания «горизонта», указывает на объемные возможности научного познания. То, что ограничивает (линией «горизонта») наш взгляд на иное, уже достаточно ясно: в литературоведческом исследовании, в силу историчности сознания его автора, обычно происходит не диалог с чужой культурой, а «комбинирование» своего-чужого или по первому варианту исторической поэтики, или по второму. Это «наш», предзаданный современным мышлением истории, способ встречи с иным; бытийная форма ее осуществления, которая должна быть в полной мере осознана и принята в качестве таковой.

«Обратное проецирование», по словам Михайлова, — это «неизбежность»[3]. Мы всегда, и здесь не может быть исключений, подходим к «иному» в свете «своего», и то, что сегодня мы это знаем, безусловно свидетельствует, как он полагает, о более глубоком видении истории, чем на ранних стадиях науки. «Суть операции обратного проецирования» состоит в следующем: «...чужое, то есть то, что принадлежит не нашей культуре и не нашему языку, мы привыкли излагать на

---

[1] Там же. С. 76.

[2] *Михайлов А. В.* Несколько тезисов о теории литературы. С. 240.

[3] Там же. С. 248.

своем языке»[1]. И только теперь «мы в состоянии рассмотреть эту операцию, в то время как наука XIX века» лишь бессознательно пользовалась ей[2].

«Операция обратного проецирования, — пишет Михайлов, — несет в себе свою проблематику», которая требует поставить «вопрос об историчности своего языка и об исторической относительности своего языка, о границах его применения, о невозможности беспроблемно его транспонировать на другие языки культуры»[3]. На основе знания об историчности языка науки проясняется, что для нас речь должна идти не о «понимании» иного языка культуры, а о его «расшифровке». Так, А. Я. Гуревич считал «расшифровку художественного языка другой эпохи» одной из «первостепенных задач исторической поэтики». По мнению Михайлова, «это удачная формула»; работу «расшифровывания» он видит в «разделении своего и иного, чужого»[4]. Каким образом, в свете «обратного проецирования как неизбежности», отделение «своего» языка культуры от «иного» становится методологически возможным?

4.8. Контроль над «обратным проецированием»

По убеждению Михайлова, обратное проецирование «присуще культуре вообще», и его «нельзя устранить», но можно «редуцировать, ограничить»[5]. Потому необходимо «подчинить его контролю», «взять в руки»[6]. «Дело науки не в том, чтобы вводить в систему акты *переноса своего на чужое*, в чем суть обратного проецирования, — пишет Михайлов, — а в том, чтобы поставить под контроль такие неизбежные «операции»[7]. Это означает, что нужно «отказаться от накладывания на *чужой* язык чего-либо *своего* — привычек, схем, систем, отказаться в той мере, в какой это доступно и подконтрольно нам»[8]. Конечно, «нельзя говорить об *ином*, не внося туда *своего*, однако нужно не упиваться своим, а умолкать перед голосом иного»[9].

«Как только мы начинаем смотреть на давнее прошлое не как на "еще не", а как на другое, по меньшей мере равноправное с нами, а возможно и наделенное правами большими, все должно измениться», — писал А. В. Михайлов С. Н. Бройтману (письмо от 8.12.1993). «Голос» иного дан для нас только в слове, и чтобы современный исследователь мог «умолкать» перед ним, и, соответственно, мог его расслышать и понять, он должен заставить замолчать свой язык, свое слово, то есть взять под контроль те «привычки и схемы» литературоведческой мысли, которые, будучи заданными аксиоматикой мышления истории, непроизвольно направляют его логику. Мы «находимся в пределах прежней инерции науки», — отмечает Михайлов, — когда «чужой для нас истории и чужой для нас исторической ситуации мы приписываем способность подчиняться нашим понятиям и представлениям»[10]. Отсюда отчетливо обозначается предметная область научного знания, которая прежде всего должна быть взята «движущейся мерой» под контроль: это те самые общие понятия, в которых мы сегодня продумываем литературу как историю, то есть дефинитивные обозначения содержательных реалий литературного процесса — принятые в современной науке наименования литературных эпох, направлений и течений.

В первую очередь по отношению именно к ним должно быть осуществлено не «обратное проецирование», а сделан «обратный перевод». «Задачу науки о

[1] *Михайлов А. В.* Стенограмма доклада «Несколько тезисов о теории литературы». С. 216.
[2] Там же.
[3] Там же.
[4] *Михайлов А. В.* Проблемы исторической поэтики в истории немецкой культуры. С. 30
[5] *Михайлов А. В.* Несколько тезисов о теории литературы. С. 248.
[6] Там же.
[7] Там же.
[8] Там же. С. 238.
[9] Там же. С. 239.
[10] *Михайлов А. В.* Несколько тезисов о теории литературы. Стенограмма доклада. С. 215.

культуре в этом отношении (контроля над обратным проецированием — Г. Д.) я бы поставил так, — пишет Михайлов, — научиться *разворачивать в обратном направлении* то, что исторически осуществилось как обратное проецирование». «Именно науки о культуре, находящиеся в своем, данном им отношении к истории, призваны к такому осознанию», это «*аспект* их столь назревшего *самоосмысления*»[1], — подчеркивает он.

Таким образом, «самоосмысление науки» как содержательная доминанта «движущейся меры» реализуется в требовании «обратного перевода» по отношению к ключевым для современных представлений об истории литературы понятий и категорий. Ведь как раз эти понятия и категории, взятые в их современном смысловом содержании и функционировании, выражают «язык *само*постижения культуры»[2], который, посредством «контроля» над ними, может быть выявлен, а значит, и отделен от иных культурных языков. Понятию «литература», — говорит Михайлов, — «придется отказаться от автоматизма всего само собою разумеющегося и перейти к историческому статусу своего существования». Во всех подобных понятиях и литературоведческих дефинициях важно выявить их «*неравенство* себе и несводимость к *одному* смыслу»; каждое из них «вынуждено перестать быть просто и мнимо тождественным себе и обязано выявить историческую конкретность и историческую изменчивость своего смысла»[3], в чем состоит суть «обратного перевода».

Итак, «обратный перевод» означает, что прежде всего понятия науки должны быть переведены — на язык истории и ее «самоосмысления». Понятия, раскрытые в их «историческом статусе», будут высвобождены из нивелирующего их смыслы языка «своего», и тем самым в сознании исследователя «свое» сможет быть отделено от «иного».

5. «Исторический статус» слова: понятия движения

5.1. Понятия движения как инструмент «движущейся меры»

5.1.1. Понятия литературного процесса как проблема

Наука имеет дело с принципиально движущимся материалом, как убежден Михайлов, а ее терминологический аппарат статичен, «притом тем более статичен, чем более системен»[4]. Потому сами понятия современной науки представляют собой проблему, которая требует изучения и решения. Михайлов отмечает: «Обширности *позитивных* фактов, с которыми имеет дело исследователь, принадлежит... то, что не имеет ничего общего с позитивизмом, — проблематичность (Frag-würdigkeit) самых основных, изначальных понятий теории и истории литературы, начиная с понятий "литературы" и "поэзии"»[5], и «произведения»[6]. Но прежде всего в центр анализа ставятся понятия процесса, обозначающие литературные направления и эпохи.

---

[1] *Михайлов А. В.* Несколько тезисов о теории литературы. С. 248-249.

[2] Там же. С. 253.

[3] Там же. С. 252.

[4] *Михайлов А. В.* Проблемы анализа перехода к реализму в литературе XIX века. С. 43.

[5] *Михайлов А. В.* Стиль и интонация в немецкой романтической лирике. С. 59-60.

[6] *Михайлов А. В.* Проблемы анализа перехода к реализму в литературе XIX века. С. 63.

Михайлов отмечает здесь же: «Мы позволяем себе не верить в то, что "литературное произведение" всегда одно и то же», поскольку «исторический опыт раскрывает многообразие постижений "произведения"...». Он полагал, что понятие «произведения» имеет ограниченное («техническое» в контексте работ М. Хайдеггера «Исток художественного творения» и «Время картины мира») смысловое поле, и обычно использует другое обозначение — «художественное создание»; в поздних работах оно сменяется двуплановой аналитической категорией — «то, что» и «то, о чем».

Такие понятия носят логически-классификационный характер, — указывал Михайлов. Но при этом нельзя забывать, что «в совокупности они не делят весь материал истории литературы по одному основанию»[1], и «каждое совершенно особо сопрягает теорию и историю»[2]. То, что здесь имеется в виду, кажется ясным: например, если слово «Просвещение» указывает на одну из центральных идеологем эпохи, то в понятии «классицизм» отражена не идеологическая, а эстетическая ориентация эпохи, а в понятии «барокко» зафиксирована разнородность стилевых особенностей; «реализм» говорит о принципе изображения действительности, тогда как «романтизм» — скорее о концепции героя и т. п. Таким образом, уже на этом уровне очевидно, что дефинитивная строгость теоретико-литературных понятий скорее мнимая, чем действительная.

Другой вопрос, насколько логическая строгость понятия и нужна в науке о литературе, и вообще для нее возможна. Ведь знание науки постоянно дополняется и обогащается, и это новое знание далеко не всегда может быть «втиснуто» в сложившиеся обозначения эпох. Так, современные представления о бидермейере и барокко в корне меняют традиционное видение историко-литературного процесса, что не может не вызывать сомнений и по отношению к существующей терминологии. Кроме того, дефинитивные определения стадий процесса имеют унифицирующий характер; они функционируют на уровне «мировой», «всемирной» литературы. Но Михайлов указывает на национальные литературные явления, которым нет аналогий в других культурах, они исторически единственны, как «веймарская классика» в немецкой литературе. Поэтому вряд ли в ситуации «движущегося» знания науки хотя бы гипотетически возможен устойчивый и неизменный терминологический аппарат.

«Историческая поэтика несомненно занята изучением таким явлений, сущность которых постоянно меняется, отчего и невозможно давать им неподвижные, стабильные определения»[3], — подчеркивал Михайлов. История литературы пребывает в неостановимом движении, и «в общем смысле» «каждую историческую эпоху можно рассматривать как переход»[4]. Но при принятой форме работы с терминами, когда произведение «подводят» под определенное понятие направления или эпохи, это непрерывающееся движение уловить не удается, так как в их логике не предусмотрено внимание к тому, что происходит «между» сменяющими друг друга этапами литературной истории. Любое литературное явление есть «логический момент» непрерывно движущегося целого, поэтому его определение — это, как убежден Михайлов, «диалектическая задача». Отсюда термины науки, призванные соопределять целое и отдельное, должны быть «не номенклатурны, а диалектичны»: они не предполагают наличие явлений с определенным набором признаков и черт, а указывают на их сложные комплексы, «исторически присущие произведениям в известную эпоху... но непрестанно изменяющиеся»[5]. Соответственно и «почва» существования понятия — «историческая динамика, а не статическая логика»[6].

Как видим, предмету науки ее аналитические понятия не отвечают по самому существу. Означает ли это, что нужно отказаться от них и, предположим, найти другие, так сказать, более адекватные «движущемуся материалу», понятия? Или, может быть, следует выработать новые? Михайлов считает этот путь и неверным, и недопустимым. «Термины литературоведения не случайны, а глубоко закономерны»[7], — подчеркивает он. Они отражают научную традицию и ее уровень знания,

[1] *Михайлов А. В.* Диалектика литературной эпохи. С. 20.
[2] Там же. С. 23.
[3] *Михайлов А. В.* Историческая поэтика в контексте западного литературоведения. С. 520.
[4] *Михайлов А. В.* Проблемы анализа перехода к реализму в литературе XIX века. С. 53.
[5] *Михайлов А. В.* Методы и стили литературы. С. 145.
[6] Там же. С. 151.
[7] Там же. С. 145.

его «реальную логику», это «регуляторы процесса осмысления»[1], и потому сложившиеся к сегодняшнему дню понятия выступают необходимой опорой исследования. Но традиция «должна уметь критически смотреть на свой освященный веками язык» — по отношению к теоретико-литературным терминам это означает необходимость продумать, как из «статичных» их сделать «подвижными».

Сначала представим, каким образом понятие получает «абсолютный», то есть статичный смысл. Полемизируя с представлением о «едином художественном языке» романтизма[2], Михайлов указывает на «инерцию литературоведческой мысли», когда в «художественном сознании романтизма» видят «инвариант национальных вариантов»[3]. Инвариант и есть «абсолютное» понятие романтизма, включающее «набор постоянных и непременных признаков»[4]. «Слово — термин абсолютизируется тогда, — отмечает Михайлов, — когда берется как нечто самоценное, а само историко-литературное явление — как завершенное, в себе замкнутое»[5]. В итоге явление, обозначаемое термином, «берется как своего рода универсалия, которая предшествует всему отдельному». Эта «всепожирающая универсалия» «закрывает вид» на «качественную разнохарактерность» явлений[6].

Итак, абсолютизация» термина выражается в том, что в любом произведении видят «вариацию» одного и того же единого, как бы «абсолютного», Слова. По мнению Михайлова, если существует «инвариант» романтизма, то легко поверить, что романтизм «в любом культурном регионе, даже и неизвестном исследователю (поскольку все знать невозможно), развивался как вариант «инварианта». Такая формула, — отмечает Михайлов, «замыкает вещи в их разнообразии на единообразном слове»[7].

Но для исторической поэтики «абсолютного» Слова не существует, и нужно увидеть литературу «не в цепочке отдельных и более или менее обособленных друг от друга этапов», а «в ее живом конкретном историческом движении, в ее метаморфозе»[8]. Поэтому, как пишет Михайлов, «не будет преувеличением сказать, что *в движение* в современной науке пришли и такие понятия, как романтизм, барокко, реализм...»[9]. Понятия такого рода, чтобы утратить «абсолютность», должны измениться в нашем восприятии в главном: нужно осознать, что как «сущность» обозначаемого ими явления, так и его хронологические границы не установлены ими раз и навсегда.

Направления и течения «для поэтического слова неизбежны, но вторичны», — отмечает Михайлов. — У них теоретический смысл, но это «не серая умозрительная теория», которая «сводит многообразие, существенную разнонаправленность всего в истории литературы к безразличию понятийного механизма... к серой уплощенности единообразного»[10]. Понятия литературной теории — «особые слова», которые «для истории литературы делают то же самое, что поэтическое слово на протяжении веков делает для истории»: они запечатляют «видение и осмысление всего поэтического в его истории», и так «создают все вновь и вновь осмысленную целостность протекания исторического процесса»[11]. Потому у них не «готовый», а историчный смысл.

---

[1] *Михайлов А. В.* Проблемы анализа перехода к реализму в литературе XIX века. С. 54.
[2] В работе И. А. Тертерян «Романтизм как целостное явление» (1983).
[3] *Михайлов А. В.* Проблемы анализа перехода к реализму в литературе XIX века. С. 55.
[4] Там же. С. 49.
[5] Там же. С. 54.
[6] Там же. С. 55.
[7] Там же.
[8] *Михайлов А. В.* Стиль и интонация в немецкой романтической лирике. С. 65.
[9] Там же. С. 60.
[10] *Михайлов А. В.* Диалектика литературной эпохи. С. 13.
[11] Там же. С. 20.

5.1.2. Историчность теоретико-литературных понятий

Как история литературы, так и ее теоретические понятия историчны, ведь в них зафиксировано «осмысление» литературной истории, то есть ее «самопостижение»[1] — в этом важнейшее, как убежден Михайлов, значение понятий, и отсюда должна пониматься их аналитическая функция. Он приводит следующее суждение В. Крауса: «...если даваемое самим себе обозначение исполнено духом собственной историчности — таковы "романтизм", "натурализм", "символизм" и т. д., — его не превзойти никакой хронологической концепции»[2]. «Что можно еще добавить к этим словам, подытоживающим самую суть дела, о которой хотелось сказать и нам? — говорит Михайлов. — Разве что требует уточнения выражение "даваемое самим себе" — ведь не сам романтизм дает себе имя. Эпоха, время, современники, потомки, ученые и неучи, давая ему наименование, осмысляют себя исторически, участвуют в опыте такого самоосмысления». Тем самым такие понятия заключают в себе знание, «о котором мы не подозреваем и не отдаем себе отчета»[3].

Таким образом, историчность терминологических понятий свидетельствует о их потенциальной адекватности «движущемуся» предмету науки. Но чтобы эта адекватность стала реальной, нужно изменить сам статус понятия — с «абсолютного» на «исторический», и то, как это требуется сделать, подсказывает комментарий Михайлова к суждению В. Крауса: нужно ориентироваться не столько на современное значение слова-термина, сколько на его имплицитный, исторический смысл. Нужно дать «голос самому историческому материалу» и «устроить свое исследование так, чтобы заключенная в самом материале, в его сложнейшей *логичности* (Logos-gemässheit) истина пробивала себе дорогу через любые мнения самого же исследователя, через неотъемлемый от всякого человека субъективизм»[4]. В этом случае мы уже будем не «подводить богатство явлений под готовые понятия с готовым смыслом», а сможем «дать полный голос всему индивидуальному, которое, будучи на своем месте (пусть малом), и составляет вместе со всем другим реальность истории»[5].

Однако проблема терминологии этим еще не решается. Как раз в силу того, что понятия процесса разноосновны и имеют глубоко различную историю рождения и складывания своего «смысла», оправданность методологической ориентации на такой предельно разнородный «смысл» кажется сомнительной. Очевидно, все же должно быть единое методологическое основание для работы с теоретико-литературными понятиями в их «исторической», а не системной, функции.

Михайлов писал, что науке, для достаточно точного соотнесения произведения с «целым» исторического процесса, недостает теории — «теории таких "безграничных", не твердо определенных феноменов (эпох, этапов, течений, направлений), которая регулировала бы включение в известную "эпоху" одних произведений, исключение других и т. д.»[6]. Поэтому нет и «твердого основания», которым бы определялся набор «относящихся к делу произведений и авторов». Соответственно, отсутствует «общее членение всего литературного процесса, приведенного в систему соопределенностей и, следовательно, отнюдь не внешнего, но исходящего из самого существа процесса»[7]. Теория исторической метаморфозы Слова, продумываемая

---

[1] *Михайлов А. В.* Проблемы анализа перехода к реализму в литературе XIX века. С. 66.

[2] Там же. С. 104. Цитируется работа Вернера Крауса: *Krauss W.* Grundprobleme der Literaturwissenschaft. Reinbeck, 1968. S. 122.

[3] *Михайлов А. В.* Там же. С. 104.

[4] *Михайлов А. В.* Стиль и интонация в немецкой романтической лирике. С. 61.

[5] *Михайлов А. В.* Проблемы исторической поэтики в истории немецкой культуры. С. 61.

[6] *Михайлов А. В.* Проблемы анализа перехода к реализму в литературе XIX века. С. 48.

[7] Там же.

Михайловым, создает такое методологическое основание для членения процесса, поскольку позволяет соотнести произведение не с современным научно-теоретическим представлением об определенной литературной эпохе, а с общей для нее функцией Слова. Закономерно эта теория выступает методологическим основанием для работы с понятиями процесса в их исторической функции: в соотнесении с исторически изменчивой «ролью» Слова имплицитный смысл каждого из слов-терминов сможет получить необходимую системность и тем самым — продуктивную методологическую функцию. Так «статичные» термины станут «движущимися».

«Назовем терминами движения те слова, которыми пользуется наука, работая с движущимся материалом»[1], — отмечает Михайлов. Каждое из них «впитывает в себя смысл исторического, но не может претендовать на какую-либо окончательность»[2]. Как же можно «соопределить» литературное явление с таким не имеющим «окончательности», то есть неясным, в смысловом отношении незавершенным научным понятием?

5.1.3. «Пласт» и «пространство-дом»

В поздней работе «О Боге в речи философа», посвященной некоторым темам А. Ф. Лосева, Михайлов выделял «три лексико-стилистических слоя» философских текстов. Это «ключевые слова-термины», «обслуживающая их группа специальных слов и выражений» из сферы общенаучного языка эпохи и «слой непосредственной, "естественной", дотерминологической речи»[3]. Этот третий слой «осуществляет непременную связь философской мысли с простым, обыденным языком, со всякой донаучной речью, связь, которая, по всей вероятности, жизненно необходима для нормального существования и функционирования как любой науки о культуре, так и философии...»[4]. Без этого слоя, полагает Михайлов, «никакой философ не в состоянии мыслить»; причем «как раз философы, увлекаемые точно увиденным смыслом, какой и составляет самую суть их философского волнения, склонны к тому, чтобы не сокращать, а расширять стилистический диапазон в своих текстах — дистанцию между строгостью научного и терминологически функционирующего слова на одном полюсе и сугубой вольностью "простого слова" — на другом»[5].

То, что термины науки не искусственно созданы и не «выдуманы» ею, но в свое время существовали как «простые слова», есть методологически значимый с точки зрения Михайлова момент. «Теоретический язык связан с обыденным и житейским», — подчеркивает он. — Понятия науки «не абсолютны», а «продолжают жить и как слова обычного языка», в чем состоит «их выдающееся отличительное свойство»[6], и нужно пользоваться ими «в сплошной связи с обыденным языком». Отсюда уже можно увидеть «понятия движения» в методологическом плане: если каждое из них имплицитно указывает на связь с «обыденным языком» своего времени, то как раз эта связь, а не современная дефиниция данной эпохи, должна направлять исследователя при соотнесении произведения со всем целым литературного процесса. Рассмотрим, что это фактически означает.

В научных терминах кристаллизуются жизненные смыслы, — отмечал Михайлов. — «У них живые корни», они «*органично* возникали в самой жизни», рождались «из недр осмысляющей себя жизни»[7]. Потому в них заключено самоос-

---

[1] *Михайлов А. В.* Проблемы анализа перехода к реализму в литературе XIX века. С. 43.
[2] Там же. С. 44.
[3] *Михайлов А. В.* О Боге в речи философа: Несколько наблюдений //Обратный перевод. (1990-е) С. 498.
[4] Там же.
[5] Там же. С. 499.
[6] *Михайлов А. В.* Проблемы анализа перехода к реализму в литературе XIX века. С. 53.
[7] *Михайлов А. В.* Стиль и интонация в немецкой романтической лирике. С. 62-63.

мысление эпохи; и исследование «внутренней формы» понятия дает возможность выйти за границы современной дефиниции данной эпохи, отражающей сугубо «наше» ее осмысление. «Внутренняя форма» есть у каждого слова, — писал Михайлов, — она «живет» и «не погашена и не стерта»[1]. «Понятия выдвигаются и функционируют ради жизненно-реальных целей»[2] литературного сознания; они содержат «историю осмысления явления», которая «проливает свет и на сущность его»[3] — это «двери, ведущие к смыслу»[4] каждого литературного явления в его истории. Тем самым, как отмечал Михайлов, «понятия существуют не ради теории, но ради раскрытия логики литературного творчества в связи с самой жизнью, историей», отсюда «ценно обращение теории назад к жизни»[5].

Цель литературной теории Михайлов видел в следующем: «реконструировать и познавать духовное пространство истории, движение в нем, в своих основах»[6]. Поскольку понятия процесса отражают «самоуразумение культуры»[7], они содержат указание на такие «основы», с которыми в первую очередь связана сущность каждого произведения. За понятиями движения, — писал Михайлов, — «стоят определенные жизненно-культурные единства, всякий раз устроенные по-своему, по своему складу и по своей динамике, со своим смысловым центром». И «любое литературное создание, которое мы сопоставляем с подобным понятием, принадлежит своему жизненно-культурному единству» и «несет на себе отражение *своего*, всякий раз своего *целого*»[8].

Такое «единство» Михайлов обозначает как «пространство-дом». «Литературовед, прилагая к произведению понятие движения, — пишет он, — решает вопрос о том, к какому жизненно-культурному единству принадлежит произведение исконно, где его родной дом, с чего начинается и куда должна вернуться цепочка переосмыслений»[9]. Как видим, понятие движения, в противоположность дефиниции, направлено не на свертывание, а на максимально широкое раскрытие «эмпирической пространственности» каждой эпохи. В этом состоит сущность терминов движения — они «не отрываются от своих непосредственных жизненных оснований и от непосредственного самопостижения культуры»[10].

Отсюда оформляется предметное противопоставление оспариваемой Михайловым хронологической концепции литературного процесса «пространственной». «Если представлять себе все понятия движения как дома-пространства, — отмечает он, — ...то одни построены вдоль по движению времени, а другие — поперек» и потому не могут быть «синхронны» на уровне разных национальных традиций. Так, «бидермейер как целое не транспонируется на иные литературы»[11], равно как и другие культурные эпохи. Поддерживая точку зрения Э. Риббата[12], выступающего против представления о «последовательной смене» литературных этапов, Михайлов отмечает: «Мнение, будто одно было непременно позже другого, дей-

---

[1] *Михайлов А. В.* Проблемы исторической поэтики в истории немецкой культуры. С. 94-95.

[2] *Михайлов А. В.* Методы и стили литературы. С. 148.

[3] *Михайлов А. В.* Проблемы анализа перехода к реализму в литературе XIX века. С. 56.

[4] *Михайлов А. В.* Стиль и интонация в немецкой романтической лирике. С. 62.

[5] *Михайлов А. В.* Методы и стили литературы. С. 147.

[6] Там же. С. 147-148.

[7] *Михайлов А. В.* Проблемы анализа перехода к реализму в литературе XIX века. С. 58.

[8] Там же.

[9] Там же. С. 58-59.

[10] Там же. С. 60.

[11] Там же. С. 100.

[12] *Ribbat E.* Epoche als Arbeitsbegriff der Literaturgeschichte. In: Historizität in Sprach- und Literaturwissenschaft. München, 1974. S. 171-179.

ствительно неискоренимо. Усилия компаративистов и абстрактных теоретиков постоянно питают это мнение» — «иллюзию, удобную для абстрактной мысли»[1].

Михайлов, со своей стороны, убежден в обратном — в том, что «заранее» предсказать, каким образом соотносятся между собой разные направления или эпохи, «последовательно» или «поперек» движения литературного процесса проходят их границы, невозможно, и нужно решать этот вопрос все время как бы «заново», в зависимости от уровня знания науки об историческом содержании каждого «пространства-дома» и его динамических тенденциях. Подчеркивая, что «тут не действует один формально-логический принцип, который размежевывал бы объемы понятий», Михайлов вводит свою дефиницию — «пласт литературной истории».

«Обозначение историко-литературного пласта имеет органическое происхождение в истории, — пишет он. Они зарождаются неожиданно, парадоксально, «из повседневных литературных распрей эпохи» и при этом способны «запечатлять ее существенность»[2], то есть саму ее «основу». Поэтому подобные понятия «чужды формальной логике» и «определяются логикой живого исторического движения», но не той, «которая допускает формально-логические определения "через род и видовое отличие"»[3]. Тем самым «могут сближаться явления, между которыми «мало общего... для взгляда статического, который не видит явления в полнокровном историческом потоке, изнутри его»[4].

Итак, понятие «пласт литературной истории» призвано методологически переориентировать изучение процесса с «внешнего» подхода на «внутренний», чтобы опорой исследования стала «внутренняя», «органическая» логика истории. На наш взгляд, вводя обозначение «пласт», Михайлов имел в виду и слово «история» с его собственной «внутренней формой»: «Schicht» как пласт и слой, созданный историей, «Geschichte». «Немецкий язык диктует понимание истории как посланности (мы переводим также — уместности) поступка в свете бытия и просвета, открываемого его истиной», — отмечал В. В. Бибихин в комментарии к своему переводу работы Хайдеггера «Время и бытие»[5]. Содержание «пласта» и бытийное «место» в нем произведения сложилось по своей, неизвестной сегодня «внутренней» логике, потому выявить ее возможно лишь из «эмпирической пространственности» этого содержания.

«Доверие к органически складывающемуся языку науки, выносящему наружу самоосмысление, самоистолкование истории, — пишет Михайлов, — позволяет вскрывать реальную логику развития литературы, далеко еще не познанную как особая логика самой истории, как специфическая закономерность становления смысла»[6]. Эта логика открывается при изучении истории понятия[7]. Соотнесение литературного явления с термином движения должно определяться тем, как оно «втянуто» в «многообразные тяготения эпохи», проясняющиеся благодаря изучению истории понятия и характера его функционирования в литературном сознании времени. Смысл литературных явлений, — подчеркивает Михайлов, — не в том, что они

---

[1] *Михайлов А. В.* Проблемы анализа перехода к реализму в литературе XIX века. С. 52-53. Здесь обсуждается статья Г. Н. Поспелова «Общее литературоведение и историческая поэтика».

[2] *Михайлов А. В.* Диалектика литературной эпохи. С. 20-21.

[3] Там же. С. 25.

[4] Там же. С. 26.

[5] *Хайдеггер М.* Время и бытие. С. 436, прим. 4.

[6] *Михайлов А. В.* Диалектика литературной эпохи. С. 33-34.

[7] См. как пример такого исследования анализ понятия «романтизм» и особенно — понятия «бидермейер» в работе: *Михайлов А. В.* Проблемы анализа перехода к реализму в литературе XIX века. С. 56; С. 74-111.

есть «романтизм» или «классицизм», а в том, что «мы определяем в них преобладание тех или иных тяготений и помещаем их в "пространство-дом"»[1].

В каждом «пласте» есть свое смысловое «ядро», по отношению к которому динамика противоречивых «тяготений» получает единство, целенаправленность. Как показывает Михайлов, «термины движения придают картине литературного развития пластичность, собирая творческие силы вокруг смыслового центра»[2]. Этот центр — исторически складывающаяся функция Слова. Поскольку «пласт» всегда есть «выражение исторических сил», его содержательное значение «не дается в свободное пользование литературоведу» и может быть понято только в контексте своей истории как целого. Подобное «целое» не может быть сформировано «мировой» литературой — ведь в силу многонационального состава у нее нет «органической» истории: «пласт» «связан» историей, судьбой народа в его истории[3]. Поэтому соотнесение произведения с термином движения должно происходить в «горизонте национальной литературы».

5.2. «Горизонт национальной литературы» как «предел и мера всех ее содержаний»

А. В. Михайлов видел задачу науки по отношению к понятиям процесса не в том, чтобы «определить каждое из таких понятий по отдельности», но в том, чтобы «соопределить их в совокупности, т. е. в целостности литературного процесса». Целостность национальной литературы, по его убеждению, «горизонт, в котором все эти понятия получают определенность»[4].

Размышляя о происхождении слова «романтизм», Михайлов выявляет, как в нем отражено, «что считается романтическим, что неромантическим и антиромантическим», то есть «как взаимодействуют между собой существеннейшие силы немецкой культурной истории, что стоит в ней против чего»[5]. Немецкие исследователи отделяют от романтизма Гельдерлина и Клейста, что «непонятно литературоведу со стороны», который «не подозревает об органической логике литературоведческого развития»[6]. С другой стороны, Англия не знала термина романтизм, что с очевидностью показывает: в английской литературе «иначе прошла грань» между романтизмом и классицизмом[7].

По наблюдениям Михайлова, не поддаются переносу и обобщению импрессионизм и экспрессионизм; романтизм, веймарская классика и бидермейер — сугубо немецкие понятия[8]. По существу различны восточная и западная литературная традиция. «Восточные литературы совершенно иначе, чем литература европейская, понимают слово, иначе им пользуются, иначе соотносят его исторические слои», — отмечает Михайлов в работе «Методы и стили литературы»[9]. Поэтому целое не мировой, а национальной литературы есть тот «литературно-исторический уровень, на котором задается и оправдывается смысл литературного развития», это «тот круг, в котором соопределяются пласты литературной истории»[10].

История литературы «целостна и органична именно как история литературы национальной», — подчеркивает Михайлов. История национальной литерату-

---

[1] *Михайлов А. В.* Проблемы анализа перехода к реализму в литературе XIX века. С. 61.
[2] Там же. С. 77.
[3] *Михайлов А. В.* Диалектика литературной эпохи. С. 24.
[4] Там же. С. 28.
[5] Там же. С. 23.
[6] Там же. С. 24.
[7] Там же.
[8] Там же. С. 36-37.
[9] *Михайлов А. В.* Методы и стили литературы. С. 232.
[10] *Михайлов А. В.* Диалектика литературной эпохи. С. 35.

ры — «предел и мера всех ее содержаний», и каждое из понятий движения, обозначающих пласты литературного развития, получает «свой конкретный смысл в рамках национальной литературы»[1]. Только в исследовании, очерченном ее «горизонтом», могут разрабатываться такие понятийные характеристики пластов литературного развития, которые не имеют соответствия в других, «даже весьма близких литературах»[2]. Работая с понятием движения на этом уровне, «теоретик соразмеряет с целостным процессом развития национальной литературы свой субъективный взгляд, стремясь изжить в себе ложную субъективность и произвольность»[3], — отмечает Михайлов. Таким образом, ориентация на целое не «всемирной», а национальной литературной истории позволяет контролировать «обратное проецирование» со значительно большей точностью.

5.3. «Огненный меч на границах культур»: типология различий

Понятие движения становится методологически продуктивным на уровне национальной литературной истории, поскольку здесь Слово освобождается от дефинитивной унификации, уничтожающей его историчность. При изменении характера целого с «всемирного» на «национальный» не может не измениться и содержательная направленность типологического подхода к литературным явлениям.

В работе «Судьба классического наследия на рубеже XVIII-XIX веков» приводится мифологический образ Герреса: «На всякой границе, где одна эпоха переходит в другую, грозит нам огненный меч»[4]. Сегодня нельзя увидеть явление прошлого в его первозданности, нельзя «перевоплотиться» в иное; и «никому не хватило бы смелости, — говорит Михайлов в своей монографической книге, — спуститься вслед за ним в прошлое по расставленным остриям мечей и утверждать, что перевоплощение состоялось»[5]. Это взгляд Михайлова на историю, как отмечает С. Г. Бочаров: «...взрывчатая катастрофичность, пересеченность границами и огненный меч на границах. Огненный меч разделяет и превращает задачу обратного перевода в подвиг»[6].

Культуры и культурные эпохи по-разному развивались, у них разное «время» и «направленность»[7], глубоко различные «основания». Поэтому «всякая историческая типология — это сколь необходимая, столь же и безнадежная наука, от всей души предаваться которой — бесперспективное дело»[8]. И все же это «необходимая» наука; существует «необходимость сопоставлять и проводить параллели между различными языками культуры»[9]. Михайлов полагает, что типологическое исследование должно исходить из разных типов устроенности литератур и культур. На основе «конкретной устроенности такой-то литературы, — отмечал он, — «может возникать и возникает описание разных типов устроенности». Поэтому выявление не типологических «сходств», а «различий» выступает на первый план.

Михайлов пишет: «Можно восхищаться уверенностью историка литературы, который, привыкнув к типологическому сходству всего и вся, глубоко убежден, что романтизм выявит общую сущность даже и в литературе, ему совершенно неизвест-

---

[1] Там же. С. 35.
[2] Там же. С. 39.
[3] Там же. С. 31.
[4] *Михайлов А. В.* Судьба классического наследия на рубеже XVIII-XIX веков. С. 21.
[5] *Михайлов А. В.* Проблемы исторической поэтики в истории немецкой культуры. С. 75-76.
[6] *Бочаров С. Г.* Огненный меч на границах культур // Обратный перевод. С. 10.
[7] *Михайлов А. В.* Из лекций // Обратный перевод. С. 747.
[8] *Михайлов А. В.* О. Павел Флоренский как философ границы. С. 475.
[9] Там же. С. 474.

ной»[1]. Он считает, что нужно поступать по-другому: «...исторической поэтике... следовало бы исходить из того, что каждая европейская литература проходит в XIX веке путь своего особенного развития, с возможной его внутренней, дальнейшей дифференциацией», то есть «следовало бы исходить не из общего (относительно чего национальное развитие дает затем некоторые не столь существенные нюансы), а из частного, отдельного, совершенно конкретного, в чем, как бы заново, можно было бы открыть затем свежим взглядом и существенные общие закономерности»[2].

Изучение историко-литературного процесса не может осуществляться без типологического подхода, но Михайлов убежден в необходимости поставить его на другую основу. В его исследованиях понятия типологического характера прежде всего сориентированы на своеобразие национальных культурных оснований, и лишь затем — на более частные схождения и различия. «Наши противопоставления типа сжатое /разжатое, материальное /духовное, внешнее /внутреннее — это тоже типология, — пишет он в работе «Судьба вещей и натюрморт» (1986), — два состояния искусства... тоже абстракция. Однако типологические упрощения опасны тогда, когда они ставятся у нас перед глазами и когда нам предлагают смотреть на реальность искусства через такие очки». Нужно, напротив, «помнить об основе вещей», «спускаться на дно, где зарождается осмысление вещей, чтобы не потерять суть за видимостью и понять суть видимого в искусстве»[3]. В этом случае «упрощения перестают быть только упрощениями» и «оказываются принципами, которые руководят строем искусства на всю его глубину, причем принципами движущимися — текущими, изменчивыми, а иногда резко ломающимися»[4].

Типологический анализ на литературном материале осуществляется им в работе «Белинский и Гейне» (1990). С самого начала Михайлов указывает на «глубокие расхождения» между двумя литературными критиками: «за каждым стоят условия культурной жизни», и «сама устроенность культур была различной, мосты не были наведены», поэтому «сопоставлять явления этих двух культур можно лишь тогда, когда будут прочерчены хотя бы некоторые типологические координаты» общего свойства[5].

В этой работе «сходства» и «несходства» выявляются «через узлы знаменательных противоречий», дающих «весьма показательную картину соответствий — несоответствий в развитии каждой из литератур» в 1830-1840-е годы. Именно такие «сходства-несходства», — отмечает Михайлов, — «вскрывают уже внутреннюю логику развития национальной литературы», что «создает почву для сопоставлений по существу», а «не просто в эмпирической случайности всевозможных сходств или фактов межнациональных культурных контактов»[6].

Раскрытие «субстанциального смысла» понятий движения помогает составить представление об «устроенности» национальной литературы, и уже исходя из нее должны проводиться типологические сопоставления с акцентом на «различия».

Итак, понятие *движения* противопоставляется формально-логическому определению направления и эпохи. Оно призвано к тому, чтобы соотносить произведение с «пластом» национальной литературной истории как культурным «пространством-домом» этого произведения, в конечном итоге — с *движущимся* в истории Словом как основой «пласта». Именно в этом смысле понятие движения реализуется как инструмент *движущейся* меры.

---

[1] *Михайлов А. В.* Проблемы исторической поэтики в истории немецкой культуры. С. 41.
[2] Там же. С. 42.
[3] *Михайлов А. В.* Судьба вещей и натюрморт // Обратный перевод. (1986) С. 55.
[4] Там же.
[5] *Михайлов А. В.* Белинский и Гейне // Обратный перевод. (1990) С. 354.
[6] Там же.

6. «Переходная эпоха»: методологическое содержание понятия

6.1. Слово «на сдвиге смыслов»

Снова спросим, уже в свете «самоосмысления науки», что это означает — создать теорию исторических изменений Слова. Каким требованиям она должна отвечать? Очевидно, такая теория прежде всего призвана соотнести историчность и произведения, и научного сознания: собственно предмет науки — Слово, изменяющееся в ходе истории, — и метод его исследования. Слово на уровне отдельной литературной эпохи должно получить законосообразную связь со всеми иными этапами его исторического движения, причем таким образом, чтобы момент его отличия от «нашего», современного Слова получил методологическое преимущество.

То, что было сделано немецкими филологами к 1980-м годам, может рассматриваться как основательная подготовка подобной теории. В трудах Э. Р. Курциуса, Э. Штайгера, Ф. Зенгле установлена внутренняя зависимость содержания художественных смыслов от культуры той эпохи, к которой они принадлежат, благодаря чему существенное отличие Слова на разных стадиях его истории получило методологическую перспективу своего раскрытия. Но характер связи между этими стадиями или этапами Слова, самый ее принцип, который позволил бы обозначить и исследовать целостный процесс исторического изменения Слова, не был прояснен. Однако суть дела, состоит, очевидно, именно в этом: для создания теории исторических изменений Слова необходимо продумать «закон» его изменения, способный связать разные литературные эпохи в историчное, изменяющееся целое таким образом, чтобы «предшествующее» Слово не сменялось «последующим», а сохранялось — как исторически преобразованное.

Пока не существует такого «закона», не может быть и теории исторических изменений Слова: никакое, даже столь глубокое, как, например, у Ф. Зенгле, исследование произведения в контексте поэтики определенной эпохи не решает проблемы его историчности. Ведь история литературы оказывается в этом случае чередой «поэтик», то есть эстетических представлений каждой эпохи как «ставшего» итога ее теоретической мысли. Но как связаны между собой эти «поэтики»? Слово жило и «между» ними и постепенно менялось, и почему это происходило и каким образом, понять не удастся, поскольку при подобном подходе, если его экстраполировать на весь историко-литературный процесс, рефлектируется не историчность Слова в его непрерывной изменчивости, а история Слова как ряд его «ставших» форм, как бы механически «сцепленных» между собой.

Этот вопрос о внутренней связанности этапов Слова раскрылся во всей полноте своего значения благодаря напряженным усилиям немецкой филологической науки и ее выдающимся достижениям. Здесь же, в немецкой научной традиции, был в свое время создан и известный «закон» исторических изменений, позволяющий соотносить между собой разные исторические стадии так, что они не сменяют механически, не «отменяют» одна другую, а, «снимая», «опосредуют» их. У Гегеля опыт прошлого не уходит бесследно, а сохраняется в будущем — в снятом, преобразованном виде. Конечно, просто «наложить» гегелевскую концепцию на историю Слова и этим решить проблему литературной теории невозможно — уже потому, что все «эмпирическое» для Гегеля случайно и незначимо, тогда как в современной науке о Слове именно эмпирическое содержание исторической жизни в высшей степени важно. Но гегелевский подход к истории способен дать исторической поэтике для теории изменений Слова методологически перспективный путь, особенно если учесть,

что в России опора на Гегеля — очень давняя и в то же время живая традиция, активно «работающая» на протяжении всего XX века[1].

Концепция истории Гегеля актуализируется для «русской» исторической поэтики в принципиальном для теории Слова отношении — это момент диалектического «перехода» Слова из одного состояния в другое, когда оно претерпевает «превращение», «метаморфозу» своего смысла. Основополагающее значение здесь принадлежит работе С. С. Аверинцева «Поэтика ранневизантийской литературы», в которой изменяющееся, или, по словам автора, «сдвинутое» слово впервые ставится в центр литературоведческого исследования.

В книге С. С. Аверинцева ранневизантийская литература рассматривается как «переход от античности к средневековью», когда происходили «глубинные сдвиги в общественной и культурной жизни»[2]. Предмет исследования — Слово этой эпохи, которое осуществляется на «великом сдвиге всех смыслов, ознаменовавшем конец античного мира» (с. 139). Подчеркнем, что само понятие «сдвига» — методологическое. «Мы искали, — отмечает С. С. Аверинцев, -...в первую очередь не отголоски старого, а черты нового», «нас интересовала плодотворная гармония сдвига», поэтому взгляд автора направлен не столько на «позднеантичное», сколько на «ранневизантийское» (с. 6) — выясняются связи Слова не только с «прошлым», но и с будущим. Эта эпоха, — пишет С. С. Аверинцев, — замечательна «тем, что указала пути и создала предпосылки для последующего творчества», став истоком «устойчивых канонов, определивших искусство Древней Руси» и во многом — культуры средневековья в целом (с. 6).

Гегелевские понятия насыщаются в книге историко-культурным содержанием; их посредством «отдельное» произведение, творчество «отдельного» автора получают смысловое соотнесение со всем «целым» истории изменяющегося Слова. «Переход от одной эпохи к другой происходил очень медленно и являл собой процесс весьма противоречивый, — отмечает автор. — Античность уже была "снята" в гегелевском смысле слова, но до самого конца ранневизантийской эпохи не была "окончена"» (с. 6). «Истории всегда свойственно противоречить самой себе, в чем и лежит ее подвижная сущность — ее "диалектика"» (с. 39), — пишет он далее. Анализируя судьбу гекзаметрического эпоса, С. Аверинцев выявляет его «диалектические фазы» «тезис — антитезис — синтез — снятие», в ходе которых, через «диалектическое противоречие» с предшествующим опытом, в «противопоставленности и сопряженности» с ним, такая, например, традиционная черта жанра, как метрика, изменяется «до частичного превращения в собственную противоположность» (с. 142).

При этом сам подход автора к Слову отнюдь не гегелевский; он свободен от телеологичности в представлении об истории (в концепции Гегеля осуществляющейся, как известно, во имя конечной стадии становления «абсолютного Духа»), означающем «снятие» всего «человеческого, слишком человеческого», и направлен противоположным образом — на выявление «эмпирического» содержания «сдвига смыслов», происходящего в культуре эпохи и ее Слове. «Вопрос о поэтике ранневизантийской литературы, — отмечает С. С. Аверинцев, — двуединый вопрос. Один аспект проблемы — *история и человек*; второй ее аспект — *человек и*

---

[1] См. анализ «гегелевской» основы методологических принципов отечественной науки в работе *Н. Д. Тамарченко* «Реалистический тип романа» (1985): «Современная теория романа и традиция философской эстетики» (с. 17-39); а также раздел «Историческая необходимость и ее осознание в романе (опыт анализа фрагмента «Лекций по эстетике» Гегеля» (с. 44-61).

[2] *Аверинцев С. С.* Поэтика ранневизантийской литературы. М., 1997. С. 5. Далее это издание цитируется в тексте с указанием страницы.

слово» (с. 7). «Литературное слово должно быть соотнесено с историей, с социальными и политическими реалиями истории, — подчеркивает он, — но соотнесено не иначе, как через человека». Важно его «самоощущение внутри истории»; «нет человека вне истории, но история реальна только в человеке» (с. 7).

Итак, «история — человек — слово»: таков подход автора к изучению «сдвигающегося» Слова — то есть Слова, понятого на уровне его историчности. Рассмотрим, как этот подход реализуется.

Прежде всего отметим, что С. С. Аверинцев противополагает два понимания «поэтики». Во-первых, это «научная теория словесного художественного творчества или хотя бы система методически разработанных рекомендаций для него» (представление, идущее от Аристотеля, Горация, Буало в наши дни); во-вторых, это «имманентная самому литературному творчеству, практическая поэтика: не теория литературы ранневизантийских ученых, но рабочие установки ранневизантийских писателей, как эти последние реконструируются из самих литературных памятников». Это «система рабочих принципов какого-либо автора, или литературной школы, или целой литературной эпохи: то, что сознательно или бессознательно создает для себя любой писатель».

Предмет книги — поэтика именно в этом значении (с. 3), дающем возможность выявлять «новое» в Слове эпохи, в теоретических «Поэтиках» которой провозглашались «старые» поэтологические законы. Как указывает С. Аверинцев, «беда именно в том, что теория риторики была унаследована Византией от античности. Она годилась, чтобы передавать старый опыт; она не умела обобщать новый опыт», и «трактаты по риторике не имеют прямого касательства к художественным открытиям» (с. 4). Поэтому необходимо «реконструировать» поэтику ранневизантийской литературы, прежде чем изучать ее (с. 4).

Решение этой задачи, безусловно, требовало своего методологического обоснования. «Ранневизантийская литература, — подчеркивает автор, — это сдвиг по сравнению с античной литературой, а как измерить сдвиг, не имея точки отсчета?» (с. 8). Очевидно, что такой точкой отсчета должна быть античная, а с другой стороны — «христианская» традиция, в направлении которой и происходит «сдвиг» смысла. Тем не менее, зафиксировать собственно момент «сдвига», ориентируясь на эти «точки отсчета», невозможно; возможно увидеть «ставшее» в Слове, то есть «старое» и «новое» в нем, но не само «сдвигание» смысла. Чтобы понять процесс его изменения, придется изменить и принцип исследовательского подхода: ориентироваться не на современные эстетические представления, а на те, что были присущи изучаемой эпохе: «Ранневизантийские представления о красоте, данной через литературное слово, должны быть увидены в контексте современных им представлений о красоте вообще» (с. 30).

Но в средние века «обходились без понятия эстетики», и для современного исследователя, подчеркивает автор, «этот факт включает далеко идущие импликации». «Древние и средневековые эстетические учения» «осознают и оформляют себя не в качестве эстетики», что означает: «они не "примитивнее", чем такая эстетика, для которой внутренне необходимо осознать себя в качестве отдельной дисциплины; они по сути своей — иные» (с. 30).

Поэтому исходить из современного видения задач и методов эстетики нельзя — это «предполагает в качестве исходной рабочей установки фикцию, а именно: допущение, будто мыслители прошедшего вместо работы над своими проблемами заняты исключительно подготовкой работы над нашими проблемами, как мы их теперь понимаем» (с. 31). «Единственно принципиальную альтернативу» этому С. С. Аверинцев видит в опоре на культуру эпохи и ее ключевые особенности: «идти не от структуры нашей науки эстетики, но от внутреннего строя средневековой картины

мира» (с. 35). Нужно ориентироваться на «внутренний склад ушедшей духовной жизни», «на факторы цельности мировоззренческого стиля» и «скрепы, гарантирующие единство того мира представлений, внутри которого жил тогда человек» (с. 35).

Такое «целое» не имеет априорного принципа своего единства; оно исторически изменчиво. Поэтому, отмечает Аверинцев, важно не допускать «интеллектуальных фокусов, при которых... вся сумма явлений той или иной культуры с якобы безусловной необходимостью дедуцируется из некоего "первофеномена"». Именно так происходит, считает он, у О. Шпенглера: «исторический момент превращается из противоборства сил в однородную и равную себе самой субстанцию», «в царство механической, если не магической, предопределенности» (с. 35-36). К исследованию целого культурной эпохи нужен совсем иной, свободный от априорности подход: «самые фундаментальные литературные принципы мы стремились брать в их подвижном, самопротиворечивом, переходном состоянии» (с. 6).

«Если понимать предмет историко-эстетических раздумий так, — пишет Аверинцев, — он оказывается весьма широким»: исследователь «берет себе свободу беспрепятственно двигаться по всему духовному пространству изучаемой культуры и брать свой материал во всей полноте связей последнего» (с. 36). Здесь есть своя опасность — «в утере ясных границ предмета». Но если «строго ограничить себя своей специфической целью» «и тем более цепко держать в уме свою задачу», опасности можно избежать; такие примеры «целостного подхода к изучению истории эстетики», как труды А. Ф. Лосева (о «числе» и «атоме» в античной эстетике), Д. С. Лихачева (о «литературном этикете» в древнерусской литературе), М. М. Бахтина (о «карнавальной традиции» в средневековой культуре), показывают: подобный подход — «не отвлеченное благое пожелание», «но конкретная рабочая возможность», которая «в данном случае равна необходимости» (с. 36).

«Специфическая цель» и «задача» С. Аверинцева все же несколько другие, чем в названных им работах. Чтобы рассмотреть Слово на «сдвиге смыслов», он разрабатывает собственную исследовательскую установку — на выявление «иного» в культуре эпохи. Это означает необходимость особого внимания к таким ее содержательным моментам, которые кажутся сегодня «странными», представляются непонятными и «загадочными» с современной точки зрения. «Для историко-литературного анализа интереснее и плодотворнее всего оказываются как раз те явления, — пишет Аверинцев, — которые имеют свойство резко озадачивать вкус иной эпохи... Озадачивать — значит ставить задачу: что есть помеха для инерции восприятия, то задача для ума. Когда литературовед перестает что бы то ни было понимать, есть надежда, что ему предстоит наконец-то понять нечто всерьез заслуживающее быть понятым» (с. 221). Так, если некий автор поступает якобы «нелогично» (т. е. следуя не той логике, которую мы заранее ждем от него), именно эти аномалии обнаруживают, может статься, своеобычность его поэтики и направление запросов его эпохи» (с. 221).

Каким образом все «загадочное» и странное может быть объяснено? Этот вопрос и его решение в книге Аверинцева связаны с его интерпретацией принципа историзма. Изучая дидактизм ранневизантийского Слова, исследователь отмечает: «в наше время даже педагогика, и та отвергает чересчур прямое и голое назидание, что уж говорить об эстетике? Так обстоит дело для нас. Однако историзм понуждает нас принять к сведению, что так было не всегда» (с. 157). Было по-другому; в культурах древнего Ближнего Востока, в отличие как от античности, так и от более поздних эпох, не различались «возвышенное» и «низменное». «Не понимая этого, — подчеркивает Аверинцев, — мы не поймем поэтику ближневосточной дидактической литературы, и нам покажется курьезом то, что на деле было нормой — и притом очень долговечной нормой, сохранявшей силу от начальных времен древнеегипетской письменности до исламского средневековья» (с. 159).

Итак, историзм как методологический принцип требует, чтобы при истолковании «непонятных» явлений прошлого мы ориентировались на его, а не на «нашу», норму (общепринятые ценностные представления). «Простой историзм, — полагает автор, — обязывает нас видеть дидактику бен-Сиры в контексте реальных предпосылок существования тех людей, к которым она была обращена и среди которых из века в век находила учеников» (с. 164). Сходная ситуация возникает, когда в ходе анализа ранневизантийского Слова обсуждается аскетический идеал эпохи. «Мы не поймем явление раннесредневекового аскетизма, — пишет Аверинцев, — если не будем исходить из исторического момента, из социальных условий, при которых общество и член общества могли ожидать упорядочения, умиротворения, оформления своей жизни только из-за пределов своей "природы"» (с. 26-27).

Ориентация на «норму» эпохи направляет исследование Слова и в целом, и в каждом частном наблюдении — на уровне метафоры, композиции, жанра. Так, Аверинцев указывает, если сегодня увидеть в образе «господней плоти» как «рвотного» кощунственную шутку, это «было бы ошибкой против историзма... Вкус эпохи не находил в ней ничего недопустимого» (с. 190). Из особенностей эстетического «вкуса» эпохи раскрывается такая жанровая «странность» кондаков Романа Сладкопевца, как смысловое несовпадение рефрена с основным текстом (с. 221-232).

Это требование объяснять «необъяснимые» с нашей точки зрения вещи из эстетической «нормы» изучаемой эпохи составляет для Аверинцева суть принципа историзма, его методологическое содержание. Но при этом, как было сказано, сама эта «норма» не может быть взята из «Поэтик» эпохи, фиксирующих «ставшее» состояние Слова, а не его «сдвиги». Изменения Слова не могут быть позитивистски выведены и из «новых» исторических факторов, таких, например, как христианское вероучение и императорская власть. Чтобы Слово изменилось, должно было измениться мышление в целом, а значит, весь строй культуры. Отсюда вырастает необходимость осознать смысл процессов, меняющих сам облик культуры, ее жизненное содержание. Ведь историческая действительность не меняется, как по волшебству, вся и сразу — с тем, что и «старое» слово мгновенно сменяется «новым». Историческая реальность меняется медленно, постепенно; если попытаться следовать логике ее изменений, становится возможным подметить, или, как говорит Аверинцев, «подглядеть» моменты «сдвига» и в Слове эпохи.

Но только в том случае, как показывает книга Аверинцева, если содержание историко-культурных процессов будет увидено в своей целостности — не в «сумме» исторических факторов и сил, а в их взаимодействии, поскольку именно взаимодействие способно создавать новые смыслообразующие тенденции. Поэтому Аверинцев обстоятельно рассматривает основополагающие сферы бытия культуры так, чтобы проявилось их изменяющееся содержание.

«Культура раннего средневековья должна быть понята из совокупности связей общественной жизни раннего средневековья» (с. 9), — отмечает автор. Из того, как меняется «на переломе от античности к средневековью» «история людей», прояснится и различие в «истории идей» (с. 11). Он рассматривает концепцию бытия (глава «Бытие как совершенство — красота как бытие») и эйдетичность как ее смыслообразующий принцип; затем изучает, «как именно сдвиг в основаниях эстетики связан с изменившимся образом человека» (с. 59) (глава «Унижение и достоинство человека»). Исходя из этих самых общих содержательных черт культурного мышления становится возможным обратиться к ранневизантийскому видению истории, характеризующему изменения на уровне «мира во времени» (глава «Порядок космоса и порядок истории»). Здесь автор особенно внимателен к тем книгам, которые выразили «в предельно обобщенном виде идеологические основания огромной эпохи» (с. 106). Весь материал продумывается в его движении, постигаемом посредством понятия «модуса» — исторического, космологического, онтологического (с. 112).

Отсюда, из видения «мира в пространстве и мира во времени», обосновывается характер общекультурных представлений, уже прямо связанных с областью Слова (главы «Мир как школа», «Слово и книга»). Здесь выявляется своего рода «самоосмысление» литературы. Как отмечает Аверинцев, «для самоосознания и самочувствия литературы не может быть безразличной психологическая атмосфера» (с. 192), возникающая вокруг «письма» как такового; это «воздух литературы». При его исследовании обнаруживается «важный историко-культурный сдвиг»: выдвижение на уровень высшей ценности «записывания», тогда как прежде господствовало «слушание». У афинян, — отмечает автор, — «пропасть разделяла не грамотного и неграмотного, а «оратора» и «неискусного в речах». Постепенно складывается другая культурная ситуация: «психологическая атмосфера *вокруг* грамотности, пафос грамотности, умонастроение прилежного "писца", грамотея-переписчика, проявляющееся вдруг и в самом вдохновенном поэте, и в самом глубоком мыслителе, — это общие черты всего средневековья» (с. 219).

«Общее» для эпохи Слово — риторическое, как и в предшествующей культуре, однако, находясь в кругу уже иной исторической жизни, оно тоже становится иным. «Эта культура не переставала лелеять слово — риторически украшенное. Но само "словесное" в этой культурном мире, — отмечает Аверинцев, — имеет особый строй, приближаясь к выразительности внесловесных семиотических средств» (с. 58). «Политическим феноменом византийского монархизма» стимулировалось «тяготение к эмблематике», и «эстетика эмблемы — необходимое соединительное звено между философским умозрением и политической реальностью эпохи» (с. 124). Отсюда «и слово приобретает условность, неподвижность, симметрию геральдической фигуры» и становится как бы «реализацией "чести"; такова одна из наиболее фундаментальных концепций средневековой поэтики» (с. 134).

Как видим, поэтика ранневизантийской литературы анализируется в процессе ее «реконструкции», показывающей, что не могло не измениться и представление о традиции: в «новом» слове традиция творчески участвует, а не «просто» преодолевается им. Византийский классицизм, как выявляет Аверинцев, «не простое «присутствие» пережившего себя античного прошлого внутри неантичной эпохи, но интегрирующая часть именно этой эпохи; и, напротив, даже "восторжествовавшие" низовые и ориентализирующие тенденции не могут воспользоваться своим "торжеством", не перестроив своей сущности. Априорно это ясно всем; но именно трюизм труднее всего схватить во всей полноте его конкретных импликаций» (с. 150).

По отношению к ранневизантийской литературе это означает, что на взаимодействии античного и ближневосточного мышления создается особый тип Слова, «риторичность» которого имеет свои отличительные признаки. Мораль, знание, красота по-прежнему соединены в таком Слове в целое, но это уже особая, «диалектическая» целостность. Так, по наблюдениям Аверинцева, Роман Сладкопевец «не богослов и не только проповедник; он прежде всего поэт. Его задача — не только и не столько учить и разъяснять, сколько *показывать* и *внушать*» (с. 230). Проповедник и поэт в личности этого автора объединены «диалектически», и «в этой своей внутренней двузначности, до сих пор даже не отмеченной литературоведением, и должно быть анализируемо все творчество Сладкопевца» (с. 231).

Эта же «диалектическая двузначность» характеризует соотношение с античной традицией в ранневизантийском Слове в целом, на уровне связи «содержания» и «формы». Его «фундаментальный поэтический принцип» — «*пара-бола*» и «*пара-фраза*», и создается он на основе «*греческого риторического темперамента*» (с. 151). Это видно из того, что ранневизантийские авторы осмысляют «новое», библейское содержание в античных формах: у Нонна Панополитанского «*эллинская «форма» становится мистически бесплотной. Евангельское «содержание» становится мистически материальным*» (с. 154).

Выявляя эти содержательные изменения «внутри» Слова в произведениях Нонна, Аверинцев отмечает: «Мы можем как бы подглядеть момент, когда древние ценности и традиции выходят из равенства самим себе» (с. 139). Анализ творчества Нонна позволяет сделать вывод, что «в нем и через него осуществилось разрушение или деформирование некоторых фундаментальных ценностей античной литературной традиции» (с. 139). Одна из таких ценностей — фоническая рифма. В ранневизантийской литературе происходит процесс ее разрушения и, с другой стороны, складывания регулярной стиховой рифмы, которой не знала предшествующая литература (глава «Рождение рифмы из духа греческой "диалектики"»). Она рождается в греческой литературной традиции, но в чуждом ей, «новом» жанре псалма.

В ходе подобных процессов риторическое Слово сохранялось — и становилось другим, «сдвигалось». «Поэзия, как силлогизмы Прокла, как мыслительные восторги Псевдо-Дионисия, дала обобщенный образ греко-римского мира в состоянии сдвига, — пишет Аверинцев, — и поэзия эта есть поэзия "сдвинутого" слова» (с. 140).

Каково содержание такого Слова и каким образом становится возможным его выявлять, в книге Аверинцева и методологически обосновано, и исследовательски прояснено. Весь путь анализа «сдвигающегося» Слова, осуществленный здесь, и достигнутые на этом пути результаты свидетельствуют о глубокой познавательной значимости изучения «сдвигов смысла» в Слове. Отсюда актуализируется более общий вопрос, связанный с определением ранневизантийской литературы как «эпохи». Этот вопрос важен, ведь от того, создается ли «сдвигающимся» Словом особая литературная эпоха, не может не зависеть наш подход к его истории в целом, наше видение историко-литературного процесса, а значит, и методология его исследования. Рассмотрим, на каком основании С. С. Аверинцев говорит о ранневизантийской литературе как эпохе «перелома» Слова, или, уже по Михайлову, «переходной эпохе».

Аверинцев обозначает ее главную черту. Это «подвижное единство», характеризующее особую историко-культурную ситуацию, когда «среди разлада и распада была найдена новая система равновесий» (с. 250). Поскольку ранневизантийскими авторами было создано содержательно своеобразное Слово, но при этом — Слово «сдвигающееся», их культурный мир определен именно так — «подвижное единство». Аверинцев обозначает его аспекты. Во-первых, это «единство уровней — сквозное единство по вертикали, сверху донизу: от самого общего до самого частного, от самого "умственного" до последней словесной конкретики» (с. 250-251). Подчеркивается, что все смысловые уровни культурного сознания связаны между собой — «политическая идеология, теория символа и практика метафоры»; антиномии христианской доктрины и строфика псалма (с. 251).

Ранневизантийская литература представляет собой целостную эпоху и как «единство противоположностей, дополняющих друг друга в рамках системы и гарантирующих равновесие своим взаимоупором» (с. 252). Например, парадоксально «приводятся к единству» «стилистическая безыскусность и стилистическая изощренность внутри эпохи» (с. 252). «Всякая культура живет сбалансированным противоборством противоположностей», — замечает Аверинцев (с. 252).

То, что принято считать ключевой характеристикой определенной литературной эпохи, названо лишь «в-третьих». Это «единство принципов поэтики», причем акцентируется его внутренняя противоречивость: такое единство определяет творчество «в рамках враждебных друг другу идейно-конфессиональных направлений» (с. 253). Подчеркнем, что здесь в понятие «поэтика» внесен важный смысловой коннотат. «...нас сейчас занимает не история религии, — пишет Аверинцев, — даже не история литературы, но поэтика литературы, т. е. система наиболее общих принципов, определяющих всю литературную продукцию эпохи.

И потому для нас важнее всего отметить, что основы ранневизантийской литературы заложены в сотрудничестве христиан и язычников».

«Поэтика» тем самым, то есть собственно творческие принципы писателей, должна быть сегодня найдена, «реконструирована» через изучение того, как враждовали и как «сотрудничали» христиане и язычники раннего средневековья. Путь к Слову в любом произведении пролегает, таким образом, через изучение и раскрытие «основ литературы», впрямую, непосредственно, к творческим принципам писателя отношения не имеющих, но предопределяющих их по существу. Писатель может и не знать этих «основ», создающих язык его времени; но мы сегодня, не зная, не познавая их, не будем способны понять его произведение.

«Формы культуры имеют свою объективную логику, в известной мере независимую от мировоззрения творческой личности» (с. 255), — отмечает Аверинцев. — «Современники спорят между собой, но для того, чтобы спорить, им надо говорить на одном языке. Иначе спора не получится. История литературы изучает перипетии спора, но анализ поэтики — это анализ языка, на котором ведется спор» (с. 257). Под воздействием христианства произошла «ориентализация» «строя грекоязычной литературы» и возник своеобразный «западно-восточный синтез», составивший суть «сдвига смысла» в Слове. Но в намерения приверженцев христианства это не входило, равно как и в намерения «язычников» — «скорее напротив, прилагались усилия, чтобы ничего не перенимать», — подчеркивает Аверинцев, — «но процесс не зависел от сознательной воли того или иного автора» (с. 258). «Западно-восточный синтез» составляет «четвертое основание» для того, чтобы говорить о ранневизантийской литературе как системе подвижного единства — это «взаимопереход Греции и Азии, осложненный взаимопроникновением классического преемства и новизны» (с. 262).

Характеризуя свой подход к изучению Слова через его взаимосвязанность с «историей» и «человеком», С. С. Аверинцев писал: «Автор вовсе не полагает, будто ему удалось разрешить эту двуединую проблему. Эта книга являет собой самый первый опыт подобного рода как в отечественной, так и мировой науке, и ее цель — не столько ответить на вопросы, сколько правильно поставить их...» (с. 8). В кругу вопросов оказалась, безусловно, и проблема историчности, хотя само это слово в книге ни разу не встречается. Тем не менее, на наш взгляд, прежде всего решение этой проблемы можно назвать «первым» в науке. Этот «первый опыт» дает глубоко продуктивный для теории исторических изменений Слова результат: здесь продуман путь исследования Слова, не повторяющего и не отрицающего предшествующие смыслы, а диалектически «сдвигающего» их в непрерывном движении своей истории как целого. То, что поэтика каждой эпохи должна быть не «воспроизведена» по ее теоретико-литературным источникам, а воссоздана из жизненных основ ее культуры, «реконструирована» — основополагающий момент концепции С. С. Аверинцева, в этом отношении — единомышленника А. В. Михайлова (их работы по переходной эпохе создавались одновременно), и в данном моменте, мы полагаем, заключается методологическое решение проблемы историчности на уровне художественного произведения.

Подход Аверинцева представляет собой заметный шаг по отношению к теории изменений Слова и в контексте вопроса об историчности научного сознания. Его интерпретация принципа историзма позволяет в определенной мере осуществлять разделение «горизонтов» настоящего и прошлого с помощью такого исследовательского приема, как акцент на «непонятном», то есть чуждом для современного сознания смысловом содержании, — на «ином». Но по сути дела аспект историчности науки находится на периферии методологических интересов автора. Коль скоро ставится задача реконструкции поэтики давно ушедшей эпохи, то очевидно, что за

этим стоит уверенность если не в том, что будет найдено решение подобной задачи, то в самой возможности это сделать. Уже сама постановка подобной задачи означает, что вся фундаментальная сложность проблемы историчности научного сознания, над которой «бились» немецкие философы, историки, литературоведы, здесь оставлена как бы в стороне. Ведь существование «неснимаемых пределов» современного мышления не просто заставляет усомниться в адекватности духу изучаемой эпохи того, что мы в ней сегодня «реконструируем», но вообще не допускает для нас самой возможности быть адекватными.

Если опереться на слово Гадамера, то можно сказать об этом так: мы можем, конечно, понять нечто в «чужом» для нас прошлом и без специальных методологических процедур, призванных контролировать власть «своего», но в принципе не способны сделать это «правильно», то есть в полном соответствии с тем, как данное явление понималось в его историческую эпоху. Для С. С. Аверинцева не этот вопрос является центральным, и не ему посвящена его замечательная книга. И все же столь продуктивно реализованный здесь методологический подход, раскрывающий историчность произведения, помогает, с другой стороны, понять, какого рода научные установки «снимают» для исследователя проблему историчности науки. Как показывают работы А. В. Михайлова, экспликация и анализ такого рода установок направляют путь к теории исторических изменений Слова.

В формулировке подхода С. С. Аверинцева, как помним, участвуют три компонента: «история», «слово», «человек». И то, почему вопрос о правильности научной интерпретации, то есть об «историчности понимания», в книге не обсуждается, может быть объяснено, на наш взгляд, тем, как здесь видится «человек»: он всегда один тот же; люди разных эпох в общем одинаковы, они думают и чувствуют сходным образом, именно поэтому мы сегодня можем понять человека прошлого и его творчество — как бы по аналогии с самими собой.

«Набор основных фактов человеческой психологии, — пишет Аверинцев, — в том числе психологии интеллекта, во все времена, вероятно, один и тот же. Для историка важно, какие из них и до какой степени становятся в ту или иную эпоху из фактов психологии фактами культуры, насколько они «культивируются» (с. 51). По его мнению, «противоречивая игра настроений, текучая смена психологических реакций на внешние события» всегда присуща литературе, отличие лишь в том, насколько интенсивно это выражается (с. 175). Отсюда закономерной видится мысль об «одних и тех же архетипах», к которым могут восходить разные традиции (с. 150). Если посмотреть на такие суждения как бы «глазами» Михайлова, в них можно заметить «антропологизм» как нерефлектируемую, бессознательную установку современного научного сознания. Если человек в ходе истории по существу не меняется, а значит, по существу не меняется и его художественное мышление, то и задача понимания этого мышления не может представлять сложной проблемы — то есть такой, которая требует специальной научной разработки. Могут меняться творческие принципы, но скорее на уровне их состава и комбинирования, чем в их сущности. Поэтому современные теоретико-литературные понятия кажутся вполне адекватными для произведений любой эпохи. В книге С. С. Аверинцева это жанр, содержание и форма, структура текста, метафора, сравнение, ритм и рифма, тема, мотив, сюжет, образ.

А. В. Михайлов, как и С. С. Аверинцев, убежден, что только движение смыслов Слова в истории может дать методологический ключ к его пониманию и исследованию. Но с точки зрения А. В. Михайлова, в этом подходе нет места «человеку» как исторически неизменной содержательной инстанции: историческая метаморфоза смыслов предполагает метаморфозу, «превращение» и самого «человека» — его сознания, создающего эти смыслы. Поэтому на уровне «осно-

вания» эпохи он считает необходимым думать в первую очередь не о «жанре», а о «мышлении формы», которое определит возможность использовать понятие «жанр», а также «содержание» и «форма», или, возможно, отказаться от них, если того потребует сущностное содержание Слова данной эпохи — динамический характер его «направленности на жизнь», предопределяющий все элементы «поэтики» в их взаимосвязи.

Разные методологические акценты, звучащие в работах С. С. Аверинцева (на «историзме») и А. В. Михайлова (на «историчности»), делаются на общей основе — это сопряженность «истории» и изменяющегося в ней «слова». В процессе становления в их научном творчестве этой темы подготавливалась теория исторических изменений Слова, требующих его «внутренней» меры.

6.2. «Мера» эпохи — «мышление словом»

Чтобы литературное произведение было помещено в свой «культурный дом», обозначения литературных направлений и эпох должны стать «понятиями движения», призванными соотнести данное произведение с исторической, а не современной функцией Слова. «Пространство-дом» произведения — это его культурная эпоха, поэтому и «меру» для его исследования должна дать «сама» историческая эпоха.

Оспаривая современную «логику двоичности» в подходе к барокко, когда один стиль принимают за ведущий, а другой — за вторичный и «побочный», Михайлов пишет: «Однако огромная эпоха барокко вполне заслуживает того, чтобы мы прилагали к ней ее собственную меру — по меньшей мере настолько, насколько мы будем способны извлечь такую меру из самой литературы барокко»[1]. Для каждого из произведений существует «мера исторического самоистолкования»[2], с которой «соразмеряются»[3] все литературные явления определенной эпохи. Эта мера — «мышление словом».

«В XX веке, — отмечает Михайлов, — приложено немало усилий, чтобы понять, как в разные эпохи... соотносились *мышление словом* и творчество художника»[4]. Он указывает на особую значимость в этом отношении работ С. С. Аверинцева, в которых выявляются «внутренне взаимосвязанные уровни» риторического слова как «способа мыслить словом и мыслить само слово»[5]. Отметим этот момент: как раз то, что разные составляющие «общего» для эпохи слова находятся в отношениях внутренней смысловой взаимосвязи, характеризует «меру исторического самоистолкования» произведения; в противном случае, то есть когда имеют в виду ряд признаков и черт эпохи, не соотнесенных со словом как «мышлением», операция «обратного проецирования» выходит из-под контроля.

«Мышление словом» — это «творческий принцип», лежащий в основе словесности всей эпохи[6] и определяющий отношения между автором и действительностью, из сферы действия которого выйти невозможно[7]. Это не «метод», предполагающий осознанность писательского творчества, а именно «творческий принцип», подразумевающий присутствие и неосознанных начал[8]. Такой принцип «не сумма правил, а

[1] *Михайлов А. В.* Поэтика барокко: завершение риторической эпохи. С. 114-115.
[2] *Михайлов А. В.* Идеал античности и изменчивость культуры. Рубеж XVIII-XIX вв. С. 522.
[3] Там же. С. 524.
[4] Там же. С. 525.
[5] Там же.
[6] *Михайлов А. В.* Методы и стили литературы. С. 153.
[7] *Михайлов А. В.* Поэтика барокко: завершение риторической эпохи. С. 133.
[8] *Михайлов А. В.* Методы и стили литературы. С. 153.

определенное мышление слова, как и всего находящегося от этого в зависимости и взаимозависимости»[1], потому, например, «правила риторики можно нарушать и не знать вовсе, но нельзя не создавать риторически предопределенные тексты»[2].

«Мышление словом» как творческий принцип эпохи «регулирует все самопостижение культуры»[3]; тем самым, ориентируясь на него, становится возможным выйти к произведению в аспекте того, «как история обретает свой голос и свое воплощение в различных поэтических созданиях»[4], то есть к языку «иной» культуры. Той общей сферой, в которой осуществляются все отношения между произведением, миром, автором, читателем, — подчеркивает Михайлов, — «оказывается несомненно самоистолкование самой этой эпохи, культурный язык ее самоистолкования»[5].

Ясно, что реконструировать на языке современного мышления творческий принцип ушедшей в прошлое культуры очень сложно. «Обращаясь к этой эпохе, — пишет Михайлов, мы встречаемся с непривычными отношениями и, *естественно,* не справляемся с ними, хаотически примешивая к ним все привычное для нас» на «непроглядных путях исторической логики»[6]. Не справляемся потому, что, например, барочное произведение «совершенно невоспроизводимо для нас в XX веке с нашим совершенно иным, отличным на самом глубоком уровне культурно-исторической аксиоматики, постижением слова»[7]. Нам «не видно реальной ситуации автора», и «мы не знаем того, что *на самом деле*»[8], поэтому нужно осуществлять «осторожное выведывание и изыскивание того, чем оно (барокко) вообще может быть»[9].

Итак, мы «не знаем» меру эпохи, и ее предстоит «выведывать» — у самих произведений, поскольку только закрепленное в их текстах Слово даст нашей мысли необходимую опору. «Выяснить все это, вероятно, возможно, — говорит Михайлов, — если задаться вопросом о том, как *мыслится* в то время *произведение искусства*»[10]. Соответственно, ориентация на «мышление словом» означает акцент на «слове» произведения, а не личности его автора. «Единственно, чего мы должны всячески остерегаться, — подчеркивает Михайлов в работе об эпохе барокко, — это в своих предположениях и утверждениях соскальзывать на некий иной, непоэтологический и нериторический уровень рассмотрения всего. Так, мы не должны думать, что людям XVII века... присуща некая "эйдетичность" слововосприятия — *людям*, а не таким-то образом толкуемому слову»[11].

6.3. Смысловая взаимосвязь уровней «мышления словом»

Такая взаимосвязь создается характером «направленности слова на жизнь». Михайлов отмечает: «Принцип осмысления слова в его отношении к действительности» — «самое глубинное основание словесности»[12], которое функционирует как неразрывная взаимозависимость между представлениями об истории, человеке и форме («устроенности») литературного произведения. Анализируя композицию барочного романа, Михайлов выявляет следующее: «Возможность зашифровывать в романе события совсем недавнего прошлого, совмещая их с

---

[1] *Михайлов А. В.* Поэтика барокко: завершение риторической эпохи. С. 134.
[2] Там же.
[3] *Михайлов А. В.* Античность как идеал и культурная реальность XVIII-XIX веков. С. 515.
[4] *Михайлов А. В.* Методы и стили литературы. С. 143.
[5] *Михайлов А. В.* Поэтика барокко: завершение риторической эпохи. С. 120.
[6] Там же.
[7] Там же. С. 144-145.
[8] Там же. С. 133.
[9] Там же. С. 116.
[10] Там же.
[11] Там же. С. 149-150.
[12] *Михайлов А. В.* Проблемы анализа перехода к реализму в литературе XIX века. С. 62.

событиями совсем иных эпох, укоренена в самом *мышлении истории*, как запечатляется оно в барочном романе, а такое мышление сопряжено с тем, как мыслится неповторимое и повторимое, индивидуальное и общее, в конце концов с тем, как мыслится человек»[1]. В такой взаимосвязи состоит «способ самоотождествления» произведения, его «существования в качестве себя самого»[2].

Каждое «слово» языка культуры, вошедшее в произведение, Михайлов изучает из содержательной взаимосвязи «истории», «человека», «формы». Так, эмблема может быть исторически адекватно понята, если ее соотнести с представлением об истории как сумме сведений, которое «удивительным образом согласуется с внутренним устроением барочных произведений» и композицией «книги-свода» — она «в точности соответствует тому, как мыслит эта эпоха знание». Объединяющий три компонента «мышления словом» центр — это его самый общий смысл, вырастающий из того, как видится создателям Слова в данную эпоху окружающая их «жизнь», как в их сознании она связывается с эстетическими законами их времени. Именно по этому принципу в работах Михайлова противопоставляются разные исторические функции Слова. Прежде чем прояснить суть этих противопоставлений, обозначим такой предельно существенный в логике Михайлова аспект «мышления словом», как его исторический динамизм.

Слово не статично (как «перечень признаков и черт»), а интенционально; оно обладает внутренней направленностью, значимость которой фиксируется в самом понятии «движения». Даже риторическое слово, при всей его поразительной (2500 лет) устойчивости, глубоко динамично, в нем есть «напряжение и противоречие», и в каждую из эпох у него — «особое состояние». Так, в XVII веке Слово «знаменует некоторый завершительный, итоговый характер»: в процессе «переосмысления глубоких оснований культуры» происходит «обобщение языка этой культуры», которое «направлено на то, чтобы привести в полный и цельный вид как язык культуры, так и самые ее основания»[3]. Для «морально-риторической системы в целом», как убежден Михайлов, «характерна разнонаправленность динамики развития: движение вперед, пребывание, возвращение»[4], и в самой композиции произведения он видит «взаимодействие горизонтальных и пересекающих их вертикальных сил осмысления»[5].

Тем самым литературная эпоха как понятие «движения» означает, что в «меру» ее исследования обязательно должен войти предметный анализ исторической направленности «мышления словом»: оно «движется» не вообще, а в определенном направлении, задаваемом процессом переосмысления Слова — из «прошлого» в «будущее», к его другой, последующей исторической функции. Михайлов полемизирует с подходом к эпохе барокко, когда в классицизме видят ее основной стиль, поскольку это подход из меры предыдущей эпохи, «*из прошлого*». С его точки зрения, нужно смотреть на барокко и «*из будущего*» как на «вполне закономерный историко-культурный феномен» в пределах «новой нормы»[6].

Понятие «движения» предполагает тем самым изучение литературной эпохи, направления или течения в их исторической динамике. Это глубоко принципиальный для концепции Михайлова момент, ведь только при данном условии может решаться ключевая, по его убеждению, задача исторической поэтики — анализ исторических переосмыслений Слова. Отсюда особое значение получает анализ «переходной эпохи», в ходе которой происходит фундаментальное изменение ис-

---

[1] *Михайлов А. В.* Поэтика барокко: завершение риторической эпохи. С. 122.
[2] Там же. С. 123.
[3] Там же. С. 127.
[4] *Михайлов А. В.* Методы и стили литературы. С. 218-219.
[5] *Михайлов А. В.* Поэтика барокко: завершение риторической эпохи. С. 127.
[6] Там же. С. 113.

торической функции Слова, и то, что этой теме А. В. Михайлов посвятил свою докторскую диссертацию, представляется глубоко закономерным. На материале Слова переходной эпохи, в отличие от других, «устойчивых» его стадий, процессуальный характер его исторического изменения можно проследить, очевидно, достаточно отчетливо. При этом на первый план выходит методологическая необходимость ориентации не на современное механистическое представление о «смене» одной эпохи другой, а на имманентную «логику истории», что сделать в высшей степени сложно, так как ни теоретические, ни «технические» моменты этой работы до Михайлова по существу не продумывались в нашей науке. Нельзя говорить и о том, что исследование рубежных литературных эпох имеет содержательную традицию на Западе[1]. Поэтому важно по возможности четко выявить методологическое содержание работ Михайлова, посвященных рубежу XVIII-XIX веков.

6.4. Определение «переходной эпохи»

Переходная эпоха конца XVIII-начала XIX веков — это «переломный в истории европейской культуры период, период критический, в течение которого огромные пласты культурной традиции — то, что идет из глубины времен, и то, чему полагается теперь начало, — приходят в столкновение, сосуществуют на самом тесном временном пространстве»[2]. «Та историческая пора, — отмечает Михайлов, — была чрезвычайно неспокойна и богата событиями», она «характеризуется редкостной густотой — идеи теснятся, и разнородные явления встречаются на самом узком пространстве»[3]. «Переходную суть эпохи» он видит в том, что «уходившее в историю еще не разрушилось и не уступило место новому, а нарождающееся новое еще существенно не потеснило отходящее»[4]. Встреча разных форм Слова происходила в предельно насыщенном смысловом пространстве эпохи: «Мера густоты идей измерялась тем, какой исторической глубины и давности исторические пласты встречались и сталкивались здесь»[5].

Отличительная особенность переходной эпохи, как видим, в том, что в ней «накапливаются динамические силы»[6], «ни одна» из которых «не может одержать верх и выступить как несомненно определяющая»[7]. Разные тенденции «мышления словом» вступают в противоречие между собой, и единого основания, общего Слова, нет, оно не существует. «То, что наступает при разрушении риторической системы, — пишет Михайлов, — это не сразу же новый порядок и новое основание, т. е. новое постижение слова, но состояние хаоса»[8]. Поэтому

---

[1] См. немецкие словарные статьи к теме «Übergangsperiode» — здесь как правило дается социологический контекст понятия: «Übergang», «Übergangsperiode; Übergangszeit». In: Historisches Wörterbuch der Philosophie. Hrsg. von Joachim Ritter. In 12 Bnd. Wissenschaftliche Buchgesellschaft Darmstadt. 1971. Band 11. S. 29-33. В последующем ситуация, насколько нам известно, по существу не изменилась. С другой стороны, в нашей науке появились основательные исследования, в которых разработаны новые подходы к изучению переходных эпох. Это, во-первых, книга *Немецкая литература между романтизмом и реализмом (1830-1870)*: Тексты и интерпретации. Составители проф. Й. Шмидт, проф. А. Г. Березина. СПб., 2003. — здесь участвуют и немецкие (Фрайбург) германисты; а также: *Жеребин А. И.* Вертикальная линия. Философская проза Австрии в русской перспективе. Спб., 2004.

[2] *Михайлов А. В.* Античность как идеал и культурная реальность XVIII-XIX веков. С. 509.

[3] *Михайлов А. В.* Гете и отражения античности в немецкой культуре на рубеже XVIII-XIX вв. С. 564.

[4] Там же.

[5] Там же.

[6] *Михайлов А. В.* Методы и стили литературы. С. 188.

[7] *Михайлов А. В.* Гоголь в своей литературной эпохе. С. 333.

[8] *Михайлов А. В.* Проблемы анализа перехода к реализму в литературе XIX века. С. 64.

«место» произведения в его эпохе исключительно своеобразно, и особая сложность научной «ситуации» заключается в том, что «литературное создание стоит на грани времен, жизненно-культурных единств и литературных пластов, настоятельно требуя определить свое местоположение в истории»[1].

Таким образом, если подход к произведению из «устойчивой» по функции Слова эпохи предполагает его соотнесение с определенным общим Словом, то по отношению к эпохе переломной задача уже иная — предстоит соотнести такое произведение с «переосмысляющимся» Словом, с самим процессом его исторического изменения. Размышляя о переходной эпохе рубежа XIX-XX веков, Михайлов подчеркивает: вся суть натурализма и символизма — «в переосмыслении антириторического слова»[2]. Очевидно, что задача исследования «переосмысления» требует не только того, чтобы два типа Слова были диалектически сопоставлены между собой — они должны быть также включены в процессуальное целое движения и становления культурной истории. Отсюда вырастает еще одна проблема: если иметь в виду принципиальную разноосновность двух исторических функций Слова, в каком смысловом отношении они могут быть содержательно соотнесены? Обойтись без выявления их смысловой связи невозможно, ведь речь идет о литературной истории как целом, как «смыслопорождающем процессе». Отнюдь не упрощает ситуацию анализа и то, что во внутреннем, смысловом соотнесении нуждаются уже не три уровня «мышления словом», выделяемые Михайловым при изучении одной культурной эпохи, а значительно больше.

Ответ на эти вопросы нужно искать, по-видимому, в «направленности», которую принимает движение Слова в истории: то, что оказывается в центре процесса «переосмысления», должно определить подход к исследованию этого процесса. Чтобы выявить направление исторической метаморфозы Слова на рубеже XVIII-XIX веков, обозначим уходящее и наступающее «мышление словом».

6.5. «Опосредование действительности» в риторическом и реалистическом Слове

Смысловой момент, по отношению к которому А. В. Михайлов содержательно сополагает два типа Слова, связан с характером опосредования современной для писателя исторической реальности. «Если представить себе, — пишет он, — что существует троякое отношение: автор — слово (язык) — действительность, то могут существовать принципиально разные отношения между этими тремя сторонами»[3], а именно следующие. «В *одном* случае автор (писатель, поэт) сообщается с действительностью через слово и отнюдь не располагает прямым, непосредственным сообщением с действительностью. Во *втором* случае автор, напротив, установил с действительностью так называемые непосредственные отношения и, пользуясь словом, так или иначе подчиняет свое слово своему так называемому "видению" действительности»[4].

Готовое слово как «вертикаль смысла»

Мифориторическая эпоха, как отмечает Михайлов, есть такой тип культуры, когда «совершенно твердо известно, что *есть* истина и *что* есть истина, а вместе с тем все истинное еще и морально положительно»[5]. «Такая культура основывается на готовом слове и пользуется только им». «Готовое слово» канонично и функционирует как система непреложных правил, но главное его отли-

[1] Там же. С. 61.
[2] *Михайлов А. В.* Методы и стили литературы. С. 212.
[3] *Михайлов А. В.* Поэтика барокко: завершение риторической эпохи. С. 116.
[4] Там же. С. 117.
[5] *Михайлов А. В.* Античность как идеал и культурная реальность XVIII-XIX вв. С. 510.

чие от иных функций Слова не в этом. «Я думаю, — говорит Михайлов, дело не в нормативности правила, а в том, что слово для поэзии... заранее дано поэту как готовый смысл. Не нормативное правило задано, а именно уже готовый смысл, форма понимания и обобщения всего, что есть»[1].

Такое слово «заготовлено наперед — самой культурой, оно существует в ее языке, и такое слово оправданно именовать готовым, вслед за А. Н. Веселовским, имея при этом в виду, что такое *готовое слово* есть вообще все то, что ловит автора на его пути к действительности»[2]. Оно «встает на пути автора, и всякий раз, когда автор намерен о чем-либо высказаться», «слово уже направляет высказывание своими путями»[3]. Поэтому «художник никогда не имеет дела с самой непосредственной действительностью, а только с действительностью, упорядоченной типическими словообразами», дающими «схему понимания и уразумения»[4].

В готовом слове, безусловно, высказывается все «жизненное», оно «возникает в жизненной ситуации» и «выступает как слово, глагол действительности, рождается открывающимся в слове бытием»[5], но реализуется лишь в заданной, глубоко опосредованной форме. Эта культура, — пишет Михайлов, «отрицает непосредственное как таковое, не имеет с ним дела, все в ней перерабатывается готовым словом-мифом»[6]. Слово как бы отвлечено от реальности, оно само есть совершенство[7].

«Окружающая история» опосредуется для писателя риторических эпох изначально заданным представлением о знании, морали, речи и образе человека в их взаимосвязи (с. 155), существо которой Михайлов определяет через образ «смысловой вертикали». Поэтическая истина постигается «как истина моральная», которая «связывает человека с высшим, необходимым положением», «с вечно-неизменным и ценностно-нормативным»; «крайний горизонт» готового слова — «неподвижное небо высших ценностей» (с. 159), поэтому в нем «распахивается вертикаль мирового смысла».

По наблюдениям Михайлова, произведения Рабле, Данте, при кажущемся несовпадении с общим творческим принципом мифориторической культуры, тоже внутренне подчинены «готовому слову». Данте, остро переживая расхождение реальности и идеала (с. 177), изображал мир в соотнесении с «вертикальной» иерархией ценностей. Система жива, — отмечает Михайлов, — «пока представляется, что идеальность смысла просвечивает сквозь все искажения его» и изначальная вертикаль смысла все же торжественно утверждает себя (с. 177).

Антириторическое Слово как «горизонталь смысла»

В реализме XIX века «все противоположно», как отмечает Михайлов: слово существует ради жизни и ее проблем, оно «навязывает читателю полноту жизни» (с. 172). При этом возможность изображения реальной жизни «заложена в самой эпохе, она, как принцип, не изобретена подлинным реалистом» (с. 192). Слов «погружается в жизнь и выносит ее во всей полноте, возвращаясь к себе уже как слово самой жизни» (с. 269). Слово, таким образом, «само по себе уже ничего "не держит" и должно... управляться автором» (с. 195).

---

[1] Там же.

[2] *Михайлов А. В.* Поэтика барокко: завершение риторической эпохи. С. 117.

[3] Там же.

[4] *Михайлов А. В.* Гете и отражения античности в немецкой культуре на рубеже XVIII-XIX вв. С. 590.

[5] *Михайлов А. В.* Античность как идеал и культурная реальность XVIII-XIX веков. С. 511.

[6] Там же. С. 512.

[7] *Михайлов А. В.* Методы и стили литературы. С. 165. Далее ссылки на эту работу даются в тексте с указанием страницы.

Образ человека, вписанного в неподвижную «вертикальную» смысловую иерархию, общий для мифориторической словесности, предопределил и представление о авторе. Он «не обособленная личность», а посредник между «высшим» и реальностью, произведение неизмеримо важнее, чем он (с. 177). Человек «не индивидуален», «не психологичен», все психологическое «владеет человеком как внешняя сила», он не «я», не субъект, не индивид (с. 178-179); единственную возможность для него «осмыслить себя» дает «слово». Напротив, в литературе эпохи реализма «зависимость образа человека и слова совсем уже не та. Литература — средство познания жизни, но далеко уже не единственное» (с. 178), герой воспринимается как личность, а его внутренняя жизнь видится как непрерывный процесс, неисчерпаемый, глубокий и неосознанный (с. 189).

Литература «завоевывает горизонталь земного бытия», и Слово у автора уже «не смысловая проекция на экран вечного», а разработка связей между вещами, личностью и окружением; слово «проливается в жизнь и даже "стирает" себя образом самой жизни» (с. 191).

Итак, риторическое и реалистическое Слово «во всем противоположны» (с. 174), но это «все» сконцентрировано вокруг главного: характера направленности Слова на жизнь. «... закон мифориторической литературы упорядочивал реальность совсем иначе, чем то было в эпоху реализма», и «важнее связей между вещами и явлениями в самой жизни ("по горизонтали") — вертикальные смысловые связи вещей» (с. 187). В риторическую эпоху «жизнь познает себя в слове» (с. 168), поэтому «риторика не могла построить такой мир, центр тяжести которого лежал бы в представлении, в видении, в наглядности и очевидности изображения. Центр тяжести по-прежнему заключен в слове, собирающем в себе моральный смысл всякого образа» (с. 171). В реалистическую эпоху, напротив, жизнь познает себя не в слове, а «посредством слова» (с. 168).

Сопоставление двух исторических типов «мышления словом», приведшее в логике Михайлова к их противопоставлению, показывает: суть различий состоит в том, как в культурном сознании эпохи понимается высшая, как бы законодательная, смысловая инстанция. В риторическом Слове «смысл» носит «готовый» характер, и все индивидуальное выражает себя через общепринятую систему топосов языка культуры. В Слове реалистическом писателю предстоит самому искать и выражать «смысл» в собственном, индивидуальном творческом Слове.

Таким образом, подход к исследованию переосмысления Слова на переходе этих культурных эпох предполагает, что предметом анализа должен стать сам процесс превращения «опосредованного» слова в «непосредственное», то есть в такое Слово, которое постепенно будет внутренне ориентироваться на изображение окружающей «действительности» с ее неизвестным, «неготовым» смысловым содержанием. Писатель должен научиться смотреть «сам», «по горизонтали», чтобы «увидеть» мир вокруг себя и суметь рассказать о нем по-своему. Поэтому изучение процесса переосмысления Слова означает, что в центр исследования должно быть поставлено выявление того, как происходило «пробуждение» личного «я» автора.

Как отсюда определяется предметное содержание анализа переходной эпохи?

6.6. «Категориальный слом»

Одним из мыслителей, указавших на основополагающее значение изучения переходных эпох, был М. Хайдеггер. Он писал: «Последовательность эпох, вмещаемых бытием, и не случайная, и не может быть вычислена как неизбежная. И все же дает о себе знать уместность в имеющем место, послушность во взаимной

перекличке эпох».[1] Эпохи «перекрывают друг друга в своей последовательности, так что начальная вместительность бытия как присутствования оказывается разными способами все более и более скрыта»[2]. Но «только разбор этих скрывающих перекрытий... дает мысли предваряюще взглянуть в то, что приоткрывает тогда себя как уместность — послание бытия»[3].

Содержание «послания бытия» или, по словам Михайлова, «самой истории» могут «приоткрыть» для нас переходные эпохи. «Скрывающие» логику истории «перекрытия» — это «перелом от риторики к непосредственности слова», движущегося «от извечно опосредованного как материала искусства к самой непосредственности»[4]. При этом «разрывается единое сплошное время культуры, и возникают два образа культуры, как бы единых в своих устремлениях... к *не*риторическому творчеству», но «разворачивающихся в противоположных направлениях»: «вперед, в поисках существенно нового», и «назад, в поисках исконного и творчески-идеального»[5]. Эта в высшей степени конфликтная динамика движения Слова, свидетельствующая о «напряженности между словом и жизнью»[6], говорит о «готовности» культуры «изменить первенству слова как всенаправляющего начала и уступить такую роль самой действительности в ее непосредственности, в ее конкретности и случайности»[7].

Как видим, Михайлов считал важным показать, что на переломе эпох происходит такая «встреча» исторических «пластов», когда ее ход определяется противонаправленностью динамических сил и факторов, причем культура еще только «готовится изменить» свое основание. Оно разрушается — но и продолжает быть «фундаментом» эпохи, правда, скорее мнимым, чем действительным — «готовящимся» к тому, чтобы стать совсем другим. Поэтому обнаружить смысловую связь определенного произведения с таким «основанием» исключительно на уровне сферы «мышления словом» представляется совершенно невозможным.

Ведь «перелом» происходит не только в эстетических воззрениях, а повсюду, во всех областях культурного сознания времени — в «уместности бытия», то есть в том, что бытие «вмещает», в целом. Отсюда обозначается предметность исследования: должны быть рассмотрены смысловые процессы самого широкого плана, и то, что менялось в искусстве, философии, науке, должно быть одновременно подмечено и в реальности, в «бытовом поведении» людей и «стиле жизни». В связи с этим возникает вопрос о методологическом принципе, с помощью которого можно построить изучение этих столь разноплановых вещей так, чтобы эмпирическое богатство материала было сохранено и в то же время увидено в его динамическом единстве — в движении к новому «основанию» культуры.

В работах Михайлова этой цели служит понятие «категориального слома». Оно призвано указать на предельно широкий характер процессов переосмысления, осуществляющихся в культурном сознании современников, и при этом задает определенные параметры для исследования исторической направленности подобных процессов. «Сама смена классицизма, романтизма, реализма, — отмечает он в работе «Судьба классического наследия на рубеже XVIII-XIX ве-

---

[1] *Хайдеггер М.* Время и бытие // *Хайдеггер М.* Время и бытие: Статьи и выступления. С. 395.

[2] Там же. С. 396.

[3] Там же.

[4] *Михайлов А. В.* Гете и отражения античности в немецкой культуре на рубеже XVIII-XIX веков. С. 591.

[5] Там же. С. 591.

[6] *Михайлов А. В.* Методы и стили литературы. С. 208.

[7] *Михайлов А. В.* Гете и отражения античности в немецкой культуре на рубеже XVIII-XIX веков. С. 592.

ков», — дает нам не так уж много», она «выступает как язык иного, того, что совершается на большей глубине. А это иное — категориальный слом в культуре того времени», когда в ней «разверзается пропасть», которая проходит «поперек всех явлений, как бы смешивая их принципы и начала»[1]. Он подчеркивает: важно, чтобы от нас «не ускользнуло» «главное — категориальный слом, то есть смена языков культуры на таком глубоком уровне, что ее можно рассмотреть как переход к новым основным понятиям, категориям культуры»[2].

«Сломавшиеся» основные понятия — это «вертикаль» и «горизонталь», и как «категории культуры» рубежа веков они указывают на нечто большее, чем характер направленности Слова на действительность. Это «два принципа естественной науки», отмечает Михайлов, и в качестве таковых они отражают обобщающие весь язык культуры в целом эволюционнные, то есть пространственно-временные представления эпох. В мифориторическом культурном сознании «взаимосвязь живых форм» виделась «во вневременном логическом становлении», согласно которому «все было сотворено одновременно, в два дня», вертикаль показывает «одномоментность появления живых форм», и время мыслится как «миг», «одна точка». С другой стороны, «горизонтальный принцип реалистически мыслящей науки XIX века» строится на идее процесса развития всего живого в ходе времени. Это «развернутое в истории» время[3].

«Это две универсалии, категории культуры», — подчеркивает Михайлов, — и одна исторически сменяет другую. «Предваряя всякую мысль и всякий ход мысли», они реализуются в произведениях искусства[4]. Он считает, что целостность культуры невозможно определить через одно или несколько понятий, категорий, в том числе нельзя это сделать и через вертикаль и горизонталь[5], но видит оправданность этих обозначений, поскольку они «приблизительно подытоживают эту целостность начиная от самых ее основ».

Риторический поэт «не повторяет уже сказанное, а живет среди заданных ему смыслов», творец которых Бог, божественный Логос. В конце XVIII века такому самоистолкованию писателя противостоит осознание автономности «я», для которого «нет в мире ничего готового, и все должно быть проверено лично им» — «я» у Фихте становится творящим центром мира[6]. Произошла «деформация» языка культуры, и «мерой смысла и ценности любых явлений стала земная жизненная горизонталь в противоположность заданной вертикали смысла»[7]. Тем самым совершился «диалектический переход» одного основания эпохи в другое: в итоге изменения культурного сознания эпохи в целом взаимоотношения между писателем и Словом изменились по самому существу их «смысла».

Таким образом, раскрытие процесса рождения автономного, «личного» «я» писателя предполагает, что нужно исследовать поэтологический уровень произведения в его взаимозависимости с пространственно-временными представлениями широкого культурного сознания эпохи. Видение истории, человека и художественной формы внутренне взаимосвязаны, и если мы обратимся к анализу того, как реализуется и как изменяется эта взаимосвязь, то, очевидно, сможем выявить сам процесс исторической метаморфозы Слова.

---

[1] *Михайлов А. В.* Судьба классического наследия на рубеже XVIII-XIX веков. С. 20.
[2] Там же. С. 21.
[3] Там же. С. 22.
[4] Там же. С. 23.
[5] Там же. С. 27.
[6] Там же. С. 29.
[7] Там же. С. 31.

7. Метаморфоза Слова на переходе эпох

Восстановим логику исследования переосмысления Слова на переходе эпох по работам Михайлова 1970-1990 годов.

7.1. Слом оснований культуры

«Смятение умов»

«Смятение», «брожение умов» — такова духовная ситуация времени, когда «все начинает спешно сниматься со своих мест и хаос на глазах множится»[1]. В культурном сознании эпохи «исчезает беспримерный порядок просветительского образа мира», а из литературного сознания уходит «риторическая расчерченность мира, порождаемая постоянством и твердым значением образов-символов, образов-эмблем»[2]. По наблюдениям Михайлова, в этом отношении репрезентативны произведения Л. Тика. В его творчестве «знаменательным образом совершается нечто незаметно-многозначительное: для писателя исчезает порядок мира и на его месте возникает хаос и беспорядок»[3]. Колебание веры в устойчивость миропорядка приводит к тому, что меняется содержание основополагающих представлений о пространстве и времени.

Пространство: *различение* культурных миров

В конце XVIII века сохраняет свой непререкаемый авторитет мифориторическое представление о едином и неделимом культурном пространстве, смысловой центр которого — античное наследие и задаваемая им каноническая «мера». Михайлов указывает на выразительное суждение Канта, видящего в грамматике древнегреческого и латинского языков не подлежащий пересмотру образец для современных научных сочинений.

В то же время в культурном сознании эпохи рождается интерес к другим культурным мирам с их собственным «языком культуры», эстетически значимом и самоценном. Это новое представление, высказанное прежде всего в трудах Гердера, а также Вакенродера, Шлегеля, в поэзии Гете («Китайско-немецкие времена года и дня», «Западно-восточный Диван»), начинает противостоять риторической «мере» и исподволь разрушать ее. Пространство культуры в восприятии современников как бы раздвигается вширь, в «горизонталь», и появляется своего рода «предчувствие» и смутная догадка, что «готовой», одной и той же меры для понимания и оценки любых культурных явлений может и не быть. Напротив, возможно обратное: все языки культуры «равноценны» (Гердер), и понимание другого культурного пространства требует особой, «индивидуальной» меры.

Время: *пребывание* и *становление*

«Различение» культурных миров, начинающееся в сознании эпохи, было связано с изменениями в представлении о «времени культуры» и во многом подготавливалось ими. С одной стороны, время продолжают мыслить как устойчивое пребывание, как простую хронологическую последовательность событий, внутренне не связанных между собой. С другой стороны, рождается и постепенно утверждается иной, даже противоположный взгляд: время уже представляют в процессуальном смысле, сначала как органический рост, затем как историческое становление.

При анализе этого аспекта «слома» основания эпохи Михайлов считает важным иметь в виду своеобразную «одновременность» разнопланового восприятия времени: противоречивые взгляды и оценки не «сменялись», а сосуществовали в одной историко-культурной ситуации «смятения умов». Так, в своих работах он

---

[1] *Михайлов А. В.* О Людвиге Тике, авторе «Странствий Франца Штернбальда» // Обратный перевод. С. 155.

[2] Там же. С. 157.

[3] Там же.

постоянно возвращается к мысли Гегеля о «конце искусства», высказанной не «до» появления концепции истории как процесса становления («Феноменология абсолютного Духа», «Лекции по философии истории»), которой эта мысль противоречит, а «после» ее создания. Тем самым акцентирована «хаотическая» динамика интеллектуальной жизни эпохи, что в свою очередь показывает, насколько внимателен должен быть ее современный исследователь ко всем возможным свидетельствам о рождении на переломе эпох «чувства исторического».

Такие свидетельства обретают свою научную значимость, если удается их обнаружить во всей широте смыслового горизонта эпохи. В работе «В. А. Моцарт и К. Ф. Мориц» (1994) Михайлов анализирует частное письмо, как предполагают, Моцарта, в котором, «по ходу дела и как бы между прочим», высказывается новое, очевидно «нериторическое», представление о целостности музыкального произведения. Это «новое осмысление целого» «как внутреннего видения и внутреннего слышания»[1], согласно которому «произведение можно схватывать как единовременность»[2]. В итоге «музыка может превозмогать свой характер временного искусства и в этом отношении уподобляться искусствам пространственным»[3]. Это чуждое эстетике риторических эпох представление, свидетельствующее, очевидно, о «категориальном сломе» оснований культуры, с точки зрения Михайлова тем более показательно, что автор письма на самом деле неизвестен: если письмо писал не Моцарт, а его «подражатель», то в тексте анонимного «виртуозного литератора» невольно высказываются новые смысловые тенденции, внятные широкому культурному сознанию эпохи.

Важнейшая из них — это ощущение того, что и пространственные, и временные реалии «миропорядка» далеко не так устойчивы, как принято было считать, и на самом деле неизвестно, что они собой представляют — «узнать» мир предстоит как бы заново, сначала. Потому не могло не измениться и представление человека эпохи «колебания основ» о самом себе.

***Самоистолкование* эпохи: человек как «мера всех вещей»**

Идея изменения, внутреннего роста каждого явления в истории несет с собой сомнение в том, что представление о человеке, функционирующее в мифориторическом культурном пространстве, в полной мере отвечает сознанию эпохи «перехода». Если различаются между собой культурные миры, и для них уже нет одной, общезначимой «меры», причем каждый из таких миров соотносится с его особой исторической жизнью, то получается, что «меру», сам способ оценки и интерпретации, еще только предстоит открыть. Для этого нужно «отучиться» мыслить «топосами» культуры, и на первый план в сознании художника начинает выходить потребность «увидеть» мир своими глазами, постигнуть его в личном опыте. Так, у Л. Тика «еще нет непосредственной картины мира», но уже заметна «причастность к *непосредственности* творчества»[4]. В ситуации недоверия к «готовой» мере усиливается осознание того, что ее нужно искать самому человеку: ему ничего уже не «дано», и он сам оказывается смысловой инстанцией «истины».

Таким образом, представлению о том, что существуют разные и равновеликие «языки культуры», соприродно представление, согласно которому одно «я» отличается от другого и каждый человек имеет свою, особенно устроенную внутреннюю жизнь, свое неповторимое духовное содержание. «В процессе переосмысления человеческой личности на рубеже веков» «человек в известном смысле впервые обретал

---

[1] Михайлов. А. В. Вольфганг Амадей Моцарт и Карл Филипп Мориц. С. 749.
[2] Там же. С. 750.
[3] Там же. С. 749.
[4] *Михайлов А. В.* О Людвиге Тике, авторе «Странствий Франца Штернбальда». С. 157.

свое полновесное "я", свои чувства и переживания, а чувства и переживания впервые обретали все свое неисчерпаемое многообразие и плавность перехода»[1]. Михайлов отмечает: вплоть до конца просветительского века господствует вера в «аффекты» как внешние по отношению к «я» эмоциональные состояния, «находящие» на человека извне. Аффекты, пишет он, «вводились в стройную и логичную картину бытия и в ней уже не принадлежали никакому отдельному человеку»[2]. Одновременно в философии романтиков, Фихте и Гегеля рождается противоположный взгляд: каждое эмоциональное и интеллектуальное переживание глубоко индивидуально. По словам Михайлова, «все совершенно изменяется, как только оказывается, что старательно остраняемое и оттесняемое все же кому-то принадлежит и кем-то переживается, даже находится в центре вещей»[3]. Но то, каково содержание «индивидуального» «я», по существу неизвестно, это совсем новый для культуры вопрос, обращенный ею к себе, и тема самоосознания человека как «я», как «личности» развертывается в движении к представлению о человеке «как мере всех вещей», складывающемуся в новое основание культуры.

Мера «истины»

Риторическое слово рождается в сфере готовых смыслов, составляющих фонд «знания» культуры. Это означает, что «истина» знания уже как бы заложена в него изначально и «известна». Тем самым автор выражает свою творческую волю посредством работы с готовыми, оформленными смысловыми словообразами. На переходе эпох представление об истине как «готовой» колеблется, и то, как теперь ее начинают понимать, указывает на историческую динамику «самоосмысления» писателя.

Во-первых, «готовая истина» становится не нужна[4], она видится как «тайна», которую предстоит разгадывать, открывать. «Истина может обернуться неистиной», скитаниями «в дебрях истинного и ложного»[5]. Так, Генрих Офтердинген, Франц Штернбальд не знают конечной цели своих поисков, но испытывают непреодолимое стремление к ним. Не только у романтиков, но и во многих других литературных произведениях тематизируется путь к истине неясной, туманной, создается «идеология пути к далекой цели». «Вдохновенность устремления к самой истине»[6] все более значима в сознании современников, ощущающих «путь как высшую добродетель»[7].

«В больших культурно-исторических масштабах, — отмечает Михайлов, — внимание сместилось с цели пребывания и обладания на динамику движения»[8]. Путь к «истине» принципиально незавершим, и то, что он как бы и не предполагает конца, свидетельствует о пробудившемся интересе человека переходного времени к самому себе: образ познания как «пути» указывает на начавшееся «самопознание» личности в ее процессуальной внутренней жизни.

В свете тенденции к переосмыслению Слова глубоко симптоматично и другое — то, с какой именно областью бытия культурное сознание эпохи начинает связывать поиск и возможность обретения истины. Писатели отправляют своих героев в странствия по миру, заставляют их встречаться с самыми разными людьми и соотносить свои склонности и намерения с тем, что в ходе жизненных странствий герои смогли увидеть и понять. Появляются и персонажи, которые

---

[1] Там же. С. 165.
[2] Там же. С. 157.
[3] Там же.
[4] *Михайлов А. В.* Об одной позднепросветительской утопии // Обратный перевод. (1993) С. 217.
[5] Там же.
[6] Там же. С. 214.
[7] Там же. С. 219.
[8] Там же.

настойчиво ищут применения своим силам в сугубо практической сфере бытия. Тем самым самопознание личности уже ставится в зависимость от того, насколько глубок будет непосредственный, «жизненный» опыт человека. Опыт такого рода тоже нуждается в вербализации, поэтому его воздействие на «готовое» слово не может не вести к изменению характера его «направленности на жизнь».

Видимо, как раз с усиливающимся значением непосредственного опыта личности связан ключевой момент меняющегося понимания «истины» на переломе эпох: «истину» начинают внутренне соотносить не только с «созерцанием», но и с «деянием» как личным актом жизненной активности человека. Так, для Гете, писал Михайлов, «цельность личности может выразиться лишь в ее воздействии на окружающий мир, в том, как личность действенно организует и реорганизует жизнь вокруг себя»[1]. Даже если «деяние» развертывается в пространстве смысловой «вертикали» (Бог в «Фаусте» как абсолютная смысловая инстанция «истины»), оно указывает на отчетливое смещение акцентов, ведь ответственность за «истину», к которой стремится человек, лежит уже не только на «Боге», но и на нем самом.

Фауст как немецкая тема XVIII века, — писал Михайлов, — это «воплощение неутолимой тяги к знанию»[2]. Его «слово гротескно-трагически разошлось с делом и дело со словом»[3], тогда как у самого Гете, в отличие от его героя, «было и разумное смирение, без которого все задуманное рассыпается в прах перед бытием»[4]. Путь «разумного смирения» реализуется в судьбе другого героя Гете, Вильгельма Мейстера, и «риторически расчерченным» этот путь, безусловно, назвать трудно. Напомним, что прежде чем найти свое призвание, Вильгельм Мейстер, выбирая «профессию» актера, вступает в конфликт с авторитетом семейной традиции и выходит из-под ее власти. Он преодолевает и конфликт с самим собой, когда оставляет сцену не по личному капризу, а уступая требованиям жизненной реальности — чтобы быть «полезным», «нужным», он становится врачом.

Как видим, значимость личного «деяния» в романе Гете определяется тем, насколько способен человек принять ответственность за собственную судьбу и в конечном итоге тем, насколько он умеет соотнести свои желания и стремления с требованиями действительности. Это представление о личной ответственности свидетельствует, что в культурном сознании эпохи риторическая концепция автора начинает терять свою однозначную «правильность» и постепенно разрушается на пути к будущему автору как «самовластному творцу своего произведения».

Мера истории

В процессе самопознания человека сфера его личной компетенции постигается как все более широкая; осознается существенная причастность «я» к истории и социальному миру. В анализе того, каким видится «деяние» человека по отношению к исторической действительности, становится возможным проследить изменения в «мышлении истории».

С точки зрения Михайлова, динамику «мышления истории» на переходе эпох во многом могут прояснить романы-утопии. Он полагает, что когда в культурном сознании обостряется переживание времени, художественная мысль достигает высшей творческой активности. «Для потребности в написании утопической книги, — отмечает Михайлов в работе «Об одной позднепросветительской утопии», — в головах людей (в господствующих представлениях эпохи, в самих духовных предпосылках) должно установиться известное соотношение реального и идеаль-

---

[1] *Михайлов А. В.* Стилистическая гармония и классический стиль в немецкой литературе // Языки культуры. (1976) С. 329.

[2] *Михайлов А. В.* Гете, поэзия, «Фауст» // Обратный перевод. (1986) С. 653.

[3] Там же. С. 655.

[4] Там же. С. 653.

ного, динамического и статического, земного и божественного...»[1]. Утопии не возникают, «если роль человека в истории представляется малой» или «если эта роль чрезмерно активна и значительна». Поэтому, «чтобы появлялись картины наилучшего государства и мира, необходимо, чтобы человеческое сознание допускало (как идею) изменение действительности, а способы ее изменения не были ему слишком ясны»[2]. История как бы оказывается «под вопросом», на который нужно искать ответ, и содержание воображаемого утопического «идеала» позволяет выявить исторические воззрения эпохи в их потенциальной динамике.

Анализируя сюжет романа Майерна «Диа-на-Соре, или Странники» (1789-1793), Михайлов выявляет «идеологию политического заговора» «одиночек», осуществляющих «насильственное упорядочивание действительности». Как видим, в культурном сознании утверждается «личное» право решать, что «справедливо» или «несправедливо», «правильно» и «неправильно» в истории. Тем самым «мера» истории теряет всеобщий, общезначимый смысл: «держателем истины»[3] становится «я». Рождение нового по сравнению с «мифориторическим» представления об истории здесь достаточно очевидно, поскольку история уже мыслится как нечто подвластное закону становления, который человек может и познать, и изменить.

Конечно, книга Майерна была живым откликом на известные события, но Михайлов мало касается темы Французской революции и сосредоточивается на выявлении тех черт образа истории в романе, которые характеризуют сознание человека переходной эпохи. В связи с этим, на наш взгляд, получает большое значение контекст, не указываемый в работе прямо, но к которому сам жанр утопии отчетливо отсылает. Утопии, созданные мифориторической культурой, «аисторичны»; они возникали «природным или чудесным путем»[4] как бы «ниоткуда», в вечности божьего творения. Остров Утопия Т. Мора, город Солнца Т. Кампанеллы, Эльдорадо («Кандид») и страна гангаридов («Принцесса Вавилонская») Вольтера воплощают идеал, к реализации которого сам человек не причастен. С другой стороны, «утопия» Майерна рукотворна.

Таким образом, человек в сознании наступающей эпохи уже неотрывен от истории и ее изменения, он включен во все историческое и активно участвует в нем, причем, если говорить о романе Майерна, ощущает себя законодателем самого «смысла» истории. Михайлов считает важным подчеркнуть, что автор смотрит на новый утопический «идеал» глубоко пессимистично. Майерн умеет показать принципиально новую связь между историей и человеком и в то же время отрицает ее оправданность, ведь в финале его романа гибнут и братья-заговорщики, и вся страна. Такой «двойственный» характер мысли Майерна открывает «двойственность» Слова на переходе эпох: новая тенденция вербализуется в конфликте с мифориторическим мышлением истории, в то же время по-прежнему сохраняющем ценность.

Именно эта, «переломная» для восприятия истории ситуация акцентирована в работах Михайлова. Он почти не затрагивает устойчивых форм переживания времени в литературе Просвещения, вероятно, и потому, что эта проблема была уже поставлена, а также основательно продумана и глубоко разработана, прежде всего в трудах М. М. Бахтина 1930-х г. г., тогда как «переходные» состояния «мышления истории» не изучались. Работы Михайлова открывают, что на рубеже XVIII-XIX веков постепенно формируется представление о взаимосвязанности, взаимозависимости человека и окружающей его действительности в пространстве изменяющейся истории. Непосредственный опыт истории, обретаемый

[1] *Михайлов А. В.* Об одной позднепросветительской утопии. С. 211.
[2] Там же. С. 211.
[3] Там же. С. 216.
[4] Там же. С. 211.

личностью, человеческим «я», начинает входить в художественное сознание эпохи как необходимое звено ее «самоистолкования».

Этическая мера

По мере того как укрепляется интерес к непосредственному, личному опыту, происходит «расшатывание» готового Слова и на уровне морального знания. «Дух» переходной эпохи Михайлов видит в «рефлексии над существом всего»[1], ведущей к «историческим превращениям человеческого»[2]. Чтобы выявить такие изменения в ценностном мышлении, Михайлов в работе «Культура комического в столкновении эпох» считает необходимым понимать комическое как культуру эпохи в целом и смотреть «вширь» на «целый строй жизнеустройства»[3]. «Житейское не отпадает от истории, — подчеркивает он, — оно говорит одним языком со своей эпохой, и с него...начинается необозримый ряд диалектических пресуществлений исторического бытия»[4].

Затем «от непосредственности беспроблемного смеха» «можно подниматься к большей осмысленности и жизненной важности комического»[5]. В данной работе на примере сатиры Ф. Брентано и Й. Герреса «О часовых дел мастере БОГСе» (1807) предметно обозначена характерная амбивалентность представлений о смешном и серьезном в сознании современников. «Пародийность и осмеяние святого, — отмечает Михайлов, — черты «смеха эпохи». «Такой смех последователен» и «зажигается от противоположного», когда осмеивается самое священное («смех у алтаря, у гроба»), причем здесь серьезное не «снимается», а сохраняет «всю весомость священного», «весомость смысла»[6]. В таком «дьявольском», «трагическом» смехе «в полную меру звучит культурный язык эпохи» колебания до той поры незыблемой морально-этической «меры».

Михайлов видит «суть литературной революции» в том, что «структура смыслов», «как постигает их литература и вся культура, поворачивается на девяносто градусов»: «вместо вертикали смыслов появляется их рядоположность», и «смешное» располагается как бы не «под» серьезным, а рядом с ним[7]. «Энергия отрицания», присущая культурному сознанию в целом, «расшатывает» традиционную иерархию ценностей, и исследование этого процесса как принципиальной особенности переходной эпохи Михайлов считает своей основной задачей. «Если удастся в пределах одного сочинения о культуре комического этой эпохи, — пишет он, — так смешать наивные забавы и ужасные проклятия смеха... чтобы они выглядели разными концами одного движущегося целого, то задача сочинения достигнута»[8].

В «переломном» художественном мышлении эпохи эти изменения выражаются в том, что своего рода смысловой «инстанцией» морального знания постепенно становится индивидуальный жизненный опыт личности, «я». Произведения Тика, — пишет Михайлов, — это «трансформированные в новых условиях риторические упражнения, суть которых»[9], в опоре писателя на то, «что носится в воздухе, что чувствуется в обществе и что вычитывается из книг»[10], «заслоняется разрастающимся слоем всего жизненного, житейского»[11]. В свете задачи

---

[1] *Михайлов А. В.* Культура комического в столкновении эпох // Обратный перевод. С. 116.

[2] Там же. С. 92.

[3] Там же. С. 94.

[4] Там же. С. 131.

[5] Там же. С. 103.

[6] Там же. С. 109.

[7] Там же. С. 132.

[8] Там же. С. 131.

[9] *Михайлов А. В.* О Людвиге Тике, авторе «Странствий Франца Штернбальда». С. 153.

[10] Там же. С. 168.

[11] Там же. С. 153.

изучения переосмысления Слова герой Тика особенно интересен, поскольку в нем высказывается пробудившееся в культурном сознании эпохи сомнение в общезначимости моральной истины. По наблюдениям Михайлова, Тику открылось «знание гибкой, слишком податливой души, недостаточно твердо убежденной в правоте нормы, правила, закона и слишком подверженной искушениям»[1]. Поэтому «главным для Тика оказывается даже не "внутреннее" как таковое, а его отпадение от благого начала» — «внутренняя жизнь души, отпавшей от целомудренного бытия, какое было ей дано изначально»[2].

Работы Михайлова позволяют увидеть, что по отношению к моральной «истине» переходная эпоха неизбежно будет давать полярные решения: с одной стороны, это нигилизм как крайняя форма этического «отрицания» («Речь Христа с вершин мироздания о том, что Бога нет» Жан-Поля), с другой — «разрешение противоречий» и их «снятие в художественном итоге» стиля «классической гармонии» Гете. Отсюда проясняется тенденция, ведущая к высвобождению личного «я» писателя из сферы смыслов готового Слова.

7.2. Изменение языка культуры

7.2.1. Колебание эстетической меры («свое» и «чужое»)

«Категориальный слом», происходящий в культурном сознании, не мог не вызывать изменений в языке культуры и ее художественном мышлении. Изучение этого процесса прежде всего требует, как показывают работы Михайлова, анализа восприятия традиции — исследования изменяющегося отношения к «классическому наследию» мифориторической эпохи. Ведь именно отношение к традиции затрагивает по сути все области культуры и потому позволяет выявить общую тенденцию ее «самоистолкования».

«Античность», по убеждению Михайлова, — это «живой культурный фактор» эпохи и ее «историческая константа», означающая «не неподвижность одного и того же, но пребывание одного и того же культурного начала в изменчивости»[3]. Изменения в отношении к античности определялись новым представлением об истории. «Механическое», «хроникальное» время риторической культуры мыслилось как «устойчивое пребывание в *своем*»[4]. В конце XVIII века «переворотом самых коренных, аксиоматических представлений» (с. 523) подготавливается «период исторической саморефлексии над своим местом в истории», и «время культурного развития»[5] воспринимается уже иначе, как «внутреннее время культурной истории» (с. 524).

Анализируя картину Тишбейна «Гете в Кампанье» (1787), на которой сопоставлены и представлены как бы «на равных» египетский обелиск и греческие и римские культурные знаки, Михайлов отмечает: «Что на полотне просто сопоставлено, то в сознании эпохи, которое становится сознанием историческим, разъединено как вехи движения в глубь истории»[6]. Тем самым картина Тишбейна отражает «многослойную картину культурной истории» и «историческую морфологию, напряженную и значимую» (с. 531): картина свидетельствует о распадении единого образа античности в сознании художника. Михайлов выявляет, что на рубеже

---

[1] Там же. С. 168.

[2] Там же. С. 166.

[3] *Михайлов А. В.* Идеал античности и изменчивость культуры. Рубеж XVIII-XIX веков. С. 522. Далее ссылки на эту работу даются в тексте с указанием страницы.

[4] *Михайлов А. В.* Античность как идеал и культурная реальность XVIII-XIX вв. С. 514.

[5] Там же.

[6] Там же. С. 518.

веков впервые греческое искусство стали отличать от римского и впоследствии — от западного, от «своего». Так, Гельдерлин, — пишет он, — увидел «взаимосвязь греческой и западной культур» и «их несовместимость ввиду глубоких различий», создающих «их противоположную направленность». Закономерно образ греческой культуры «начинает отлагаться» (с. 531) как нечто незнакомое и «чужое», и для Гельдерлина греческая поэзия уже «не вечная мера» (с. 531-532).

«Свое» становится «чужим», «само культурное сознание отпадает от себя»[1], — подчеркивает Михайлов; и «стремление к античности есть в это время вообще форма осознания античности как чуждого себе»[2]. Если в начале переходной эпохи в античности видели идеал и вечный образец, то к ее концу, в 1820-1830-е годы, это навсегда ушедшее «детство человечества».

Осуществив обстоятельный анализ того, как в культурном сознании эпохи происходило «отчуждение» античного наследия и его перевод в иной, исторический, статус, А. В. Михайлов приходит к следующему выводу: «Этот перелом от риторики к непосредственности слова открыл вид на все то в античности, что было на деле непосредственным или могло рассматриваться как непосредственность слова»[3] — тем самым «открыл вид» на свободное от прежней, риторической меры, восприятие античности. Новая «мера» еще не создана, но «старая» очевидно поколеблена всем процессом переосмысления классического наследия из «своего» в «чужое». Чтобы прояснилось, как в сознании эпохи рождается иная, «нериторическая» эстетическая мера, его содержательная динамика по отношению к традиции по замыслу Михайлова должна выявляться в самом широком плане — на уровне культуры как целого.

7.2.2. Традиция как «идеал» и «культурная реальность»

«Античность как культурная реальность и культурное представление безмерно превосходит своим участием в жизни этой эпохи частность и дробность любых заимствований, подновлений, рефлексий и отражений, — отмечает Михайлов. — Она участвует в самом бытии этого этапа европейской культуры, в логике его движения, приводящего к слому»[4]. Об этом свидетельствуют веяния моды, общий стиль жизни «по античным образцам», бытовая культура, что подробно исследуется в работах Михайлова. Рассматривая стиль «как широкое социальное явление» (с. 534), он видит главную особенность «стиля кризисной эпохи» в эклектизме (с. 533) и в том, что «наследие прошлого внедряется в непосредственную жизнь», в быт (с. 533). Так создается «наклонение» эпохи, ее «направленное» движение к новой эстетической мере: «Развитие тенденций общего стиля выдает снижение культуры как ценности» и ее сведение на уровень «домашний» и «бытовой» (с. 534).

Итак, что было «идеалом», становится «культурной реальностью». Но все богатство эмпирических наблюдений все же не может показать главного — каким образом широко распространившееся в бытовых сферах культурной жизни подражание античности (в одежде и в стиле мебели, формах досуга, моде на «итальянские путешествия») ведет к рождению нового Слова. Ведь Слово никогда не «отражает» действительность, как неустанно подчеркивал Михайлов, а «опосредует» ее. То есть должно быть найдено опосредующее начало, своего рода «звено» между Словом и социальной реальностью, на основе которого подготавливалась новая историческая функция Слова.

---

[1] *Михайлов А. В.* Гете и отражения античности в немецкой культуре на рубеже XVIII-XIX веков. С. 592.

[2] Там же.

[3] *Михайлов А. В.* Античность как идеал и культурная реальность XVIII-XIX веков. С. 517.

[4] Там же. С. 509.

Михайлов полагает, что это опосредующее звено было создано «морфологическим» видением истории. Греческое искусство, а затем и восточное (у Гете, Шлегеля), постепенно осознавалось как «чужое» и требовало поэтому новой оценки, нового «взгляда» на себя. Греческое «поражало чуждостью» (с. 528), что требовалось «понять и освоить»; это «сначала — заданная динамика исторического взгляда вглубь, а уж потом — увиденное, вид, реальность» (с. 528). «Взгляд», «видение» как новая ориентация культурного сознания противоречат «книжному» духу риторической культуры. Утверждая свою ценность в сознании эпохи, ориентация на непосредственное «видение» постепенно входила и в художественное мышление, участвуя в процессе переосмысления Слова и «направляя» его.

Поэтому Михайлов ставит в центр своего внимания то, как «видится» на переходе эпох предмет искусства, «античная вещь»: здесь достаточно точно можно проследить изменения в представлениях о «прекрасном», то есть об эстетической мере. Анализ «вещи» становится аналитическим компонентом изучения изменений в языке культуры («Судьба вещей и натюрморт»).

«Активное обращение к своим началам — знак приближения к исчерпанию своих начал, — пишет Михайлов. — Таковы самые общие горизонты осмысления, пределы, в которых оказывается в эту эпоху всякая античная вещь и античный текст» (с. 527-528). При этом «подобную полярность вещи выдают особенно явно, более явно, чем тексты» (с. 528). В риторической «книжной» культуре «генеральный путь к вещи лежит через текст, его толкование» (с. 525). Это означает, что «лучше сто раз прочитать, чем один раз увидеть». Отмечая, что еще в 1769 году Рейнольдс мог читать лекции по живописи без иллюстрирования их произведениями, Михайлов указывает на «диаметрально противоположный принцип, когда все доступно для видения» (с. 526). Он был обусловлен «культурным переворотом», который «разорвал связь времен», преемственное движение «своего». В это время «люди начинают видеть глазами так, как если бы проснулся независимый от слова и его регулирующего смысла взгляд», и «повсюду незаметно и неподконтрольно завязываются узлы синтезов — своего и чужого, нового и давнего» (с. 527).

Содержание таких «синтезов» Михайлов выявляет на материале живописи, поскольку ее «язык» отчетливее, чем другие искусства, открывает характер «видения» вещи. Самопонимание эпохи «следует искать... во встрече натуры и искусства, — считает он. — Искусство... яснее и откровеннее высказывает самопостижение эпохи, ибо сосредоточивается на нем» (с. 543). Анализ художественного пространства на картинах Давида («Умирающий Марат» и «Портрет мадам Рекамье») открывает, как оно меняется: личность начинает «зависеть от вещей», пространство становится субъективным, происходит его «психологизация». «Если до совершающегося перелома, — отмечает Михайлов, — все тела, формы, само пространство в общем и целом организуются со своей внутренне-смысловой стороны», то после перелома они организуются «отсюда», они сугубо «посюсторонни», принадлежат зримому миру (с. 547). Так, три античных предмета на портрете Рекамье — «для эпохи готовые слова, которые здесь цитируются», но им уже свойственно тяготение к тому, чтобы «преодолеть отрывочность цитаты... и становиться образом жизненной полноты, полнокровного бытия»[1].

Осуществляя анализ отдельных смысловых элементов языка живописи, таких, как «стена» («все вращается вокруг нее как проблемы». С. 537) у Рафаэля и, с другой стороны, Д. Флексмена, Михайлов обнаруживает «переходную функцию» стиля эпохи в целом: «Искусство, взаимоустроившее человека с его миром, стало совсем земным и здешним» (с. 561). Прослеживаются процессы переосмысления

[1] *Михайлов А. В.* Античность как идеал и культурная реальность XVIII-XIX веков. С. 520.

античного идеала в скульптуре (в произведениях Карстенса), также «причастной живой философии истории» (с. 562); на «переходность» восприятия античной вещи как общую черту сознания эпохи указывает сопоставительный анализ двух редакций рассказа А. Штифтера «Полевые цветы», 1840 и 1844 годов (с. 550-552).

Изменяющееся «видение» античной вещи, изученное на материале разных искусств, показывает общую тенденцию его становления: «Если раньше всякая изображенная на картине вещь была сосудом внутреннего смысла, то теперь она — оболочка и граница "моего" и перестает быть носителем своего, внутреннего смысла» (с. 536). Вещь уже не «эйдос», а часть интерьера, «среды обитания», личного жизненного пространства человека. Отсюда становится возможным обозначить ту смысловую «инстанцию», от которой начинает зависеть новая эстетическая «мера». В живописи, — отмечает Михайлов, — «отсчет от некоторой абсолютности данного, от вещей и от "мира" заменяется отсчетом от человеческого "я", которое только теперь начинает понимать свое центральное положение в мире» (с. 536).

Тем самым переосмысление «вещи» раскрывает, как в культурном сознании эпохи устойчивая «идеальная», «образцовая» эстетическая мера, задаваемая классическим наследием, начинает колебаться и постепенно разрушается с тем, чтобы формироваться уже на новом основании — не «всеобщем» (не «готовом»), а индивидуальном, субъективном. А. В. Михайлов констатирует: «Акции бытового предмета резко поднялись, акции искусства падали, поскольку художественно образцовое делалось футляром чуждой ему практической потребности и, шире, идеи присвоения, собственности» (с. 541). «Индивидуализм присущ не романтизму, а всей эпохе»[1], — убежден Михайлов. Его анализ поэзии эпигонов как «наследников лучшего», сумевших выразить суть уходящего в прошлое «переходного» времени, показывает: «Субъективность "я" отмечает здесь место, где находит пристанище все богатство культуры» (с. 555).

Человеческая личность «уже не растворяется в формах общего и враждебна к отвлеченной мере». В финале переходной эпохи довершается «перестройка культуры» к отдельным «я»; «я» становится «единственной мерой всякой ценности» (с. 535)[2].

---

[1] *Михайлов А. В.* Проблемы анализа перехода к реализму в литературе XIX века. С. 68.

[2] Нельзя не заметить, что Михайлов высказывается о «я» в роли эстетической меры предельно жестко. «На языке культуры эпохи, — пишет он, — подлинные богатства «я» осмысляются через его «собственность». «Я» становится центральной точкой мира»; «усвоение духовных богатств резко переходит в присвоение материальных ценностей». «Отдельные «я» — это «полноправные измерители, держатели, оцениватели»; «я» и «моя» эпоха — центр и единственная мера всякой ценности». И далее: «Отсчет тут нужно вести от собственника, от присваивателя» (*Михайлов А. В.* Идеал античности и изменчивость культуры. С. 535).

Тема, к которой отсылает сама интонация таких высказываний, будет в полной мере развернута Михайловым позже, уже в начале 1990-х годов, когда его основным предметом исследования станут «ключевые слова культуры» и прежде всего «нигилизм». Он считал «самополагание» личности одной из таких все еще действующих «аксиом» научного сознания, которые обязательно должны быть эксплицированы и преодолены, поскольку в противном случае минувшие культурные эпохи будут по-прежнему оцениваться от «своего» как «менее» развитые, и в результате «иное», язык других культур, останется для нас навсегда недоступным. В той же цитируемой выше работе «Идеал античности и изменчивость культуры» (1988) он пишет: «Я» рассуждает здесь так: чем дальше от «меня», от «моего» внутреннего, затем от устроенного мною мира, тем меньше смысла, так сказать, смысла-для-меня» (*Михайлов А. В.* Идеал античности и изменчивость культуры. С. 535). Приводя слова Гегеля об «алчности субъективности, все сводящей в простом источнике чистого Я и все пожирающей в нем» («Вильгельм Генрих Вакенродер и романтический культ Рафаэля» // Языки культуры. С. 681 прим. 128), Михайлов указывает и на то, что в философской мысли эпохи «опасность» этой тенденции для научного познания уже предвиделась.

Итак, изучение изменяющегося отношения к традиции показывает, что в культурное сознание эпохи постепенно входило представление о зависимости эстетической «меры» от самой человеческой личности, от «отдельного «я». Как это представление влияет на художественное мышление эпохи и на ее Слово?

7.2.3. Поиск языка самовыражения личности

Крайняя «граница» переосмысления Слова — это Слово риторическое, которое «мыслится субстанциально». Оно «не просто что-то обозначает», а «неразрывно сопряжено со своим субстратом»[1]. Это слово-«эйдос», «образ» и «идея» одновременно, слитые в «сращенности образно-понятийных начал»[2]. Чтобы Слово стало «непосредственным», этим началам предстоит распасться, разъединиться — тогда, очевидно, возникнет для писателя возможность мыслить не «топосами», а на своем, «индивидуальном» языке. Таким образом, задача исследования «перехода» Слова предполагает, что должно быть выявлено содержание смысловых процессов, определивших исторические изменения в функции Слова.

Первое, что могло быть исходным моментом для рождения и последующей легитимации «индивидуальной» меры в художественном мышлении эпохи, — это само «непосредственное чувство», «личное впечатление», когда оно получает именно эстетическую значимость. С точки зрения Михайлова, в этом отношении принципиальная роль принадлежит книге Вакенродера «Сердечные излияния монаха — любителя искусств» (1796), оказавшей мощное воздействие на духовную культуру своего времени. Здесь выражена «историческая потребность» «переломного духа эпохи»[3] и сделано «*открытие,* выдающееся по своему историко-культурному значению»[4].

Как подчеркивает Михайлов, Вакенродер создал «совершенно *новое отношение к искусству*» и «сумел выразить его в *слове*»[5]. Новизну он видит в следующем: «...искусство существует для чувств человека, для того, чтобы зритель живописного произведения, слушатель музыкального произведения воспринимали их, полагаясь на всю полноту своих чувств. Искусство предоставлено чувствам — оно находит отклик в сокровенном внутреннем содержании души человека; такова его сущность. Искусство предназначено для совершенно непосредственного восприятия»[6].

Михайлов отмечает, что такое отношение к искусству «в принципе полагает конец» предшествующей «мере» искусства, основанной не на опыте, а на знании — «знании смысла, какой в нем воплощен», «знании формы, какая несет на себе его смысл»[7]. Потому «в произведениях Вакенродера был заложен самый радикальный поворот в постижении, восприятии искусства», который постепенно осуществлялся «в самом искусстве (живописи, музыке, поэзии), в теории искусства, в истории искусства, главное же — в художественном сознании»[8]. Как видим, точка «перелома» в формировании новой художественной меры выявле-

---

[1] *Михайлов А. В.* Поэтика барокко: завершение риторической эпохи. С. 136.

[2] *Бройтман С. Н.* Историческая поэтика // Теория литературы: в 2 т. М., 2004. Т. 2. С. 121.

[3] *Михайлов А. В.* Вильгельм Генрих Вакенродер и романтический культ Рафаэля // Языки культуры. (1979) С. 657.

[4] *Михайлов А. В.* О Людвиге Тике, авторе «Странствий Франца Штернбальда». С. 184.

[5] Там же. С. 186.

[6] Там же.

[7] Там же. С. 187.

[8] Там же. 188.

на и зафиксирована: это признание «непосредственного», личного опыта человека эстетически значимым, что было Вакенродером не только осознано, но и закреплено в «слове». Поэтому «слово» уже «может стремиться стать отпечатком... жизненной полноты и подлинности»[1].

Но чтобы подобное стремление реализовалось, очевидно, должен возникнуть сам язык для выражения непосредственного опыта «я», ведь для «готового» слова, в соответствии с характером его «регулирующей» функции, эта возможность не только не предусмотрена, но даже исключена. Следовательно, в художественном сознании эпохи язык «я» сам должен стать предметом рефлексии, в процессе которой будет формироваться его «слово». Постановка этого вопроса — следующий методологический «шаг», который подсказывается логикой раскрытия переосмысления слова в работах Михайлова.

Он предполагает, что этот процесс репрезентируется философской лирикой переходной эпохи. Его направленность задается тем, что «*мысль должна стать лирической интонацией*»[2], а лирика — «особым автономным языком» для «я»[3]. «Поэтическая мысль и философская мысль, — очевидно, есть человеческое основание для того, чтобы они соединялись, — говорит Михайлов, — в том и другом случае мысль человека, мыслящий человек как общий источник»[4]. Поскольку именно на переходе эпох свершается «антропоцентрическая переориентация мироотношения» (с. 558), то происходит такая «встреча» философии и поэзии, при которой оформляется в слово новый взгляд на мир, и тем самым создается и новое, адекватное этому «взгляду» Слово. «Не возникают ли они (произведения философской лирики — Г. Д.), — говорит Михайлов, — на особо значимых рубежах литературной — и общекультурной — истории, в поворотные ее моменты? Когда человеческая мысль... не желает оставаться в положенных границах — дисциплин ли, жанров ли, форм выражения и т. д., смело их переступает и заряжается общим человеческим волнением, стремясь к самому первоосновному»[5]. По его убеждению, «тогда-то и появляется почва не для условного сосуществования философского и лирического в одном произведении, а для их взаимопроникновения и для того, чтобы складывалось особое — единое и высокое — качество человеческой мысли»[6].

То, каким именно образом в поэтическом языке философской лирики конца XVIII — начала XIX веков осуществляется «прорыв к *истинности непосредственного*»[7], показано прежде всего в работах «Проблема философской лирики» (предположительно конец 1880-х) и «А. А. Фет и Боги Греции» (видимо, 1992).

Итоговый методологический момент анализа изменений в языке художественной мысли — это изучение представлений о «форме». В ходе разрушения прежнего эстетического канона, по мере того как формируется язык самовыражения личности, складывается новое представление о «целом» произведения. Такое представление не «просто» сменяет предыдущее, а именно «складывается», постепенно создается; и должно быть выявлено, как это происходит.

По исследовательским наблюдениям Михайлова, жанровые особенности произведения зависят от того, какова «онтология личности» в культурном сознании каждой исторической эпохи. Размышляя о художественной структуре барочного романа, Михайлов отмечает: «Прежде чем думать об исторических и социологи-

---

[1] *Михайлов А. В.* Античность как идеал и культурная реальность XVIII-XIX веков. С. 519.
[2] *Михайлов А. В.* Стиль и интонация в немецкой романтической лирике. С. 78.
[3] Там же. С. 73.
[4] *Михайлов А. В.* Проблема философской лирики. С. 405.
[5] Там же. С. 406.
[6] Там же.
[7] *Михайлов А. В.* А. А. Фет и Боги Греции // Обратный перевод. С. 422.

ческих объяснениях.., о чем не забывают современные историки литературы, следовало бы подумать о той *онтологии* личности, которая запечатляется в устроении этих произведений»[1]. В эпоху барокко «устроенности книги-свода аналогична устроенность личности»[2], — полагает он. На этом принципе внутреннего соответствия между присущим культурной эпохе представлением об авторе и характером жанра он основывает свой анализ поэтики барочной прозы.

Таким образом, вехи процесса переосмысления «формы» задаются тем, каким «было» и каким впоследствии «стало» представление об «авторе». В эпоху «готового слова» «произведение сильнее автора», — отмечает Михайлов. Автор выступает как «со-управитель, начальник или управляющий, и только затем — властный творец всего целого»[3]. Он не «создатель» произведения, а скорее его «участник», и поэтому «совсем не "субъект" в том смысле, в каком затвердила это слово академическая философия XVIII-начала XIX века, не субъект, который противостоял бы опредмеченному миру, равно как и миру своего собственного создания»[4].

Если «я» барочного автора отчуждено от эмпирической личности писателя, то впоследствии два этих «измерения» совпадут и сложится представление о «биографическом» авторе. Каким образом это происходит, открывают изменения в «мышлении формы». Ведь это, без сомнения, тот поэтологический уровень произведения, на который, как указывал Михайлов, только и может опереться его современный исследователь, если он намерен исходить в анализе жанра произведения из «самоистолкования» эпохи.

«Риторический» автор понимал Слово «онтологически» как «неотрывное от вещи»[5], но постепенно «автоматизм употребления готового слова уходит». Михайлов дает пример этого, цитируя Гете: «и на суше бывают кораблекрушения»[6] — здесь «внутри» аллегории появилось собственно «гетевское» сравнение, свидетельствующее о разрушении традиционного образа-знака. На данном примере уже можно понять, в чем состояло предметное содержание меняющейся «связи» между автором и словом. В культуре «подспудно накапливались совсем новые возможности слова — вне системных связей, вне закупоренности в системе смысла», — отмечает Михайлов. — Теперь слово рождается от ситуации и от субъекта, как выражение «внутренней формы» — замысла или внутреннего «видения», которое соответствует отдельной, «видящей» точке в бытии»[7].

Итак, «внутренняя форма», «endon eidos» — первоначальный этап изменяющегося «мышления формы», когда еще нет автора как «субъекта», но уже произошло осознание самой возможности его «свободного» творческого волеизъявления, и Слово начинает «стремительно разособляться». На основе представления о «внутренней форме», как выявляет Михайлов, со временем рождается «слово, в котором важно даже и не столько то, что оно идет от субъективной личности, сколько то, что оно совершенно непосредственно прилегает к самой действительности, идет от нее, служит ее голосом»[8].

«Перелом» во взаимоотношениях автора и Слова произошел потому, что в конце XVIII века в соответствии с новым, «морфологическим» представлением об истории и в произведении искусства стали видеть «органическое целое». Ука-

[1] *Михайлов А. В.* Поэтика барокко: завершение риторической эпохи. С. 141.
[2] Там же. С. 129.
[3] Там же. С. 166.
[4] Там же. С. 129.
[5] Там же. С. 143.
[6] Там же. С. 166.
[7] *Михайлов А. В.* Античность как идеал и культурная реальность XVIII-XIX веков. С. 515-516.
[8] Там же. С. 516.

зывая на переходный характер представления о целом в культуре бидермейера, Михайлов отмечает: «Это совсем не формальный вопрос. Речь идет о том, что можно было бы назвать мышлением, или осознанием, *формы* — вместе с тем и самой *сути* литературного (вообще художественного) произведения»[1].

«Органическое» представление о художественном целом еще во многом связано с риторическим мышлением, но уже и основательно колеблет его. Идея «внутренней формы» «помогала понять, — пишет Михайлов, — что всякое произведение строится и должно строиться как здание своего смысла ("эйдоса"), что оно возникает *органически*, а не по готовым рецептам и образцам жанра, формы, стиля»[2]. Так подготавливалось новое представление о роли автора: «...идти в творчестве от смысла, от замысла, а не от готового слова, от целого (органического), от видения целого, а не от отвлеченной идеи»[3].

Выражение «переходной» сущности «мышления формы», когда происходит ее «*развал*»[4], Михайлов видит в поздних романах Гете и в творчестве Жан-Поля. Михайлов показывает, что «развал формы» был неизбежен на сломе эпох, поскольку «*общего* критерия» для определения органичности этой формы не было, ему только предстояло сложиться. Этим объясняется «полистилистика произведения»[5] переходного времени. По убеждению Михайлова, структурная целостность и художественное единство романного жанра будут осознаны и станут возможны лишь в середине XIX века — в эпоху реализма, на уровне ее «мышления формы», когда Слово обретет свою новую историческую функцию. На «переходе» эпох этого не могло произойти, но было создано само условие будущего «перехода» к реалистическому «мышлению формы».

Представление о «внутренней» форме помогло «поэту осознать себя творцом своего произведения и "гением", который не заимствует готовые правила, а сам их творит и затем им следует», — отмечает Михайлов. В итоге произведение оказалось «всецело *подвластным* творческому "я". Творчество стало *произвольным, самовольным и субъективным*», а произведение обрело *индивидуальный* облик[6].

Итак, «категориальный слом» оснований эпохи привел к изменениям в языке культуры, а они, в свою очередь, подготавливали новую историческую функцию Слова. Теперь важно понять, как в соотнесении с этими методологическими моментами анализа переходной эпохи в работах Михайлова изучается «отдельное» литературное произведение.

7.3. Литературное произведение на переходе эпох («Римские элегии» И. В. Гете)

При изучении литературных явлений «переломного» времени, когда Слово переосмысляется, видимо, особенно трудно раскрыть художественную целостность произведения. Ведь в нем не только должны быть найдены и обозначены черты «уходящего» и «нового» Слова: важно найти сам структурно-содержательный принцип, организующий художественное целое.

«Римские элегии» Гете (1789) — одно из немногих произведений, в которых, по убеждению Михайлова, выразился «художественный итог» всех противоречий переходной эпохи, «итог» как эстетическое единство, уникальная целостность «смысла». Как Михайлов решает задачу его исследования?

---

[1] *Михайлов А. В.* Гоголь в своей литературной эпохе. С. 340.
[2] Там же. С. 340.
[3] Там же. С. 341.
[4] Там же.
[5] Там же. С. 343.
[6] Там же. С. 341.

Гете «вмещает в себя эпоху», — пишет он. — В его «творчестве и личности сама густота и теснота идей эпохи обретает вполне отчетливые черты, причем во всей своей полноте»[1]. Обращаясь к анализу «Римских элегий», он намерен «выйти к самому общему через совсем конкретные, отдельные моменты связи»[2]. Подход к изучению этого произведения как «целого» определяется по его «местоположению» в истории. «Римские элегии», — отмечает Михайлов, — «стоят на рубеже гигантских исторических эпох, на которые открывают вид»[3]. Поэтому одной «меры» здесь не может быть; осуществленное в произведении «слияние в классической форме того разнородного, что у Гете утверждает свое единство», свидетельствует о «многомерности» поэтического текста. Ее ключевые составляющие — образ истории, «пластичность видения», «эротизм», жанр.

Михайлов выявляет, что история предстает у Гете «как пространство бытия, о котором мечтает поэт». Для Гете современный ему Рим — не столько идеальный образ, сколько реальное царство красоты и свободы, «в котором все уравновешено и пронизано ощущением жизненной полноты». Это «приобщение к подлинному миру античной древности»; за образом Рима угадывается и греческое начало, и оно также постигается в горизонте «окружающей действительности»[4], как живое настоящее. Это новое, незнакомое риторическому мышлению чувство истории позволяет увидеть «пластичность гетевского видения и, шире, восприятия мира». Она рождается «на основаниях классического мировидения», которое «перерастает» «в живое наглядное созерцание». Новый художественный смысл появляется из такого соединения классического скульптурного идеала с непосредственным чувством. «Эротизм был важнейшей, центральной чертой такого мировоззрения, в котором любящий взгляд на пластичность тел утверждал все бытие», — отмечает Михайлов. «Связь любви и познания» у Гете «предельно переосмысляется, поскольку обращается в чувственно-эротический индивидуальный опыт»[5]. Тем самым «идеал гармонии» остается «классическим», но уже «идет не от переживания стиля, а от переживания реальной полноты бытия, символически воплощаемой в центральном образе прекрасного человеческого тела»[6].

В пластически-зрительном мире «Римских элегий» выражены совсем новые для художественного мышления импульсы. С ними связана и «жанровая уникальность» сборника: «Все жанровое, устоявшееся, риторически-типическое, всякий литературный мотив, все позаимствованное и переработанное соединялось с таким "я", которое представало уже индивидуальным, конкретным, неповторимым в своем бытии»[7].

Но это не то «я», которое «знает» реалистическое мышление; в мире Гете ему «неоткуда» было возникнуть. Михайлов настойчиво подчеркивал, что говорить о реализме по отношению к эпохе Просвещения означает делать неоправданный «перенос своего на чужое». В отличие от М. М. Бахтина, полагавшего, что для Гете явление и сущность совпадают (письмо И. И. Канаеву[8]), Михайлов подчер-

---

[1] *Михайлов А. В.* Гете и отражения античности в немецкой культуре на рубеже XVIII-XIX веков. С. 564.

[2] Там же. С. 565.

[3] Там же. С. 571.

[4] Там же. С. 572.

[5] Там же. С. 576.

[6] *Михайлов А. В.* Методы и стили литературы. С. 245.

[7] *Михайлов А. В.* Гете и отражения античности в немецкой культуре на рубеже XVIII-XIX веков. С. 574.

[8] *Бахтин М. М.* Эстетика словесного творчества. Сост.: С. Г. Бочаров. М., 1986. *Примечания* С. С. Аверинцева и С. Г. Бочарова. С. 416.

кивает, что в художественном видении Гете не было прямой «непосредственности», представление о ней еще не сложилось. В работе «Глаз художника» он говорит о сложной диалектике сущности и явления у Гете, который «ждет от художника постижения внутренней *сущности* предмета»[1]. Для Гете «видимое» не совпадает со скрытым и потаенным; природа для него — «священно-откровенная тайна», это «не просто видимость, очевидность, но и видимость, очевидность тайного, скрытого»[2].

Сопоставляя Гете с Гегелем, Михайлов указывает на близость их взглядов и в то же время на различие. «Весьма чужд был Гете, — отмечает он, — гегелевский логицизм и абстрактность...» Для Гегеля сущность нечто логическое, для Гете — это форма, облик, эйдос[3]. Это «новонарождающееся» представление о «внутренней форме» связывает мышление Гете и с риторическим Словом (Плотин), и с его начинающимся изменением, которое осуществляется как в «Римских элегиях», так и в других произведениях Гете. Он изживал риторическое слово с неразрывностью в нем знания, морали и поэзии, — отмечает Михайлов. — У него слово прошло сквозь реальность и личный опыт — и вернулось в себя[4], а не «обратилось» к непосредственности жизни. «Гете сознательно воздерживается от оценки действительности, — писал Михайлов о поэтике романа «Избирательное сродство». — Морализаторство отменено, но зато утвержден глубокий нравственный смысл целого», и «непосредственная "видимость" жизни отодвинута вглубь гетевского образа мира»[5].

Для Гете уже не существует «готового» единства знания и морали как безусловного — к области познания истины, ее «сущности», уже активно подключается «открывающий» ее человек. «Именно человек деятельный прикасается в самой сиюминутной непосредственности своей деятельности к самому истоку бытия, его смыслу и сущности, открывающейся в явлениях», — подчеркивает Михайлов, имея в виду творчество Гете в целом — и научное, и художественное. — «Человек трудится над исторической сущностью бытия, а все человечество, взятое совокупно, в длительном процессе своей истории и осмысляет эту сущность в целом»[6].

В окружающей жизни Гете видел не идеальность, а хаос[7], и он стремился «к универсальной трагической гармонии, которая не довольствовалась бы видимостью гармонически-примиренного, а не деле соединяла бы мир и человека, не упуская из виду противоречия существующего»[8]. При этом он «колебался между античностью как живой культурной формой и как системой правил»[9], и в его произведениях «вопреки его желанию как бы остановить идеальную историческую эпоху все пребывает в движении, в историческом волнении»[10]. Об этом, как показывают исследования Михайлова, выразительно говорят «Беседы немецких эмигрантов» и поздние романы. Но в «Римских элегиях» (и «классическом стиле» Гете в целом) достигнута «гармония литературных эпох». Основой этого стало художественное осмысление

---

[1] *Михайлов А. В.* Глаз художника (художественное видение Гете) // Языки культуры. С. 652.

[2] *Михайлов А. В.* Гете и отражения античности в немецкой культуре на рубеже XVIII-XIX веков. С. 582.

[3] Там же. С. 584-585.

[4] *Михайлов А. В.* Методы и стили литературы. С. 259-260.

[5] Там же. С. 261.

[6] *Михайлов А. В.* Гете и отражения античности в немецкой культуре на рубеже XVIII-XIX веков. С. 586.

[7] Там же. С. 590.

[8] Там же. С. 565-566.

[9] Там же. С. 590.

[10] Там же.

античности как «идеала», который Гете видел достижимым сегодня, в историческом «настоящем» его времени — что и было подлинным художественным открытием. Классический «идеал» способен стать «жизнью»; он вполне может соединиться с ней — само это представление, создающее структурно-содержательный принцип «Римских элегий», несло с собой совершенно новый «смысл» художественного творчества.

Классические тексты для Гете «отступали в сторону перед складывавшимся образом живой жизни», — пишет Михайлов. И античные «вещи» в его коллекциях не музейные экспонаты, «а знаки жизни»[1]. Благодаря Гете «жизнь», «действительность» начинает входить в эстетический горизонт эпохи — но пока она опосредована классическим «идеалом», это указывает на существенную связанность художественного мышления эпохи с «направленностью» риторического Слова, а одновременно и на то, что эта направленность становится иной. Коллекции Гете, — отмечает Михайлов, были повернуты *«не к тексту, а к жизни»*[2]; сама связь между Словом и «жизнью» в творческом сознании Гете мыслится «мифоритори-чески», но уже значительно более свободной, чем в предшествующую эпоху.

От «Римских элегий» еще очень «далеко» до того времени, когда будет художественно осознано право на «непосредственное» изображение действительности. Так, Г. Гейне, вступая в острую полемику с Гете, на деле во многом наследует его эстетические идеи. По наблюдениям Михайлова, «этот гейневский комплекс... хорошо описывает ситуацию» реализма в Германии: писатель «не может отнестись к жизни непредвзято, не может погрузиться в жизненный материал, а все время вынужден смотреть на жизнь глазами искусства, посредством отвлеченных эстетических принципов»[3]. Но движение Слова к его новой «направленности на жизнь», как выявляется в исследованиях Михайлова, было в определенном смысле задано именно Гете. Поскольку «составные творческого облика» не придуманы писателем, а взяты им из истории[4], «Римские элегии», где высказано «переосмысляющееся» Слово, стали «реальным фактором истории»[5].

Таковы, на наш взгляд, основные методологические моменты изучения литературного произведения переходной эпохи на уровне «движущейся» меры.

8. Наука как «диалектическая система соопределенностей»

«Движущаяся мера» продумывалась А. В. Михайловым прежде всего как общий методологический принцип, адекватный исследованию историчного, «движущегося» содержания предмета исторической поэтики. Насколько точна такая «мера»? Чем будет определяться верифицируемость исследовательского знания, появляющегося в результате ее применения?

В логике Михайлова вопрос о научной строгости и точности метода не может быть поставлен без прояснения того, как соотносится с «наблюдаемым процессом» его «наблюдатель», сам современный исследователь истории Слова.

8.1. «Экзистенциальное измерение» науки

Открывая в Московской консерватории курс «Герменевтические основания истории культуры», Михайлов указал на «историчность любого понятия» науки и «экзистенциальность всего, о чем мы думаем и пишем». «Все, чем мы занимаемся, как бы далеко оно ни было, как бы ни было это отвлеченно и абстракт-

---

[1] Там же. С. 594.

[2] Там же.

[3] *Михайлов А. В.* Гоголь в своей литературной эпохе. С. 336.

[4] *Михайлов А. В.* Методы и стили литературы. С. 233.

[5] *Михайлов А. В.* Гете и отражения античности в немецкой культуре на рубеже XVIII-XIX веков. С. 564.

но — все связано с нашей позицией во времени и пространстве, — подчеркивал он. — Все наши понятия располагаются в окружении этой точки и нигде более и связаны с этой точкой, зависят от нее... Это проявляется в нашем в о л н е н и и по поводу данной темы. Исследователь, не испытывающий волнения, создает науку, лишая ее экзистенциального измерения, лишая ее человеческих качеств»[1].

Михайлов полагает, что одна из распространенных тенденций современной науки — стремление к «упрощенчеству», когда литературоведу хотелось бы обрабатывать литературный материал «автоматически, без своего личного участия в нем»[2]. Но «история не отложилась куда-то в сторону, как нечто готовое, совершившееся до конца», она «продолжает твориться» — «вместе с нами, через нас»[3], история существует благодаря читателю и исследователю и без его «личного участия» вообще невозможна.

«Люди начала XIX века, — писал он в работе «Культура комического и столкновение эпох», — садясь по вечерам за ломберный столик и развлекаясь в обществе шарадами и логогрифами... конечно же не замечали, как в такие минуты уносит их своим вихрем история, вовлекая... в свою неповторимость, в безвозвратность совершающегося. Точно так и мы, делая доклады или слушая их, ... погружаясь в жизненную суету, не замечаем, как принадлежим истории»[4]. Н. С. Павлова раскрывает глубокий теоретический смысл этих слов: «...сама включенность культуры в движущееся время была для него первостепенной и требовала соответственного уровня понимания и знаний»[5]. Цитируя этот фрагмент работы А. В. Михайлова, С. Г. Бочаров отмечает здесь «проникновение в вечное состояние человека, но увиденное в историческом вихре»[6].

Представление о «неостановимом времени» исключает для исследователя возможность быть «объективным наблюдателем» культурной истории, оставаясь как бы «посторонним» по отношению к ней. Создания культуры «живут только в сознании людей», — подчеркивал Михайлов. — «... культура жива только этим одним. Больше ничем»[7]. Любое произведение существует, то есть становится культурной реальностью, когда его «смысл» воссоздается «на языке нашего сознания... только в голове произведение обретает настоящий смысл»[8]. Поэтому «экзистенциальное измерение» науки не только не может быть устранено, но, напротив, является самим условием ее бытия. «Если мы в истории искусства ничем не увлечены, — говорил Михайлов на одной из лекций, — то все наши занятия научные рушатся с самого начала, потому что так устроена эта наука»[9].

Исследователь — не объективный и независимый наблюдатель, а заинтересованный «участник», причем главный, поскольку только с его помощью, посредством его личного «осмысления», может сбываться весь смыслопорождающий процесс истории культуры. Размышляя о трудностях «обратного перевода», Михайлов отмечал: «Литературовед... оказывается в положении такого участника историко-культурного процесса, который "мешает" себе переводить, но который никак не

---

[1] Лекция 3 сент. 1991г., запись Д. Р. Петрова. Цит. по: *Чигарева Е. И.* Музыка в научной мысли А. В. Михайлова // *Михайлов А. В.* Музыка в истории культуры. С. 246-247.

[2] *Михайлов А. В.* Диалектика литературной эпохи. С. 27.

[3] *Михайлов А. В.* Бетховен: преемственность и переосмысления. С. 8.

[4] *Михайлов А. В.* Культура комического и столкновение эпох. С. 131.

[5] *Павлова Н. С.* О теоретическом смысле работ А. В. Михайлова. С. 76.

[6] *Бочаров С. Г.* Огненный меч на границах культур. С. 12.

[7] *Михайлов А. В.* Из лекций // Обратный перевод. С. 783.

[8] Там же. С. 784.

[9] Там же. С. 725.

может быть исключен из этого процесса — уже потому, что (будь только это возможно) весь процесс — и весь его перевод — тотчас же обессмыслился бы»[1].

Потому роль наблюдателя в исторических науках принципиально иная, чем «в естественнонаучном эксперименте». «В культурной истории наблюдатель — неотъемлемая часть самого наблюдаемого процесса, звено постижения и осмысления всего исторического», — подчеркивал Михайлов. В отличие от точных и естественных наук, где исследователь и изучаемые им процессы противопоставлены, в науках гуманитарных наблюдатель — «необходимое условие самого существования культурной истории: она оборвалась бы, если бы прекратился процесс соотражения смыслов — процесс усвоения и переосмысления всего исторического»[2].

Личностное начало в науке Михайлов считал значимым не в меньшей мере, чем в искусстве. Анализируя теоретическое наследие В. Шерера, он пишет: «На "место" в истории науки может претендовать не голая методология "в себе", а личностно-интеллектуальное единство творчества. Личность — это субстрат научного знания, но не безучастный его носитель, а осуществляющее его начало»[3]. Это такое творческое «начало», благодаря которому «тенденции превращаются в дело» и «обретают свою действенность». Как был убежден Михайлов, представлять личностное содержание научной мысли совершенно необходимо: «Личность нужна для того, чтобы показать или, вернее, проявить то, как наука живет, не исчерпываясь разными сочетаниями отвлеченностей»[4].

«Парадокс наблюдателя», таким образом, означает, что вопрос о точности и достоверности филологической науки не может быть продуман и сколько-то решен без признания «субъективности» исследователя как условия осуществления его исследования. Это условие, как известно, давно принятый во внимание научным сознанием XX века факт. «Феномен понимания не только пронизывает все связи человека с миром, — отмечает Гадамер во "Введении" к книге «Истина и метод». — Также и в науке он имеет самостоятельное значение и противодействует всем попыткам превратить его в какой-либо научный метод». Задачу своей книги он видит как раз в том, «чтобы раскрыть опыт постижения истины, превышающий область, контролируемую научной методикой»[5]. Цель его философской работы — «вовсе не учение об искусстве понимания текстов»[6], а «универсум понимания» как герменевтический феномен[7].

А. В. Михайлов, со своей стороны, продумывает ту проблематику, которая для Гадамера закономерно оставалась за пределами его круга вопросов. Это область литературоведческой методологии и значение «принципа дополнительности» именно в ней. Если отказаться от «субъективности», то не будет даже контакта с материалом, почвы для «диалога»[8],— отмечает Михайлов; если не отказаться, то можно ли надеяться получить «объективные», то есть значимые и верифицируемые результаты?

8.2. «Интуиция целого»

Направленность мысли Михайлова в проблеме точности «движущейся меры» задается ситуацией «участника»: очевидно, лишь исходя из того, чему конкретно «причастен» исследователь, может быть понята научная значимость его исследо-

---

[1] *Михайлов А. В.* Проблемы исторической поэтики в истории немецкой культуры. С. 44.
[2] *Михайлов А. В.* Диалектика литературной эпохи. С. 30.
[3] *Михайлов А. В.* Проблемы исторической поэтики в истории немецкой культуры. С. 157.
[4] Там же.
[5] *Гадамер Х-Г.* Истина и метод. С. 39.
[6] Там же. С. 41.
[7] Там же. С. 42.
[8] *Михайлов А. В.* Проблемы исторической поэтики в истории немецкой культуры. С. 38.

вания. Поскольку речь идет об исторической поэтике, то это смыслопорождающий процесс истории как целое, к которому принадлежит и «я» исследователя. Таким образом, точность его исследовательской «меры» должна зависеть от того, как он воспринимает это историческое целое — видит ли его законы и как их осмысляет.

Сегодня, — писал Михайлов в середине 1980-х годов, — «как никогда в гуманитарных науках обострилось чувство полноты, чувство, нацелившееся на некую тотальность знания, естественно недоступного человеку, но тем не менее настоятельно требующего адекватного постижения исторической логики, в которой развивается материал науки»[1]. Проясним проблему: историко-литературный материал стал чрезвычайно объемен, даже «необозрим», и это предельно усложняет его восприятие как исторической целостности. Так, если видеть целое вне логики его истории, возникает реальная опасность по-позитивистски не заметить единства этого исторического целого за богатством его «частей»; с другой стороны, если такую логику искать, но не черпать ее из истории Слова, а конструировать самим, реальна другая опасность — не увидеть за целым исторически особенного, «части».

Тем самым проблема, определяющая для исследователя точность его наблюдений, заключается в том, что он должен суметь соотнести каждую отдельную «часть» литературной истории со всем ее «движущимся» целым. При этом, как показывает Михайлов, «никакое целое невозможно вывести, не предположив его заранее, как цель, и отказ от осмысления его наперед ведет к нарушению диалектической сопряженности в осмысляемой области — к нарушению сопряженности целого и частей... общего и отдельного»[2].

Но мыслить подобное целое все же возможно — как раз благодаря «участной» позиции ученого. «Субъективность исследователя... нужна для того, — полагает Михайлов, — чтобы богатство материала не разливалось "безразличным" (gleichgültig) океаном несвязных фактов»[3]. Однако эту субъективность важно четко сориентировать на то, чтобы «уловить целое», а именно: «...как только материал истории литературы пришел в движение и заговорил "сам" в одном месте, так этот его голос должен быть закономерно сопряжен с голосами всего иного материала истории литературы»[4].

Представление о содержании целого Михайлов также соотносит с позицией «участника». «Целое, — говорит он, — скажем, какой-то обозримый для данного литературоведа объем истории литератур (чтобы не произносить таких выспренних слов, как "всемирная литература", и не предаваться иллюзии о доступности подобных "объектов"), а части — это все то, что, в каких бы то ни было направлениях, по времени, поперек времени или по диагонали, вычленяется в целом, притязая на относительную самостоятельность»[5]. Важнейшая характеристика «целого» — его «движение», и вся суть дела выражается в необходимости связывать все отдельное не с «данным» и «готовым», а напротив, с непрерывно изменяющимся целым. «Пришедшее в движение *одно* место в океане историко-литературного знания должно немедленно вызвать бурю во всем океане»[6], — подчеркивал Михайлов. — «Исследователь, даже занятый самым частным историко-литературным вопросом, не должен был бы ощущать себя как-то иначе,

---

[1] *Михайлов А. В.* Стиль и интонация в немецкой романтической лирике. С. 58.
[2] *Михайлов А. В.* Проблемы исторической поэтики в истории немецкой культуры. С. 15.
[3] *Михайлов А. В.* Стиль и интонация в немецкой романтической лирике. С. 61.
[4] Там же. С. 61.
[5] *Михайлов А. В.* Проблемы исторической поэтики в истории немецкой культуры. С. 137.
[6] *Михайлов А. В.* Стиль и интонация в немецкой романтической лирике. С. 62.

нежели существующим в целом живом и неспокойном океане историко-литературного и историко-культурного движения»[1].

«Движущийся» характер всего целого, истории Слова, очевидно не допускает работы по сложившемуся, «готовому» методу как гаранту научной точности исследования. Даже если представить, что он применяется для анализа сугубо частных моментов произведения, это произведение исторично, потому нельзя не соотнести его с «целым», которое не может не меняться для непрерывно развивающегося и расширяющегося научного знания. Ведь «готовый» метод, при самой глубокой его философской обоснованности и технической разработанности, гарантирующей его точность, никак не может подойти на все случаи в ситуации постоянно меняющихся представлений, например, о границах литературных эпох, что в свою очередь влияет и на представления о их поэтологическом содержании.

Отсюда не «готовый» метод, а «интуиция целого» становится для исследователя своего рода гарантом научной точности взгляда. Как раз потому, что каждый ученый лично причастен к изменяющемуся целому истории, — ведь это его собственный, «окружающий» мир, — он способен «чувствовать» все, что в нем происходит, и в опоре на свои предметные знания интуитивно постигать тенденции движения исторических «смыслов».

«Историку и теоретику литературы нужнее формальных определений интуиция целого литературного процесса», — писал Михайлов. — Интуиция «не что-то иррациональное и субъективно произвольное. Как раз напротив: интуиция есть необходимое условие реализации рационального, логического принципа литературной истории. Это интуиция исследователя, знающего историю своей литературы и в неразрывной связи с нею историю ее изучения»[2]. Михайлов полагал, что интуиция исследователя, в силу его содержательной причастности к истории, глубоко методологически продуктивна по отношению к «движущемуся» в истории материалу науки. «Интуиция, основанная на знании целостного процесса литературной истории, — подчеркивал он, — есть не просто знание фактической стороны процессов, но умение смотреть на них в какой-то степени изнутри, ощущение энергии истории»[3].

Особое значение интуиция получает как своеобразный метод понимания и изучения «иного», языка чуждых исследователю культур. Здесь, по убеждению Михайлова, «очень большую роль» играют самые первичные интуиции исследователя, опирающегося лишь на чувство возможного для далекой культуры и невероятного для нее[4]. В работе «Гете и поэзия Востока» он предметно рассматривает этот аспект познания «иного». Гете, опираясь на *«поэтическую интуицию»*, — пишет Михайлов, — проник «к самой целостной сути явлений». Он подчеркивает: «...если не представлять себе поэтическую интуицию каким-то иррациональным "прочувствованием" неведомых и вовсе недоступных вещей, то нас прежде всего должны занимать механизмы поэтической интуиции, те рациональные пути, которыми она могла идти, коль скоро добивалась глубоких результатов... приобщаясь к смыслам далекого и малодоступного материала»[5].

Михайлов настоятельно напоминает, что наука «имеет дело с живой неопределенностью исторических феноменов» и с «интуицией как непременным посредником в их постижении». Рационально-логическое начало в интуиции, с его точки зрения, создает возможность видеть все частное в соотнесении с движением Слова, чем предопределяется методологическая точность исследования.

---

[1] Там же.
[2] *Михайлов А. В.* Диалектика литературной эпохи. С. 28-29.
[3] Там же. С. 29.
[4] *Михайлов А. В.* Проблемы исторической поэтики в истории немецкой культуры. С. 34.
[5] *Михайлов А. В.* Гете и поэзия Востока. С. 597-598.

8.3. Критерий точности: «совпадение исторического развития и его осмысления»

Представление о научной точности, когда ее видят в системности терминологического аппарата науки, Михайлов связывает с «давлением точных наук на гуманитарные»: оно ведет «к комплексу неполноценности» — у исследователя, не у науки в целом[1]. Но научная значимость литературоведческих работ, как убежден он, не может оцениваться по критериям, принятым в математике и естествознании. Теоретико-литературные понятия могут казаться «неточными» и быть при этом методологически результативными. Таковы, например, метафоры: образный язык считают неприемлемым для науки, тогда как это необоснованно; с его помощью творческая интуиция ученого способна раскрывать сущность исторических явлений[2]. «Процедуры проверки правильности высказываний в науке о литературе крайне затруднены в отличие от логики, от математики[3], — отмечает Михайлов. — Точность означает здесь схождение выражаемой в слове (в образном слове) интуиции исследователя и явления в его движении»; точность — это «совпадение исторического развития и его осмысления»[4]. Что по сути означает эта формулировка?

Такое «совпадение», — считает Михайлов, — не может быть доказано формально, но именно оно «поражает нас при чтении удачных литературоведческих трудов». Верификация результатов работы литературоведческой мысли осложнена и тем, что со временем, «в процессе переосмыслений», такие исследования теряют точность. Гуманитарное знание «вместе с историей и процессами осмысления все время пребывает в движении» и поэтому «размещается в поле неопределенности», — это условия науки и отражение форм бытия, которые она изучает[5].

Итак, судить о научной точности литературоведения по тому, насколько убедительно соотнесены признаки и черты отдельного произведения со сложившимся на какой-то момент определением литературного направления, эпохи или жанра, нельзя: фундаментальное отличие методологии гуманитарных наук от наук точных требует другой постановки вопроса о критерии точности. Такой критерий должен определяться отношением исследователя к своему предмету: если методология исследования сориентирована не на статичный «текст», а на исторически «движущийся» материал, это исследование будет научно точным.

«Литературоведение прилагает движущуюся меру к движущемуся содержанию, — утверждает Михайлов. — Такая парадоксальная ситуация — жизненная среда науки о литературе». Поэтому и точность в ней, как в исторической науке, «состоит в том, что все отдельное постоянно соопределяется с историческим целым — с целостным процессом развития национальной литературы, который сам... никогда не бывает готовым результатом, чем-то сложившимся»[6].

Таким образом, «совпадение исторического развития и его осмысления» как критерий точности означает, что при исследовании движущегося материала исторической поэтики («исторического развития» Слова) к нему будет прилагаться «движущаяся мера» как «его осмысление». Соответственно, «неточность» возникнет, если «исследователь стремится остановить процесс как объект, не соразмеряет фрагмент со смыслом целостного процесса, подчиняет отдельное отвле-

---

[1] *Михайлов А. В.* Диалектика литературной эпохи. С. 39.
[2] См. об этом в Приложении 2.
[3] *Михайлов А. В.* Диалектика литературной эпохи. С. 41.
[4] Там же.
[5] Там же.
[6] Там же. С. 31.

ченной формуле», то есть научная точность невозможна, когда «исследователь погружается в отдельное как в объект»[1].

Михайлов подчеркивает: «Литературоведческий принцип, согласно которому движущаяся мера прилагается к движущемуся содержанию, приводит к тому, что пласты литературной истории в самой науке колышутся и не стоят на месте», что исключает саму возможность «давать формально-логические определения направлениям и эпохам». Эпохи и направления не могут «определяться» — они «могут только соопределяться, как движущиеся (все заново осмысляемые) пласты движущегося (незавершенного, все заново осмысляемого) целого»[2]. Потому ни одно исследовательское суждение в науке о литературе не может считаться «абсолютно» точным и всегда будет «относительным». «Мы всегда только приближаемся к точному знанию, но не достигаем его, — пишет Михайлов, — и потому всегда уточняем и поправляем друг друга»[3]. Ему представлялось, что «относительность нашего знания», в отличие от кажущегося «абсолютным» знания наук негуманитарных, требует изменения взгляда на характер литературоведческой «системности» в целом.

8.4. «Диалектическая система» науки

Знание науки, как думал Михайлов, «складывается в динамическую соопределенность», которая «заслуживала бы наименования диалектической системы» — не полной, не непротиворечивой и непрерывно изменяющейся[4]. «Сейчас ясно, — говорил он в начале 1990-х годов, что неизвестного становится все больше и больше по мере накопления фактов. Это наша ситуация. У нас нет никакой надежды, занимаясь какой-либо наукой, создать что-либо устойчивое, замкнутое в себе»[5].

«Диалектическая» системность науки о литературе определяется тем, что каждое новое знание об «отдельном» литературном явлении должно колебать и менять общее представление о «целом» литературной истории — часть и целое должны непрерывно заново взаимоопосредоваться в научном сознании, чтобы внутренняя, имманентная логика истории продолжала быть его теоретико-методологическим ориентиром. Но «диалектическая система» означает и большее: это непрерывное взаимоопосредование в исторической поэтике «шага от прошлого» и «шага от современности», и тем самым — теории и истории литературы. «Диалектическая система» — итоговое по отношению к концепции предмета, задач и методологического принципа исторической поэтики понятие А. В. Михайлова. В его содержании реализуются, таким образом, все ключевые в его видении «координаты» исторической поэтики: «история культуры», Слово, понятое как первопринцип «словесности» в целом и как «носитель поэтического сознания», «опосредование и взаимопроникновение исторического и теоретического знания о литературе» как внутренний императив современного литературоведения»[6].

---

[1] Там же. С. 31.

[2] Там же. С. 32.

[3] Там же. С. 30.

[4] Там же. С. 42.

[5] Цит. по: *Чигарева Е. И.* Музыка в научной мысли А. В. Михайлова. С. 246.

[6] *Михайлов А. В.* Проблемы исторической поэтики в истории немецкой культуры. С. 18.

ГЛАВА 3

ИСТОРИЧНОСТЬ НАУКИ

1. Самоосмысление науки в «ситуации кризиса»

В начале 1990-х годов взгляд А. В. Михайлова на «мышление истории» в науке о литературе изменяется. Основной в его работах становится тема кризисности современного культурного сознания, и на первый план выходят «ключевые слова культуры». Почему именно этот аспект знания А. В. Михайлов полагает для науки центральным и каким образом анализ «ключевых слов» способен содействовать разрешению ее современных проблем — вопросы, к которым надлежит сейчас обратиться.

1.1. «Ангел истории изумлен...»

«Под знаком бури»; «Im Zeichen des Sturms» — озаглавливает А. В. Михайлов одну из последних своих работ, в которой осмысляется восприятие истории у В. Беньямина[1]. В центре его внимания — рисунок Пауля Клее, получивший у Беньямина название «Ангел истории». На лекции в Московской консерватории (12 ноября 1994 года) он цитирует текст Беньямина: Лик Ангела истории, объятого бурей, «обращен к прошлому. Там, где для нас возникает лишь некоторая цепочка событий, ему видится одна-единственная катастрофа. Катастрофа, которая громоздит руины на руины... Гора развалин перед ним все возрастает и достигает самого неба»[2].

Очевидно, для Беньямина «вся история есть катастрофа, которая началась с того момента, как Рай перестал существовать. И результатом своим история дает развалины»[3]. Но далеко не для него одного: тот же круг мотивов, выражающий ужас человека перед «бурей» истории, несущей уничтожение и смерть, Михайлов выявляет в скульптурах Э. Барлаха («Das Grauen und Entsetzen, das Im-Sturm-Stehen, das Warten auf das Kommende»[4]) и на картинах Ф. Нусбаума; в работах М. Хайдеггера. Это ощущение и видение истории присуще тем самым и художественной, и философской мысли XX века, что, по убеждению Михайлова, в высшей степени значимо, так как свидетельствует о процессах, происходящих в культуре в целом. И современное, «наше представление о конце истории сейчас — оно более чем оправданно»[5]; оправдано укорененностью в культурном самосознании эпохи, которая начинает мыслить «развал» истории.

Образ «конца истории», — говорил Михайлов, — несет в себе «представление о *крае* существования... Последнего края, за которым существования уже нет. За которым неизвестно, что будет с людьми и со всем миром»[6]. Образ «края», финала, предела имеет глубоко трагический смысл, обусловленный «фатальной непоправимостью» истории нашей эпохи. «...Неповторимый опыт истории, какой получен людьми в XX столетии, — пишет Михайлов, — таков, что он делает непосредственно понятным: не только лирика и поэзия уже невозможны

---

[1] Alexander Michailow. Im Zeichen des Sturms: Notizen zu Walter Benjamins Versuch geschichtsphilosophischer Thesen. In: global benjamin. Hrsg. von K. Garber, L. Rehm. München, 1999. О Вальтере Беньямине как историке литературы и культуры см.: *Белобратов А. В.* Предисловие // *Беньямин В.* Маски времени: Эссе о культуре и литературе. Составление и примечания А. В. Белобратова. СПб., 2004. С. 7-13.

[2] *Михайлов А. В.* «Ангел истории изумлен...» // Языки культуры. С. 871.

[3] Там же. С. 872.

[4] Alexander Michailow. Im Zeichen des Sturms: Notizen zu Walter Benjamins Versuch geschichtsphilosophischer Thesen. S. 1807.

[5] *Михайлов А. В.* «Ангел истории изумлен...». С. 874.

[6] Там же. С. 873-874.

после него и с ним, но невозможна и какая бы то ни было проза, от художественной до научной... иначе как путем временной утраты памяти ...Страшнее и неповторимее этого опыта может быть только одно — забвение *этого* опыта, его бессознательная и равнодушная утрата...»[1].

Осознание «фатальной непоправимости» всего происходившего на протяжении века не может не вести к фундаментальным изменениям в восприятии истории. Сам жизненный опыт заставляет понять, что история отнюдь не процесс «смыслопорождения»; она не имеет «смысла» и реализуется, напротив, как его разрушение. «Изумление» Ангела Истории, — говорит Михайлов, — это «изумление перед самой историей». Ангел «видит начало мира. И он одновременно видит все, что пошло от этого начала, то есть страшный результат человеческой истории в виде нагромажденных друг на друга развалин». История «изумляет» «своим постоянством. То есть своей постоянной бесплодностью и отрицанием того самого прогресса, который на определенном этапе человеческой истории был ей предписан»[2].

История как непрерывное становление «смысла» и его движение во времени кончилась, она «лежит в развалинах». Жизнь Слова должна свершаться в этом историческом опыте, что неизбежно будет определять его новую судьбу.

1.2. Слово на «развалинах смысла»

«Есть вещи неподвластные слову, — писал Михайлов, — и к ним принадлежит непредвиденный и, возможно, неповторимый опыт истории» XX века[3]. «Тут способность слова что-то выражать должна оставить нас... Слово отстает от такого экзистенциального опыта людей, не в состоянии нести его на себе»[4]. Это ни в коей мере не означает, что в Слове уже не будет осмысляться «окружающая» история — этого, если можно так сказать, «не допустит» онтологический статус Слова, его бытийная природа. Но на «развалинах истории» само представление об осмыслении истории в Слове, то есть о его «смысле», не может не подвергнуться принципиальному изменению.

Размышляя о названиях музыкальных произведений, А. В. Михайлов отмечает, что в XX веке «сам принцип называния изменился». Такие названия, как «Да!» или «4.33» (указана длительность звучания), репрезентативные для современной музыки, показывают, что «смысл есть, но он никак не подтверждается самим произведением» и имеет к нему «такое же отношение, как метафора к какому-то предмету»[5]. Такие названия, по его наблюдениям, «несут на себе отпечаток того, что происходит внутри искусства с его смыслом, и делают это достаточно медленно и незаметно»[6]: «смысл» постепенно становится иным; он иначе, чем в предшествующую эпоху, соотносится с целым произведения. Композитор как бы «зашифровывает» смысл своей вещи и обходит его «молчанием».

Михайлов полагает, что здесь говорит о себе существеннейшая особенность искусства XX века, связанная с его восприятием истории. Музыка А. Веберна, — говорил он в докладе «Отказ и отступление. Пространство молчания в произведениях Антона Веберна»[7], — отступает от своей чувственной полноты,

---

[1] *Михайлов А. В.* О. Павел Флоренский как философ границы // Обратный перевод. С. 444.

[2] *Михайлов А. В.* «Ангел истории изумлен...». С. 874-875.

[3] *Михайлов А. В.* О. Павел Флоренский как философ границы. С. 444.

[4] Там же. С. 445.

[5] *Михайлов А. В.* Из лекций // Обратный перевод. С. 716.

[6] *Михайлов А. В.* Там же. С. 711.

[7] Доклад сделан 3 марта на конф., посвященной 110-летию со дня рождения Веберна. Расшифровка магнит. записи и комм. Е. И. Чигаревой // Музыка в истории культуры. С. 111-127.

она отступает, как перед чем-то страшным. И отсюда пространство музыкального произведения, которое заведомо шире, чем то, что мы в этом произведении слышим». «Все пространство занято тем, — отмечает он далее, — о чем композитор молчит», но «это пустое пространство заполнено смыслом».

По убеждению Михайлова, молчание — это часть языка культуры нашего времени[1]. Все искусство XX века «должно находиться в состоянии отступления», потому что «человеческое сознание неспособно справиться с теми историческими событиями, которые происходили и происходят в XX веке». «Пропитываясь чувством ужаса», художник избирает «отступление» — «в такой угол или край, где можно творчество разрабатывать и защищать»[2].

Художник «молчит» о смысле своего произведения, и этот смысл как бы уходит «в глубину», становится почти недоступным. Скульптурные произведения Э. Барлаха, — пишет Михайлов, — «отказываются ловить блуждающий взгляд скучающего посетителя выставки, но ждут, что зритель окажется в одной с ними действительности и заживет вместе с ними одной глубинной жизнью смысла»[3]. Это «сама история с ее беспощадной поступью» и «неумолимостью исторического часа» предзадала то, что в скульптурах Барлаха «облик вещи и ее смысл не совпадают непосредственно и просто! Цельность вещи — это духовная цельность; ее намечает художник... и воссоздает зритель»[4]. Подчеркнем: «духовная», а не «материальная» цельность — содержательная, смысловая сторона произведения, всего лишь «намеченная» автором, как бы теряет привычное внутреннее единство с его «формой».

Как связано «молчание» современного автора с его восприятием истории? О чем «молчит» его произведение и куда «отступает» его слово? Михайлов показывает, что уже в начале XX века произошли фундаментальные изменения в представлениях о человеческой личности и ее значении в истории. «Первая мировая война, — отмечает он, — ...обозначила глубочайший поворот всей истории европейского искусства», «потому что оказалось, что душа человеческая и человеческая жизнь не стоят так дорого, как думали об этом — или пытались думать — в XIX веке». Если тогда культура видела в сущности человека «некую абсолютную для себя ценность», то война «положила конец... процессу всматривания в глубь человеческой души» и «покончила с идеей (никак не выраженной в словах) абсолютной ценности человеческой внутренней жизни»[5].

«В XX веке никто уже не верит в эту самоценность человеческой души и не верит в полном соответствии с тем, что творится вокруг нас»[6], — говорил Михайлов на одной из лекций в Московской консерватории. — Сама «культура в это не верит. Она не ставит человеческое существование ни в грош, и говорит нам, что ценность человеческой личности равна нулю, если не меньше, а следовательно, и ценность человека, как некоего единства тела и души, тоже равна нулю, и история нам это говорит»[7].

Если «равна нулю» ценность жизни человека, то обессмыслена и значимость его «духа» — его творчества как личного исторического деяния, а значит, поставлено под вопрос и произведение — индивидуальный художественный «смысл»,

---

[1] *Михайлов А. В.* Отказ и отступление. Пространство молчания в произведениях Антона Веберна // Музыка в истории культуры. С. 127.

[2] Там же.

[3] *Михайлов А. В.* Человек в искусстве Эрнста Барлаха // Языки культуры. С. 784.

[4] Там же. С. 785.

[5] *Михайлов А. В.* Из лекций. С. 708-709.

[6] Там же. С. 711.

[7] Там же.

единственный в своем роде, неповторимый и никого не повторяющий. История сокрушила эту веру в культурную значимость личного творческого начала и тем самым обесценила Слово, высказываемое художником от собственного лица — ведь все накопленное к XX веку богатство культурно-исторических «смыслов» не смогло противостоять его историческим катастрофам. В отличие от того, во что верили в XIX столетии, сегодня все более явно открывается, что творческий «смысл», собственно произведение искусства, не способно влиять на социальную историю, вообще играть в ней сколько-то заметную роль. «Смысл» произведения как бы не имеет к истории отношения; история оборачивается разрушением смысла, его «развалинами» — вопреки всем усилиям художника.

Отсюда прежние формы создания художественного «смысла», вырастающие на вере в значимость личного творчества для «окружающей» писателя истории, потенциально уже невозможны. Они девальвированы самой «жизнью» эпохи, скомпрометированы перед лицом ее невыразимого трагизма. Поэтому в произведении все «личное», то есть осознанно-смысловое, уходит в глубину, прячется за маской, «отступает в молчание». Так, «жестокость жизни, самой истории» обратила Барлаха к «проблематике *отверженного* человека»[1]. В его скульптурных персонажах все индивидуально-характерное стерто, скрыто. Фигуры у Барлаха, — пишет Михайлов, — это «оцепеневшее выражение разных "модусов" человеческого бытия», это «фигуры-маски», представляющие «*судьбу* человека в его современном состоянии», «судьбу человечности в современном мире»[2].

Отказ от образа и слова, направленного на структурно закрепленный «смысл», показывает, что сам принцип организации произведения в целое по существу меняется. «Смысл» зашифровывается и этим как бы «обезличивается». Один из симптомов этого процесса — интертекстуальность Слова. Автор как будто заинтересован в воспроизведении «чужих» смыслов, в актуализации «чужого» слова, за которым можно зашифровать трагическую невыразимость своего. Анализируя близость художественного мышления М. Палея (в повести, написанной в 1991 году) к эстетике И. Беера, Михайлов отмечает: «У Иоганна Беера все переходит в духовное веселие, тогда как рассказ современного автора овеян эмоцией столь многосложной, что, кажется, звучит в ней самое разное... И все же безысходность и более того — невозможность дать настоящее имя этому безысходному состоянию — определяет главное настроение современного повествователя. Безысходность ошеломляет и не дает прийти в себя»[3].

Очевидно, «развалины» истории — это и «развалины» литературы как истории. Для писателя наших дней все чаще важен не целостный «смысл» когда-то созданного произведения, а его осколок — цитата. Если цитируешь, то уже не говоришь сам, то есть говоришь так, что твой личный взгляд на вещи предельно «умолчан». История становится для нас «цитируемой», подчеркивает Михайлов в работе о В. Беньямине: «...wir befinden uns in einem Zustand», «in dem ein Fortschrittsgedanke für uns jede Geltung und jeden Anspruch verloren hat, das Vergangene aber für uns immer mehr, in verschiedener und immer neuer Gestalt» «zitierbar wird...»[4].

Превращение исторических «смыслов» в своего рода цитату Михайлов полагает принципиальной особенностью современного Слова, свидетельствующей о карди-

---

[1] *Михайлов А. В.* Человек в искусстве Эрнста Барлаха. С. 798.

[2] Там же. С. 797.

[3] *Михайлов А. В.* Иоганн Беер и И. А. Гончаров. О некоторых поздних отражениях литературы барокко // Обратный перевод. С. 402.

[4] Alexander Michailow. Im Zeichen des Sturms: Notizen zu Walter Benjamins Versuch geschichtsphilosophischer Thesen. S. 1804.

нальных переменах в самом основании культуры. «Вероятно, важнейший вывод, какой подсказывает нам опыт литературы (и, шире, культуры в целом) последних 30-40 лет, — писал он в 1993 году, — заключается в следующем: движение литературы уже не есть в наше время... движение вперед, которое рождало бы существенно новые типы литературного произведения (точнее — новые типы оформления литературного смысла), которое производило бы на свет в литературе нечто неведомое, немыслимое, а потому невозможное прежде»[1]. Напротив: «литература стала развиваться, если она развивается, не только вперед, но и назад», поскольку происходит «вскрытие и актуализация различных пластов художественного языка». В современном художественном мышлении разные художественные языки уже не сменяют друг друга. Они «сосуществуют, и за ними стоит художественное (в частности, литературное) сознание, которое не разворачивается в культурном времени, преодолевая и принципиально оставляя позади себя прошлые, пройденные свои этапы, но которое хранит в себе все эти стадии своего былого разворачивания...»[2].

Без сомнения, искусство, способное мыслить «одновременность» вместо исторического движения «смыслов» во времени, становится неузнаваемо другим; оно «проваливается в собственные недра», как говорил Михайлов о современной литературе. Искусство «кончилось, в гегелевском смысле, — подчеркивал он, характеризуя на одной из консерваторских лекций современное музыкальное мышление, — потому что искусство вынуждено возвращаться к себе путем рефлексии» и «захватывает по дороге все, что относится к сфере мысли: и поэзию, и философию, и эстетику и сюжет просто — ...все на свете, что не есть музыка, а что есть нечто другое по сравнению с музыкой. И все это композитор должен нести с собою и возвращать внутрь искусства»[3].

В этом состоянии культурного сознания эпохи отчетливо выражаются «другой способ реализации смысла и другие смыслы»[4]. Искусство «как бы очерчивает свои границы и в наше время делает это совершенно явно»[5], — отмечает Михайлов. Поэтому оно «кончилось» — конечно, не в том отношении, что сегодня нет, скажем, «подлинного», «настоящего» искусства. «Кончилось» и лежит в «развалинах» само основание культуры предыдущей эпохи, и вся судьба искусства проходит теперь под другим, чем прежде, знаком — «знаком бури», разметавшей и навсегда унесшей в прошлое то «мышление истории», которое слагало это основание.

То, что складывается новое основание культуры, «подсказывается самим искусством», которое «кончилось сейчас в том смысле, что оно... внутренние свои возможности исчерпало, а именно, те внутренние возможности, которые можно было исчерпать во временном движении, в движении времени»[6], и в этой ситуации искусству предстоит «переосмыслить свои представления о культурном времени»[7].

Именно эти всеобъемлющие перемены, свершающиеся в глубинах «фундамента» эпохи, принципиально изменяют смысловую структуру произведения. «Представление о произведении искусства как произведении искусства, — полагает Михайлов, для современных художников уже прошлый этап»[8]. Сейчас, ког-

---

[1] *Михайлов А. В.* Иоганн Беер и И. А. Гончаров. О некоторых поздних отражениях литературы барокко. С. 378.

[2] Там же.

[3] *Михайлов А. В.* Из лекций. С. 721.

[4] Там же. С. 718.

[5] Там же. С. 719.

[6] Там же.

[7] Там же.

[8] Там же. С. 717.

да «в самой культуре происходят какие-то процессы, которые заставляют нас задумываться о том, о чем задумываться полвека назад не надо было», уже нельзя «без тени сомнения» пользоваться этими словами[1]. Более чем «полвека назад» была написана работа М. Хайдеггера «Исток художественного творения», и в свое время представление о «произведении искусства», по убеждению Михайлова, было состоятельным и оправданным. В чем оно заключалось?

«Сделанное, произведенное в степень сакральности и окруженное ореолом своего глубокого смысла, есть творение, по-русски, поэтому я и переводил» таким образом[2], — говорит Михайлов. Для Хайдеггера произведение искусства — это «раскрывание самой истины, истины бытия, которая в произведении искусства как бы вспыхивает перед нами ярким светом на мгновение и потом существует внутри этого произведения, чтобы вспыхнуть еще и еще раз»[3]. Но сегодня «истина» произведения отнюдь не раскрывается перед нами; «вспышки» смысла, когда он как бы становится видимым, нет. Поэтому «возвышенное» представление М. Хайдеггера о произведении «ушло в историю, как и другие способы мышления художественного произведения». А остались, — полагает Михайлов, «своего рода развалины... Развалины всей истории человеческой культуры и всего искусства»[4].

«Не надо бояться этого слова, — говорил он своим слушателям. — Раз мы среди развалин, нам надо быть очень трезвыми» и избегать «высоких слов»[5]. Предстоит искать другие обозначения, более адекватные современному художественному мышлению, отступающему в «молчание», нежели «произведение искусства», которое для современного «композитора, художника, поэта» «слишком претенциозно» и свидетельствует о подведении их творческих созданий «под понятия, которые их искусству глубоко чужды»[6].

Михайлов полагает, что пришло время обратиться к возможностям греческого языка, близкого русской культуре. Этот язык дает «способ указывать в направлении некоего смысла, но никак его не называть»[7]. Он вводит два обозначения — «то, что» и «то, о чем», позволяющие выразить, зафиксировать современную ситуацию «смысла» Слова. Мы знаем, — говорил он, — что «в произведениях искусства есть две стороны: есть то, что их представляет, к чему они как бы привязаны хотя бы слабыми нитями, и, кроме того, эти произведения — о чем-то»[8]. «То, что» указывает на что-то конкретное, на некую «конструкцию»; а понятие «то, о чем» «предполагает, что "смысл" в конструкции обнаруживается и имеет некоторую самоценность. Его нельзя мыслить совершенно совпавшим с конструкцией», и «совершенно очевидно, что это не "форма" и "содержание", а именно конструкция как носитель смысла...»[9].

Для Михайлова эти греческие обозначения — ни в коей мере не научные дефиниции, которыми следует «заменить» понятия «произведение» или «текст». Тут проступает особая тема — аналитических понятий науки и их способности «справляться со смыслами» нашей эпохи. Эта способность, очевидно, нуждается в новом продумывании: если само понятие произведения кажется сомнительным перед ли-

[1] Там же. С. 713.
[2] Там же. С. 714.
[3] Там же.
[4] Там же. С. 714.
[5] Там же.
[6] Там же. С. 715.
[7] Там же. С. 713.
[8] Там же. С. 715.
[9] Там же. С. 717.

цом «отступающего в молчание» смысла Слова, то это означает, что язык современной научно-теоретической мысли уже не может не быть поставлен под вопрос.

«Искусство исчерпало заданные традицией возможности совмещать принципы своего построения со смыслом», — отмечает Михайлов. То, что прежде «существовало в единстве», распалось; «смысл обособился», и произведения «перестали совпадать со своим смыслом»[1]. Поэтому «с м ы с л произведения искусства и его б ы т и е как целого уже не находятся друг в друге в само собой разумеющемся отношении»[2]. «Искусство кончилось, потому что смысл вырывается из него», и «никакое искусство по-настоящему перечить этому не в силах», потому что «искусство знает о себе, конечно, гораздо больше», чем художник, который создает его. Художник может быть «переполненным добрыми намерениями», но «результат — тот же самый»: «смысл» создается другим образом, на иных, чем прежде, основаниях.

Таким образом, «мышлением истории» в нашу эпоху разрушается «старое» основание культуры и начинает складываться новое — на уровне представлений о времени, о человеческой личности, о «смысле» произведения. Этим новым основанием неизбежно подготавливается и принципиально новый тип Слова, по отношению к которому существующие на сегодня понятия науки кажутся не вполне адекватными. Но именно науке предстоит постигать и анализировать это новое Слово. Тем самым встает вопрос о состоянии и положении науки в ситуации слома оснований культуры.

1.3. «Экзистенциальная ситуация науки»

Наука входит в Слово как целое, и потому и в ней происходят изменения. Размышляя «об экзистенциальном положении науки в наши дни»[3], А. В. Михайлов указывает на кризисность современного научного сознания, выражающийся в неверии в «метод» и позитивистских тенденциях, а с другой стороны — в усилившемся стремлении к методологизму. Неверие в научность или, наоборот, ее переоценка (с. 283) — две основные, по его мнению, характерные особенности общего состояния дел.

«Неверие в научность» сказывается в том, что исследователь убежден в возможности «непосредственного» изучения материала вне вопроса о методе своей работы. Здесь, отмечает Михайлов, «надо быть уверенным в том, что в науке о литературе нет ничего, кроме *всего непосредственного*», то есть не подвергать сомнению правильность своих интерпретаций, поскольку они «не надуманны, а по-настоящему непосредственны» (с. 286). Для Михайлова подобная установка недопустима, так как она «вырывает исследователя из всякой истории, даже из всякого движения вообще» (с. 286). Он считает, что ученый, который ей следует, «выступает как настоящий эксплуататор, потому что на каждом шагу пользуется книгами литературоведов, историков и теоретиков литературы, добывавших знание отнюдь не по его способу», и при этом «снимает их урожай, отвергая способы, какими он был выращен и получен...» (с. 287).

Не менее важно и то, что когда исследователь не задается теоретическими вопросами, он верит в стабильность науки, в то, что она есть «область покоя и уюта», хотя его веру ничем нельзя подтвердить. «Откуда мы черпаем право *не* задаваться подобными вопросами?», — пишет Михайлов, указывая на архаичность такого представления, происходящего «из позавчерашнего дня науки» (с. 300). Он подчеркивает, что

---

[1] Там же. С. 720.

[2] Там же. С. 795.

[3] *Михайлов А. В.* Вильгельм Дильтей и его школа // Михайлов А. В. Избранное. Историческая поэтика и герменевтика. — Главный ред. С. Я. Левит; сост. С. Ю. Хурумов. СПб., 2006. С. 272.

Далее ссылки на эту работу даются в тексте с указанием страницы.

историческая поэтика «располагается на том узле *историко-теоретического опосредования* литературоведческого знания, которому пора сложиться» (с. 297).

Противоположная тенденция выражается в «погоне за методами», прежде всего за методами из сферы компетенции западной науки. Михайлову кажется глубоко выразительным отзыв одного из современных исследователей о работе американского профессора Д. Х. Миллера, о котором в отзыве сказано, что это «голос с другой планеты» и потому «мы не имеем права рассуждать "на равных" с Миллером». Михайлов цитирует: «Ничто не заменит нам опыта, которого у нас нет!»[1] (с. 276). Такая реакция, — отмечает Михайлов, — «тоже продукт нашей науки»; она отражает определенный «стереотип перестроечного мышления» — готовность «отказаться даже от *своего собственного* опыта» (с. 276) и поменять «свое «я» на чужое, с иным опытом» (с. 281).

«Прискорбная особенность нашей науки», по мнению Михайлова, состоит в том, что в силу закономерного отсутствия объективно закрепленного, «внешнего» критерия научности слишком часто «легко стираются различия между подлинным и ложным, наукой и наукообразием». Именно поэтому, считает он, было «можно десятилетиями "затирать" М. М. Бахтина, в высочайшем научном достоинстве которого не усомнится в наши дни даже и тот, кто не согласится ни с одним из его центральных теоретических положений» (с. 283). И то, что характеризует «экзистенциальную ситуацию науки» начала 1990-х годов, снова свидетельствует об утрате подобных различий: это «победа метода над наукой, или над смыслом вообще», когда берет верх «антиметодологический эмпиризм» (с. 272).

В итоге наука находится «в путах разных частных методологий», которые «подавляют самый смысл науки, знания», поскольку «самоутверждаются в своей независимости». Это «выражение экзистенциальной ситуации современного литературоведения, — подчеркивает Михайлов, — в нем не схватывается общий смысл и, напротив, на месте целого утверждается какая-либо частность, односторонность, нечто случайное...» (с. 273). По его убеждению, если научные высказывания делаются в рамках одного метода или направления и «настаивают на своей истинности "внутри" метода», они «экзистенциально обесценены», поскольку существуют «в безразличном ряду разных подходов», а значит, «глухи к общему смыслу» Слова. Сегодня, в ситуации перелома Слова, методу обязательно должна быть присуща «чуткость к общему, цельному и существенному смыслу того, чем занимается наука о литературе вообще, чуткость к жизненным корням литературного»; и такой метод будет «рефлектировать экзистенциальную ситуацию науки», а не просто пользоваться ее возможностями.

Конечно, «такой подход будет совершенно неметодологичным» (с. 274) в сравнении со строгостью «метода» в его техническом понимании. Но как раз «неметодологичные высказывания, которые опираются на экзистенциальную ситуацию науки, на ее осмысление, — экзистенциально ценны», поскольку делаются не от имени какого-то частного направления науки (с. 274). Поэтому сейчас важнее любых отдельных вопросов теоретико-методологического плана другое — выйти «в поле дометодологического»[2], в «область оснований и предрешений»[3], от которой зависят все «частные» вещи.

В ситуации кризиса нельзя уходить от методологических вопросов, но нельзя и следовать какому-то «методу» вне осознания главного: как сегодня «поставлена наша

---

[1] Речь идет о статье Н. Автономовой, опубликованной в журнале «Вопросы литературы» в 1990 г.

[2] *Михайлов А. В.* Несколько тезисов о теории литературы //*Михайлов А. В.* Избранное. Историческая поэтика и герменевтика. С. 482.

[3] Там же. С. 488.

наука относительно бытия и мира». Михайлов подчеркивает: «Нам все равно никуда не уйти от этой *жизни* — как такого *места,* в каком осуществляется и смысл литературы, и смысл всякого знания о ней» (с. 273). И прежде чем решать, какой метод исследования предпочесть, необходимо иметь в виду, что в науке о литературе любой смысл — «чей-то», он всегда авторский и личный. Литературоведение, отмечает Михайлов, «не в состоянии представить отстраненную от человека, как бы отодвинутую в сторону сумму знания» (с. 280). Этим отличается «совсем особый экзистенциальный климат всех наук о культуре, об искусстве», в которых «жизнь и знание, видимо, составляют прямой и сплошной переход» (с. 237). Потому «связь между человеком и его научным материалом» тоже подлежит исследованию (с. 280).

Рассматривая эту тему в работе «Мартин Хайдеггер: человек в мире» (1990), Михайлов отмечает: «Все, что есть в мире, доступно нам через наше окружение, в котором *наш* мир, которое "подает" нам мир»[1]. Что такое «наш мир»? «Это не только пространство вселенной, но и развернутость истории, — пишет Михайлов. — Таков важнейший момент, в постижении которого человеку наших дней предстоит еще сделать решающий шаг. Ведь если люди любой, а тем более исключительно кризисной эпохи должны так или иначе заново устраиваться в своей действительности, то в конце XX века человечество все явственнее осознает, что мир, в котором мы живем, это не только Земля... но и мир истории»[2]. Именно «через окружающий человека обжитой мир» к нему приходят «все содержания мира истории, мира совершения. Но при условии, что мир, в котором живет человек, несет на себе хотя бы отблеск бытийного лада, если человек живет в своем мире, если он не утратил сужденного ему места»[3].

Все это посвящено тексту М. Хайдеггера «Проселок», в то же время здесь высказано принципиальное положение всей концепции науки А. В. Михайлова: любой «смысл», который создается писателем или исследователем, неразрывно включен в «развернутость истории» своего времени и не может быть понят вне осознания этой связи. Мыслящий человек никогда не может быть свободен от нее, он необходимо включен в эту связь, и ею, а не сознательно избираемым «методом» его художественного или научного мышления, в первую очередь будет задаваться существо этого «смысла».

Историчность характеризует слово науки по способу его бытия столь же всеобъемлюще, как и слово художественное. Наука о культуре и наука о литературе[4] «имеет ту особенность, — пишет Михайлов, — что она не в состоянии и не способна отомкнуть себя от того, что есть "окружающее"»[5]. Соответственно от того, насколько научным сознанием постигается «окружающая» его история, зависит сама его способность понять литературные произведения — и прошлого, и наших дней. Скорее всего, то, что создается в литературе сегодня, вообще нельзя будет сколько-то адекватно интерпретировать, если забыть об «окружаю-

---

[1] *Михайлов А. В.* Мартин Хайдеггер: человек в мире //Михайлов А. В. Избранное. Историческая поэтика и герменевтика. С. 437.

[2] Там же.

[3] Там же. С. 438.

[4] В докладе «Несколько тезисов о теории литературы» на заседании Научного совета ОЛЯ РАН «Теория и методология литературоведения и искусствознания» 20 янв. 1993 года Михайлов отметил: «Я...иногда больше говорю о науке о культуре, иногда... о науке о литературе, но имеется в виду вся внутренне как-то устроенная совокупность нашего знания об истории культуры, которое мы осмысляем». — *Михайлов А. В.* Стенограмма доклада «Несколько тезисов о теории литературы» // Литературоведение как проблема. С. 206.

[5] Там же. С. 209.

щей» нас истории; ведь современное художественное Слово осуществляется уже на иных основаниях, нежели те, которые когда-то определили логику научной мысли и которыми она продолжает «по инерции», как говорил Михайлов, пользоваться. Но та же проблема, и не менее остро, встает и на уровне изучения Слова прошедших эпох, поскольку движущаяся «по инерции» мысль не способна дать их «новое», то есть существенное, понимание.

Поэтому в ситуации слома Слова для науки на первый план выходит «дометодологическое»; а именно, вопрос о самой науке по отношению к ее «окружающему», то есть о ее «самоосмыслении» перед лицом современной истории, необратимо и буквально «на глазах» меняющейся по сравнению с теми, причем совсем недавними, временами, когда сложились ее основополагающие представления о путях и принципах научного исследования. Отсюда ситуация «слома оснований» касается науки напрямую; спрашивать об отношениях науки и «окружающей» истории означает снова спрашивать об «основаниях» литературоведческого знания.

Михайлов показывает, что эти основания сейчас находятся в процессе своего изменения. «Сегодня мы уже не разделяем основные положения нашей науки, а делаем только вид», — отмечает он. — Мы в своей реальной работе «исходим вовсе не из тех положений, которые мы на поверхности держим перед собою и по инерции разделяем»[1]. А на самом деле «современная наука о литературе и современная наука о культуре строится на основаниях, которые совсем не те, что она выставляет вперед и формулирует в качестве таких основных своих положений»[2].

Но каковы эти изменившиеся основания, мы, — подчеркивает Михайлов, — «не знаем». «Науки о культуре, в отличие от математических наук, характеризуются тем, что они не могут назвать своих первооснований», но при этом так же «пользуются своей аксиоматикой, сущность которой объясняется тем, как поставлены эти науки в отношении бытия или мира»[3]. Отметим, что Михайлов, как было показано в предыдущих разделах нашей работы, неуклонно и последовательно формулирует такое «основание» — это «мышление истории». Тогда что означают его столь же последовательно повторяемые слова о том, что «мы не знаем» аксиоматики собственной дисциплины?

Мы «не знаем» их в силу историчности Слова: мышление истории изменчиво и не может быть формализовано на уровне аксиоматического утверждения, в равной степени «работающего» в разные исторические эпохи. То «мышление истории», которое складывается сейчас, тем более не может быть формализовано, ведь его вообще «нет» как фактической данности — философски осознанной, продуманной и текстуально закрепленной. «Наука есть мышление истории, а именно такой *истории*, которая на протяжении доступной нам *истории* меняет свой смысл, свое осмысление» (с. 296), — писал Михайлов. Поэтому литературовед «должен знать, — отмечал он, — что эти первоположения, в отличие от математика, никогда не будут даны ему в руки, поскольку наука о культуре находится в таком отношении к истории, как бы в предельно неопосредованном отношении, она выброшена в море истории... и не может докопаться до своего дна»[4]; «она как бы выброшена один на один с историей».

Таким образом, «самоосмысление» науки означает, что она будет, продумывая свои основания, тем самым одновременно создавать их. «Наука о литерату-

---

[1] Там же. С. 208.

[2] Там же.

[3] Там же. С. 217.

[4] *Михайлов А. В.* Стенограмма доклада «Несколько тезисов о теории литературы». С. 219-220.

ре по своей сущности, по своей бытийной природе такова, — подчеркивает Михайлов, — что она вынуждена всегда *начинать с самого начала*, — хочет этого исследователь или нет, по душе это ему или нет» (с. 286). И первый и важнейший шаг здесь — постановка вопроса о содержании «нашего» мышления истории, насколько оно нам сегодня открывается. Но как решать эту задачу?

Михайлов полагает, что существует лишь один путь к ее решению — это опора на наш собственный «опыт». Ведь только этот опыт, жизненный и исторический, определяет наше отношение к «окружающему», а значит, и область предрешений настоящих и грядущих научных «смыслов». «Не в том беда, что мы отстали от чужого опыта (чужой опыт, догони мы его, все равно останется чужим), — писал он, — а в том, что мы начали отставать от самих себя» (с. 277). Участвуя в дискуссии по проблемам эстетики, Михайлов подчеркивал, что науке надо помнить о своей «историчности», иначе ей грозит «наукообразие», которое «начинается с забвения своей истории»[1].

«Если бы мы поняли эту существенную зависимость науки от человека в его истории, мы, возможно, стали бы несколько равнодушнее к методологическим страстям и нововведениям»[2], — акцентировал Михайлов. — Мы бы не стали так много думать над тем, где, от кого и в чем мы отстаем, а вспомнили бы, что наш исторический опыт, который мы принесли с собой в 1991 год, — это опыт совершенно уникальный, что ему принадлежит, даже в мировых пределах... неповторимость и в этом отношении — абсолютность». Поэтому «выведение этого опыта в слово — во всем его трагизме и во всей его неразрывности с историей — это насущная задача нашей науки»[3]. А пока «мы в области эстетики далеко отстали от самих себя, от своего же собственного, неповторимого эстетического опыта»[4].

То, в чем именно виделась А. В. Михайлову трагическая неповторимость «русского» опыта истории, показывают его последние статьи и выступления — это опыт запрета на мысль, грозящий уничтожением, его всегда несла с собой «окружающая история»; это опыт разрушения, «развалин» и смерти. Размышляя в работе «Отец Павел Флоренский как философ границы» о судьбе отечественной мыслительной традиции, Михайлов писал: «...русская культура в наш век имела множество поводов убеждаться в том, что занятия поэзией или наукой опасны для жизни и что даже вообще думать опасно»[5]. Напротив, в западной культуре «академические, университетские стены почти всегда... были надежной гарантией хотя бы против смертного приговора». В России же «заниматься наукой или быть погруженным в сферу мысли» «значило одновременно и жить рядом со смертью, и быть погруженным в нее»[6].

В докладе на международном конгрессе германистов он выразил эту мысль еще более жестко: «Siebzig Jahre der Sowjetherrschaft in Rußland haben Trümmer hinterlassen: die in alle Winde verstreuten Menschen, Namen, Texte, Handschriften, Dokumente. Man muß das alles noch zusammenbringen, während man vermutlich in diesen Jahren richtig gelernt hat, was es heißt: wissenschaftlich zu arbeiten, als Geisteswissenschaftler tätig zu sein. Man hat die von den westlichen Vorschern kaum

---

[1] См: Материалы Круглого стола «Кризис эстетики?» // Вопросы философии. 1991. №9. Цит. по: *Михайлов А. В.* Эстетика и оживление человека // Избранное. Историческая поэтика и герменевтика. С. 475.

[2] *Михайлов А. В.* Эстетика и оживление человека. С. 476.

[3] Там же. С. 477.

[4] Там же.

[5] *Михайлов А. В.* О. Павел Флоренский как философ границы. С. 445.

[6] Там же.

geahnte existentielle Erfahrung gemacht, daß geisteswissenschaftliche Arbeit Hand in Hand mit der Gefahr geht und *lebensgefährlich* werden kann»[1].

Отсюда становится очевидным, что содержание «мышления истории» в науке о литературе во многом может открыть сама ее история в XX веке. Поэтому сегодня, в ситуации «самоосмысления» научного сознания, истории литературоведения «присуще фундаментальное значение», как писал Михайлов: «Из полуархивного приложения к собственно творческим, продуктивным разделам науки о литературе» «в будущем сделаться ее творческим центром»[2].

Но напряженнейшее «осмысление истории», подчеркивает Михайлов, идет и сейчас; «даже брошенный на произвол судьбы в ее бесцельности... человек — пусть и без слов — уже продумал, не мог не продумать, то самое, что еще только предстоит отыскать и сказать эстетической науке»[3]. Михайлов полагает, что в высшей степени важно обозначить, насколько это возможно к настоящему моменту, наше представление об истории, поскольку лишь на этом основании может быть понята «реальность» науки, а следовательно, и ее актуальные теоретико-методологические задачи. Что же такое «история» в современном опыте науки?

1.4. «Историзация нашего знания»

Михайлов ставит вопрос о значении «истории» для литературоведения в зависимость от состояния современной науки в целом. Во всех ее областях, в том числе и математической, как отмечает он, происходят «процессы историзации культурного сознания», под воздействием которых даже «очевидность математических аксиом утрачивает свою внеисторическую безусловность и приводится в сопряжение с историей» (с. 238).

Для науки о литературе это означает, что сегодня ее обусловленность «историей» должна уже не просто быть признана, но и заново продумана на уровне методологических «предрешений». Поэтому важно уточнить, какой именно «историей» обусловлено литературоведение. «История дана нам не сама по себе, — пишет Михайлов, — а в культурном сознании, которое содержит ее в себе в качестве итоговой картины; к нему же относится история литературы как наука» (с. 229). Таким образом, наше внутреннее представление, присущее нам «чувство» и ощущение истории как бы «диктуют» и подход к произведению, и характер его смысловой интерпретации: «то, как именно мы мыслим историю, определяет то, как мы понимаем историю литературы» (с. 289).

Из такого заключения, совершенно очевидно, предстоит сделать методологические выводы; «историзация знания» делает это обязательным. Поэтому важно понять, какого рода зависимость существует между образом истории, складывающимся в культурном сознании современников, и направленностью их литературоведческой мысли. Рассмотрим, в чем эта зависимость состоит.

Главное, на что указывает здесь Михайлов, — это историчность науки как ее сущностная, онтологическая характеристика. Наука о литературе поставлена в зависимость от истории по способу своего бытия. Поскольку литературное произведение прошлого недоступно для науки непосредственно, а только «в своей неразрывной сопряженности с его же истолкованием», в «интерпретационном ореоле» (с. 229), то и «сбыться» в наши дни, то есть осуществиться в совре-

---

[1] Alexander Michailow. Zum heutigen Stand Germanistik in Rußland. Ein vorläufiger Bericht // Germanistik in Mittel-und Osteuropa 1945-1992. Herausgegeben von Ch. König. *Sonderdruck*. Walter de Gruyter — Berlin — New York. 1995. S. 183-201; здесь S. 191.

[2] *Михайлов А. В.* Проблемы исторической поэтики в истории немецкой культуры. С. 3.

[3] *Михайлов А. В.* Эстетика и оживление человека. С. 477.

менном научном мышлении, это произведение может только одним способом — в своей новой смысловой интерпретации.

Поэтому то, что во всякую эпоху «история понимается по-разному, становится обстоятельством чрезвычайной важности для истории литературы» (с. 231): благодаря ему становится в принципе возможным новое прочтение произведения, а значит, и его жизнь. Тем самым «сбывается», исторически осуществляется и самое наука — определяясь всегда «своим» мышлением истории, каждое поколение исследователей получает потенциальную возможность создать свое, никого не повторяющее и неповторимое прочтение и исследование истории литературы.

Отсюда уже ясно, почему вопрос о современном «мышлении истории» Михайлов полагает столь принципиальным. Ведь если его не ставить, если вообще не думать об этом, наука не имеет шансов состояться. Когда мы отказываемся «видеть в своих высказываниях нечто исторически относительное», то отказываемся и от надежды «обрести настоящее свое — особое свое место в истории» (с. 232).

Нельзя забыть об «*историчности* самой *истории*», — подчеркивает Михайлов. — Нельзя не помнить об этом «обстоятельстве глубинного свойства, которое в самом последнем счете замыкает на себе и завязывает в единый узел всякую существенную мысль об истории и "саму" историю» (с. 236). Исторично слово литературы, но исторично и слово историка литературы. Если исследователь «забудет» об определяющей связи между своим «мышлением истории» и Словом, то не сможет раскрыть смысл произведений как прошлого, так и современности; находясь в пределах собственной историчности, но «забыв» об этом, он даже не «поймет» эти произведения. По отношению к созданиям прошлого он не сумеет дать по существу «новую» их интерпретацию, поскольку будет бессознательно руководствоваться не «новым» и потому требующим рефлексии, а «старым», когда-то сложившимся образом истории; а в тексте современного автора не «расслышит» Слово, звучащее исторически иначе, чем то, к которому исследователь как бы «привык».

В науке о литературе «нет истины *для всех*, а бывает только истина *для нас*»[1], — писал Михайлов. И «истина» эта становится научной, если она продумана в соотношении с опытом современного «мышления истории». Отсюда уже становится возможным достаточно точно понять то содержание, которое подразумевается Михайловым в самом определении науки как «единой». «Сложившееся разделение *истории* и *теории* литературы как чего-то отдельного, обособленного друг от друга», — писал он, — «несостоятельно»: ведь теория не может относиться к чему-либо кроме данности литературы, а такая данность — *существенно* историческая». Поэтому «правильнее говорить не о теории и — наряду с этим — об истории литературы, но о единой *науке о литературе*»[2].

Теория «отрывается» от истории литературы, очевидно, в том случае, когда, «забыв» об историчности своего знания, отказывается соотносить его с изменяющимся «мышлением истории». Она «отрывается» тем самым от своего предмета — от Слова литературы, всегда осмысляющего «окружающую» его историю; поэтому «единство» науки означает противоположную установку современного теоретического сознания: готовность и решимость постигать образ истории, слагающийся в культурном мышлении нашего времени, и с ним соотносить свою работу, свою «меру» в раскрытии смысла литературного произведения. Соответственно, конкретные теоретико-методологические задачи могут быть осознаны и поставлены только на основе анализа современного видения истории. Что же оно собой представляет?

---

[1] *Михайлов А. В.* Несколько тезисов о теории литературы // *Литературоведение как проблема.* С. 246.

[2] Там же. С. 240.

1.5. «В пространство время обращается...»

Этот «новый облик истории, о котором мы можем предполагать, что мы *уже* следуем ему, хотя он *еще не* установился», подготавливается, как отмечает Михайлов, «на протяжении достаточно длительного времени»[1], предположительно с двадцатых-тридцатых годов XX века, и «идет» он «не от размышлений теоретического толка, но от реального жизненного опыта» (с. 254). Современный образ истории в оценках Михайлова прежде всего связан с кардинальным изменением в представлениях об историческом времени, которое начинает мыслиться как подошедшее к своему пределу, как «край», перерождающийся в некое «пространство». «Не обязательно должно быть общее для всех понятие времени, — говорил Михайлов на одной из лекций. — А вот некоторая пространственность представлений... должна быть в этом образе *края*»[2].

Об этом свидетельствует состояние Слова и литературы, и науки, поскольку «рядом» оказываются противоположные «смыслы» и исторические тенденции; в целом «культура XX века проваливается в собственные недра». Это образ истории, которая, «цитируя» прошлое, тем самым включает его в свое настоящее и «*собирается к себе,* стягивается в свое»[3]. Одним из первых, как полагает Михайлов, это увидел В. Беньямин. «Представление об истории, допускающей "цитирование" различных исторических эпох (В. Беньямин), — отмечает он, — принадлежит к этому стягивающемуся *своему*, собирающемуся к себе облику истории»[4]. Здесь осуществляется своего рода «прощание» с историей в прежнем смысле слова: «...das Sichversammeln der Geschichte in einem immer "zitierbaren" Zustand und das Abschiednehmen von der Geschichte»[5].

История как бы «перестраивается в пространственность и единовременность» (с. 255), — отмечает Михайлов. Именно в этом состоит «суть глубинного исторического поворота, насколько он уже начал обозначаться в сознании: история заново собирается воедино, а все неотмыслимое от нее временное преображается в своего рода пространственность». В итоге «отступает на задний план развитие, предполагающее смену временных моментов», а «на передний план выходит складывание всех этих временных моментов в своего рода единовременность» (с. 255).

Такое всеобъемлющее изменение «мышления истории» означает, что «ничто уже не захлестывается здесь и не сминается», и «всякое культурное достояние» «наделяется актуальностью и существенностью» (с. 256). Поэтому все не «наше», а когда-то бывшее, «что считалось устаревшим», «в этом пространственном плане иного» приобретает для нас «новую ценность» (с. 256), «получает способность задевать и затрагивать нас, как находящееся в нашем же окружении» (с. 257); и все это «вращается вокруг... занимающего нас смысла литературы».

Таково сегодня «мышление истории», а значит, сама ситуация научного знания, и только она может нам дать «дополнительный путь к смыслу» литературы (с. 256). Пока еще нельзя увидеть, какой именно путь. Но зато уже ясно, что «единовременность» истории крайне обостряет вопрос об «историзме» как основополагающем методологическом принципе науки о литературе. «Пространственное» представление о культурной истории неизбежно несет с собой и новое представление о ее исследователе: «история продолжается, она отнюдь не обрела

---

[1] Там же. С. 256.

[2] *Михайлов А. В.* «Ангел истории изумлен...» С. 873-874.

[3] *Михайлов А. В.* Несколько тезисов о теории литературы. С. 257.

[4] Там же.

[5] Alexander Michailow. Im Zeichen des Sturms. Notizen zu Walter Benjamins Versuch geschichtsphilosophischer Thesen. S. 1804.

покой» (с. 256), и исследователь тем самым оказывается как бы не «перед» и не «над» ней как своим объектом, заведомо отнесенным к прошлому, а «внутри», «среди» истории. Несколько усиливая этот образ, можно сказать, что при таком положении дел вера в историю как «смыслопорождающий процесс» утрачена навсегда, и исследователь находится среди ее «развалин».

1.6. «Единовременность истории» как методологическая проблема

«Прежнее понимание историзма, — подчеркивает Михайлов, — соотносилось с *научным* пониманием истории, т. е. пониманием ее в рамках замысла *науки*»[1]. «Научно» понимаемый историзм соответствовал представлению, согласно которому история литературы есть закономерный (соответствующий социально-историческим закономерностям) процесс смены эпох. Поэтому он означал «требование вписывать культурно-исторические явления в их исторический контекст, сам контекст же — в эволюционный ряд истории, в ее процесс и прогресс»[2]. Принципом историзма предусматривалось «установление довольно-таки примитивного соответствия между социоэкономическими и культурными условиями известной эпохи и литературным творчеством» (с. 262). Это с современной точки зрения, полагает Михайлов, «элементарное и бедное» видение, «почти не поднявшееся над позитивистским представлением о "среде"» (с. 290).

Таким образом, «историзм» в традиционно сложившемся смысле уже по существу не отвечает предмету науки. «Традиционный» смысл вырастал из убеждения, что история есть «объект»познания, а ее исследователь — его «субъект» (с. 233), изначально противопоставленный «объекту» на уровне его постороннего наблюдателя, откуда возникало «естественное искушение встать над историей и мыслить себя разве что не ее судьей» (с. 233). Сегодня ситуация иная, и «единовременность» истории уже не допускает противопоставленности исследователя его предмету. «Новому осмыслению истории» должен соответствовать другой «*историзм*»[3], который «радикально отличался бы от всякого существовавшего ранее — и от историзма науки XIX века», и от того, «который провозглашался в советской науке». Каким он должен быть?

Новое понимание истории, — подчеркивает Михайлов, — «заставляет» (с. 254) нас заново продумывать методологический принцип науки. Ему предстоит иметь дело, — пишет Михайлов, — «не со сменяющими друг друга в эволюционной последовательности, но прежде всего с со-существующими формами, или способами, *иного*», и здесь уже не может быть представления о развитии: «Всякое развитие продолжается лишь до тех пор, пока развивающееся или меняющееся не предстает как *иное*»[4]. Необходимо отказаться от веры в историю как процесс ее смыслового осуществления во времени. Это и будет значить, «что по сравнению с тем *историзмом*... мы принимаем на себя новые обязательства *историчности мышления*» (с. 232). Отсюда и будет формироваться «новый, усложненный историзм — сам же порождаемый историей (меняющей свое понимание в нас и через нас)», который «настаивает именно на полной включенности исследователя в процесс того, чем тот занимается: с него же, с исследователя и вообще со всякого носителя исторического сознания, и начинает всякий раз восстанавливаться... и раскрываться... история» (с. 233).

Чтобы подобный «историзм» мог появиться, важно «отделываться от затвердевших в обыденности представлений об истории», и прежде всего от такого из них, как убеждение, что «истории противостоит современность», и потому важно

---

[1] *Михайлов А. В.* Несколько тезисов о теории литературы. С. 258.
[2] Там же.
[3] Там же.
[4] Там же. С. 259.

лишь актуальное, современное, и «совсем неважно и незначительно прошлое самой науки» (с. 228). Сегодня мы еще более, чем несколько лет назад, не можем себе позволить такой «модерноцентризм», когда в современном состоянии науки видится ее «вершина» и «мера» (с. 228). Напротив: нужно научиться видеть все иное как равное, осуществляя тем самым «небывалую еще попытку»: «не проецировать свое на чужое и иное (что вполне привычно), но проецировать иное на свое и подчинять свое несомненной существенности иного»[1].

Как видим, «иное» здесь — основополагающий момент; если в более ранних работах с образом «иного» связывалась своего рода установка научного сознания, то сейчас, в новом контексте проблемы «историзма», это смысловой акцент, указывающий на новую направленность методологического принципа науки. Принцип историзма должен стать таким, чтобы мы могли с его помощью исследовать «единовременность» истории в художественном мышлении, в содержании Слова. К данному выводу приводят те шаги «самоосмысления» науки, которые были осуществлены Михайловым на уровне анализа современного состояния Слова, «экзистенциальной ситуации науки» и собственно особенностей образа истории, открывающегося за ними. «Осмысление науки», — писал он, — в высшей степени значимо, так как «может в чем-то изменить ее» (с. 296).

Требование, которое предъявляется принципу историзма новым «мышлением истории», таково, что обусловливаемое этим требованием изменение науки кажется не просто «небывалым», но и по существу недостижимым, ведь нужно «научиться» не новому знанию, а ни много ни мало новому способу мысли. Совершенно ясно: чтобы освоиться с «единовременностью» истории, мы обязаны научиться «думать» по-другому, иначе, чем то нам свойственно. Но разве это возможно? Как раз в силу историчности нашего сознания, как настоятельнейше подчеркивал Михайлов, мы способны воспринимать вещи и познавать их исключительно в том горизонте, который «предзадан» нам изначально и определен самим языком нашей мысли. Изменить его по собственной воле мы не можем, а требуется между тем именно это.

Но выход, как показывает Михайлов, все же есть, поскольку наука сегодня существует уже «внутри» нового «мышления истории» и «захвачена» им, хотя и не рефлектирует данное обстоятельство. Значит, проблему можно решать, то есть пора переводить ее из экзистенциального в теоретико-методологический план, а именно: нужно сначала продумать, от какого представления об истории следует «отучиться» и какую «установку» по отношению к истории нужно бы для этого принять. Тогда уже станет потенциально возможным наметить конкретное содержание для «нового» принципа историзма.

1.7. «История ускользает от нас»

То, насколько трудную задачу ставит перед современной мыслью необходимость представлять историю принципиально иначе, чем принято, Михайлов опосредованно показывает, обращаясь к метафорам Ф. Шеллинга. Речь идет о переходе от монотеизма к политеизму. «Человечество, единое, цельное, знало о том, что есть один Бог». Затем «наступает новый период в истории», и «вдруг возникает представление о том, что грядет второй бог». Человеческое сознание «преисполняется чувством величайшего ужаса перед этим пришествием второго бога», который «находит» на человечество. «Ужас» вызван тем, что «вместе со вторым и последующими богами человечеству предстоит разделение. Единого человечества уже не будет»[2].

Если история стала «единовременностью», ее по сути уже нет; и «уже не будет» не просто одной из ее концепций, а целого культурного мира, опирающегося на «веру» в

[1] Там же. С. 258.

[2] *Михайлов А. В.* Стенограмма доклада «Несколько тезисов о теории литературы». С. 202.

историю. Но все, что происходит в истории, «зачинается внутри человеческого сознания», — пишет Михайлов, — и «никогда не минует» его[1]; должно быть эксплицировано и сознание «ухода» истории. Какой «бог», какая вера «уходит» от нас?

В сборник своих переводов М. Хайдеггера (1993) Михайлов включает и текст «Слова Ницше "Бог мертв"», примыкающий к большой работе Хайдеггера «Европейский нигилизм»[2]. В предисловии к книге[3] характеризуется философия Хайдеггера в целом, рассмотрены ее ключевые темы и аспекты. Но в центр внимания поставлен один текст — это небольшой автобиографический рассказ «Проселок», в котором Михайлов видит всю суть бытийного мышления Хайдеггера: человек — это место-в-бытии, он «не безместный и не безродный» и пребывает в целостном историческом мире, где «правит взаимопринадлежность» между земным и небесным, Богами и людьми. Напомним, что особенное, ключевое положение в сборнике занимает работа «Исток художественного творения» (1936), в которой художественное произведение осмыслено как часть неразрывной исторической целостности, образуемой его «миром» и «землей».

Но далее в предисловии, в разделе «Хайдеггер и Ницше», этот образ целостного исторического мира поколеблен. «Дело всей поздней философии Хайдеггера», — пишет Михайлов, — «понять отсутствие Бога в его внушающей ужас абсолютности» и в то же время — понять это «отсутствие» как присущий Богу способ бытия. Хайдеггер, как указывает Михайлов, назвал эту форму бытийствования «Fehl der heiligen Namen», «Нетость священных имен»: «нет видимого бога, который неопровержимо собирал бы к себе и вокруг себя людей и вещи и мировую историю... Блеск божества во всемирной истории погас»[4].

Этот мотив «присутствия-отсутствия» Бога в истории служит переходом к разговору о нашем настоящем и «нашей» истории, который ведется в послесловии к книге, написанном по-немецки и этим отчетливо адресованном уже не «каждому», а скорее читателю-«специалисту», философу и литературоведу. Михайлов отмечает: «Unsere Zeit», «наше время» — совсем другое, чем время Хайдеггера. Мы живем в мире, где уже нет взаимопринадлежности вещей, где у человека нет места-в-бытии. В отличие от эпохи Хайдеггера с ее доверием к бытийной истории, «от нас» история уходит, ускользает: «die Geschichte entgleitet uns». И этот образ знаменует «прощание» с Хайдеггером, с верой в историю как осуществление бытийных смыслов. «История ускользает от нас, — пишет Михайлов, — и может случиться так, что за одну ночь мир превратится в почти незнакомый для нас»[5].

Таково наше «окружающее»: жизненный опыт и состояние Слова, ощущение кризисности научного самосознания заставляют признать «непоправимо» изменившийся облик истории. «Бывает такая ситуация, — говорил Михайлов на одном из заседаний в ИМЛИ, — когда не в пределах науки, а явно за пределами ее рождается сознание некоторой истины... Истина не обязательно должна рождаться внутри науки, она не скована никакими рамками науки, но зато мы скованы» ими, «и мы не знаем, что относится к нашей науке, пока не подталкиваемся какими-то обстоятельствами к тому, чтобы узнать об этом»[6].

---

[1] Там же. С. 203.

[2] Опубликована в Германии в 1967 г. Русский перевод работы «Европейский нигилизм», осуществленный В. В. Бибихиным, появился также в 1993 г., как и сборник Михайлова, занятого в эти годы и переводами Ницше.

[3] *Михайлов А. В.* Вместо введения // *Хайдеггер М.* Работы и размышления разных лет. М., 1993. С. VII-LII.

[4] Там же. С. XLVIII.

[5] *Michailow A.* Martin Heidegger in unserer Zeit // Ibid. S. 303.

[6] *Михайлов А. В.* Стенограмма доклада «Несколько тезисов о теории литературы». С. 204.

«Истина» тем самым заключается в том, что сегодня мы «не верим» в историю, образ которой несет с собой традиция. Михайлов называет две его формы: во-первых, это «подчинение» своей мысли ее «воле» (Флоренский, Вернадский, Хайдеггер), во-вторых, «планирование» истории, когда ее «берут в свои руки». В этом случае человек пытается «управлять» историей, и результаты, к которым это приводит, — ее руины, «развалины» («Trümmer»)[1].

«Ни тот, ни другой путь нас больше не устраивает», — пишет Михайлов, поскольку доверие к истории как совершению смыслов утрачено, и «мы не можем больше на это положиться», а «планирование» означает «идеологическое самоутверждение» личности[2], ведущее к нигилизму по отношению к истории и как следствие — к ее разрушению. «Все попытки управлять историей провалились», — отмечает Михайлов, и «перед лицом всех погибших и всего погибшего» нужно отказаться от «самовластия» человека. Применительно к науке это означает, что сегодня недопустимо построение каких бы то ни было концепций истории. Следует по существу поставить под вопрос любые ее «объяснения» на теоретико-методологическом уровне, когда даются дефиниции истории и формулируются ее законы, например, такой: «история есть процесс развития». Ведь если сегодня историю по-прежнему представлять как закономерное «развитие», то снова можно взяться управлять им, «направлять» его — и это будет означать, что весь исторический опыт XX века прошел мимо нашего сознания.

Таким образом, «перед лицом всего погибшего» история уже не может пониматься не только как процесс развития, но и вообще как «процесс», подчиняющийся научно познаваемым законам, то есть и «как смыслопорождающий» в том числе. Потому науке, полагает Михайлов, предстоит «*отучаться*... от многого лишнего», начиная «со ссылок на понятый в прежнем смысле принцип историзма»[3]. Тем самым обозначилось то конкретное содержание нашей «веры», которое, по мнению Михайлова, необходимо признать на сегодня несостоятельным.

Но не означает ли это, что здесь постулируется отказ от познания истории вообще, следовательно, и от науки? Ведь представить научное исследование вне анализа общезначимых, «закономерных» связей между эмпирическими фактами и вне постановки теоретико-методологических задач, как кажется, невозможно. Без сомнения, Михайлов имеет виду совсем не отказ от науки, а как раз нечто противоположное. Он полагает предельно необходимым для науки принять определенный «взгляд» на историю, на основе которого и обдумывать свои дальнейшие методологические решения. Ведь по его глубокому убеждению, о котором уже говорилось и которому он никогда не изменял, то «место-в-бытии», что присуще науке, зависит от содержания ее «мышления истории». «Пока у нас нет точки зрения на мир как историю (Einstellung der Welt gegenüber), — отмечает Михайлов в работе «Martin Heidegger in unserer Zeit», — человечество стоит перед угрозой самоубийства, и медлит, выбирая для этого наиболее подходящий способ»[4]. Какой же подход к истории будет сегодня адекватным?

1.8. «Мы не знаем, что такое история»

«Теоретические требования», — писал Михайлов в статье «Философия Мартина Хайдеггера и искусство» (1982), «нельзя навязывать практике, т. е., например, нельзя навязывать исторической действительности иной способ раскрытия

---

[1] В докладе о В. Беньямине Михайлов прямо связывает этот подход к истории с советской идеологией и «коммунистической» практикой. Op. cit., S. 1804.

[2] *Michailow A.* Martin Heidegger in unserer Zeit. S. 311.

[3] *Михайлов А. В.* Несколько тезисов о теории литературы. С. 259.

[4] *Michailow A.* Martin Heidegger in unserer Zeit. S. 310.

истины, нежели тот, который возможен в эту эпоху»[1]. В начале 1990-х годов, перед лицом непонятной «единовременности» всего исторического, приходится признать, что в науке существует «не знание об истории, об ее законах, закономерностях, правилах, по которым протекает исторический процесс, а это *незнание*»[2]. Поэтому нужно «отступить» в область «не-знания», которое «есть не просто отсутствие того, что мы узнаем завтра», а своего рода «положительная действующая величина»[3], поскольку означает работу по освобождению сознания от прежних, мешающих мысли стереотипов.

Если принять, что мы «не знаем, что такое история», то все «свое», привычно-инерционное, может быть поставлено научным сознанием под строгий контроль, и в том числе — «процессуальное» представление об истории. Мы «не знаем», что такое «единовременность» истории, поэтому пока не будем создавать ее концепции. Актуальна другая задача — «отучаясь от лишнего» посредством контроля над «своим», освобождать пространство для мысли, у которой пока еще не должно быть методологически нацеленного пути. Но как именно, в каком направлении следует делать мысль более свободной, тем не менее, ясно: в направлении к осознанию «единовременности» культурно-исторических смыслов.

1.9. «Единовременность» смысла как методологический ориентир

«Wir sollten *das* schaffen, von dem wir noch nicht wüßten, *was* das wäre»[4], — писал Михайлов, подчеркивая, насколько позиция «незнания» продуктивна для науки, так как делает науку «открытой» по отношению ко всему уже не «своему», а иному. В. Беньямин, по его наблюдениям, выразил эту основополагающую для научного самопознания в его современном состоянии мысль: «der potentielle *Nicht*erfaßbare, grundsätzlich Offene, der allzu Offene. Diese Situation, in der wir uns befinden, darf nicht verkannt oder vor uns selbst verborgen werden»[5].

Итак, на основании позиции «не-знания» научная мысль может обрести «открытость», «Das Offene». Поскольку само Слово задает «единовременность» как особую структуру своего «смысла», то его исследователю нужно стать «открытым» по отношению к самым разным «смыслам», причем как бы «одновременно». Поэтому стоит увидеть в своем знании не организованную цельность литературной истории, а «отрывки», «клочки», «фрагменты»: «Unser Wissen ist Stückwerk»[6]. И тогда «незнание — это сила, — пишет Михайлов, поскольку это такое наше незнание, о котором мы уже имеем некоторое представление. Когда мы знаем, что оно есть»[7].

Итак, ориентация на анализ не «своего», а самого разного «иного» должна войти в принцип историзма на его современном этапе. При этом «свое» неустранимо, но и не требует «устранения», так как в «пространственно» устроенной истории не противопоставляется «иному», а оказывается среди «иного», как бы «на равных» с ним. Что это означает в целом, Михайлов передает метафорой, обращаясь к описанию исполнения камерных произведений, сделанному Т. Адорно. «Man spielt nicht so sehr den eigenen Part, sondern hört mehr auf die Anderen, man exhibiert sich nicht, sondern verliert sich an das Zusammenspiel, verliert sich im Hinhören auf die

[1] *Михайлов А. В.* Философия Мартина Хайдеггера и искусство // Избранное. Историческая поэтика и герменевтика. С. 417.

[2] *Михайлов А. В.* Стенограмма доклада «Несколько тезисов о теории литературы». С. 203.

[3] Там же.

[4] Alexander Michailow. Im Zeichen des Sturms: Notizen zu Walter Benjamins Versuch geschichtsphilosophischer Thesen. S. 1798.

[5] Ibid. S. 1799.

[6] *Michailow A.* Martin Heidegger in unserer Zeit. S. 311.

[7] *Михайлов А. В.* Стенограмма доклада «Несколько тезисов о теории литературы». С. 221.

Anderen, und so entsteht das Zusammenwirken, in dem das Ich zurückgedrängt wird, zugunsten der Anderen, auf das ihm zukommende Maß»[1]. Участник квартета не столько ведет свою партию, сколько слушает другого; показывает не себя, а вслушивается в исполнение других, и как раз «вслушивание» в другого становится «мерой» собственного исполнения. Поэтому возникает «взаимодействие» всех музыкантов, итогом которого и становится звучание произведения.

С точки зрения Михайлова, открытость к «иному» давно входит в традицию культуры, в историческую традицию Слова; в этом отношении она по сути адекватна современному «пространственному» видению истории, так как сопринадлежна ему. В своих работах конца 1980-х — начала 1990-х годов А. В. Михайлов настойчиво обращается к опыту «иного» у Гете, высказавшемуся в книге «Западно-восточный Диван», и раскрывает его глубокую творческую результативность. «Вся эта книга Гете, — подчеркивает он, — есть реализация того, что я назвал силой "иного", то есть желание знать то, что было бы другим, нежели европейская культура». Эта сила «творит чудеса», когда «проявляется в свой момент исторический»[2].

Открытость к «иному» как яркий продуктивный момент художественного мышления Михайлов отмечает и в культуре XX века. Так, для Э. Барлаха «Россия предстала как то "иное", что решительно пресекло инерцию собственного творческого развития, всколыхнуло творческие силы и обогатило "свое" исконное»[3]. Преодоление инерции эстетического восприятия с помощью силы «иного» происходило и в России — например, в сознании музыкантов 1960-х годов. Тогда «все было в запретах, — говорил Михайлов на одной из лекций в Консерватории. — Вся история музыки состояла из каких-то рвов, по ней проведенных, и заграждений из колючей проволоки». Но «возникло представление об "ином" в области музыки», проявившееся в широком интересе к композиторам второй венской школы, и это «желание узнавать и слушать... дало совершенно необыкновенные результаты»[4].

«Сила иного», полагает Михайлов, дает очевидную перспективу для современного культурного сознания в целом. «Сегодня мы можем всматриваться в смысл самого разного и не думать, что это нам недоступно, — отмечал он. — Все для нас оказывается интересным. Это необыкновенное состояние, и его не было ни в конце XIX века, ни в эпоху Гегеля, ни в 1920 году»[5]. Закономерно и для сознания научного здесь намечаются продуктивные методологические пути. «Всякий голос изнутри чужого опыта, — писал Михайлов, — это голос из неизведанного» (с. 281). Важно, по его мнению, не то, что так открывается «неведомый нам материал», поскольку он может быть или известен, или найден по другим источникам. Важно другое: «Через этот голос и в нем перед нами откроются не испытанные еще нами способы постигать литературу...» (с. 281).

Содержание «нового» принципа историзма уже обозначилось достаточно отчетливо: он должен быть предметно направлен на изучение «иного» в «единовременности» его смыслов. Но что именно прежде всего надлежит изучать, чтобы такая направленность была создана и реализована? Ведь одного «желания» исследователю здесь явно недостаточно, поскольку все сложившиеся понятия науки, а также исследовательские приемы, нацелены на выявление в художественном тексте вовсе не «иного», то есть существенно различных форм эстетического мышления, а напротив, на выявление смыслового единства произведения, как мы сегодня его понима-

[1] *Michailow A.* Martin Heidegger in unserer Zeit. S. 312.
[2] *Михайлов. А. В.* Из лекций. С. 797.
[3] *Михайлов. А. В.* Человек в искусстве Эрнста Барлаха. С. 797.
[4] *Михайлов. А. В.* Из лекций. С. 754-755.
[5] Там же. С. 748.

ем. То есть между понятиями науки, и, с другой стороны, ее актуальной задачей и методологическим принципом, существует своего рода несовпадение.

Михайлов полагает, что об изучении литературного произведения в данной ситуации говорить рано. Для начала предстоит обдумать, как раскрыть в научном сознании способность мыслить историю пространственно, в «одновременности» ее смыслов. Поскольку исследователь «мыслит» в понятиях своей науки, то открытость к «иному» можно сформировать только с их помощью, и никак иначе. Отсюда определяется первоочередная область исследования — «ключевые слова культуры».

2. Ключевые слова культуры

2.1. Историчность «основных слов» науки

Опыт «самоосмысления» науки приводит к выводу, что в настоящее время ее основание, то есть «пространственное» видение истории, расходится с ее «методом», по-прежнему базирующимся на процессуальном представлении об истории. Именно поэтому пока нет возможности, полагает Михайлов, говорить о конкретных путях анализа литературного произведения, истории литературы как таковой; вначале предстоит понять, каким должен быть наш подход к ней. Препятствие, «мешающее» подойти к произведению, — это как раз то, в чем реализуется методологическое мышление исследователя — аналитические понятия науки. «История как горизонты нашего знания», писал Михайлов, недоступна для нас «как-то иначе, кроме осмысления своего в слове»[1], что прежде всего заставляет нас сегодня актуализировать «вопрос об историчности своего языка и об исторической относительности своего языка»[2].

Для любой науки в переломные для нее периоды «не может не быть такого близлежащего, — отмечает Михайлов, — из чего эта наука исходит и на основании чего она может себя строить»[3]. Это «самое близкое или близлежащее» — «основные слова нашей науки», которые, безусловно, «находятся к нам ближе, чем все то, что можно рассматривать как содержание или предмет нашей науки»[4], поскольку ими историк литературы «отделен от своего предмета»[5]. «Сама история литературы лежит еще очень далеко от него», — подчеркивает Михайлов. — «По дороге к этой самой истории литературы» исследователю встретятся «почти необозримые формы опосредования», первая, «ближайшая» из которых — «основные слова науки о литературе». Современное положение дел требует, чтобы сложившаяся система научных понятий была поставлена под вопрос.

«В науке утрачивается, и должно быть утрачено, представление о том, что основные слова нашей науки разумеются сами собою», — отмечает Михайлов. Тем самым наступила «ситуация критического пересмотра всего, что мы, согласно нашим представлениям, продолжаем держать в руках», но что уже «на самом деле далеко не находится в нашем распоряжении»[6]. Это означает, очевидно, следующее: каждое понятие, с которым работает исследователь, существует для него исключительно в современном, то есть «своем» для науки нашего времени значении, в котором весь предшествующий опыт мысли уже «снят», тогда как сегодня Слово в целом уже как бы стоит под другим знаком; оно подчинено другому образу истории, требующему учитывать «одновременность» исторических смыслов. Потому, обращаясь к произве-

---

[1] *Михайлов А. В.* Стенограмма доклада «Несколько тезисов о теории литературы». С. 214-215.

[2] Там же. С. 216.

[3] Там же. С. 207.

[4] Там же. С. 210.

[5] Там же. С. 211.

[6] Там же. С. 212.

дениям прошлого и при этом автоматически пользуясь «своими» понятиями, мы обречены не раскрывать «иное», а все снова и снова утверждаться в «своем».

«Чужая культура, — пишет Михайлов, — имеет в своем составе стороны, которые мы даже назвать не умеем, и о которых мы поэтому не задумываемся, и о существовании которых мы не подозреваем»[1]. Но сегодня «слово науки должно уметь сказать и все чуждое себе, и все иное»[2]. Это касается каждого литературоведческого понятия, любого из них, если к нему обращаются: «миф, смысл, характер, ирония, метод, стиль, жанр, роман»[3].

Наука пользуется понятиями «по инерции», «как совершенно закрытыми словами». Но «ситуация науки такая, что слова должны открываться перед нею в своей историчности»[4], поэтому каждое из понятий должно предстать «как нечто исторически разворачивающееся». У каждого из основных слов науки «есть своя история, и пришла пора, когда надо *вот эту* историю выводить на поверхность и узнавать»; если «слово вышло наружу в своей историчности», пользоваться им автоматически и как бы по инерции «становится совершенно невозможно»[5], а нужно, напротив, пользоваться им так, чтобы раскрылась «пространственность» его смысла, а тем самым и наша способность различать «иное».

Но почему в ситуации изменяющегося Слова идет речь о «старых» и, так сказать, скопрометировавших себя понятиях? Может быть, следует опереться на другие, на «новые», появляющиеся именно сейчас и потому, казалось бы, значительно более «подходящие» к новому опыту науки? В логике Михайлова — как раз нет; опорой могут выступать именно уже сложившиеся понятия и обозначения и ни в коем случае не вновь изобретаемые, поскольку лишь в первых есть «история» как накопленное к нашим дням смысловое богатство «иного» и «разного». Каждое из понятий несет в себе такой глубокий исторический опыт, который поможет науке получить доступ к «единовременности» культурных смыслов в современном художественном сознании. Ведь принципиальный момент в содержании каждого из «основных слов» науки состоит в том, что одновременно оно выступает и как «слово культуры»: оно несет в себе опыт не только «научный», но и опыт самоосмысления культурного сознания в целом.

Поэтому «ключ» и к «своему», и к «иному» мы можем получить только «из рук» исторически сложившихся понятий науки о литературе. Таким образом, если мы увидим в «словах» нашей науки не системные понятия, а «слова культуры», то определится и новое методологическое содержание принципа историзма. Уточним, что это предметно означает. «Пространственное» мышление истории свидетельствует, что в наше время складывается исторически новый тип Слова, основанный на «собранности разного» в единстве «смысла». Структура «ключевых слов» именно такова: они «именуют наиболее важные для культуры понятия, традируемые из языка в язык», при этом «всегда имея себя в виду как единый смысл»[6], который они «держат на себе и проводят его через доступную нам историю»[7]. Поэтому, раскрывая структуру «ключевого слова» в его «историческом разворачивании», мы тем самым получаем, в горизонте нового «мышления истории», методологический подход к Слову в целом.

---

[1] *Михайлов А. В.* Из лекций. С. 774.

[2] *Михайлов А. В.* Вильгельм Дильтей и его школа. С. 278.

[3] *Михайлов А. В.* Несколько тезисов о теории литературы // Литературоведение как проблема. С. 263.

[4] *Михайлов А. В.* Стенограмма доклада «Несколько тезисов о теории литературы». С. 213.

[5] Там же.

[6] *Михайлов А. В.* Вильгельм Дильтей и его школа. С. 309.

[7] *Михайлов А. В.* Стенограмма доклада «Несколько тезисов о теории литературы». С. 205.

2.2. «Ключевое слово культуры» как новый исторический тип Слова

Разрабатывая эту предметность исследования, Михайлов, безусловно, учитывал опыт своих предшественников. «Слова науки» и историю понятий изучали, как хорошо известно, и до него. На терминологических изысканиях А. Ф. Лосева Михайлов останавливался специально[1], а то, что он делает сам, свидетельствует об опоре на немецкие герменевтические исследования. Но нельзя не увидеть содержательное методологическое отличие его подхода: в работах Гадамера в соответствии с его собственными научными задачами подчеркивается «возрастание смысла» в понятии[2], тогда как для Михайлова важнее противоречия смыслов при их пересечении — и в слове, и фиксируемом этим словом явлении культуры. «Чужое» в герменевтике, понятое на уровне восприятия философского или художественного текста в его «тотальной опосредованности», должно стать «своим». «Чужое» подлежит преодолению, гарантированному пониманием языка как «дома бытия». У Михайлова иначе: в современной ситуации исторической «безродности» и «безместности» «чужое» как «иное» должно, наоборот, «выступить во всей своей инаковости». Речь идет, мы полагаем, не о разных толкованиях общего подхода к одному предмету, а о принципиально различном понимании «основания» науки. Уточним это.

Для Гадамера научное понятие имеет автономную смысловую структуру и подлежит истолкованию из Логоса как чисто понятийной (в данном случае) традиции. Михайлов же подчеркивал: наука о культуре «не в состоянии и не способна отомкнуть себя от того, что есть окружающее». Поэтому «каждое слово в науке о литературе есть слово, зашедшее внутрь этой науки извне», из «жизни», и «каждое слово соединяет эту науку с окружающим»[3]. Слово для него всегда «осмысляет» историю-жизнь, будь то слово поэта или слово теоретика литературы. «Ключевое слово культуры» значимо для него прежде всего этой «направленностью на жизнь», откуда и появляется возможность, изучая его историю, отыскивать «ключ» к различным осмыслениям «окружающей жизни». «Ключевое слово культуры» — не «только» и не «столько» научное понятие, сколько историческая кристаллизация форм и способов высказывания в Слове экзистенциального опыта и культурного самосознания человека.

Как представляется, в данном отношении Михайлову более близок подход не Гадамера, а Р. Козеллека, на работы которого есть и специальные ссылки в его исследованиях[4]. Составитель фундаментального многотомного труда «Geschichtliche Grundbegriffe» отмечает во «Введении» к нему, что предметом здесь выступают «ведущие понятия исторического движения» в социальных и политических областях знания[5]. В истории каждого понятия, прослеживаемой от античности до наших дней, выявляются «скрещения и переплетения значений» с тем, чтобы предельно раскрылась «историчность понятия»[6]. В ходе анализа осуществляется «тематизация процесса изменения понятия к его современному зна-

---

[1] См.: *Михайлов А. В.* Терминологические исследования А. Ф. Лосева и историзация нашего знания // *Михайлов А. В.* Обратный перевод. С. 485-497.

[2] См. раздел «Ведущие гуманистические понятия» в кн.: *Гадамер Х.-Г.* Истина и метод. М., 1988. С. 50-85.

[3] *Михайлов А. В.* Стенограмма доклада «Несколько тезисов о теории литературы». С. 209.

[4] Например: Alexander Michailow. Im Zeichen des Sturms: Notizen zu Walter Benjamins Versuch geschichtsphilosophischer Thesen. S. 1809: комментированная ссылка на словарную статью Р. Козеллека «Geschichte».

[5] *Kosellek R.* Einleitung. In: Geschichtliche Grundbegriffe. Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland. V. 1. Stuttgart, 1975. S. XIII.

[6] Ibid. S. XXI.

чению» таким образом, чтобы не произошло «переноса современных значений» на предшествующие смыслы слова[1]. Подчеркнем также, что область функционирования понятия понимается широко и включает в себя «повседневность»[2], то есть и «обыденные», «жизненные» смыслы слова.

Р. Козеллек изучает историчность понятийной сферы социально-политических наук, для Михайлова, разумеется, прежде всего интересны «основные слова» науки о культуре, и он указывает на особую значимость «личного» начала в каждом из исследовательских понятий, на «жизненное» в нем. Размышляя о трудностях перевода на русский язык сочинений Канта и Гуссерля, он писал: У Канта «все живет и дышит». И у Гуссерля — «частицы определяют в итоге, в качестве чего конкретно служат философские искусственные слова, частицы делают все гибким и послушным ходу мысли. Без... сферы модальностей дело вообще не идет»[3]. «Ключевое слово» невозможно оторвать от человека; в таком слове высказывается его переживание «окружающей» истории, поэтому суть дела состоит в том, чтобы уловить, «поймать», как именно в данном типе Слова воплощено это переживание истории, то есть как исторически структурирован его «смысл».

Эта новая предметность науки обусловлена «исторической метаморфозой» Слова, свершающейся в современности. Концепция науки о литературе, сложившаяся в предшествующих работах Михайлова, закономерно подготавливает и данный этап его мысли: «материал» «движется», и его «мера» тоже должна прийти «в движение». Продумывая рождающийся сегодня тип Слова, Михайлов сопоставляет его с другими, уже известными науке, — «готовым» и «реалистическим» — на уровне соотношений «поэт-слово-действительность»[4]. «Если мы подумаем о новом мире», «который складывается как исторический для самого себя», то увидим, что он «про-задуман для нас»: Слово сейчас есть «собирание смыслов, какое поручено по-новому повернувшейся истории». «Собирание смыслов» — это, полагает Михайлов, сущность «ключевого слова» как современного типа Слова в метаморфозах его исторической судьбы. Лишь исходя из такой сущности, из «собранного» (из всего «иного» и «разного») смысла, определяется задача науки: «Мы должны, еще оставаясь самими собою, тем, что мы есть, учиться говорить иными языками знания... В складывающейся взаимосвязанности всего со всем необходимо знание всех языков», иначе «смысл» обернется «развалинами», грудой фрагментов[5]. «Учась говорить иными языками, — отмечает Михайлов, — мы учим их разуметь друг друга, и это совершается в заново устанавливающейся всесвязанности, на основе по-новому повернувшейся истории и становящегося историческим для самого себя мира»[6].

Если научиться выявлять в «ключевом слове» и все «иное», и при этом — «безотчетное для нас присутствие единого смысла, единой цельности»[7], то уже станет, по всей видимости, возможным и адекватное прочтение литературного произведения, поскольку «собранность разного» — общий принцип Слова. Мы увидим тогда не «развалины» смысла, а его целостность, формирующуюся на пока неизвестных нам принципах. Как раз «собирающаяся» вокруг себя история, — подчеркивает Михайлов, — «имеет совершенно особый шанс отыскать любую

---

[1] Ibid. S. XIX.

[2] Ibid. S. XXIY.

[3] Тахо-Годи А. А. Он старался расширять пространство... (вспоминая Александра Викторовича Михайлова) // Студенческий меридиан. 2005. №12. С. 67.

[4] *Михайлов А. В.* Вильгельм Дильтей и его школа. С. 306-308.

[5] Там же. С. 314.

[6] Там же.

[7] Там же. С. 310.

первозданность смысла» — конечно, «со своего места, с того, с какого все начинает быть равно близким и взаимосвязанным со всем». Поскольку «времена обретают иное измерение», то «приходит новизна собирания всего бывшего как сущего для нас», и такой «новизне» «важно все как упорядоченная собранность всего»[1]. И человек здесь уже «не выбрасывается из истории» и не становится «господином мира», а обретает соответствующее его «не-знанию» место «части» всего «собирающегося», его заинтересованного участника. «Ключевым словом» «пользуются не так, как "готовым" и "реалистическим", подчеркивал Михайлов, — его знают более узким и частным, чем оно фактически есть»[2].

Итак, при изучении ключевого слова в его историческом разворачивании должно проясниться единство его смысла таким образом, что выступят на свет его «иные», противоречащие друг другу значения, причем с тем, чтобы в итоге ясно обозначилось скрытое, неизвестное без такого специального изучения, «свое», «наше» его смысловое содержание. Пример такого исследования — «Из истории "нигилизма"», одна из последних работ А. В. Михайлова.

2.3. Опыт раскрытия «иного» в работе «Из истории "нигилизма"» (1994)

«Тема А. В. Михайлова, таившаяся за всем разнообразием его конкретных тем», «была связана с проблемой нигилизма и неумолимой логикой смены его фаз»[3], — отмечает С. С. Аверинцев.

В работе «Из истории "нигилизма"» весь анализ истории этого слова, осуществлённый Михайловым, приводит к выводу, что при самых резких переосмыслениях оно на имплицитном уровне тем не менее сохраняет свое смысловое ядро: нигилизм — это всегда «безосновное самополагание»: признавая только одну, «посюстороннюю» действительность, нигилизм все основывает на самом себе и только на «своем»[4]. И это, пользуясь формулировкой Михайлова, уже «можно принять к сведению»: «нигилизм» раскрывается как нечто значительно более широкое и могущественное, чем обычно фиксируют его концепции («идеология разночинной демократии»; «переоценка ценностей», атеизм); это принципиальный отрыв от традиции и истории как обращение исключительно к «своему» и «от себя» постулируемому мышлению — «субъективизму». В этом смысле нигилистично то сознание, которое, отказываясь принять свою историчность, «вырывает» себя из истории и разрушает тем самым ее самое. Так проясняется, что исторические корни современной ситуации неверия в историю лежат в далеком прошлом, и их выявление делает возможным контроль над «субъективностью» как нигилистической установкой современного научного сознания.

В итоге о «нигилизме» сказано нечто существенно новое[5] благодаря тому, что изучалась не «идея» и не «идеи» нигилизма, а «культурный феномен» как

---

[1] Там же. С. 312.

[2] Там же. С. 313.

[3] *Аверинцев С. С.* Путь к существенному // Языки культуры. С. 9.

[4] См. об этом: *Данилина Г. И.* История как ключевое слово культуры (А. В. Михайлов, «Из истории "нигилизма"») // Филологический журнал. 2006. №1 (2). С. 216-228.

[5] Тезис Михайлова о нигилизме как безосновном самополагании показывает, насколько существен был для него опыт Хайдеггера, у которого в работе «Европейский нигилизм» рождение нигилизма связывается с «cogito ergo sum» Декарта. В послесловии к сборнику своих переводов Хайдеггера Михайлов, со своей стороны, говорит о позиции «cogitor ergo sum» как единственно оправданной. Страдательное причастие сразу меняет характер мыслительной установки на противоположную: значимо не самоутверждение «я», а его открытость опыту «иного» — «мыслюсь, значит, существую; если через меня мыслит нечто, то я есть».

«собранность разного», закрепленный словом, через прослеживание судьбы этого слова в культурном сознании рубежа XVIII-XIX веков и первой половины XIX века. Это новое и есть «иное», поскольку найдена не «еще одна» концепция нигилизма у какого-то автора и не придумана, не выдвинута «еще одна» концепция нигилизма самим исследователем, а проявлено имлицитное, скрытое в слове, его ключевое значение — ключевое в том отношении, что способно задать новую методологическую перспективу.

«Наука с ее продвижением вперед, — говорит А. В. Михайлов, — состоит не только и не столько в накоплении знания, сколько в анализе своего самоосознания и степени способности к таковому», а ключевые слова культуры есть «элементы ее самоуразумения». Сегодня «сама проблема нигилизма в нашем современном сознании все более накаляется — и есть шанс идти более конструктивными путями ее рассмотрения», поскольку «теоретически ориентированная наука о литературе» ощутила свою «зависимость от знания *ключевых слов* культуры» в «их конкретной истории». При этом «познание истории есть не познание "самих" же "исторических действительностей"... но познание *языков самоосмысления* культуры», а у ключевых слов «роль носителей такого осмысления»[1].

Эта работа Михайлова показывает, что если изучается ключевое слово культуры, то для обретения конкретного и достоверного знания исследователь должен занять дистанцированную позицию — признать историческую дистанцию между собой и тем, что он исследует. Изучая «нигилизм», наука, — отмечает Михайлов, — «от души сопереживала авторам прошлого», «прибавляла к их ламентациям столь же искренние свои», и в итоге феномен трактовался безбрежно, что оборачивалось «неисторичностью подхода». А нигилизм, по его мнению, «уже разыгранная в истории» драма; и к себе мы могли бы отнестись как к чему-то «историческому»[2].

При этом смысл слова, который предполагается искать, понимается широко и пространственно. «Слово... самозарождается на безымянном перекрестке различных смыслов, — пишет Михайлов, — слово и создает этот перекресток, это пересечение смыслов... и держит его в своей власти». А мы находимся на «*площади смыслов*»[3]. Здесь важно иметь в виду, что пространственная метафора у Михайлова обычно несет в себе методологические импликации[4]. Смысл слова, понятый и увиденный как перекресток, где сходятся самые разные улицы, требует выявлять не столько сходные, сколько крайние, предельные и противоположные значения и конфликтные столкновения смыслов. Эта максимальная широта и контрастность позволяет не сглаживать прошлое и не сводить его в «идею», где по сути уже потеряно все исторически реальное, а «открывать вид» на это реальное в его конфликтности и противоречивости. Тогда действительно выступает не какое-то одно из значений слова, а собственно культурный феномен нигилизма в его исторической жизни. И на этом «просторе» уже видно, что меняется в слове, а что при всех резких переосмыслениях остается по существу неизменным и обнаруживает тем самым саму суть нигилизма. Так, «безосновное самополагание», представшее Жан-Полю как трагедия и ночной кошмар, эксплицируется и в очень веселой, как казалось ее автору, сатире Н. Надеждина, и в философской работе Маркса и Энгельса «Святое семейство», и в других текстах.

---

[1] *Михайлов А. В.* Из истории «нигилизма» // *Михайлов А. В.* Обратный перевод. С. 611.

[2] Там же. С. 538-539.

[3] Там же. С. 544.

[4] См. Приложение 2.

Пространственность взгляда на «нигилизм» как культурный феномен противопоставлена «линейному» видению истории слова, когда в нем находят нарастающий со временем один и тот же «смысл». Михайлов, со своей стороны, изучает слово в «развернутости» его истории. Им учитываются разные национальные формы самосознания культурной эпохи: немецкая, русская, французская рецепция, учитываются и различные эстетические ее формы — у писателя, создавшего «нигилизм», у критика, его интерпретирующего; у философа, продумывавшего Ничто (Якоби, Фихте, Гегель, Баадер), и у художника, его увидевшего и изобразившего (К. Д. Фридрих).

При этом Михайлов как исследователь слова «нигилизм» предельно внимателен к существенности своеобразия каждого текста. Оно не нивелируется для нахождения некоего «общего итога», а выступает в своей содержательной исключительности. Одна из методологически оговоренных А. В. Михайловым проблем — это необходимость «отказаться от институционализированных форм» нашего знания, — от такого «своего», как привычное жанровое разделение произведений по рубрикам «философия» и «литература». Такой отказ позволил А. В. Михайлову раскрыть философскую новизну в художественном творчестве Жан-Поля, главного героя этой работы, первым в истории культуры показавшего «мыслимость мира без Бога» и «экзистенциальное отчаяние человека».

Отметим также, что явление прошлого здесь интерпретируется исходя из «оснований» его собственной эпохи. Михайлов характеризует две фазы в культуре XIX столетия, закономерно приведшие к «нигилизму»: субъективизм в философии начала века и реализм как убеждение в том, что действительность «непосредственно дана», во второй его половине. Под властью этих аксиоматических для XIX века убеждений человек «уверовал», что «непосредственно данное», то есть сама действительность, и понятна тоже непосредственно, она не нуждается ни в каких усилиях для своего понимания: так все стало «своим».

Тем самым «безосновное самополагание», нигилизм, есть последовательно, но незаметно утверждавшаяся в самопонимании культуры легитимация «своего» как высшей смысловой инстанции, как единственной «меры» исторических смыслов. Изучение ключевых слов культуры в их истории, с их меняющимися значениями, позволяет, таким образом, выявить до-рассудочные установки научного сознания — и этим сделать их контролируемыми.

Михайлов полагал, что важно поставить под вопрос все понятия науки, выступающие для нее «ключевыми словами» — они и преграда, как говорил он, и одновременно условие для углубления нашего знания. «Нигилизм», может быть, главное из них, поскольку его суть — безоглядная вера в «свое». «Безосновное самополагание» реализуется в том, что «человек полагает себя как свой особый самодостаточный и самозамкнутый мир»[1] — мир вне чего-либо «иного», в то время как такое миропонимание есть лишь преходящая и временная форма самоистолкования культуры XIX века. Мы не можем ей следовать сегодня, в другой исторической эпохе.

Потому «ключевое слово» культуры действительно дает ключ — но не к истории, которой мы «не знаем», а к нам самим, ключ к самоосмыслению науки как возможному на сегодня решению проблемы историчности.

[1] *Михайлов А. В.* Из истории «нигилизма». С. 605.

ПРИЛОЖЕНИЕ 1

«*ИСТОРИЧНОСТЬ*» В РАБОТАХ М. М. БАХТИНА

1. «ИСТОРИЧНОСТЬ» КАК ФИЛОСОФСКОЕ ПОНЯТИЕ В РАБОТАХ М. М. БАХТИНА: СУЩЕСТВУЮЩИЕ ОЦЕНКИ, НАМЕТИВШИЕСЯ ПОДХОДЫ. НАШ ПОДХОД

Понятие «историчности» введено Гегелем («Лекции по философии истории»), вошло в терминологию гуманитарных наук в «философии жизни».

В современной научной традиции *историчность* — немецкое по происхождению философское понятие с достаточно широким смыслом, вырастающим на фундаментально-онтологическом основании. Это «die geschichtliche Seinsweise des menschlichen Geistes», einer «Grundzug alles Menschlichen im Unterschied zum Natursein, die radikale Zeitlichkeit des menschlichen Daseins» (M. Heidegger)» [1]. В новейшей справочной литературе по философии отмечается «размывание термина» («terminologische Verwässerung» [2]), но зафиксирована его устойчивость «для обозначения того, что нечто прошедшее, несмотря на свою принадлежность к прошлому, продолжает оставаться действенным и в дальнейшем». [3] «Историчность» определяется тем самым как «geschichtliche Wirksamkeit, besonders für das, was man als das Epochemachende bezeichnet» [4].

Понятие указывает на «включенность человека в историческое совершение в историческом процессе развития». [5] Уже в «философии жизни» (Й. фон Вартенбург, В. Дильтей) «историчность» характеризовала «историческую обусловленность познания; то, что предпосылки познания не неизменны (starr), а «историчны» (geschichtlich, veränderbar, prozeßhaft). В экзистенциальной философии М. Хайдеггера была раскрыта «укорененность человеческого бытия-здесь в истории» («das Dasein hat faktisch ja seine Geschichte und kann dergleichen haben, weil das Sein dieses Seienden durch Geschichte konstituirt ist» [6]). М. Хайдеггер ставил вопрос об особой предметности гуманитарных наук и в свете своего понимания «историчности» полагал, что предметность эта должна постигаться «на основе способа бытия всего исторического, на основе историчности и ее укорененности во временном» (aus der Geschichtlichkeit und ihrer Verwurzelung in der Zeitlichkeit» [7].

Основополагающее значение понятие «историчности» обретает в 50-е годы в философской герменевтике, где оно прежде всего связано с «историчностью понимания» (Г.-Г. Гадамер). Литературоведческая герменевтика начиная с 60-х годов активно работает с этим понятием в опоре на традицию Гадамера» [8]. Тем не менее, «историчность» в качестве литературоведческого понятия или категории с четко фиксированным кругом значений и обусловленных ею конкретных методологических процедур не сложилась и как таковая не описывается; показательным образом статья «Geschichtlichkeit» в авторитетном в Германии и сегодня «Словаре литературоведения» (1989) лишь дает материал по истории понятия- причем в философском, а не литературоведческом, плане [9]. И в статье «Hermeneutik» акцент сделан на философской, гадамеровской проблематике понимания [10], что, видимо, свидетельствует о характере функционирования «историчности» в сфере немецкого литературоведения.

Так или иначе, «историчность» указывает на своеобразие гуманитарного познания в его отличии от наук точных и естественных; она является онтологической характеристикой человеческого способа бытия; определяет самостоятельность исторической эпохи и закреплена в современном научном сознании прежде всего за областью немецкой философской герменевтики как преимущественной сферой своего функционирования. В этом же контексте отечественные исследователи М. Бахтина осмысляют его понятие «исторического». Первый комментатор «*Философии по-*

ступка» (1995) С. С. Аверинцев отмечает: «Слово «исторически» употреблено (...) как философский термин, близкий к термину «событийность» и заставляющий вспомнить очень важный для немецкой мысли XX века термин «*geschichtlich*", который оказался в условиях немецкой лексики семантически разведенным с термином «*historisch*» (...), а в узусе Хайдеггера и его продолжателей даже противопоставленным ему почти на правах антонима (...). Смысловые обертоны слова «*geschichtlich*» определяются через соотнесение с этимологически родственным «*Geschehen*», буквально соответствующим бахтинскому «*событию*». У немецких современников М. М. Б. «*Geschichte*» означает конкретно-экзистенциальный, необратимый и неповторимый поток событийности в отличие от схематизированной в акте познания «*Historie*» [11]. Н. И. Николаев считает высказанный в работе «*Проблема формы, содержания и материала в словесном художественном творчестве*» «тезис о ценностях, осмысливающих и упорядочивающих психику и позволяющих преодолевать ее голую психическую субъективность», «важнейшей составляющей бахтинской философской герменевтики второй половины 1920-х годов» [12].

В. Л. Махлин обращается уже собственно к понятию «историчности» [13]. Исследователь рассматривает идеи Бахтина в контексте «герменевтики фактичности» М. Хайдеггера, затем в более широком плане экзистенциальной философии: «Как большинство западных «философов поворота» (Ф. Розенцвейг, М. Хайдеггер, к. Ясперс и др.), М. М. Б. не примет концепцию локальных культур О. Шпенглера; русский мыслитель с самого начала противопоставляет этому характерную как раз для XX в. концепцию новой «историчности», новую гуманитарную парадигму «понимания», ключевым понятием которой и является «вненаходимость» [14].

«Вненаходимость», по убеждению исследователя, - бахтинский аналог понятию «временного отстояния» Г. Гадамера, возникшему значительно позже [15]. По его мнению, «Сопоставление «вненаходимости» с гадамеровским «временным отстоянием» еще болеее уместно (выше речь шла о других философах, в частности, о Х. Плесснере — Г. Д.) и тоже совсем не случайно, хотя ни о каком внешнем влиянии здесь тоже, конечно, не может быть и речи; дело идет о новом понимании истории в XX в.» [16].

Продумывание понятия «историчность» у М. Бахтина в данном философском контексте, вероятно, будет плодотворным; уже сделанные исследователями наблюдения и выводы говорят о необходимости дальнейшего изучения проблемы. Проблемы тем более сложной, чем яснее для нас, что близость Бахтина к герменевтической традиции открывается как бы post factum, из философской ситуации последней трети XX века: книга Г.-Г. Гадамера «Истина и метод», в которой выявлена «историчность понимания», опубликована в 1960 году, тогда как «Эстетика словесного творчества» Бахтина складывается уже в 20-е годы. С другой стороны, опору для такого сближения на уровне философско-герменевтической темы исследователям «историчности понимания» дают достаточно фрагментарные тексты Бахтина — отрывочные или конспективные записи, тезисные мысли, отдельные высказывания разных лет (например, о «большом» и «малом» времени в «Ответе на вопрос редакции «Нового мира»), у каждого из которых — свой собственный смысловой контекст; специальной «герменевтической» философской работы у Бахтина, как известно, не существует, и научно достоверное описание «историчности» как философского понятия М. Бахтина в «герменевтическом» ключе пока видится предельно проблематичным — но и по-настоящему актуальным.

В то же время понятие «историчности» раскрывается — на литературном материале — в работах 30-х годов как предметно насыщенное и методологически значимое для литературной науки. Потому на настоящий момент представляется достаточно обоснованным ставить вопрос об «историчности» в литературоведческом плане.

Но прежде всего нужно сказать, что слово «историчность» само по себе, именно в качестве понятия теоретико-литературного или аналитического, Бахтиным не акцентируется и не оговаривается. Оно возникает в разных связях и с различными содержательными (и методологическими) оттенками. «При описании разных сфер действительности у М. М. Б., — отмечает Н. И. Николаев, — одни и те же понятия и определения приобретают разное значение» [17]. Это сказано по поводу понятия «обоснованный покой» и, вероятно, будет справедливо и в отношении ряда других обозначений Бахтина, тех, которым присуща скрытая многозначность и своего рода диалектичность, то есть двойственная направленность — и на свой собственный смысл, и на смысл, возможно, противоположный: как понятие «покоя» подразумевает понятие «движения», так и понятие «историчность» соотносится с «не -историчностью» как своей противоположностью — и тоже терминологически у Бахтина не закрепленной и не эксплицированной. Потому нельзя «просто» привести соответствующие теме историчности цитаты и охарактеризовать окружающий их контекст. Вероятно, необходим контекст более широкий — становления «эстетики словесного творчества» в целом, по отношению к которому «историчность» могла бы раскрыть свой существенный смысл. «Очевидно, что описание терминологии, отвечающее природе научного языка Бахтина, должно учесть особенности его авторской манеры, -полагает С. Н. Бройтман. — Сегодня ясно, что Бахтин как «первичный автор» «облекается в молчание» (...), то есть он «присутствует только в целом произведения, и его нет ни в одном выделенном моменте этого целого, менее же всего в оторванном от целого содержании его» (...). Такая позиция автора заставляет в принципе отказаться от попыток изложения концепции Бахтина в виде формулируемой системы понятий, отвлеченной от конкретной целостности его произведений (что не исключает глубокой системности мысли Бахтина» [18].

2. *«ИСТОРИЧНОСТЬ» В РАБОТАХ БАХТИНА 20-Х ГОДОВ*

Впервые понятие возникает в «Философии поступка»: «Вечность истины не может быть противопоставлена нашей временности — как бесконечная длительность, для которой все наше время является лишь моментом, отрезком. Временность действительной **историчности** [19] бытия есть лишь момент абстрактно познанной **историчности**; абстрактный момент вневременной значимости истины может быть противопоставлен абстрактному же моменту временности предмета исторического познания — но все это противопоставление не выходит из границ теоретического мира и только в нем имеет смысл и значимость. Но вневременная значимость всего теоретического мира истины целиком вмещается в действительную **историчность бытия-события**. Конечно, вмещается не временно или пространственно (все это суть абстрактные моменты), но как обогащающий его момент... Действительный акт познания не изнутри его теоретически отвлеченного продукта (то есть изнутри общезначимого суждения), но как ответственный поступок приобщает всякую вневременную значимость единственному бытию-событию». (ФП 1;14-15)

Итак, «историчность» — это, во-первых, «историчность бытия-события», а во-вторых, мысль о ней вписана в феноменологическую проблематику, то есть входит в контекст гуссерлианства и феноменологии и выступает как своего рода участник обсуждения темы «сверхвременной» истины Э. Гуссерля. «Вот тезисы М. М. Б: вечность истины не может быть противопоставлена нашей временности в смысле бесконечной длительности; вечность— это не бесконечная длительность, для которой историческое время есть ее отрезок; истина-вневременна». [20] С другой стороны, «историчность» содержит в себе противопоставленность «теоретическому миру познания».

Вплоть до 30-х годов слово «историчность» в качестве теоретически значимого понятия не появляется. Восстановим движение мысли Бахтина к «историчности» в 20-е годы в направлении, предзадаваемом одним из его суждений в «Лекциях 1924-1925 годов»: «Дело Канта есть замена натурального сознания (и его лазеек) сознанием историческим. **Но где же методическая гарантия историчности сознания?»** (Лекции 1:332). Как видим, в тему «историчности» включается и Кант, а сама она, уже как «историчность сознания», получает еще один аспект, новый коррелят. Вопрос, заданный Бахтиным, позволяет предположить, что он полагал необходимым найти «методическую гарантию», обеспечивающую научную достоверность результатов при исследовании «историчности сознания». Потому тему «историчности» в работах 20-х годов следует рассматривать в контексте «эстетики словесного творчества» и ее ключевой проблемы — метода изучения художественного произведения [21]. Нам придется касаться хорошо изученного и широко известного материала, но обойтись без него нельзя, так как только в этом контексте будет возможно прояснить методологический смысл понятия историчности.

Обращение Бахтина к категории «историчности» в тридцатые годы подготовлено в двадцатые годы — всей логикой становления «эстетики словесного творчества». Как известно, ее смысловое оформление шло через противопоставление «теоретическому миру познания». Обоснование «эстетики словесного творчества» как специфической и самостоятельной области гуманитарного познания, по существу отличного от познания понятийно-теоретического, требовало переосмысления содержания гносеологических категорий «субъекта» и «объекта», а также отношений между ними. На базисе переосмысленного характера познания в эстетической сфере уже можно было бы ставить вопрос о научном подходе к литературному произведению и методах его исследования, то есть о «методической гарантии» научной достоверности получаемых результатов. В этой проблематике работ 20-х годов, с точки зрения ее движения к «историчности», необходимо отметить следующее.

На уровне «субъекта» как познающей инстанции Бахтин открыл своеобразие художественного мышления как мышления «изображающего». «Объект», вторая принципиальная составляющая эстетики, также был переосмыслен - благодаря осуществленному именно в 20-е годы развеществлению произведения, выведению его из состояния «вещи», «наличия», «готовости» в архитектоническую форму и эстетическую деятельность. Соответственно, и отношения «субъекта» и «объекта» познания в «эстетике словесного творчества» принципиально изменились: это уже не отношения противопоставленности субъективного «активного» познающего начала объекту как началу пассивному и «данному»; это отношения их взаимодействия и «диалога».

Исходя из таким образом раскрывшейся познавательной специфики «эстетического», Бахтин полагает, что к этой области нужен особый научный подход и адекватная ему методика; он говорит об «историческом» подходе.

Обозначим моменты этих направлений мысли Бахтина, содержательно и функционально значимые для категории историчности.

Художественное мышление, сознание

1. Это мышление способно уникально соединять «бесконечность» контекста и конечность, завершенность произведения, что ставит перед теорией литературы ключевой вопрос: «Содержание есть возможный (бесконечный) прозаический контекст, однако всегда парализуемый формой (...). И проблема эстетики заключается именно в том, чтобы объяснить, как можно так парализовать мир» (Лекции 1:328) [21]. 2. Художественному мышлению присуще ценностное самоосознание, понять которое возможно лишь из его деятельностного контекста: «Нуж-

но понять не технический аппарат (наивный позитивизм), а имманентную логику творчества и прежде всего нужно понять ценностно-смысловую структуру, в которой протекает и осознает себя ценностно творчество, понять контекст, в котором осмысливается творческий акт.» (АГ 1:250)

Основополагающая характеристика такого самоосознания — «мое единственное место» как исходная точка зрения, «архитектоническое положение в бытии» (АГ 178).

Художественное мышление- изображающее; время, пространство, смысл-категории изображающие, а не аналитически-рефлексивные; результат его работы — создание посредством завершения произведения как целого (АГ). Потому изучение произведения должно быть нацелено не на теоретический анализ мировоззрения или философских концепций писателя (и героя), а на исследование «постановки идеи», «изображения идеи» (3 глава ПТД).

3. В АГ сказано: «Само время истории необратимо, конечно, но внутри все отношения случайны и относительны (и обратимы), ибо нет абсолютного ценностного центра. Некоторая эстетизация истории и географии всегда имеет место» (1:69). В. Махлин, комментируя этот фрагмент, подчеркивает своеобразие познавательного аспекта в «эстетическом», способность «эстетического» развеществлять познаваемое в направлении истории. «Когда М. М. Б. говорит, что нашему восприятию истории и географии всегда сопутствует «некоторая эстетизация», то это собственно означает, что время в первом случае, место и местность во втором должны иметь ценностную точку отсчета (...) чтобы мы вообще могли, выражаясь по-кантовски, «ориентироваться в мышлении (...) «эстетическое» детерминирует сознание и мысль, но не овеществляет, а наоборот, дает им жизнь, **исторический вектор**, направление». [22] Историческое «время», как нечто «внешнее» и необратимое, и пространственное «место» как «внутреннее» представляют собой ориентиры художественного мышления. Их взаимодействие зависит от организующего центра, который умеет найти художник.

Развеществление произведения

Чтобы произведение перестало быть «объектом» («всеобщим» и теоретико-познавательным), его необходимо развеществить - понять как завершенную единственность, как «новое бытие в новом плане мира». Это означает, что в произведении должна быть увидена не статичная и готовая наличность, а процессуальность, событийность — и одновременно целостность. Развеществление осуществляется Бахтиным в нескольких направлениях: раскрыта архитектоническая форма как внутренне процессуальная, выявлена «вненаходимость» автора, то есть сопринадлежность произведения и его эпохи; раскрыты «диалогические» отношения автора и героя и «диалогические» отношения автора и его эпохи (ПТД).

Тем самым перестроены и отношения между субъектом и объектом познания в эстетической области; познание не содержания и не материала, а архитектонической формы произведения будет обращать исследователя к исторически понятому жанру и к его законам.

Итак, «развеществить» — означает вывести произведение из состояния «готовой вещи» и «объекта» в некую открытую сферу, где выявится его активный, процессуальный план. Эта сфера — история; в исторической перспективе произведение — уже не вещь, поскольку оно способно в ходе времени менять свой (познавательный) смысл. И все же произведение есть и некое целое, завершенное и законченное- вот методологическая проблема, которую неотвратимо актуализирует двунаправленность художественного мышления и его «эстетической деятельности». «В АГ., — отмечает В. Махлин, — (как позднее в методологическом исследовании 1924 г. и в статье 1926 г. «Слово в жизни и слово в поэзии») речь идет об одной и той же проблеме: каким образом художественное произведение, с одной стороны, автономно и самодостаточно, с другой стороны, при-

надлежит исторической реальности?» [23] Комментатор выявляет, что «М. М. Б. (как позднее Гадамер) предлагает по-новому включить искусство в «мировой контекст» для того, чтобы обосновать и оправдать особую, исключительную функцию и жизнь произведений не только в «своем» времени, но и веках.» [24]

Так становится очевидным, что в АГ уже предвидится путь, который будет реализован значительно позже (см. «Ответ на вопрос редакции «Нового мира»). Но в конце 20-х годов «мировой контекст» — это лишь намек; пока мы находимся в ситуации, предельно острой в методологическом отношении: каким образом можно методологически согласовать между собой историческую «открытость» произведения и его целостную завершенность?

Проблема подхода

Размышления Бахтина направлены к такому пониманию произведения, при котором его «целое» может быть увидено в отношении к другому, бОльшему целому — самой истории. В этом случае методологический акцент должен делаться не на изолирующем и внешне-формальном описании произведения через его эпоху (позитивистская фиксация «фактов» эпохи, «отраженных» в тексте), а как раз на отношениях — на выявлении сложных, опосредующих связей между произведением и историей. И тогда на первый план выходит «художественная жизнь» (ПФСМ 1:280) произведения, свершающаяся в самой широкой культурной реальности эпохи. «Не подлежит, конечно, никакому сомнению, что продуктивная разработка истории того или иного искусства предполагает разработанную эстетику данного искусства... только она одна видит и обосновывает искусство в его существенном взаимоопределении и взаимодействии со всеми другими областями культурного творчества, **в единстве культуры и в единстве исторического процесса становления культуры**». (1:280) История должна быть понята как «единство процесса», и культура — как «единство»; их взаимодействие и должно стать предметом научного изучения, предметом, основанным на «историческом подходе», в котором учтена двунаправленность «эстетической деятельности».

«Изолированных рядов история не знает; — продолжает далее Бахтин, — изолированный ряд как таковой статичен; смена моментов в таком ряду может быть только систематическим членением или просто механически положенным рядом, но отнюдь не историческим процессом; только установление взаимодействия и взаимообусловленности данного ряда с другими создает исторический подход». (1:280)

Таким образом, «исторический подход» в 20-е годы требует устанавливать «взаимодействие и взаимообусловленность» между историко-временными (движение процесса истории, традиция жанра) и пространственно-смысловыми (произведение в жизни культурной эпохи) планами художественного произведения. Как это осуществить? Какому методу, какой исследовательской методике эта задача доступна?

Проблема методики исследования

Весь процитированный фрагмент об «историческом подходе» построен на диалектических понятиях Гегеля, что представляется закономерным, поскольку диалектика как метод научного исследования процесса создана Гегелем. Другого метода изучения процессуального целого история науки к 30-м годам XX века не знает. Бахтин видит задачу изучать исторический процесс- и работает с гегелевскими понятиями. Одно из них — «временное» понятие «момента», контекст которого — временное и пространственное целое. Обращение к этому понятию свидетельствует о напряженных методологических размышлениях Бахтина, направленных на проблему двунаправленности «эстетической деятельности». В. Ляпунов отмечает: «Контекст употребления термина «момент» - соотношение частей и целого. Момент — выделимый лишь качественно или динамически составной эле-

мент определенного целого, включая и процесс, действие, совершающееся событие как целое; вошедший в состав целого элемент теряет свое независимое от целого бытие и становится зависимым в своей определенности от взаимоотношений внутри целого. Это употребление термина «момент» восходит к Гегелю... Определение «момента» у Гуссерля — продолжает традицию гегелевского употребления». [25]

Отметим, что Бахтин видит методологическую продуктивность понятия «момент» и для исторического подхода: «Только методическое строгое понимание и изучение автора как момента эстетического объекта дает основы для методики психологического, биографического и исторического изучения его». (1:323)

Диалектичность присуща и тем понятиям, которые не столь прямо отсылают к своим «гегелевским» истокам, но очевидно связаны с процессуальностью «эстетического объекта». Одно из них В. Ляпунов комментирует так: «В слове смысл есть неразрывное единство противоположностей (...) «Смысл» у М. М. Б. следует понимать как производное от акта *осмысления*, акты же осмысления (осознания) суть проявления деятельности «духа» (по терминологии М. М. Б.» [26]

Как видим, Бахтин актуализирует диалектический метод — и на таком этапе становления отечественной науки, когда Гегель был объектом самой жесткой критики, подчеркивающей, что особенно важно, его методологическую несостоятельность и неприемлемость именно в свете «историчности» литературных произведений. О. М. Фрейденберг в своей книге 1936 года говорит: «Гегель, с его саморазвитием духа, является творцом той динамической эстетики, которая ошибочно получает название исторической; такая историчность имманентна и лишена всяких связей с материальным миром (...) Наследие Гегеля — непреодоленное и застойное (...) Мысли Гегеля получили уродливое заострение; за ореолом и за античной красотой и гармонией оказалась реакционнейшая окаменелость мысли о первенстве духа, об отрицании реального мира, о жизни форм, о догматической нормативности одного явления, выхваченного из контекста истории». [27]

О. М. Фрейденберг противопоставляет «окаменелому и застойному» гегелевскому подходу свой: «Поэтика есть наука о закономерности литературных явлений как явлений общественного сознания (...) общественное сознание **исторично** и меняется в зависимости от этапа развития общественных отношений и материальной борьбы (...) Важно показать, что поэтика есть и теория, и конкретная история литературы (...) Для этого необходим генетический анализ.

Центральная проблема работы (книги самой О. М. Фрейденберг «Поэтика сюжета и жанра») — уловить единство между семантикой литературы и ее морфологией.» [28]

Гегель оказывается «неисторичен» в принципиальном для литературной науки отношении: для него все исторически-конкретное, а тем самым и литературное произведение, частно, случайно и подлежит «снятию» в общей логике саморазвития абсолютного Духа. По Гегелю все «историчное» и частное подлежит преодолению в «общем»: «Определенная форма духа не только естественно протекает во времени, но и **отменяется** в самодеятельной, самосознательной деятельности самосознания. Так как это отменение есть деятельность мысли, оно является в то же время и сохранением и преображением. Итак, дух, с одной стороны, **снимает реальность**, существование того, чем он есть, в то же время **обретает сущность, мысль, общее** того, чем он *только был*. Его принципом оказываются уже не эти непосредственные содержание и цель, как они были, но их сущность». [29] «**Частное слишком мелко по сравнению со всеобщим (...) Эмпирически единичное частно для всеобщего Разума**, который осуществляет себя (...). Право мирового духа выше всех частных прав». [30]

Подход О. Фрейденберг — это подход А. Н. Веселовского, на концепции которого она строит проблематику своей работы. Но подход А. Н. Веселовского

(может быть, не сам подход, а характер его реализации в конкретных работах) не мог, очевидно, удовлетворить Бахтина: в нем не учитывается специфика художественного мышления, не отражающего «общественные отношения» и «материальную борьбу» и не зависящего напрямую от них, а «изображающего» — и мир, и человека — в «опосредовании» социальной реальности. Не учитывается и внутренняя динамика «эстетического объекта», раскрытие процессуального характера которого было своего рода методологическим противопоставлением Бахтина позитивистским тенденциям советской науки.

Разумеется, и для Бахтина в эстетике Гегеля есть, надо думать, принципиально неприемлемые вещи, и прежде всего — то значение, которое в ней отведено «художественному познанию» как познанию в представлениях и образах, а не в понятиях: тем самым это познание, так сказать, второго сорта, стоящее по сравнению с философским на более низкой ступени. С другой стороны, именно гегелевский диалектический метод отвечает процессуальной по своей природе предметности «эстетики словесного творчества». В области познавательного своеобразия художественного мышления Гегель был переосмыслен Бахтиным: он выявил, что познание здесь неразрывно слито с изображением, что отменяет гегелевскую иерархию и дает новые исследовательские возможности литературной науке, в том числе и возможность обращения на новых основаниях к Гегелю, открывшему для науки и существенно значимую для Бахтина проблему «историчности».

«Русская» полемика с Гегелем — и проявление, и резонанс процессов, характерных для общей ситуации науки в целом, когда в центре внимания оказывалась проблема «историчности». Гегель ее непременный участник. Г.-Г. Гадамер в своем предметном анализе этой ситуации выявляет ее предельную, так и не разрешившуюся напряженность. В высказываниях Дильтея, — отмечает он, — «слышны голос и слова Гегеля», и «в чем тогда состоит то отличие от идеализма, которое подчеркивало историческое миросозерцание и которое пытался гносеологически узаконить Дильтей?» Дильтей критикует Гегеля, но «все-таки тоже отводит понятию «объективный дух» центральное место.» [31] Вопрос, может ли историческое сознание занять место абсолютного духа, так и не получил ответа [32], но раскрыл свой фундаментальный характер: «Необходимо разъяснение того», «как с возникновением исторического сознания критика абстрактно-всеобщего — без заострения ее в стиле гегелевской диалектики и тем самым без непримиримого вывода, который представляет понятие абсолютного знания, — стала определяющей для герменевтической ситуации». [33]

Гегель стал участником и бахтинской мысли. Процессуальное начало, Время было им осознано в 20-е, «феноменологические», годы как то смысловое звено, которое соединяет между собой произведение как архитектоническую формузавершенный результат «эстетической деятельности», и произведение в его исторической открытости, в «художественной жизни». В контекст методологической проблематики закономерно входят сориентированные на анализ процессуальных явлений гегелевские понятия, и их посредством актуализируется, хотя пока и не используется, гегелевский диалектический метод. Но еще нет соответствующего понятия — такой аналитической категории, которая могла бы собрать в себе все необходимые коннотаты, выразить «время» как объединяющее начало для двух разнонаправленных измерений литературного произведения — и архитектонического, и исторического.

Таким образом, очевидно, что в 20-е годы были созданы необходимые предпосылки для рождения «историчности» как методологически ориентированного понятия.

3. «ИСТОРИЧНОСТЬ» В ТРИДЦАТЫЕ ГОДЫ

Мы обращаемся к работам «Формы времени и хронотопа в романе (Очерки по исторической поэтике)» (1937-1938), «Роман воспитания и его значение в истории реализма» (1936-1938), «Эпос и роман (О методологии исследования романа)» (1941), «Из предыстории романного слова» (1940), «Слово в романе» (1934-1935).

«Кант определяет в «Трансцендентальной эстетике» (один из основных разделов «Критики чистого разума») пространство и время как необходимые формы всякого познания, начиная от элементарных восприятий и представлений. Мы принимаем кантовскую оценку значения этих форм в процессе познания, но, в отличие от Канта, мы понимаем их не как «трансцендентальные», а как **формы самой реальной действительности**». Мы попытаемся раскрыть роль этих форм в процессе **конкретного художественного познания (художественного видения)** в условиях романного жанра» (ВЛЭ 235).

Это суждение Бахтина, содержащееся даже не в основном тексте работы «Формы времени и хронотопа в романе», а вынесенное в примечание, косвенно указывает на острую проблему научности знания, объективности науки, которую поставила уже выявленная научно-философской мыслью «историчность» сознания. «Не должна ли историческая обусловленность сознания, — ставит вопрос Г.-Г. Гадамер, — стать непреодолимой преградой, не позволяющей ему завершить себя в историческом знании (...) Возможно ли тут знание, которое достигает объективности? Не является ли историческое сознание в конечном счете утопическим идеалом и не содержит ли оно противоречия в самом себе?» [34]

К 30-м годам уже стало ясным, что «историческое познание не может быть описано с помощью понятий объекта и объективности. Задача состоит в том, чтобы (...) познать так называемый субъект в соответствующем способе бытия историчности». [35] Г.-Г. Гадамер, обозревая пройденный наукой путь, говорит о «плодотворности феноменологической школы»: «Гуссерль первым сделал радикальный шаг в этом направлении, доказав, что способ бытия субъективности является абсолютной историчностью, то есть он преходящ». При этом «историчность» для Гуссерля — «понятие трансцендентальное», и потому становится вполне возможным «понимать все значимо существующее как объективирование данной субъективности». [36]

В этой логике исторически познаваемое, мир, есть трансцендентальная проекция познающего Я и в качестве такового не может иметь самоценности, собственно исторической бытийности. Бахтин, что очевидно, мыслит иначе: он толкует (художественные) время и пространство не трансцендентально, а как формы реальной действительности; тем самым объективность научного познания, применительно к «эстетике словесного творчества», методологически узаконивается. Это не философское решение проблемы «историчности», предъявляемое Бахтиным философам-современникам; он переключает эту проблему в эстетический и методологический план исследования литературного произведения.

Проблема «историчности» была в центре философской проблематики в первые десятилетия XX века, поскольку она концентрировала в себе все вопросы, связанные с обоснованием собственной предметности и собственного способа познания в гуманитарных науках. Осмысление этой проблематики проходило в самом тесном соотнесении с немецкой идеалистической философией и эстетикой. «Историчность» гуманитарного познания утверждалась и обосновывалась в дискуссиях с Гегелем и Кантом, и в начале тридцатых годов уже были получены весомые результаты, свидетельствующие, что размежевание наук по их способу познания состоялось. Бахтин тем самым имеет дело с глубоко философски разработанным содержанием понятия «историчность». Об этом свидетельствуют уже два первых его обращения к нему (в ФП и Лекциях 1924-1925 годов), где,

при всей отчетливости звучания гуссерлианского контекста, он дает «историчности» свой смысловой оттенок — задавая ей направление к «методической гарантии». Отметим этот момент как важнейший. Судя по этим словам, Бахтин намерен был искать не философские смыслы в «историчности», а смыслы иные — те, что могли продуктивно, на уровне методики анализа, повлиять на исследовательскую мысль. Потому он и не останавливается специально на самом понятии «историчность», никак не интонирует его, ведь в нем нет философской новизны или неясности для Бахтина, но зато есть проблема методологического плана: историчность гуманитарного, а значит, и эстетического сознания должна воздействовать и на методы гуманитарного познания, определенным образом перестроить и настроить их. Так «историчность» становится своеобразным коррелятом художественного сознания и художественного мышления. [37]

Переосмыслив положения Канта, Бахтин обосновывает познавательное своеобразие художественного мышления следующим образом: во-первых, время и пространство здесь — не априорные и не трансцендентные формы, а исторически конкретные реальности, формы не сознания, а действительности. Во-вторых, в отличие от философского познания, в познании художественном время и пространство неразрывно слиты: «Абстрактное мышление может, конечно, мыслить время и пространство в их раздельности и отвлекаться от их эмоционально-ценностного момента. **Но живое художественное созерцание (оно, разумеется, так же полно мысли, но не абстрактной) ничего не разделяет и ни от чего не отвлекается. Оно схватывает хронотоп во всей его целостности и полноте**» (391). «Историчность» и становится, как показывают работы 30-х годов, той категорией, которая эти сущностные характеристики художественного сознания отражает: конкретность видения исторического времени и исторического пространства и их взаимосвязь. Такая устроенность художественного сознания названа Бахтиным, как известно, «хронотопичностью». Отсюда, в свою очередь, достаточно определенно обозначается и подход к литературному произведению, и предмет исследования: произведение должно изучаться как иерархически завершенное целое, организованное динамически (временное измерение), и пространственно (статическое измерение).

«Хронотоп» есть такой предмет: время как главное, формообразующее начало организует соотношение внутренних слагаемых произведения, неразрывность их связи в художественном целом обеспечивается внутренней иерархией всех слагаемых, их соподчинением. Тем самым «хронотоп» как предмет исследования методически уже «гарантирует» научную объективность получаемых результатов. Но все же он связан с внутренними реальностями произведения; а объективного раскрытия связи с эпохой и историей, внешней по отношению к художественному тексту, изучение хронотопа не обещает. Ведь связи произведения с эпохой не могут быть столь же иерархически-жесткими, как связи внутри произведения. Хронотопичность художественного мышления задает методологию раскрытия изображенного мира.

Но есть и мир изображающий — и по отношению к нему не менее остро стоит методологическая проблема изучения произведения, тем более напряженная, что она требует актуализации иного методологического аспекта для раскрытия связей между миром изображаемым и изображенным. Пути к ее решению в работах тридцатых годов отражаются в содержании понятия «историчность».

Оно раскрывается в работе «Формы времени и хронотопа в романе». Приведем ключевые фрагменты текста.

1. Историчность литературной эпохи

«Видение и изображение исторического времени подготовляются в эпоху Просвещения (к эпохе здесь были особенно несправедливы). Здесь разрабатываются приметы и категории циклических времен (...) Эти темы, что особенно

важно, остаются не в узкотематическом плане, а приобретают существенно композиционное, организующее значение (...)

Пресловутая **неисторичность** эпохи Просвещения должна быть вообще в корне пересмотрена. Во-первых, ведь та **историчность** первой трети XIX века, которая так высокомерно окрестила Просвещение антиисторическим, подготовлялась просветителями; во-вторых, исторический XVIII век нужно мерить не с точки зрения только этой поздней **историчности** (повторяем, им же подготовленной), но по сравнению с предшествующими эпохами. При таком подходе XVIII век раскрывается как эпоха могучего *пробуждения чувства времени* (...) в природе и в человеческой жизни (...) Циклические времена взрыхляют плугом времени неподвижный мир предшествующих эпох. И на этой взрыхленной циклическими временами почве начинают раскрываться и приметы исторического времени». «Противоречия современности раскрывают в современности **историческую разновременность** — пережитки прошлого и зачатки, тенденции будущего». «И этот процесс подготовки к раскрытию исторического времени в *литературном творчестве* происходит быстрее, полнее и глубже, чем в отвлеченно-философских и собственно исторических идеологических воззрениях просветителей». (ЭСТ 217-218)

«Историчность» здесь — это **чувство исторического времени**, присущее **литературной эпохе**. Оно включает в себя умение выражать приметы исторического времени в динамике связей между противоречивым настоящим, и, с другой стороны, прошлым и будущим. Это умение раскрывать историческое время в литературном творчестве, достигаемое на развитой стадии самосознания литературной эпохи.

Кроме того, здесь отмечено, что становление историчности литературного сознания есть процесс подготовки к раскрытию исторического времени. Он имеет свою специфику и осуществляется иначе, чем в философской и исторической научной мысли, не совпадает с ними и не повторяет их этапов.

2. Историчность художественного мышления писателя

Далее понятие используется по отношению к творчеству Гете, но в том же смысле «историчности литературной эпохи», когда характеризуются связи писателя с его эпохой: Гете связан с «*чувством времени,* пробудившимся в XVIII веке», с Лессингом, Гердером, Винкельманом, но он «преодолевает ограниченность эпохи Просвещения, ее абстрактную моральность, разумность и утопичность». «Понимание необходимости как человечески-творческой, исторической необходимости отделяет его» от просветителей. «Эти же два момента резко отделяют Гете и от последующей **романтической историчности**.» (ЭСТ 235-236)

Отметим новые, уточняющие значения понятия: «историчность» означает **представления писателей эпохи о законах истории и о месте человека в истории**.

Обращаемся к дальнейшему контексту понятия. «Восемнадцатый век, самый абстрактный и антиисторический, на самом деле был временем конкретизации и онагляднения нового, реального мира и его истории». Впервые у Гете «целостность мира и жизни в разрезе эпохи отнесена к этому новому, онагляденному, оцельненному миру. За целым романа стоит эта большая реальная целостность мира и истории. » (ЭСТ 238-239) Историчность сознания художника выражается в том, что он не просто умеет увидеть приметы времени, но умеет увидеть современный мир как целое, и историю этого мира как целое, и умеет связать их, «соотнести».

3. Историчность героя

Сравнивая Гете и Руссо, Бахтин говорит: «Время природы и время человеческой жизни вступили у него в теснейшее взаимодействие и взаимопроникновение. Но момент **реальной историчности времени** был еще очень слаб». (ЭСТ

245-246) У Гете «человек — творец и строитель», у Руссо — «идиллический человек наслаждения, игры и любви». Идеальное «оторвано здесь от реального времени и необходимости: желанное не необходимо, а только желанно». А Гете стремился «видеть независимую от его желаний и чувств **необходимость свершения**». (ЭСТ 247)

Здесь «историчность времени» — уже **характеристика постановки героя в определенное отношение к истории**. «Реальная историчность времени» выражается в произведении, как ответственная включенность героя в исторический процесс, в то историческое настоящее, которое человек по закону исторической необходимости призван осуществлять, «свершать».

Этот аспект историчности героя как социально активного, исторически «участного» раскрывается и в анализе «Божественной комедии» Данте: «Наполняющие (населяющие) этот вертикальный мир образы людей — глубоко **историчны**, приметы времени, следы эпохи запечатлены на каждом из них (...) Каждый образ полон исторической потенцией и потому всем существом своим тяготеет к участию в историческом событии». (ВЛЭ 307) Но не только: «историчный» здесь, как видим, означает также «**исторически достоверный**». Это значение понятия отсылает уже не только к герою, но и к миру, к той действительности, в котором осуществляется его судьба.

4. Историчность изображенного мира

«*Изображение мира*. Роман испытания (...) сосредоточен на герое», но «окружение занимает большое место». «Но прикрепленный к неподвижному герою как его фон внешний мир лишен **самостоятельности и историчности**. Вдобавок в отличие от романа странствований географическая экзотика здесь преобладает над социальной». (ЭСТ 205)

Относительно готического романа отмечается: «Замок насыщен временем, притом историческим в узком смысле слова, то есть временем исторического прошлого». «**Историчность** замкового времени позволила ему сыграть довольно важную роль в развитии исторического романа.» (ВЛЭ 394).

При обсуждении «попытки разрешения исторических противоречий» в литературе «конца средневековья» Бахтин делает следующее наблюдение: «Это противоречивое многообразие и у Легленда и у Данте, по существу, глубоко **исторично**». (ВЛЭ 306) Таким образом, историчность изображаемого мира — это **географическая и культурная достоверность изображенной действительности**, предполагающая точность деталей, равновесие между реалиями, а также **изображение социальных противоречий**.

5. Историчность жанра

«Роман часто переступает границы художественно-литературной специфики, превращаясь то в моральную проповедь, то в философский трактат (...)». «Ведь границы между художественным и внехудожественным, между литературой и не литературой и т. п. не богами установлены раз и навсегда. **Всякий спецификум историчен**. Становление литературы не есть только рост и изменение ее в пределах незыблемых границ спецификума; оно задевает и самые эти границы. Процесс изменения границ областей культуры (в том числе и литературы) — процесс чрезвычайно медленный и сложный». (ВЛЭ 476) Историчный — принадлежащий к своей эпохе, это нечто, что будет преодолено, что **подлежит преодолению в движении жанровой традиции**; и одновременно это жанровая форма, **специфичность которой должна пониматься из ее собственной эпохи**. Историчность тем самым —

характеристика литературного жанра как становящегося, изменчивого по существу, способного менять жанровые черты[1].

«Историчность» как методологическая предпосылка

В 20-е годы художественное мышление было раскрыто Бахтиным в его познавательной специфике через неразрывность в нем познания и изображения; процессуальная природа «эстетической деятельности» реализовывалась в завершенном художественном целом. Одновременно художественное мышление было увидено и в его открытости в историю, не знающую «изолированных рядов», как его существенное «взаимодействие» с ней, что обусловило необходимость «исторического подхода». Но еще не решались методологические задачи, которые ставит перед наукой такое устроение и самоосуществление художественного мышления.

В 30-е годы проблема художественного мышления снова продумывается Бахтиным, и он интерпретирует время и пространство в эстетическом восприятии как «формы самой реальной действительности». Как только они были поняты подобным образом, уже стало возможным, в первую очередь через категорию времени как формообразующую, раскрывать взаимоотношения произведения с историей и с «реальным» историческим временем. Принципиальность этих отношений для художественного мышления и их предметное содержание закрепляется, как видно из приведенных фрагментов, категорией «историчности». Бахтин упоминает о нескольких видах (типах, разновидностях, родах) «историчности», но все они имеют общее, объединяющее значение: «историчность» всегда характеризует реализацию художественного мышления в истории; его онтологическую причастность ей. То, что Бахтин говорит не об одной, а о нескольких «историчностях», свидетельствует о методологической направленности его взгляда, формирующего новую область предметности при изучении литературного произведения. Тем самым историчность художественного мышления, как его онтологическая характеристика, становится своего рода методологической предпосылкой, на основе которой могут рассматриваться и изучаться историчность эпохи, творческого самосознания писателя, историчность героя или изображенного мира.

4. «ИСТОРИЧНОСТЬ» В АСПЕКТЕ «МЕТОДИЧЕСКОЙ ГАРАНТИИ»

Методологический критерий историчности —
освоение в произведении «реального исторического времени»

В разделе «Постановка проблемы романа воспитания» («Роман воспитания и его значение в истории реализма») сказано: «Основная тема нашей работы — времяпространство и образ человека в романе. Наш **критерий**: освоение реального исторического времени и исторического человека в нем». (ЭСТ 209) Оценивающие характеристики времени в работах 30-х годов даются «на фоне нашего сознания времени» (ВЛЭ 359) (а не на основе представлений о времени изучаемой эпохи), на основе современного представления об истории, понимаемой Бахтиным как процесс противоречивого становления и развития. В формулировке **критерия** указаны два компонента, соответствующие двум аспектам темы. Первый касается «времяпространства», хронотопа, второй — собственно характера «историчности» художественного мышления писателя, подлежащего изуче-

---

[1] Концепция жанра у М. М. Бахтина всеобъемлюще разработана в книгах *Н. Д. Тамарченко* «Реалистический тип романа» (Кемерово, 1985); «Русский классический роман XIX века. Проблемы поэтики и типологии жанра» (М., 1997); «"Эстетика словесного творчества" Бахтина и русская религиозная философия» (М., 2001). См. также: *Тамарченко Н. Д.* Бахтин и А. Н. Веселовский (методология исторической поэтики) // Диалог. Карнавал. Хронотоп. 1998. № 4.

нию. Потому рассмотрим, что такое «реальное историческое время», «подлинно историческое время». Изображенность его присутствия в романе выявляется Бахтиным по следующим направлениям:

1. Осуществление в произведении «исторической локализации» времени как «существенной прикрепленности к определенной исторической эпохе», постановка самой проблемы локализации:

«Общее своеобразие времени в романе испытания: оно лишено реальных измерителей (исторических и биографических), и оно лишено **исторической локализации, то есть существенной прикрепленности к определенной исторической эпохе**, связи с определенными историческими событиями и условиями. Самая **проблема исторической локализации** перед романом испытания и не стояла». (ЭСТ 204-205)

2. Характер изображения «существенных связей» и организуемой ими целостности:

«Вследствие отсутствия исторического времени оттенены лишь различия, контрасты; почти полностью отсутствуют существенные связи; отсутствует понимание целостности таких социально-культурных явлений, как национальности, города, страны, социальные группы и профессии». (ЭСТ 200)

3. Жизнь героя должна быть показана в связях с его эпохой; в связях поколений, «соприкосновении разновременных жизней».

4. Изображенное время должно определять судьбу героя, герой должен быть показан в «становлении»:

«**Время вносится вовнутрь человека**, входит в самый образ его, **существенно изменяя значение всех моментов его судьбы и жизни**». Это «роман **становления человека**». (ЭСТ 212)

Бахтин формулирует и методологический критерий для выявления специфического характера становления в определенном произведении: «Становление может быть, однако, весьма различным. **Все зависит от степени освоения реального исторического времени**». (ЭСТ 212) Чем более точно автор видит и изображает «реальное историческое время», тем глубже будет им показан и становящийся герой.

Категория «становления» тем самым — главная, смысло- и формообразующая для анализа «реального исторического времени» по отношению и к герою, и к миру. Становление, но не в смысле гегелевского «Werden» — становление личности и судьбы героя, а не его мировоззрения или системы идей автора. Раскрытие так понятого становления происходит через воссоздание динамического единства героя и мира в их взаимодействующем становлении:

В «самом существенном», «пятом типе романа становления», «становление человека дается в неразрывной связи с историческим становлением. Становление человека совершается в реальном историческом времени с его **необходимостью, с его полнотой, с его будущим, с его глубокой хронотопичностью**». (ЭСТ213) «Реальное историческое время» обладает структурой хронотопичности, что концептуально связывает два плана темы работы.

Принцип хронотопичности художественно-литературного образа раскрыл Лессинг, — пишет Бахтин, — «все статически-пространственное должно быть не статически же описано, а должно быть вовлечено во временной ряд изображаемых событий и самого рассказа-изображения». Но Лессинг ставит проблему времени в формально-техническом плане». «**Проблема освоения реального исторического времени, то есть освоения исторической действительности в поэтическом образе**, прямо и непосредственно им не ставится». (ВЛЭ 400)

Методические приемы анализа историчности

С целью раскрытия этих приемов как «методической гарантии» в выявлении «историчности сознания» мы рассмотрим их раздельно по отношению к каждому из типов историчности, обозначенных Бахтиным; но в его работе «Формы времени и хронотопа в романе» как сами эти типы, так и приемы их анализа не отделены друг от друга сколько-то резкими и отчетливыми границами и осуществляются во взаимодействии, как того требует «исторический подход».

1. Для раскрытия «**историчности эпохи**» эпоха должна пониматься как «временное целое», «обнимающее и объединяющее отдельные бытовые эпизоды». (ВЛЭ 280) Это временное целое нуждается в таком изучении, которое строится на «эпохе» как процессуальном понятии. «Не может быть и речи об отражении эпохи вне хода времени, вне связи с прошлым и будущим, вне полноты времени. Где нет хода времени, там нет и момента времени в полном и существенном значении этого слова. Современность, взятая вне своего отношения к прошлому и будущему, утрачивает свое единство, рассыпается на единичные явления и вещи, становится абстрактным конгломератом их.» (ВЛЭ 296)

2. В эпохе следует увидеть «констелляцию проблем», связанных с «постановкой проблемы исторического времени». (ВЛЭ 354). При этом должна быть учтена «историческая концепция» эпохи, ее «восприятие времени» в его соотношении с восприятием предшествующей эпохи (ВЛЭ 355).

2. Историчность художественного мышления» писателя

Здесь должно изучаться «Умение *видеть время, читать время* в пространственном целом мира, и с другой стороны, воспринимать наполнение пространства не как неподвижный фон и раз и навсегда готовую данность, а как становящееся целое, как событие... **Работа видящего глаза сочетается здесь со сложнейшим мыслительным процессом. Но как бы эти познавательные процессы ни были глубоки и насыщены широчайшими обобщениями, они не отрываются до конца от работы глаза, от конкретных чувственных примет и живого образного слова**». (ЭСТ 216)

Поэтому исследование того, как писатель сумел «схватить и закрепить в непосредственном созерцании» «неуловимейшее» течение исторического времени» (ЭСТ 244), предполагает анализ его «чувства», «особенностей ощущения», «особого представления» о времени, реализующегося в изображении времени. Бахтин выявляет «исключительное значение зримости» для Гете, в творчестве которого «*видящий глаз* как центр, как первая и последняя инстанция» (ЭСТ 218). Гете, — пишет Бахтин, — ищет «*зримое движение исторического времени*» (ЭСТ 224). «Повсюду *видящий глаз* ищет и находит *время* — развитие, становление, историю» (ЭСТ 220).

Методические приемы, применяемые Бахтиным для раскрытия видения-изображения истории у Гете: рассмотрение «формы времени» прошлого из «опыта современности»; поиск «существенного смысла времени и его исторической окраски»; анализ «образа настоящего» «в творческом сознании человека»; выявление типа «локализации времени» в произведении и характера изображенных связей между прошлым и настоящим; анализ «структуры исторического видения» писателя, его «исторической зоркости» по отношению к необходимой связанности времен; изучение «эволюции чувства времени» писателя и его «способа ориентации» «для проникновения в историческую логику бытия»; его видения места человека в истории своей эпохи («человек-строитель» у Гете).

В анализ видения и изображения времени необходимо включается исследование связей между временем и пространством, между «Lokalität und Geschichte», когда местность понимается как «участок исторической жизни» (ЭСТ 227).

У писателя с развитым чувством «реального исторического времени» в произведении будут изображаться некие «законы» истории, управляющие ею силы («случай» в авантюрном романе; «закон необходимости» у Гете). Их обнаружение позволяет найти «организующий центр» «чувства времени» писателя (ЭСТ 233).

Результаты такого анализа историчности художественного мышления писателя как его видения-изображения времени репрезентированы в выводах, сделанных Бахтиным относительно Гете: «Подведем итоги нашего предварительного анализа видения времени Гете. Основные черты этого видения: слияние времен (прошлого с настоящим), полнота и четкость зримости времени в пространстве, неотрывность времени события от конкретного места его совершения (Lokalität und Geschichte, зримая *существенная* связь времен (настоящего и прошлого), творчески активный характер времени (прошлого в настоящем и самого настоящего), необходимость, проникающая время, связывающая время с пространством и времена между собой, наконец, ... локализованное время необходимости, включение будущего, завершающего полноту времени в образах Гете.

Необходимо особо выделить и подчеркнуть моменты *необходимости и полноты* времени. »(ЭСТ 235) «Все сказанное раскрывает исключительную хронотопичность видения и мышления Гете». (ЭСТ 236)

«Хронотопичность» — это «умение читать время в пространстве» (ЭСТ 249), отложившееся на жанровом уровне произведения.

3. Историчность героя

Концепция «реального исторического времени», как методологический критерий анализа историчности, конституирует поиск в герое «исторического человека» — в его созидательной причастности к историческому настоящему. История понимается Бахтиным как процесс становления и развития; его «специальная тема — образ *становящегося человека* в романе». Потому на первый план выводится раскрытие изменения героя (или его отсутствия, статики), его способности обрести новый опыт под воздействием времени: «Статичность, неизменность характеров героев и их абстрактная идеальность исключают всякое становление, развитие, всякое использование происходящего, видимого, переживаемого как жизненного опыта, меняющего и формирующего героев». (ЭСТ 201)

Закономерно жизнь героя должна рассматриваться как процессуальное целое, на основе чего выявляется «тип изображения человеческой жизни в ее основных переломных, кризисных моментах», выявление того, «как человек становится другим»(ВЛЭ 266). В центр внимания ставится «биографическое время», «все моменты» которого рассматриваются в отнесении «к целому жизненного процесса» и выясняется характер «локализации» «каждого события» «в целом этого жизненного процесса» (ЭСТ 207).

Анализ историчности героя включает изучение причастности его сознания к истории, Бахтин говорит о «публично-историческом» самосознании и «формах публичного самосознания человека» в античной биографии (ВЛЭ 288). Жизнь героя изучается в ее связях с историческим временем и исторической действительностью, что позволяет раскрыть «исторический аспект» «частной жизни». «Основной задачей исторического романа нового времени, — полагает Бахтин, — было преодоление этой двойственности: найти исторический аспект для частной жизни, а историю показать «домашним образом (Пушкин)». (ВЛЭ 366)

4. Историчность изображенного мира раскрывается в его соотношениях с эпохой как временным целым, «в разрезе *целостности эпохи*». «Изображенные в романе события должны как-то *замещать* собою всю жизнь эпохи. В этой способности замещать реальное целое — их художественная существенность» (ЭСТ 237).

Историчность мира реализуется в изображении «меняющегося исторического пространства», «исторически развивающегося социального мира», «коллективно-

го и исторического мира человеческой жизни» с его «социально-экономическими противоречиями — этими движущими силами развития» (ЭСТ 216). «Эти противоречия с необходимостью раздвигают зримое время в будущее. Чем глубже раскрываются они, тем существеннее и шире зримая полнота времени в образах художника-романиста» (ЭСТ 217).

Историчность героя и мира в их взаимодействии раскрывается на уровне становления героя «*вместе с миром*», когда герой «отражает в себе историческое становление самого мира», что происходит «на переходах», «границах» и «рубежах» эпох. (ЭСТ 214) Понятия «перехода» и «границы» связывают в становящийся процесс движение исторических эпох, свершающийся в человеческом сознании, в герое — «в нем и через него». Исследование такого диалектического «перехода» актуализирует «проблемы действительности и возможности человека, свободы и необходимости и проблематворческой инициативности»(ЭСТ 214).

Диалектические принципы изучения «историчности»

Поскольку категория становления выступает как формообразующая в анализе этих типов историчности, каждый из которых фиксирует определенную процессуальную целостность (эпохи, художественного мышления писателя, образов героя и мира), методические приемы ориентированы на гегелевские понятия, раскрывающие в этих приемах свою продуктивность. Это диалектические противоположности: целое-отдельное (изолированное, единично-единственное); целое-момент; статика-динамика и статика-становление; случайность-необходимость; постоянство-изменение, перемена; явление-сущность; тождество-метаморфоза.

Понятие метаморфозы оговорено специально: «В оболочке метаморфозы (превращения) содержится идея развития, притом не прямолинейного, а скачкообразного, с узлами, следовательно, определенная форма временного ряда» (ВЛЭ 264). У Апулея «метаморфоза стала формой осмысления и изображения частной человеческой судьбы», и в последующей истории литературы «идея метаморфозы сохраняет еще достаточно энергии для охвата целого жизненной судьбы человека в ее основных переломных моментах. В этом — ее значение для романного жанра» (ВЛЭ 265). Здесь указано направление, в котором и другие гегелевские понятия подвергнуты у Бахтина трансформации: к ним примыслено жизненно-историческое измерение, та жизненная полнота, которую создает постановка в центр художественного мышления, в отличие от мышления «теоретического», не Духа (Логоса, Истины), а героя, «исторического человека». Поэтому Бахтин часто использует противопоставление «механический» — «живой».

Историчность жанра и литературного языка

Для анализа открытости художественного сознания в историю на уровне жанра и языка культурной эпохи работы Бахтина также подсказывают методологические ориентиры: изучение литературного языка «в его живой разноречивости, в его становлении и обновлении» (ВЛЭ 416), в его «живом и исторически конкретном бытии» (ВЛЭ 144); изучение «исторической жизни произведений» (ВЛЭ 231).

Временно́е понятие «становления» в теме изучения языков также имеет социально-исторический смысл: «Повторяем: исторически реален язык как разноречивое становление, кишащее будущими и бывшими языками, отмирающими чопорными языковыми аристократами, языковыми парвеню, бесчисленными претендентами в языки, более или менее удачливыми, с большей или меньшей широтою социального охвата, с той или иной идеологической сферой применения» (ВЛЭ 168-169). Но здесь на уровне «методической гарантии» реализуются уже не диалектические принципы исследования, а «диалог» (языков, сознаний, высказываний).

Тем не менее, терминологически слово «историчность» закреплено только по отношению к жанру и в значении принадлежности всякого жанрового канона определенной эпохе: «Всякий спецификум историчен». Далее Бахтин говорит об относительности и изменчивости жанровых «границ» в ходе литературной истории.

Историчность в работах 1930-х годов связана прежде всего с анализом художественного мышления писателя, и потому в область рассмотрения включен «автор» в контексте проблемы соотношения изображаемого и изображенного мира. Автор соединяет их между собой, находясь «как бы на касательной к изображаемой им действительности» (ВЛЭ 404). Эту проблему соотношения двух разных исторических миров Бахтин ставит в методологическом плане; он указывает на их неразрывную связь (объединенность в «едином сложном событии» «события рассказываемого» и «события рассказывания») и полагает, что «эта полнота» дана в «целостности и нераздельности», но в то же время подчеркивает «разность составляющих ее моментов» (ВЛЭ 404). Между ними — «длинный ряд посредствующих звеньев» и, с другой стороны, «принципиальная граница». «Нельзя смешивать (...) изображенный мир с изображающим миром», такие «смешения методологически совершенно недопустимы», но нужно иметь в виду, что эти миры находятся «во взаимодействии», между ними идет «непрерывный обмен, подобный непрерывному обмену веществ между живым организмом и окружающей его средой» (ВЛЭ 402). Это «взаимодействие» «раскрывается в некоторых элементарных композиционных моментах» (ВЛЭ 403).

«Пока организм жив, он не сливается с этой средой, но если его оторвать от нее, он умрет» (ВЛЭ 402): так Бахтин описывает отношения «изображенного» исторического мира по отношению к действительности, его «изображающей». Но в сущности эта метафора характеризует всю проблематику «историчности», раскрываемую Бахтиным в 1930-е годы: художественное мышление «исторично»; оно живо своей исторической «участностью», но при этом отнюдь не копирует социальную реальность, а создает «новое бытие в новом плане мира», связанное с «реальной действительностью» эпохи и с ходом культурной истории глубокими и сложными отношениями, изучение которых подлежит ведению «эстетики словесного творчества».

«Историчность художественного мышления» в бахтинских работах 30-х годов выступает как методологическая предпосылка, определяющая исторический подход к литературному произведению и диалектические принципы его исследования.

Историчность и хронотопичность

На уровне предмета изучения категории разведены уже в названии работы «Формы времени и хронотопа в романе» как «формы времени» и «формы хронотопа». В конкретно-методологическом плане историчность — это умение писателя изображать время; характер и уровень «историчности» как существенной характеристики его художественного мышления определяются «степенью освоения им реального исторического времени», которая и выступает научным критерием при исследовании произведения. Как видим, содержательное и функциональное значение понятия у Бахтина по существу отличается от философских интерпретаций его эпохи: в содержательном плане — это характеристика изображающего художественного мышления; в функциональном — теоретико-литературная, методологическая категория.

На уровне структуры художественного сознания категории находятся в отношениях соподчиненности: историчность описывает онтологическую структуру художественного мышления, его «способ бытия» как сущностно исторический; хронотопичность зависит от свойств и черт историчности и характеризует это мышление с точки зрения его направленности на создание определенного временно-пространственного смыслового целого. Потому Бахтин говорит о жанровом значении хронотопа.

Время выступает как определяющая категория и для историчности, и для хронотопичности; тем самым найдено их содержательное соотношение, что указывает на путь решения методологической проблемы, заявленной Бахтиным в 20-е годы: проблемы изучения произведения в его смысловой завершенности и одновременно в его исторической открытости.

«Историчность» М. М. Бахтина в последующей традиции отечественной науки

«Историчность» в бахтинском смысле — как методологическая категория, определяющая «историческое» изучение литературы, получает важное значение в работах А. В. Михайлова. Бахтин оказал глубокое воздействие на его концепцию исторической поэтики («Проблемы исторической поэтики в истории немецкой культуры») и разработку принципов научного исследования («Диалектика литературной эпохи», «Глаз художника», «Культура комического в столкновении эпох»). В опоре на раскрытую Бахтиным «историчность художественного мышления» А. В. Михайлов ставит новую задачу: изучения «историчности науки», исследовательского сознания.

«В наши дни, — убежден А. В. Михайлов, — намечается новая функция истории литературоведения, связанная с осознанием историчности всякого факта этой науки, с осознанием того, что любое научное знание включено в беспрерывный поток осмысления». [38] «Историчность присуща самому бытию» [39], и это «самое важное и ценное его свойство». [40] «Внутренняя историчность» научной мысли и литературных образов заключается в том, что «они не просто индивидуальны, но и вписаны в движение, в поток времени, принадлежат известному моменту, этапу исторического развития» [41]. Эта характеристика, свидетельствующая об отношениях преемственности в понимании «историчности» у Бахтина и Михайлова, говорит одновременно и о новом повороте проблемы — ведь в цитируемом тексте речь идет не о литературном произведении и не о писателе, а об исследователе и его научной концепции. «Историчность» характеризует у А. В. Михайлова становление науки: «Становление и постоянное самоопределение литературоведения, видимо, свидетельствуют о том, что такая историчность существования этой науки, ее связанность с историей как со смысловым движением, близка к самому существу такого знания, которое можно представить так: оно всегда находится в движении, причем в отношении такого своего «материала», который, в свою очередь, находится в движении» [42].

Основываясь на историчности научного знания, А. В. Михайлов видит принципиальную необходимость взаимодействия современной науки с теоретическими представлениями изучаемой эпохи, с ее «языком культуры», и потому в его работах преимущественное значение получает не временной, а «пространственный» его аспект.

ПРИМЕЧАНИЯ

Работы М. М. Бахтина 20-х годов цитируются по первому тому его собрания сочинений: Бахтин М. М. Собр. соч. Т. 1. Философская эстетика 1920-х годов. Редакторы тома: С. Г. Бочаров, Н. И. Николаев. М: 2003; работы 30-х годов — по книгам «Вопросы литературы и эстетики» (1975), «Эстетика словесного творчества» (второе изд., 1986) с указанием источника (ВЛЭ и ЭСТ соответственно) и страницы в скобках после цитаты.

1. *Historisches Wörterbuch der Philosophie in 12 Bd.* Bd. 3. /Hrsg. Von Joachim Ritter. Darmstadt, 1974. Sp. 404.
2. Ibid. Sp. 407.
3. *Wörterbuch der philosophischen Begriffe* /Hrsg. v. F. Kircher u. a. Hamburg, 1998. S. 254.
4. Ibid.,S. 255.
5. *Alexander Ulfig.* Lexikon der philosophischen Begriffe. 2. Auflage. Wiesbaden, 1999. S. 149.
6. Ibid., S. 150.

7. Ibid.

8. *Wörterbuch der Literaturwissenschaft*. Hrsg. v. Claus Träger. 2. Aufl. Leipzig, 1989. S. 210.

9. Ibid., S. 208.

10. Ibid., S. 210.

11. *Аверинцев С. С.* [Реальный комментарий к ФП] //М. М. Бахтин. Собр. соч. Т. 1. М: Русские словари, 2003. С. 447.

12. *Николаев Н. И.* (комментарий к ПФСМ). Там же. С. 851.

13. *Махлин В. Л.* Комментарии // Бахтин под маской. М: Лабиринт, 1996. Вып. 5/ 1. С. 147, 156.

14. *Бахтин М. М.* Собр. соч. Т. 1. Комментарии, с. 543.

15. См. его развернутое сопоставление Бахтина и Гадамера: Там же. С. 546-648. Историки философии так же объединяют «выводы Бахтина и Гадамера о плодотворности для всякого понимания ситуации вневременной «вненаходимости» и «исторической дистанции»: *Ю. В. Перов, К. А. Сергеев.* «Философия истории» Гегеля: от субстанции к историчности // *Г. В. Ф. Гегель.* Философия истории. СПб: Наука, 1993. С. 6.

16. *М. М. Бахтин.* Собр. соч. Т. 1. С. 545. (комментарии)

17. *Николаев Н. И.* (Комментарий). Там же. С. 871.

18. *Бройтман С. Н.* Диалог и монолог (от «Проблем творчества Достоевского» к поздним работам Бахтина // ДИСКУРС. Коммуникативные стратегии культуры и образования. 2003. № 11. С. 40.

19. *Бахтин М. М.* К философии поступка //Собр. соч. Т. 1. С. 14-15. В тексте данной статьи курсив и разрядка — Бахтина; выделения жирным шрифтом сделаны нами.

20. *Гоготишвили Л. А.* Комментарий к ФП. Там же. С. 468.

21. *Бахтин М. М.* Лекции и выступления 1924-1925 годов. //Собр. соч. Т. 1. С. 332.

21. В. Л. Махлин считает, что «АГ — единственная в своем роде попытка дать принципиальный и систематический ответ на этот вопрос». Там же. С. 515.

22. Там же. С. 520.

23. Там же. С. 576.

24. Там же.

25. Там же. С. 516.

26. Там же. С. 584.

27. *Фрейденберг О. М.* Поэтика сюжета и жанра. М: Лабиринт, 1997. С. 9-10.

28. Там же. С. 12.

29. *Гегель Г. В. Ф.* Философия истории. СПб.: Наука, 1993. С. 124.

30. Там же. С. 84.

31. *Гадамер Х.-Г.* Истина и метод: Основы философской герменевтики. М: Прогресс, 1988. С. 277-278.

32. Там же. С. 280.

33. Там же. С. 613-614.

34. Там же. С. 281.

35. Там же. С. 601.

36. Там же. С. 602-603.

37. Отметим, что, как бы ни были близки Бахтину, по мнению ряда ученых, идеи Хайдеггера, в философской герменевтике методологический акцент на «историчности» не делался, побеждала скорее противоположная тенденция: анализ историчности существования у Хайдеггера был нацелен «на общее возобновление вопроса о бытии, а не на теорию наук о духе или даже не на преодоление апорий историзма», — отмечает Гадамер, имея в виду «Бытие и время» («Истина и метод», с. 309). Но и о работе «Исток художественного творения» (1936), посвященной «Kunstwerk», произведению искусства, правомерно, на наш взгляд, сказать то же.

38. *Михайлов А. В.* Проблемы исторической поэтики в истории немецкой культуры (Очерки из истории филологической науки). М.: Наука, 1989. С. 3.

39. Там же. С. 80.

40. Там же. С. 83.

41. Там же. С. 88.

42. Там же. С. 227.

ПРИЛОЖЕНИЕ 2

ПРОСТРАНСТВЕННЫЕ МЕТАФОРЫ В НАУЧНОМ ТВОРЧЕСТВЕ А. В. МИХАЙЛОВА

> Это захватывающая задача — страсть
> к научной истине не только не умерла
> во мне, а усилилась за счет художественного
> созерцания.
>
> *А. П. Платонов (из писем 1936 года)*

«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 году, — «в недоверии к традиции, отрицании истории и всякой существенности исторического» [3:39][1]. «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 самым 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

[1] В скобках после цитаты первая цифра обозначает номер цитируемой работы по списку литературы, данному в Примечаниях; вторая — страница цитируемого издания.

культуры исследует не факты и предметы», «но процессы осмысления, в которое 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 неспокойном 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, обусловливают 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 Плотином, 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 художником, 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 соотнести «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 веков, 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, как представляется, 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».

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: она 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 обусловливает направление исследовательской мысли и характер языка науки. Поскольку исследователь сам находится 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.

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 знание от интуиции, без которого не постигнуть явление. Наука о литературе — продолжение самой литературы. Метафоры не произвольны, а «твердо регулируются всей непременностью истории, в которую погружен и поэт, и литературовед» [3:40-41]. Поскольку науке предстоит создать «движущуюся меру» для «движущегося содержания», 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 непременность, что прекрасно показал В. П. Визгин... То, что для нас есть метафора, притом непременная, для слова есть оно само, нашедшее свое 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 Плотиновский 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 реально представимым для изучения, на него нужно «открыть вид», то есть раскрыть, развернуть это «целое» как наполненное, «населенное» пространство, элементы которого и предстоит изучать. А. В. Михайлов опирается на опыт западной и отечественной [25] научной философской традиции, и его восприятие этой традиции требует самого внимательного осмысления. Тем не менее, уже можно увидеть его содержательное своеобразие по отношению к проблемам 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» 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 на рубеже XVIII-XIX веков». — 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 веков, но в глубине процессов совершается действительная драма идей и открываются бездны». Драму «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 веков, 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». «Пространственная» устроенность культурного сознания 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» (таинственно-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, 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» 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, — говорит 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 существенности» [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 самое 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 национальной 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 веке 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 взаимоопосредующих 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 непременных его переосмыслений». Научные понятия «не навязывают отдельному произведению и целому творчеству непременных 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 метафоры и произведения, и национальной литературы, и культуры 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, которая 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» 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 веков [5:547]. Задача исследователя — «расчищение оснований культуры», требующее «идти от признака и симптома к сущности, от феноменологической пестроты... к постижению 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 непрестанного 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 Копштоком»); между разными национальными литературами («А. А. Фет и Боги Греции»; «Гоголь в своей литературной эпохе») и разными культурными эпохами («Поэтика барокко: завершение риторической 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 внима-

ние, — это самоистолкование культуры. Не наше толкование ее, а само-истолкование ее» [21:673]. При этом пространственные метафоры несут в себе и «временно́е» 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 о «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» 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, почерпаемая 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. Михайлов выявляет это, обратившись к творчеству А. Штифтера. Герой его рассказа «Потомства» (1863), художник-пейзажист, выбрал своим предметом 'саму 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, талантливого не только 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 творчества 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 первозданность, — 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, естественнонаучное, художественное), разные жизненные позиции, разные мировоззрения: «беспроблемность» как стиль венской жизни середины XIX века, то легкомыслие, когда поэт «ощущает необыкновенную свободу действий... как если бы он жил на открытом и пустом пространстве» (венский поэт Кастелли), и одновременно — 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 совре-

менности» [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 у Михайлова развернутая в этой ранней (1976) работе, 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 пранача́л (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 только по названиям, его работами угадывается неуклонная и строгая логика, заставляющая выдвигать новые исследовательские концепции, продумывать возможные научные подходы, пристально анализировать сложившиеся практики изучения произведений искусства.

Поскольку теория всегда должна вырастать из материала и существует, собственно, только в этом материале, 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 чтения «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» способ разработки пространства на 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 некой 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, которая 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 существенность». Историчность раскрывается через «диалектику творчества»: «Одновременность цветения и увядания — общий закон творчества Фридриха». «Пространство» выразит сущность истории, если художник преодолеет грань «эс-

тетического 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» посвящена жанрам живописи, изобразительному искусству. Но горизонт исследования значительно шире, чем у традиционно искусствоведческой постановки 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, с точки зрения Михайлова, онтологической «специфики» видов искусства, когда в живописи не замечают «ее скрытых диалектических процессов», сложных отношений между изображением («видимостью») и осмыслением 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 обращения к 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 «Судьба вещей и натюрморт» осуществляется такая реконструкция «скрытых принципов» изобразительного искусства. Автор показывает, что в разное время по-разному понималась «вещь» как реалия 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 веке и полновесно воплощается в реализме середины XIX века.

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 подобные выразительные 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 вере в такую науку о культуре, примером для которой должна быть 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 века 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 обобщающие и, разумеется, абстрактные. Свою живую наполненность они обретают уже в произведении — но из него же и вырастают.

Стремление к 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 взаимобытии. «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. При таком последовательном разворачивании жанровой традиции, четко и емко прослеживаемом, и становятся видны «скрытые принци-

пы» 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 открытий 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 элементы 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 знаний и такая основательность работы по их осмыслению, которую не назовешь рядовым явлением в науке. С другой стороны, у такой методологиии исследования культуры есть определяющая черта — историзм видения. Даже самый «мелкий» факт искусства предстает в его исторической жизни, в диалектике исторического совершения, и в этом случае, даже без всей полноты знания 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. Митхайлова, создает их смысловой подтекст и смысловое единство. Этот вопрос позволяет понять, почему так непривычно на «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: 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 некое аморфное 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 материальной энергией, из сложения вещей-пространств, вещей-мест» [13:51]. Так сказано об изобразительном искусстве, представляющем культурную эпоху, представительствующем от ее лица. Далее в работе обозначена «трехмерность смысла», сополагающая 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» искуства — но эти скраденные, малозаметные в видимом отличия объясняются различным устройством культурных пространств, тем, что зарождается на их «дне» и обусловливается их «смысловым верхом».

Потому у «вещей» есть своя «судьба» — ее определяют и создают законы культурного пространства эпохи, где есть своя система ценностей («Пространственные отношения изображения и измерения смысла взаимозависят» [13:53]). «Судьбу вещей» определяет и смена культурных пространств, когда все меняется и тем самым 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.

365 п. 65 к.

ПРИМЕЧАНИЯ

Работы, цитируемые по книге: *Михайлов А. В.* Языки культуры. М., 1997. — 912 с.:

1. Искусство и истина поэтического в австрийской культуре середины XIX века (1976).
2. Природа и пейзаж у Каспара Давида Фридриха (1978).
3. Диалектика литературной эпохи (1983).
4. Гете и отражения античности в немецкой культуре на рубеже XVIII-XIX вв. (1984).
5. Идеал античности и изменчивость культуры. Рубеж XVIII-XIX вв. (1988).
6. Проблема характера в искусстве: живопись, скульптура, музыка (1988).
7. Йохан Хейзинга в историографии культуры (1988).
8. Проблемы анализа перехода к реализму в литературе XIX века (1989).
9. Из истории характера (1990).
10. О. Павел Флоренский как философ границы (1994).

Работы, цитируемые по книге: *Михайлов А. В.* Обратный перевод. М., 2000. — 856 с.:

11. Вводная часть доклада «Генрих фон Клейст и проблемы романтизма» (1969).
12. Культура комического в столкновении эпох (1976).
13. Судьба вещей и натюрморт (1986).
14. Стиль и интонация в немецкой романтической лирике (1980-е).
15. Проблема философской лирики (1980-е).
16. «Герой нашего времени» и историческое мышление формы (1980-е).
17. Терминологические исследования А. Ф. Лосева и историзация нашего знания (1991).
18. Судьба классического наследия на рубеже XVIII -XIX веков (1991).
19. Иоганн Беер и И. А. Гончаров. О некоторых поздних отражениях литературы барокко (1993).
20. О Томасе Манне (1993).
21. Из лекций (1993-1994).
22. Николай Михайлович Карамзин в общении с Гомером и Клопштоком (1993-1994).
23. *Бочаров С. Г.* Огненный меч на границах культур (Предисловие к книге «Обратный перевод»). С. 7-13.

Работы, цитируемые по другим изданиям:

24. *Гегель Г. В. Ф.* Философия религии в 2 т. Том 2. Прим. 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: Наука, 1989.

26. *Михайлов А. В.* Вместо введения // М. Хайдеггер. Работы и размышления разных лет. Составл., перевод и вступ. ст. А. В. Михайлова. М:1993. С. VII-LII.

27. *Михайлов А. В.* О методе в искусстве // Современное искусствознание: методологические проблемы. М.:Наука, 1994.

710208

Галина Ивановна ДАНИЛИНА

ИСТОРИЧНОСТЬ ЛИТЕРАТУРНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ В РАБОТАХ А. В. МИХАЙЛОВА

Монография

В авторской редакции
Технический редактор *Н. Г. Яковенко*
Компьютерная верстка *И. А. Штоль*
Компьютерный дизайн обложки *Н. В. Ахпателова*
Трафаретная печать *А. В. Ольшанский*
Офсетная печать *В. В. Торопов, С. Г. Наумов*

Подписано в печать 20.08.2007. Тираж 500 экз.
Объем 28,35 усл. печ. л. Формат 70x108/16. Заказ 491.

Издательство Тюменского государственного университета
625000, г. Тюмень, ул. Семакова, 10.
Тел./факс (3452) 46-27-32
Тел. 46-27-32
E-mail: izdatelstvo@utmn.ru

