



А. В. МИХАЙЛОВ

ОБРАТНЫЙ ПЕРЕВОД

РУССКАЯ
И ЗАПАДНО-ЕВРОПЕЙСКАЯ
КУЛЬТУРА:
ПРОБЛЕМЫ ВЗАИМОСВЯЗЕЙ

А. В. Михайлов

СОДЕРЖАНИЕ

ОБРАТНЫЙ ПЕРЕВОД



ЯЗЫКИ РУССКОЙ КУЛЬТУРЫ

Москва 2000

ББК 80 я 44
М 69

Издание осуществлено при финансовой поддержке
Российского гуманитарного научного фонда
(РГНФ)
проект 98-04-16032

Михайлов А. В.

М 69

Обратный перевод / Сост., подгот. текста и комм. Д. Р. Петрова и С. Ю. Хурумова. – М.: Языки русской культуры, 2000. – 856 с. – (Язык. Семиотика. Культура).

ISBN 5-7859-0034-3

«Книги Александра Викторовича Михайлова начинают выходить уже без него. У него при жизни была всего одна книга и много-много статей. Несравненный по изобилию умственный труд его охотнее и естественнее укладывался в продолжающие одна другую статьи, чем в законченную форму книги. Так было, по-видимому, именно по причине этого беспремерного изобилия, которое требовало полифонии статей скорее, нежели организованного единства книги. Внутри же самих статей это 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» (из предисловия С. Г. Бочарова: «Огненный меч на границах культур»).

Работы, составляющие книгу, посвящены проблемам взаимодействия культур.

ББК 80 я 44

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

ISBN 5-7859-0034-3



9 785785 900349 >

- © А. В. Михайлов, 2000
- © Д. Р. Петров, С. Ю. Хурумов. Составление, подготовка текста и комментарий, 2000
- © А. Д. Кошелев. Серия «Язык. Семиотика. Культура», 1995
- © В. П. Коршунов. Оформление серии, 1995

СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие. С. Г. Бочаров. Огненный меч на границах культур 7

Надо учиться обратному переводу 14

Раздел I

Европейская культура на рубеже XVIII—XIX веков и в начале XIX века

Судьба классического наследия на рубеже XVIII—XIX веков 19

Вводная часть доклада «Генрих фон Клейст
и проблемы романтизма» 34

Судьба вещей и натюрморт 46

Стиль и интонация в немецкой романтической лирике 58

Культура комического и столкновение эпох 91

О Людвиге Тике, авторе «Странствий Франца Штернбаляда» 145

Об одной позднепросветительской утопии 211

Йозеф Гёррес. Эстетические и литературно-критические опыты
романтического мыслителя 222

Раздел II

Русская культура и русско-немецкие связи

Николай Михайлович Карамзин в общении с Гомером
и Клопштоком 249

«Герой нашего времени» и историческое мышление формы 291

Гоголь в своей литературной эпохе 311

Белинский и Гейне 353

Иоганн Беер и И. А. Гончаров. О некоторых поздних отражениях
литературы барокко 378

Проблема философской лирики 405

А. А. Фет и Боги Греции 422

О. Павел Флоренский как философ границы.
К выходу в свет критического издания «Иконостаса» 444

Терминологические исследования А. Ф. Лосева и историзация
нашего знания 485

О Боге в речи философа: Несколько наблюдений 498

Историческая поэтика в контексте западного литературоведения 509

Современная историческая поэтика и научно-философское
наследие Густава Густавовича Шпета (1879—1940) 526

Раздел III

Ключевые слова истории культуры

Из истории «нигилизма» 537

Раздел IV

Из предисловий и рецензий

Послушный стечению обстоятельств 627

Вечер Генриха Клейста 638

Гёте, Поэзия, «Фауст»	649
О Томасе Манне	657

Раздел V Из лекций

2 ноября 1993 г.	669
9 ноября 1993 г.	679
16 ноября 1993 г.	690
23 ноября 1993 г.	705
7 декабря 1993 г.	721
14 декабря 1993 г.	738
12 ноября 1994 г.	751
19 ноября 1994 г.	765
26 ноября 1994 г.	776
3 декабря 1994 г.	791
Комментарии	805
Дополнение к библиографическому указателю трудов А. В. Михайлова, опубликованному в книге «Языки культуры» (М., 1997 г.)	835
Именной указатель	837

ПРЕДИСЛОВИЕ

ОГНЕННЫЙ МЕЧ НА ГРАНИЦАХ КУЛЬТУР

Книги Александра Викторовича Михайлова начинают выходить уже без него. У него при жизни была всего одна книга и много-много статей. Несравненный по изобилию умственный труд его охотнее и естественнее укладывался в продолжающие одна другую статьи, чем в законченную форму книги. Так было, по-видимому, именно по причине этого беспримерного изобилия, которое требовало полифонии статей, скорее, нежели организованного единства книги. Внутри же самих статей это 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. И хотя филологическая статья — это самая общая форма научной работы, михайловская статья в ее уникальности была его личным жанром.

И вот посмертные книги, собираемые за автора уже составителями, слагаются из статей, этюдов, очерков, лекций, частью рассеянных по публикациям, в немалой же части своей (в настоящем томе — более трети его объема) не появлявшихся в свет: изобилие творчества не успевало быть опубликованным. Может быть, это внешнее — формы, в которых работал автор? Но нет: вот и сам он в кратком тексте, написанном за год до смерти и озаглавленном не как-нибудь, а «Послесловие — к самому себе» (послесловие!), 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 и чтобы можно было (вводя в своем духе — своего михайловского юмора — уподобление схеме линий метро) делать пересадки, что, понятно, невозможно — с одной линии сразу на две или три другие. Но что-то в этом роде мы и наблюдаем, читая работы одну за другой в настоящем томе: автор делает пересадки из немецкой культуры в русскую, из реализма в барокко, из нашего Гончарова в знакомого нам (во всяком случае, мне) лишь по прежним работам автора Иоганна Беера, из словесности в живопись и философию, из древнегреческой лирики в современную музыку. Только так и осуществляется мысль — совокупляя и связывая все в необъятном для одного ума пространстве европейской культуры.

«Послесловие — к самому себе» (оно опубликовано в недавнем сборнике работ А. В. Михайлова «Музыка в истории культуры». М., 1998. С. 221—222) представляет собой размышление автора над расшифрованными магнитофонными записями его устных лекций в Московской

консерватории. Текст этих лекций в обширном объеме составляет последний раздел в настоящей книге, и замечательно, что он публикуется здесь так полно и с сохранением особенностей устной речи говорившего, потому что устная речь Александра Викторовича — это то, чего нам больше не услышать, а она была не просто индивидуальной манерой, но культурным явлением, причастным, кстати будет это сказать, в наше время той старой риторической традиции, которую сам он так много исследовал, с любовью к сложному, непрямому, кружащему, нелинейному ходу мысли и речи, к словесному изобилию и игре. Эта культура красивого устного слова — исчезающая ценность; так сейчас говорят немногие. То, что устное слово присутствует в этой книге вместе с письменными текстами автора и даже венчает книгу, — верное решение составителя, потому что в устных беседах широта михайловского контекста чувствовала себя еще свободнее; он здесь, как замечает сам за собой в «Послесловии», импровизировал «на все свои темы», в том числе и на злободневно-общественные, которые у него увязываются и с тем, что происходило с музыкой в нашем веке. Есть в «Послесловии» и горькая нота: он говорит о себе (еще одно самоуподобление и еще один михайловский горьковатый юмор) как о раскаленной печи, поставленной на семи ветрах, отдающей тепло в атмосферу — но кого оно греет? Тем, кто знал живого автора, понятна эта горечь: он не чувствовал даже в своей профессиональной среде соразмерного своему интеллектуальному излучению отклика; как бы даже и разбросанное богатство мысли само тут было не без причины — оно не было собрано автором экономно и прагматично — и хотя, конечно, было понятно, кто он по гамбургскому счету, тем не менее это тот случай, когда настоящие размеры сделанного открываются вдруг после смерти. В не очень громком признании проступало при этом особое благородство: он был чист от славы, так часто мешающей человеку творческому.

В этой книге ее составителем выдвинут на заглавное место совсем небольшой текст, реплика в философской дискуссии, на тему об обратном переводе как главном методе истории культуры. Предыдущий, можно сказать, что первый, том посмертного собрания сочинений А. В. Михайлова (пусть так прямо и не объявленного) имел название «Языки культуры», это — предмет изучения; настоящий том, второй, своим названием говорит о методе. Да, но почему *обратный* перевод? Это слово определяет как бы пространственно-временную позицию теоретика культуры по отношению к своему необъятному предмету. Вся история культуры лежит во времени позади него, и он из своей исторической точки всемирных итогов в конце второго тысячелетия по Р. Х. — он *обращен назад*, лицом к своему предмету. Не напоминает ли эта позиция автора что-то из тех его вдохновений, что впечатляют нас в одной из его последних консерваторских лекций (лекция 12. II. 94)? Да, конечно, напоминает того «ангела истории» с рисунка Пауля Клее в истолко-

вании Вальтера Беньямина, в свою очередь истолкованном Александром Михайловым: последовательность творческих вдохновений, зажигающихся одно от другого. Ангел истории обращен ликом ко всему, что было, к началу времен, и его спиной вперед уносит ветром истории в будущее, которого он не видит; а в прошлом видит историю как катастрофу и ее результаты как груды развалин. А что наблюдает историк культуры в этой книге? Он, например, без конца возвращаясь к центральному месту своей картины культурной истории — к рубежу XVIII—XIX столетий, особенно к этому месту в родной ему не менее, чем родная русская, германской духовной истории, — говорит, что это была эпоха, полная поэзии и мысли, и между тем эпоха, «когда вековое монументальное здание риторической литературы лежало в развалинах» («Стиль и интонация в немецкой романтической лирике»). Что значит — *в развалинах*? Это значит, что для этого векового был в дальнейшем утрачен ключ к пониманию. Но и к роману XIX столетия, который пришел потом, надо тоже уже искать этот ключ. Да и даже во внутренних границах этого будто бы более нам понятного века, — здесь можно от себя добавить такой пример к тем, что находим мы на страницах книги: князь Вяземский, бывший на Бородинском поле своего рода прототипом Пьера Безухова, не принял «Войну и мир» психологически и эстетически. Нам сегодня претензии Вяземского непросто понять: для нас уже выровнены различия двух отдаленных эпох, что «сошлись» в этой книге, — эпохи изображенной и, так сказать, изображающей, 60-х годов, и их «веаний», по Константину Леонтьеву, писавшему о том же; т. е. различия художественных языков двух эпох — а прошло между ними всего полвека. Но для Вяземского эти различия были живы, и не что-то еще, а художественный язык романа Толстого его отвращает: например, обилие ненужных и принижающих величие тех событий *подробностей*, — и, к нашему удивлению, Вяземский воспринимает «Войну и мир» как «протест против 1812 года». Что делать историку литературы с этим сегодня? Очевидно, надо понять и Толстого, и Вяземского, понять неслучайные основания раздражения последнего на великий роман. А для этого представить нечто вроде обратного перевода реакции Вяземского на родной ему язык его прежней эпохи, на полвека назад.

Обратный перевод с языка нашего понимания на иные языки иных эпох — возможен ли он, возможно ли проникновение в иные культуры через границы эпох? У А. В. Михайлова в книге есть еще один ангел, которого он нашел у Иозефа Герреса, как ангела истории нашел у Клее сквозь Беньямина. В статье «Судьба классического наследия на рубеже XVIII—XIX веков» 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. Образ, опять уводящий мысль в этой книге к началу времен, когда, например, в одной из последних тоже лекций (26.11. 94)

возникает безотрадное размышление о непоправимости как существе истории, об истории как без конца возобновляющемся повторении и разворачивании первородного греха. Такова одна сторона истории — монотонная непоправимость, но другая ее сторона — это взрывчатая катастрофичность, пересеченность границами и огненный меч на границах. Огненный меч разделяет и превращает задачу обратного перевода в подвиг. Но так задача эта и выглядит в книге. В другой работе, кажется, самой ранней (1969) из вошедших в том, приведены слова Фридриха Шлегеля о романтизме, что сущность его недоступна никакой теории, а доступна лишь ясновидящей критике. И эти слова комментируются: да, сущность эта для последующей теории потускнела, потому что «ясно видеть» ее можно было лишь «в условиях той исторической напряженности, той приподнятости и возбужденности», что одушевляла создателей романтизма. Но автор этой книги имеет задачей ясновидящую теорию, в которую входит и такая ненаучная эмоциональная составляющая, как подключение исследователя к той бывшей у тех творцов напряженности, приподнятости и возбужденности. Мы чувствуем эту эмоциональную составляющую в исследованиях, образующих книгу. Ясно видеть — значит понять, а это значит — *проникнуть* в иную культуру, как в другого человека; ведь на границе, разделяющей двух людей, тоже огненный меч (не случайно, видимо, самое понятие обратного перевода сформулировано у автора при обсуждении вопроса о человеке, личности в истории). На вопрос о принципиальной возможности такого проникновения всегда есть два ответа, и оба верны: что оно невозможно и все же оно возможно. Катастрофическое размышление на тему ангела истории неожиданно, но и как-то естественно у автора оптимистически разрешается: коль скоро художник и философ XX века вновь поняли о времени то, что знал о нем древний вавилонянин (но в XIX веке этого не знали), то значит, небезнадежны попытки понять друг друга на историческом расстоянии, небезнадежны такие раскопки в развалинах прошлого, какие способны в нашем знании их восстанавливать и даже в них открывать недоступные тем современникам смыслы. «И ветхие кости ослицы встают, И телом оделись, и рев издают». На чудо способна не только поэзия, но и по-своему ясновидящая теория — о внутреннем их родстве в понимании А. В. Михайлова надо будет еще сказать. В настроении этой книги — а можно и о таком говорить, о постоянно чувствуемом *переживании* и истории, и современности — объединяются эсхатологический почти что катастрофизм и исследовательский оптимизм. В самом деле: вот проблема *границы*, как она в особенности встает в этюдах о вещи в искусстве и о Флоренском как философе границы. Граница разделяет и соединяет. Если икона есть «русско-православная граница с инобытием» и она с ним соединяет, то в европейской живописи это иначе, потому что там присутствует иллюзорная *видимость*, которой совсем нет в иконе, но и видимая поверхность карти-

ны — это тоже граница миров, она и препятствие (для очень многих воспринимающих) к проникновению за нее, во внутреннее пространство картины, и путь для такого проникновения.

В книге не раз говорится о ключевых словах культуры, есть и у автора собственные, необщепринятые ключевые слова: *самоосмысление* литературы и науки о ней (теория литературы как самоосмысление самой литературы), *опосредование* — это последнее понятие часто встречается на страницах книги. Вся она — выражение недоверия достаточно привычному представлению о непосредственности искусства, как и его восприятия, и утверждение трудности в этом деле как нормы. Силы опосредования и суть языки культуры, преломляющие в литературе «саму действительность» и препятствующие слишком легкому, непосредственному проникновению в свои произведения; если угодно, это и есть тот самый нас отсекающий пламенный меч. Непосредственного образа мира, утверждается в книге, не существовало на протяжении почти всей художественной истории; его стал завоевывать реализм XIX столетия. Но с удивлением мы обнаруживаем, обозревая вслед за автором его теоретический план всемирной литературы (а такой именно план представляют работы его в совокупности, наиболее же цельно и собранно он изложен в большом труде о методах и стилях литературы, до сих пор не увидевшем света, к чему еще надо будет вернуться), что в этих масштабах, на этой универсальной карте самый понятный нам реалистический XIX век — относительно кратковременный эпизод. XIX век — «великое исключение» — с силой утверждается в самом последнем из прижизненных текстов А. В. Михайлова, записанном им на пленку перед кончиной и напечатанном в упоминавшемся сборнике музыкальных его работ («Поэтические тексты в сочинениях Антона Веберна»); в нашем же веке европейская культура «производит поворот к традиционным своим основаниям», к вековым основаниям, т. е. к «трудному состоянию текстов», которое есть, считает автор, нормальное их состояние; а трудное состояние текстов одновременно есть их сакральное состояние, «предполагающее известную неприступность текстов».

Все это нам пока не очень привычно слышать — так радикальна михайловская «переоценка ценностей» в теории литературы и истории культуры (радикальна, но и как-то мягка). Несомненно, историей гуманитарной науки она еще будет изучена и будут раскрыты ее истоки в филологической традиции европейской (центральные труды Э. Ауэрбаха, переведенного нам Михайловым, и Э. Р. Курциуса) и русской (идея исторической поэтики: именно она оказалась на наших отечественных путях самым естественным и плодотворным выходом из краха нормативно-школьной марксистско-советской теории литературы; и в то время как в западной теории последних десятилетий сменяли друг друга одна методологическая революция за другой, наше новое теоретическое знание выращивалось изнутри исторических изучений, при этом исто-

рия античной и западных европейских, а также восточных литератур оказалась более активным полем такого выращивания, чем история русской литературы). Об упомянутом только что большом труде А. В. Михайлова «Методы и стили литературы» надо еще сказать. Он был написан пятнадцать лет назад и из-за академических проволочек, продолжающихся и поныне, до сих пор не может увидеть свет. Вероятно, это самый систематический труд Александра Викторовича, в котором развернута совершенно новая для нас картина всей европейской культуры от античной архаики до нашего века и обоснована новая ее периодизация. Общую по своим основаниям и по главной идее концепцию развивал в те же годы С. С. Аверинцев, и его работа («Древнегреческая поэтика и мировая литература») была представлена нам в печати в 1981 году. Труд Михайлова остается неизвестным, и те, кто знаком с ним в машинописном виде, могут свидетельствовать о том ущербе, о той задержке в нашей филологической и философской мысли, какая от этого неприглядного обстоятельства происходит.

Александр Викторович Михайлов писал научные труды, в этом нет сомнений. Но он обладал способностью, изучая вещи как ученый, *видеть* их как художник. Все помнят, как говорил Чехов: люди просто обедают, а в это время ломаются их судьбы и рушится жизнь. Это запомнившееся всем проникновение писателя в вечное и как бы вечно-статическое состояние человека, без исторического горизонта. А. В. Михайлов в большой статье, впервые публикуемой в настоящем томе, говорит о стихии комического, захватившей родное ему немецкое общество на его излюбленном историческом пятачке рубежа веков, в формах в том числе безобидно и беспроблемно смешного: «Люди начала XIX века, садясь по вечерам за ломберный столик и развлекаясь в обществе шарадами и логогрифами, играя в фанты и всякими иными способами проявляя свою невинную ребячливость, соприкасаясь со смешным в его такой беспроблемной незатейливости, конечно же, не замечали, как в такие минуты уносит их своим вихрем история, вовлекая — и притом самым суровым манером — в свою неповторимость, в безвозвратность совершающегося». То же проникновение в вечное состояние человека, но увиденное в историческом вихре. Настоящему, призванному филологу надлежит быть тоже писателем, литературоведение — это тоже литература. А. В. Михайлов не только лично-стихийно был таким филологом-писателем, работающим со *словом* не только чужим, в изучаемой литературе, но и собственным (недаром он предъявляет упрек в недостаточной работе со словом — кому? — Гофману, на любви к которому мы выросли с детства, и парадоксально объясняет нам, что Гофман по-русски выигрывает у Гофмана по-немецки: видимо, редкий пример в литературе, возможный только в случае художника не самого лучшего), — он теоретически обосновал родство этих двух фигур. Вопреки, как представляется, строгим установкам, исходящим от семиотического движения послед-

них десятилетий и состоящим в том, что язык исследователя («язык описания») принципиально отличается как научный от исследуемого языка художественного (конечно, трудно при этом понять теорию как продолжение-самоосмысление самой литературы изнутри), он склонен был два эти языка сблизить и роднить, показывая в замечательной статье «Диалектика литературной эпохи» (см. предыдущую книгу автора — «Языки культуры»), как ведущие термины теории и поэтики, и прежде всего названия литературных направлений, происходили из художественной стихии на поворотах литературной истории, и всякое несет на себе печать своего происхождения из этой истории и этого поворота. В той же работе сказано, что «слово теории оказывается в глубоком родстве со словом самой поэзии». Как и насколько это у автора в его собственном слове теории подтверждается — тому свидетельство настоящая книга.

С. Г. Бочаров

НАДО УЧИТЬСЯ ОБРАТНОМУ ПЕРЕВОДУ

1. Я думаю, что наука еще не создала такой язык, на котором можно было бы адекватно говорить об изменениях, которые происходят с человеческой личностью на протяжении веков, хотя бы даже в пределах более доступной нам европейской культуры от греков до наших дней. Я думаю, — быть может, безосновательно, однако в форме предположения — что личность претерпевает в истории культуры весьма быстрые и весьма фундаментальные изменения. Это означает, что меняется: а) внутренняя *устроенность* личности, 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»; б) самоосмысление человека.

Эти *a* и *b* меняются во взаимосвязи друг с другом. Изменения я представляю себе достаточно быстрыми и плавными. В истории культуры все эти изменения, как бы переструктурирования внутренней сложности личности, как правило, компенсируются благодаря тому самому средству *языка*, который почти автоматически обеспечивает связь *a* и *b*, т. е. соответствие — связь *устроенности* человека и его самовыражения. Язык в одно и то же время обеспечивает эту связь, поскольку он вводится самим человеком в эту «систему» *a—b*, в систему тождества «*устроенности—самоосмысления*», и своей общей стороной скрадывает, нивелирует различия между людьми разных поколений, разных эпох. Для последующих поколений язык *самоосмысления* предстает своей общей стороной, а внутренняя сторона и всякие нюансы выражения утрачиваются или не замечаются. Очевидно, выдающиеся произведения искусства больше противятся своей нивелировке, хотя опыт XIX в. показывает, что даже тысячелетнюю риторическую литературу можно довольно быстро переосмыслить в духе непосредственного психологизма, произведя в ней соответствующий отбор и переставив все акценты, т. е. превратив ее в нечто сугубо иное, чем была эта литература для своих эпох. Как раз этот более или менее доступный нам опыт XIX в. и убеждает меня в том, что в истории культуры могут происходить резкие изменения, переосмысления, которые осознаются лишь много времени спустя или вообще не осознаются.

2. Как правило, историк культуры отмечает разные моменты, где личность так или иначе обретает свою внутреннюю свободу, осознает себя, свое Я и т. д. Такие моменты в истории культуры столь многочисленны, начиная с эпохи Сократа или даже раньше, что человек давно бы уже тысячу раз «пересвободился», если бы эти акты «освобождения» совершались последовательно, как снятие очередного слоя шелухи. Од-

нако такого линейного прогресса, видимо, не было, и мы принимаем за акты «освобождения», и чуть ли не окончательные, разные моменты внутреннего переустройства личности. Таков, скажем, фиктеанский кризис рубежа XVIII—XIX вв., вновь нечто близкое к нам, — и здесь Я опять же не обретает абсолютной и окончательной свободы: человеку, например, еще только предстояло тогда освоить свое чувство как нечто текущее плавно и непрерывно, как это произошло в середине XIX в., а «фиктеанский» человек обретается и внутренне, и внешне в слишком логических и угловатых отношениях с миром, чтобы быть внутренне свободным. «Свобода-для», «свобода-от» — слишком грубый язык XIX—XX вв., чтобы на нем можно было передать гибкость происходящего.

3. Во все эпохи существовал феномен, подобный «гениальности», однако я уверен, что смысл его и суть всякий раз разные. Если средний человек в разные эпохи резко отличается по своей внутренней «устроенности», как я предполагаю, то усилия выдающейся личности каждый раз находят для себя невообразимо уникальный путь. Этот путь всякий раз предусмотрен самой устроенностью культуры, но поскольку мы мало что можем сказать о специфике этой устроенности, то тем меньше — об устроенности «гениального» произведения.

4. Личность каждой эпохи — 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, в чем сделаны большие успехи. Неуловимым пока остается, как мне кажется, тот ряд последовательности, в котором выстраиваются эти личности-языки. Культура с некоторым запозданием, с инерцией откликается на то, что происходит с личностью; с культуры начинается уже процесс нивелирования, сглаживания. То, что на наших глазах развертывается в культуре XX в., с резчайшей сменой интересов молодежи на протяжении сорока лет, свидетельствует, по-видимому, о таких резких переменах в личности, о ее внутреннем переустройстве, которые пока оказываются не по зубам никакой науке — ни психологии, ни социологии. Многим кажется, что такие объяснения легче всего дать социологии, однако она почему-то их не дает; между тем поразительный параллелизм развития в самых разных странах нельзя ведь сваливать, к примеру, на «массовую культуру», хотя бы потому, что ее роль в самых разных странах весьма различна, а ее распространение предполагает еще и внутреннюю установку на ее восприятие, освоение. На наших глазах совершается нечто подобное переустройству человеческой личности в массовых масштабах. Этот экскурс в современность призван только показать (мне самому), как много неясного и даже не замечаемого пока нами содержит для нас история культуры, едва ли люди прошлых эпох были внимательнее к переменам личности, чем мы, и понятливее наших современников.

5. Я уверен, что современная история культуры в своих исканиях идет верным путем и находится в начале этого пути. Первая же цель — это выработка такого языка или хотя бы представления о таком языке, который на протяжении пусть только европейской культуры позволил бы в самых общих поначалу чертах — говорить о смене человеческих типов личности и о содержании каждого из них, пусть поначалу даже только о самой сути возможных здесь различий. Все же думаю, что это не следует понимать как-то механически, как получилось у меня сейчас; едва ли к каждой эпохе (пусть малой по длительности) можно припечатать определенный человеческий тип, но представить себе изменения, притом резкие, этого *языка*, изменения, ведущие к существенному переустройству человеческой личности, необходимо. Когда говорят об античном, средневековом и т. д. человеке, то важно иметь в виду масштаб, в каком берется при этом история, и не ждать тут ни тождества всех людей известному типу, ни даже «идеальных типов» Вебера; такие выражения если не условность и аббревиатура (как это бывает), то грубые и неизбежные костыли. История культуры несомненно должна будет выработать еще более тонкие приемы работы с текстами самого разного рода; главный метод истории культуры как науки — это обратный перевод постольку, поскольку вся история заключается в том, что разные культурные явления беспрестанно переводятся на иные, первоначально чуждые им культурные языки, часто с предельным переосмыслением их содержания. Итак, надо учиться переводить назад и ставить вещи на свои первоначальные места; здесь уже многое достигнуто и, главное, осознана сама проблема. Вообще реальность науки (в лучших ее достижениях) лучше, чем это выглядит в моих мрачных и неумеренных пожеланиях.

СЛОВА КЛАССИФИКАЦИОННОГО НАСЛЕДИЯ НА РУБЕЖЕ XVIII—XIX ВЕКОВ

Раздел I

ЕВРОПЕЙСКАЯ КУЛЬТУРА НА РУБЕЖЕ XVIII—XIX ВЕКОВ И В НАЧАЛЕ XIX ВЕКА

СУДЬБА КЛАССИЧЕСКОГО НАСЛЕДИЯ НА РУБЕЖЕ XVIII—XIX ВЕКОВ

Классическое наследие, как ни понимать его, очевидно, есть нечто движущееся и изменяющееся со временем, не постоянное — будь то некий неизменный свод образцов или идеалов, будь то некий список наиболее выдающихся произведений, будь то, наконец, сокровищница национальных ценностей; а в качестве движущегося, классическое наследие не просто постепенно и незаметно изменяется, но может претерпевать и резкие перемены — их можно было бы назвать метаморфозами.

Однако если классическое наследие меняется и претерпевает метаморфозы, если оно есть нечто движущееся, то все же должно быть в нем что-то хотя бы относительно постоянное, что позволяет рассматривать классическое наследие как фундамент культуры в каждый исторический момент жизни народа. Классическое наследие не «отложилось» от процессов жизни как нечто стороннее ему, как нечто такое, к чему можно обращаться, а можно и не обращаться, но оно сплетено и взаимосвязано со всей культурной жизнью народа, так что оно всегда становится элементом этой движущейся жизни, и, конечно же, от того, как мы будем обращаться к этому наследию, от всей совокупности таких бесчисленных, существенных или несущественных обращений к наследию в конечном счете будет зависеть, каково будет движение этого движущегося вместе с нами элемента и не случится ли так, что фундамент будет расколот или ему будет нанесен большой ущерб. Если бы классическое наследие было чем-то отложившимся от текущей жизни и чем-то безусловно постоянным и прочным, нам не приходилось бы беспокоиться, заботиться о нем. Но само движение классического наследия в истории включает в себя такие прочность и постоянство накопившегося за долгую историю опыта, лишиться которых было бы непоправимой потерей для культуры. Отсюда борьба за наследие как элемент нашей живой истории, нашего самопознания в этой истории — борьба, которая происходит и не может не происходить ежечасно, которая в самую первую очередь происходит отнюдь не на страницах журналов и теоретических сочинений (куда она только заносится из жизни одним своим краем), которая совершается не где-то «там», за рубежом, но которая протекает здесь, складываясь из множества мелких и крупных, осознанных и неосознанных, ответственных и безответственных, позитивных и нигилистических актов. Есть диалектика в жизни классического наследия, ему не дано омертвевать и становиться окаменелостью, которой не грозили бы никакие бури. Классика — это то прочное, что постоянно дрожит под натиском истории, но что точно так же все время должно обновляться и впитывать в себя новый опыт. Не погибшее — не воскреснет. Отсюда

слово «судьба»: судьба — не «слепая» и не такая, которая «постигла» бы классическое наследие, налетев на него со стороны и подмяв его под себя, — нет, это, скорее, такая же судьба, какая бывает у персонажа литературного произведения, линия его жизни и складывающийся ее итог. Эта судьба и есть диалектика жизни классического наследия.

Классическое наследие переживает особенно важные события на рубеже XVIII—XIX веков; конечно, речь идет лишь о европейских литературах. Тут совершается культурный перелом, о котором и предстоит сказать.

В литературе, если замыкать ее в себе, видно не все в ее недрах происходящее. Богатая внешняя поверхность литературы на протяжении тысячелетий — это слова, слова, слова... Можно находить тысячи различий в пользовании такими словами, в их организации, в такой поэтике слова, и все эти различия будут вполне сопоставимыми вариантами. И словесная поверхность литературы, конечно, требует своего изучения. Но от нее еще нет пути к реальности исторического процесса. Вот почему так идилично или эпически-безмятежно выглядит смена литературных позиций на рубеже XVIII—XIX веков в фактологически ориентированных трудах — между тем как в глубине процессов совершается действительная драма идей и открываются бездны, и участники литературного процесса не чужды всему этому. Но, говоря об одних только литературных позициях, можно не замечать всего этого, а брать метод или стиль просто как итог, как такой механизм, в котором все исторические содержания уже переработаны для нас. Тогда эти методы и стили закрывают действительно происходящее, то, из чего они получены, и тогда история литературы обращается только в нечто замкнутое в себе и особенное. Едва ли необходимо переносить драматизм истории в изложение истории литературы — это дело темперамента ученого. Тем не менее, драму надо увидеть, и, если только есть такая реальная драма, ее надо увидеть во всем, включая методы и стили, которые будут тогда уже не закрывать вид на опосредования реального, а будут открывать их перед нами. Но тогда уже историю литературы необходимо брать во всей широте ее контекста, в ее связях с историческим сознанием как осознанным бытием истории.

Можно думать, что в литературах рубежа XVIII—XIX веков сама смена классицизма, романтизма, реализма (хотя, строго говоря, это не смена, а наслоение одного на другое и отчасти сосуществование разного и переплетающегося) говорит нам не так уж много, и сама эта смена, или сосуществование, выступает лишь как язык иного — того, что совершается на большей глубине. А это иное я назвал бы категориальным словом 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; однако в реальной сложности и спутанно-

сти явлений эта пропасть проходит и просто поперек всех явлений, как бы смешивая их принципы и начала. Парадоксальным образом именно глубина пропасти — глубина совершающихся перемен — способствует сглаживанию и как бы нейтрализации процессов на поверхности: что-то далеко забегает вперед, что-то отстает, и в этой смеси собственно литературных решений вполне может ускользнуть от внимания главное содержание происходящего — именно категориальный слом, то есть смена языка культуры на таком глубоком уровне, что ее можно рассматривать как переход к новым основным понятиям, категориям культуры.

Наиболее явно этот слом заявил о себе в немецкой культуре. Это, между прочим, связано с немецкой философской традицией и тенденцией додумывать все до конца, до самых пределов мысли, почти лишенной возможности разрядиться в практическое действие. Кант, Фихте, Шеллинг, Гегель продумывают для всей Европы как бы те формы мысли, в которых она потечет дальше в разных странах Европы, которые Европа будет даже опровергать, но мимо которых никак уж не пройдет. Не случайно, а коренится в самых существенных исторических закономерностях то, что этот период слома и этот период, когда философ имел несчастный случай додумывать вещи до принципиальных оснований, совпал с временем Французской революции и наполеоновских войн. Тут перед нами драматизм исторических событий, и тут же перелом в самих культурных основаниях. Волны этого внутреннего конфликта достигают, пусть с опозданием, Франции, где конфликт приобретает вид литературно-эстетический — схватка классицизма и романтизма; волны эти достигают с запозданием России, но получают тут как раз всесторонний, как нигде более, отклик, так что конфликт вовсе не ограничен литературой, а, как в Германии, протекает предельно напряженно, и богато, и хаотически, с отражением философских идей, и точно так же сдавлен на относительно узком временном участке, и от него тоже уходят вдаль волны... Правда, в Германии и в России существо перелома осознавалось по-разному, в ином эмоциональном ключе и в совсем иной исторической динамике, с разным соотношением отчаяния и надежды на будущее.

Немецкий философ и публицист с берегов Рейна Йозеф Гёррес писал в своей «Мифологии азиатского мира» (1810 г.): «Не только у входа в Рай поставлен пламенеющий херувим, но и на всякой границе, где одна эпоха переходит в другую, грозит нам огненный меч». Этот мифологический образ намечает момент диалектики, который и нас интересует: переход и непереход; эпохи переходят одна в другую, и в то же время из одной, как по Гёрресу, не «пускают» в другую. Это, так сказать, динамика движения в ту пору, теперь же посмотрим, что переходит, а что не переходит, сменяясь совершенно новым.

Чтобы показать различие между тем, что было до конца XVIII века и что затем сменилось противоположным принципом (со скоростью

стремительной, молниеносной в масштабах истории), прибегнем к примеру науки. Не как к метафоре и к простому сравнению: этот пример из области науки иллюстрирует то самое, что сейчас нужно, потому что происходит из тех же глубин исторического сознания; он нужен сейчас лишь потому, что с красноречивой краткостью показывает и распутывает то, что в литературном процессе весьма запутанно. Этот пример — Чарлз Дарвин с его эволюционной теорией, которая в современном систематическом виде опубликована им в 1859 г. Эволюционная теория возникла не сразу: до 1832 г., то есть до смерти Гёте, насчитывают чуть ли не 130 сугубо частных попыток мыслить развитие животного мира эволюционно. Дата смерти Гёте символична; этим годом можно условно обозначить конец прежней естественной истории — как раз такой, для которой «истории» в привычном нам смысле не существовало. «Эволюция» есть, собственно, развертывание, разворачивание чего-либо из своего начала — так что эволюционная теория переосмысливает не только историю животного мира, но и само слово «эволюция». Теперь это — развитие, от низшего к высшему, во времени; а раньше — тоже, конечно, не сутолока случайных, никак не связанных между собой живых форм, а их взаимосвязь во вневременном логическом становлении. В последнем случае тоже есть восхождение от простого к сложному, от низшего к высшему, но само это восхождение задано тем, что все было сотворено, что все выпало в бытие единовременно, точнее в два дня, и сотворено закономерно, так что естественная история и натурфилософия XVIII — начала XIX века, конечно же, не затруднялась уже устанавливать между различными животными видами, стоящими на разных ступенях всего порядка, зависимость — логику смыслового генезиса. Само восхождение — в пределах единовременного, и оно задано началом, архэ, всей этой иерархии. Архэ же — это 1) и начало во временном смысле, и, главное, 2) начало в смысле властвования, первенствования, первопринципа. Итак, и в одном случае архэ составляет творческое начало, создавшее единовременно иерархию живых существ, и в другом случае архэ — это начало жизни на земле во времени, органическое ее зарождение и развитие. Таковы два принципа естественной науки: один — вертикальный, когда мир рассматривается как единая смысловая иерархия, принцип науки до начала XIX века, условно говоря — до смерти Гёте и конца натурфилософии; другой — горизонтальный, и это принцип науки XIX века, принцип реалистически мыслящей науки XIX века. Любопытно отметить, что в одном случае соседом человека оказывается Бог, носителем образа и подобия которого был человек; хотя между Богом и человеком непроходимая бездна, но все же (как бы формально) человек следует за Богом в этой иерархической системе; в другом случае соседом оказывается обезьяна — та самая, которую еще моральная философия XVIII века полагала созданной всего лишь ради того, чтобы, передразнивая человека, являть ему смешную и позорную картину его пороков. Соглас-

но одному принципу животные — наши старшие братья (Гердер), так как они созданы раньше человека, согласно другому — младшие, потому что они не доросли до человека и как бы остановились на стадии детской несмышлености.

Вот эта вертикальность одной картины вневременного иерархического становления и горизонтальность другой — развития, эволюции во времени — дают нам две универсалии, или категории, культуры, и одна исторически сменяет другую, правда, не совсем вдруг, но на таком отрезке истории, который может считаться историческим «вдруг». Такого рода категории — не абстракции, не отвлеченности, они пронизывают всю ткань произведений искусства — именно потому, что предопределяют и предваряют всякую мысль, всякий ход мысли. Именно вертикальность воспринятого, познаваемого и воссоздаваемого мира — именно эта вертикальность предопределила особую эпизодичность традиционной литературы — эпизодичность, при которой вертикальность осмысления события, включения его в иерархический план, с его верхом и возможным низом, существеннее, чем сцепление событий между собой, связь их на горизонтальном уровне, при которой герой перевоплощается в своих ролях-масках, а не выступает как самоопределяющееся цельное бытие, личность. Вся эта вековая литература — это не литература неосвоенной горизонтали, а литература освоенной и утверждаемой вертикали. В лоне так определенной мысли возникают «Божественная комедия» Данте, на самой границе отведенного такой культуре огромного времени, и «Фауст» Гёте, который уже никак нельзя представить себе иначе, как между небом и землей, в этой вертикали, трагической и комедийной до фарсовости, благодаря которой возникает и непонятно как, никем не объясненный и столь органически-естественный финал, величественный и помоцартовски лучезарный, так что в нем нельзя не ощутить прекрасное легкомыслие финала «Волшебной флейты», но нельзя не ощутить и то отчаянное и тоже прекрасное тугодумство, которое вышло наружу в неоромантизме начала нашего века — в Восьмой симфонии Густава Малера. Одна вертикаль — и миллион способов ее передачи, осмысления; бывает, что она сворачивается до близких и тесных отношений в одной комнате, но тогда сама комната — все равно что подобие мира. Так описывал Аввакум свою жизнь в одной комнате с «бешеным» московским стрельцом: «Замкнуты мы с ним, двое с ним жили, а третьей с нами Христос и пречистая богородица»¹. Был еще и четвертый — дьявол, который приходил снизу: «У правила стоять не захочет, — дьявол сон ему наводит. [...] Как прииду, так встанет и, дьявол, мне досаждая, блудить заставляивает. Я закричу, так и сядет». А вот еще пример такого сближения на самом узком пространстве — из пролога драмы Андреаса Грифиуса «Екатерина Грузинская» (1649—1650): «Здесь над вами — вечный смех: здесь под вами — вечный огонь и треск». Эти слова произносит Вечность, как ей и пристало, а зрители должны ощутить свое «здесь» как

концентрацию целого мира — то, что рассеяно, рассредоточено в жизни, здесь собрано в густоту подобия. В «Россиаде» М. М. Хераскова после описания весьма оживленных сцен в шатре царя говорится в виде обобщения так: «Ордам поборник ад, поборник россам бог; / Начальник храбрый царь: кто быть им страшен мог?» И далее: «О муза, будь бодра, на крилех вознесися, / Блюди полночный час и сном не тяготися». Ясно, что для музы возноситься «на крилех» — это не какой-то необязательный и возникший по инерции поэтической мысли, стершийся образ, — он не стерся и не сотрется, пока в мире есть буквально куда возноситься, есть это верхнее и есть нижнее пространство, и если есть царь, «начальник» земной, которому никто не страшен, то это потому, что есть иное, высшее начало, которое поборствует россам, а дальше следуют прекрасные пейзажные строки, но только они оканчиваются весьма неожиданно в свете позднейшего мировосприятия: «Что медлишь, мрачна ночь, что волны спят в реке? / Лишь веют тихие зефиры в тростнике; / Что солнце из морей денница не выводит? / Натура спит, а царь уже по стану ходит»². То, с чем еще относительно легко смириться позднейшему восприятию, — это зефиры, Аврора, мифологическое Солнце-Гелиос; в XIX веке приучились переосмыслять все такое как условности, постепенно переставая ими пользоваться, но для Хераскова в 1779 г. — это все еще те поэтические мифы, которые остановились на полдороге между правдой и вымыслом и которые непременны, обязательны как способ выявления смысла и оформления поэтического слова — непременны не как чисто условная форма, но как заданный способ постижения бытия. Два с лишним тысячелетия просуществовавшая риторическая система словесности — это прочный и жизненный союз между самой правдой (к которой неослабно стремилось человеческое познание) и «ложью» поэтического вымысла, междуцарствие хорошо освоенных, «обжитых» мифов, которое все время, пока риторическая словесность существует, продолжает соединять и разделять поэта (и любого, кто воспользуется поэтическим словом) и действительность. В последней из приведенных строк Хераскова «натура» — это чистый XVIII век, но что можно сопоставить натуру и царя, сказав: «Натура спит, а царь уже по стану ходит», — это уходит глубже, и это не сопоставление олицетворенной природы и отдельного человека (который ухитрился проснуться раньше всех), а сопоставление вполне сопоставимого — природы и того «царя», который «начальствует» как наместник, как представитель небесного «басилевса»; что природа спит, а царь-то бдит, — этим, в конечном счете, можно сказать, подчеркнуто первенство творческого начала бытия перед всем лишь сотворенным.

М. М. Херасков, за плечами которого две тысячи лет поэтического принципа, когда поэтически-условное было наделено своей безусловностью, безусловностью мифа, мифориторического, конечно, подскажет нам, что поэту в те времена не надо было как-то особо фиксировать и

выявлять вертикаль, а тогдашнему читателю — особо сознавать ее, чтобы она была дана, чтобы она наличествовала. Она дана заранее и заведомо; в той литературе — по ту сторону перелома — это так; и соответственно с этим всякий эпизод повествования потенциально открыт в такую вертикаль, и его вертикальное «измерение», его значение внутри иерархических связей миропорядка важнее горизонтального сцепления событий. Возьмем для примера что-нибудь из того, к чему традиционно и небезосновательно прилепилось слово «реалистический». Возьмем «Симплиция Симплициссимуса» Гриммельсхаузена. Вот мальчиком герой попадает в лес, встречает тут отшельника и, не зная, кто это такой, думает, что это волк, который хочет его сожрать (ч. I, гл. VI). Маленькая сценка, столь достоверная и наделенная теплотой живого и непосредственного воспоминания, которая почти заставляет видеть в ней автобиографическую деталь, — вплоть до 20-х годов нашего столетия в романе Гриммельсхаузена и склонны были видеть именно романтическую автобиографию. Но такое восприятие ошибочно и исходит из иных принципов культуры — как почти все подобные принципы привычных до последней естественности, так что иное и представить себе немислимо. На деле роман Гриммельсхаузена — результат искуснейшего комбинирования и конструирования, где царит не органика развития и роста (личности), а логика перескакивания из одного состояния в другое, где царит не движение и континуум, а дискретность; в шести книгах этого романа читатель вместе с писателем и героем проходит шесть «домов» — «дом» Сатурна, Марса, Солнца, Юпитера, Венеры, Меркурия. Это установил Гюнтер Вейдт; а еще раньше Зигфрид Штреллер открыл в этом романе сложнейшую числовую символику, лежащую в основе композиции романа, — символику, подобную той, какую, с разной степенью вероятности, открывали в произведениях И. С. Баха. В сцене встречи с отшельником мы находимся в доме Сатурна, и в этой части романа доминирует все то, что связано с символикой Сатурна: так, и за простым рассказом о встрече с отшельником стоит рефлекс мифа о Сатурне, пожирающем своих детей. Все то, что можно называть жизненным материалом, продолжает существовать в пределах вертикальных конструкций до тех пор, пока литература остается в пределах мифориторического, как Данте, Гриммельсхаузен, Гёте или наш Херасков. Предположим, что Вейдт и Штреллер ошиблись в своих расчетах, что не так уж невероятно, если представить себе, что в основе романного комбинирования лежит какое-то иное, еще не замеченное начало, управляющее всем. Но и в таком случае ничего не переменится: ясно ведь, что никакое произведение не может просто так, каким-то чудом вырваться из своего круга, оторваться от самого принципа, направляющего осмысление действительности; не один принцип комбинирования, так другой, не один способ осмысления и образного оформления вертикали, так другой, не один миф, так другой.

Эпизод раскрывается в вертикаль, и он, даже никак эксплицитно не истолкованный, заключает в себе потенцию такого истолкования, и это так для всякого читателя того времени (который, конечно, с самого начала все воспринимает иначе, чем читатель, усвоивший себе опыт реалистической литературы и близко принявший его к сердцу).

Но что делать нам тогда со всем тем «реализмом», который мы наблюдаем и отмечаем в романе Гриммельсхаузена, — с этими картинами жизни и с этой детальностью, с которой она описывается? Конечно же, она никуда не исчезает. Еще более яркий пример — австрийско-немецкий писатель второй половины XVII века — Иоганн Беер, который многому научился и у Гриммельсхаузена и который пошел еще значительно дальше его в этой детализации жизни и в той непосредственной радости, какую испытывал сам, расписывая пряные сцены вовсе непосредственного бытия. Эта жизнь и эти ее картины — земное дно вертикали; они получают свой смысл как низ иерархии, как именно человеческий низ мира, не чуждый хтонической мифологии и дьявольских сил; этот низ получает свою осмысленность от верха и от вертикали смысла, но, разрастаясь, получает свою бессмысленность от себя, и, чем шире разползается картина человеческой, исключительно земной жизни, тем она делается бессмысленнее при всей своей сочности и красочности, — отпадение от смысла. Земная суетная бессмыслица не просто связана со смысловым верхом, но и противостоит ему, как иное: земная поверхность, дно — обратное небесному своду. Смысл и карикатура: все равно как неискушенные люди в XVII—XVIII веках любили глядеть на обезьян, гротескно-заостренный образ человека.

В приведенных выше примерах намеки на то, что же произошло после рубежа XVIII—XIX веков со всем культурным наследием — со всем наследием риторической словесности: оно после этого периода стало восприниматься и осознаваться под совершенно иным углом зрения, и этот поворот угла зрения мы можем даже определить ровно в девяносто градусов. Правда, числа как таковые здесь ни при чем, но перелом и поворот привели к тому, что то, что было главным для наследия, — смысловая вертикаль, — стало восприниматься как нечто второстепенное и условное, связанное лишь с обстоятельствами и «ограничениями» эпохи; то же, что было для поэзии второстепенным и подчиненным, почти побочным продуктом творчества, — горизонтальные связи, жизненная плоскость, — стало восприниматься как главное и наиболее ценное и привлекательное. Вот, действительно, судьба наследия, причем наследия тысячелетнего.

Такую судьбу испытал Данте, такую же судьбу претерпели Сервантес и Гриммельсхаузен. Несколько особняком из великих стоит, видимо, Шекспир — представитель островной культуры, во всем отличавшейся огромным своеобразием. Но, что особенно показательно, подобную же судьбу испытал и Гёте, творчество которого в поэзии, как и в науке, шло

вразрез с тенденциями XIX века — оно, это творчество, до сей поры, словно идущий от старой культуры длинный мост, недостроенный и еще строящийся, ждущий новых поворотов и переломов в культурных принципах, чтобы встать на твердую почву. Ведь что такое поздние произведения Гёте, как не доводимое до предела и сугубо индивидуально преломленное искусство комбинирования, искусство конструирования смысловой сети, пронизывающей повествование и обесценивающей его именно как последовательный рассказ, как движение в земном времени: повествование — тень или проекция вертикального, смыслового. Это искусство искуснейшее и почти невероятное по густоте и необозримости заложенных внутрь произведений связей. Таков роман «Родственные натуры» (1809), который до сих пор продолжают исследовать, находя в нем все новые, не замечавшиеся прежде, со-отношения, со-отражения, симметрии смыслов и мотивов, символически значимые связи. А все это еще сопрягается, притом со вполне обжитым миром реального и со сферой новой психологии, — вот это новое, психологическое прежде всего и попало в поле зрения читателей Гёте (которые, даже его младшие современники, представляли уже совершенно иные культурные принципы), между тем как другое, традиционное, стало раскрываться лишь позднее — то здание мифориторической символики, многоярусное, замысловатое, которое надстроено над этой новой психологией и которое не дает персонажам романа жить так, как живут, например, герои Стендаля, то просто следуя своим чувствам и капризам, то сообразуясь иной раз с мнением света и обстоятельствами и, главное, совпадая с собой, — нет, герои гётевского романа живут в фокусе мифориторических смысловых импликаций и живут как отражения внеличной судьбы, так что их «своя» воля — это вовсе и не своя воля, а голос судьбы, участи, доли. В «Годах странствования Вильгельма Мейстера», — а это уже 1821 год, — первая глава называется «Св. Иосиф II», и ведь Гёте надо же было для чего-то изобразить человека, уподобляемого св. Иосифу, и семью, которая спустя восемнадцать столетий служит подобием Святого семейства, и подобные проекции сюжетных парадигм из сферы безусловного встречаются здесь на каждом шагу. Это такие творческие импульсы (названа лишь одна частность среди великого множества), которые реализму XIX века глубоко чужды, потому что реализм отсчитывает от жизни, понимаемой генетически-эволюционно, от конкретности, от «я» и от непосредственности чувства; символический план, междуцарствие мифа, где поэт и действительность соединялись и разъединялись, теперь устранен, а где и в чем еще не устранен, там активно разрушается как отжившее и ненужное. Принципы прежней культуры всему этому новому противостоят: она знала конкретность, но как явление, пример и подобие общего и высшего, знала жизнь как соразмеренную с вечным и постоянным, не распластавшуюся вольно и широко в своем автономном бытии, но как отражение высшего и его искажение; она не знала чувства как

безраздельного достояния данного, конкретного Я и не знала чувства как непрерывного движения, как скольжения и каприза, но знала чувство как нечто общее, как своего рода заданность и мифориторическую продуманность, как то, к чему можно быть причастным; она знала Я как всякое человеческое Я, расположенное в окружении наперед известных добродетелей и наперед известных пороков, знала Я как постоянно перевоплощающееся в постоянных ролях-масках и знала Я как такое, которое в этом пространстве ищет прочной точки равновесия и ради этого ищет самопознания — не ради того, чтобы утвердить свою неповторимость.

Вообще говоря, целостность культуры, тем более такой культуры, главные принципы которой сохраняли свою действенность очень долгое время, — на основе главного происходили всякого рода более частные изменения, — невозможно определить через какое-то одно или через несколько понятий, категорий. Нельзя и через такие категории, как вертикаль и горизонталь. И все же есть понятия, которые хотя бы приблизительно подытоживают эту целостность начиная от самых ее основ. Итак, если бы было необходимо быстро и кратко охарактеризовать самую суть той культуры, которая завершилась с началом XIX века, и, с другой стороны, той, которая в это время утвердилась, то можно было бы назвать первую культурой готового слова, а вторую — культурой свободного Я. Что такое готовое слово? Это в самую первую очередь надличное слово, то есть такое, которое, собственно, не принадлежит авторскому Я, а подходит к нему со стороны и задается как бы сверху, входя в вертикаль смысла (учение о трех или четырех *genera dicendi* имеет сюда прямое отношение), — это отнюдь не означает, что поэт повторяет или воспроизводит уже до него сказанное и в таком отношении «готовое», это означает лишь, что поэт живет среди всяческого рода заданных ему смыслов, тяготеющих к тому, чтобы быть мифориторическими воплощениями и олицетворениями и в таком качестве особенными полуреальностями-полувымыслами, как бы застрявшими на пути от жизни к вымыслу и от конкретного к абстрактному — или наоборот. Когда поэт (Петрарка, сонет 10) говорит: «l'ira di Giova» (гнев Юпитера, гнев господень), то перед нами простейшая мифориторическая единица, простейшее «готовое слово». И когда поэт пишет (Петрарка, сонет 7):

La gola e' l sonno e l'oziose piumi
anno del mondo ogni vertú sbandita,

то эти «чревоугодие» (один из смертных грехов), сон и перины бездельника, которые изгнали из мира добродетель, и сама добродетель, доблесть — все это мифориторические слова — живые существа, которые обступают Я поэта, как обступают они в жизни всякое Я. Нетрудно убедиться, что весь текст состоит из таких готовых слов. Еще пример: «Где

правды не видать, лукавство где живет, / Где наглость бодрствует и где премудрость дремлет, / Где царствует порок и шар земной объемлет, / Где честный бедствует, ликует где злодей...» (из трагедии М. М. Хераскова «Пламена», д. IV, явл. 2), такой мир попросту перенаселен: в четырех стихах тут семь персонажей поэтического мира — Правда, Лукавство, Наглость, Премудрость, Порок, Честный, Злодей, зато они и постоянные обитатели всего общего двухтысячелетнего мифориторического мира словесности; к ним же надо еще прибавить и столь же неотменимые, закономерные и общезначимые состояния — бодрствование, дрема, бедствование, ликование и т. д. — непрменные герои и состояния всего этого мира. Такой мир поэтически-риторического мифа сугубо дискретен, в нем нет сплошного пространства и нет самодовлеющего чувства как непосредственной стихии, потому что даже и все неопределенное распалось бы на некоторое число мифориторических, отдельных единиц. Даже и все то, что мы издавна привыкли рассматривать как внутреннюю сферу души, приходит к писателю и его герою извне в виде мифориторических воплощений. И писатель, и герой существуют, во-первых, на пересечении действующих в мире (внешних) сил, во-вторых, хорошо ли, худо ли, но в размеченном мире, где можно менять свое положение (и соответственно менять личину), но нельзя придумать ничего, что было бы (даже мое положение в мире) только «моим» произведением, порождением внутренних сил духа и души.

На рубеже XVIII—XIX веков завершается происходивший подспудно, а теперь восторжествовавший процесс — Я завоевывает себя, то есть осознает свою автономность, это Я превращается в такую точку в мире, с которой и от которой отсчитываются все мировые смыслы; для такого Я и все то, что заведомо не принадлежит ему, должно быть заново порождено изнутри его мира, пережито, для этого Я в мире нет ничего готового, все подлежит его личной проверке, и все душевные движения, и все слова принадлежат теперь ему и только ему как личное достояние. Это Я сразу же оказывается в критической ситуации, — ему надлежит завоевать весь мир и ему как бы наперед отдана вся полнота смысла в нем, но оно еще представляется себе как бы пустым. Отсюда фиктевское Я как категория, как творящий центр мира, отлагающий от себя мир в качестве «не-я», а с другой стороны — «нигилизм» (это слово и было создано в 1798 г. Фридрихом Генрихом Якоби в связи с философией Фихте). Вот это пустое Я и это резко индивидуалистическое Я пришлось преодолевать художественному реализму XIX века, но, не будь в его начале такого Я, реализм был бы немислим, хотя настоящий реализм на своих идейно-художественных высотах и возможен, и строится только как преодоление индивидуализма и достижение и утверждение общезначимого — общечеловеческого — взгляда на мир. Прибавим: в действительности, осознанной эволюционно-генетически, заключающей свой смысл в себе самой, и в действительности, открытой для вольного взгляда

да и для овладения ею, в действительности всецело и подчеркнуто человеческой.

Смена позиций на рубеже XVIII—XIX веков была весьма резкой — то, что я назвал категориальным сломом. Но была, конечно, и необманчивая, неиллюзорная видимость постепенного перехода — то, что вполне покоряет и убеждает, если смотреть, например, на английский роман от Филдинга до Диккенса, — видимость постепенности. Итак, была резкая смена и была постепенность, одно на глубине, другое на поверхности. Что же делали херувимы Гёрреса с огненными мечами в руках, пока культурное наследие резко поворачивалось, становясь источником совершенно иного истолкования? Они, видимо, делали свое дело — следили за тем, чтобы эпохи не соединялись и чтобы самые принципы прежнего не перетекали в новое время. Но получилось так, что это же наследие в своем новом истолковании стало источником художественного опыта для новой культуры — во всем, что было подготовлено ею исподволь и в порядке побочного продукта. Ведь реализм середины XIX века предполагает не вообще отображение действительности, передачу ее черт, но передачу действительности, осознанной как автономная, самоценная, самодвижущаяся, имманентная. За всем этим Гёрресовы херувимы не могли проследить, и все это перешло к иной культуре, так что в итоге парадоксальным образом осуществилась прямая преемственность там, где мог быть только слом. Задолго до рубежа веков индивидуальное творческое писательское Я вызревает настолько, что способно создавать уникальные, неповторимые постройку, которые, казалось бы, и следовало рассматривать только как излияния индивидуального творческого духа, как целые особые поэтические миры, — такова «Божественная комедия» Данте; таков, в ином отношении, «Симплициссимус» Гриммельсхаузена с его возведенным по самому индивидуальному и продуманному до деталей замыслу зданием. Однако закон творчества таких поэтических сооружений является иным: в них индивидуально-творческое Я не задано наперед, но Я должно сперва осуществиться в этих грандиозных воплощениях, должно узнать себя в ином, в комбинировании и продумывании готовых мифориторических материалов, дающем неповторимый творческий результат. Такое Я всецело опосредовано, оно с самого начала не принадлежит себе, оно обязано осуществляться в общезначимом, и историческая «ошибка» XIX века, прижившаяся надолго благодаря своей удобности и своей человеческой мерке, состояла как раз в том, чтобы такие великие создания человеческого духа принимать за плод существенно индивидуального духа, творческого Я — противопоставляющего себя миру в полном осознании своей osobости. И, наоборот, все «нормативное» в реализме XIX века (в литературе творческой), будь то норма поэтики или морали, — это не простой остаток прежнего; и все нормативное существует теперь на почве глубокой перестройки — не как извне воспринятая норма, но как внутреннее пережитая и усвоенная. Ведь

Александр Викторович Михайлов

ОБРАТНЫЙ ПЕРЕВОД

Издатель А. Кошелев

Библиография А. А. Тер-Сааковой
Корректор И. В. Подосинова
Корректор иноязычного текста М. М. Сокольская

Подписано в печать 20.12.99. Формат 70х100 1/16.
Бумага офсетная № 1, печать офсетная, гарнитура «Школьная».
Усл. п. л. 69,015. Заказ № 1593 Тираж 1000.

Издательство «Языки русской культуры».
129345, Москва, Оборонная, 6-105; ЛР № 071304 от 03.07.96.
Тел.: 207-86-93. Факс: (095) 246-20-20 (для аб. М153).

E-mail: mik@sch-lrc.msk.ru

Каталог в ИНТЕРНЕТ

<http://postman.ru/~lrc-mik>

Отпечатано с оригинал-макета в ППП «Типография "Наука"».
121099, Москва, Г-99, Шубинский пер., 6.

*

Оптовая и розничная реализация — магазин «Гнозис».
Тел.: (095) 247-17-57, Костюшин Павел Юрьевич (с 10 до 18 ч.).
Адрес: Зубовский б-р, 17, стр. 3, к. 6.
(Метро «Парк Культуры», в здании изд-ва «Прогресс».)

Foreign customers may order the above titles
by E-mail: Lrc@koshelev.msk.su
or by fax: (095) 246-20-20 (for ab. M153).