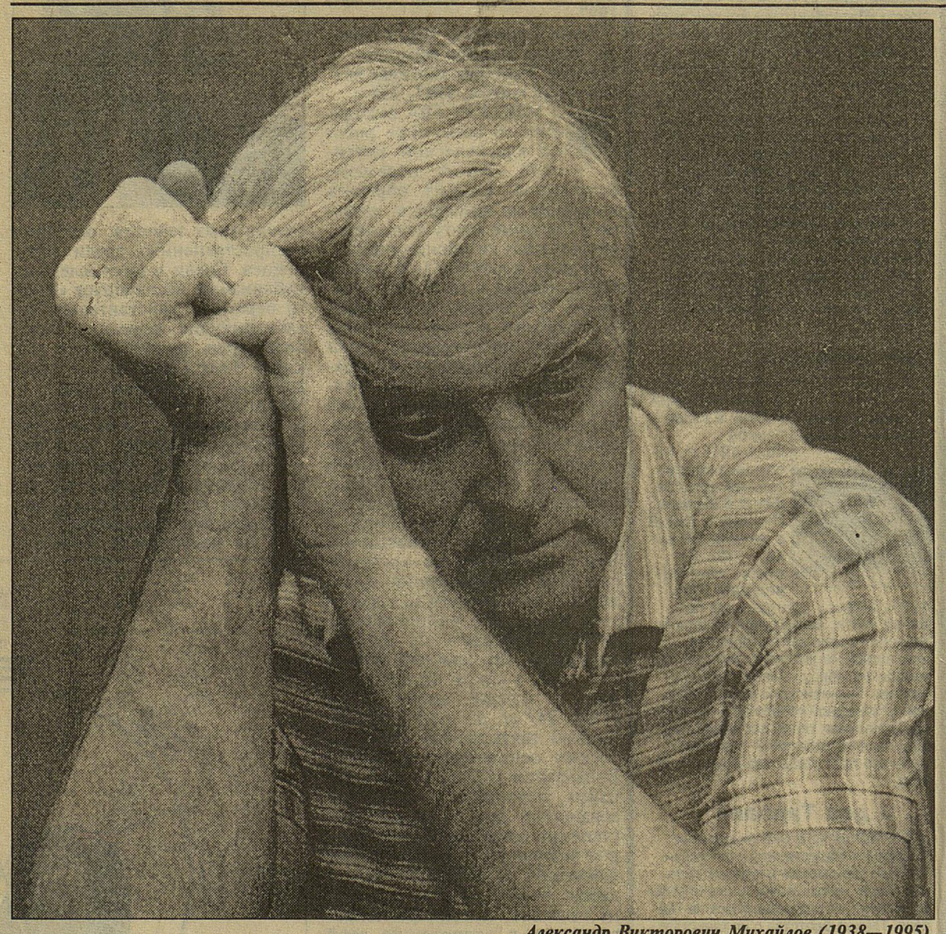
Михайлов Александр Викторович 11.03.98

КОСМОС СМЫСЛА

Книжное обозрение. – 1998. – 11 марта. – с. 3. (Прилож. к Независимой газете).

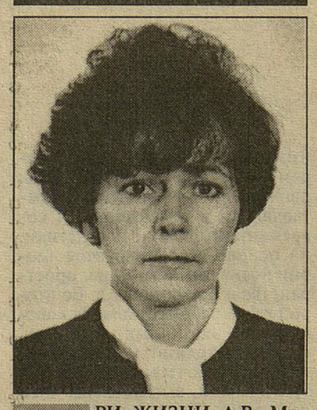
Александр Михайлов: жизнь в слове

В потоке трудов по гуманитарным наукам, прорвавшимся в последние годы словно из небытия, опровергая опасения относительно «кризиса науки», есть книга-событие – событие яркое и значительное в нашей научной и культурной жизни, осмысленное и оцененное, однако, далеко еще не в полной мере. Имеется в виду антология избранных работ Александра Викторовича Михайлова «Языки культуры», вышедшая и составленная уже после смерти ученого, крупнейшего германиста, фундаментальные знания которого простирались далеко за пределы этой дисциплины, теоретика и историка литературы, философа, искусствоведа, музыковеда. Читатель вряд ли найдет среди современных работ другую, столь же всеобъемлюще универсальную книгу по теории и истории культуры. Фигура Михайлова, только воздымающаяся над интеллектуальным горизонтом, как и полагается всякому крупному явлению, вызывает в современниках противоречивые реакции.



Александр Викторович Михайлов (1938—1995).

Лидия Сазонова



ПРИ ЖИЗНИ А.В. Михайлов был известен как блистательный, непревзойденный переводчик философско-эстетических и литературно-теоретических текстов XVIII–XX вв. – Гердера, Жан-Поля, Гегеля, Ницше, Хайдеггера, Ауэрбаха, Адорно, Вебера и других, как автор многочисленных статей и... только одной книги **«Проблемы исторической поэтики в истории немецкой культуры»** (М., 1989). Две его монографии о музыке и книгу об исторической поэтике Дильтея постигла драматическая участь – они так и не увидели свет. Антология «Языки культуры», включающая работы А.В. Михайлова разных лет, как опубликованные в свое время, так и ранее неизвестные, со всей очевидностью обнаруживает характерное для его творческой манеры свойство: в жанр статьи вмещается содержание книги. По сути почти каждая статья А.В. Михайлова – свернутая до своего концептуального ядра книга. В целом же многообразие работ ученого образует реконструируемое по мере их чтения внутреннее единство – космос смысла, объемлющий всю историю европейской культуры на протяжении почти двух тысячелетий. Концепция А.В. Михайлова, столь масштабно выстроенная, основана на осмыслении места слова в культуре.

Слово – главный объект и герой его герменевтических работ.

Вся многовековая история европейской литературы предстает в фундаментальной концепции А.В. Михайлова как последовательная смена крупных историко-культурных эпох, различающихся своим отношением к *слову*. Переосмысленное вслед за Э.Р. Курциусом и освобожденное от специфически-школьного понимания понятие «риторика» открыло горизонт для описания разных типов *слова* со свойственными им функциями, членящих полнокровный литературный процесс на пласты дориторической, риторической и антириторической словесности. Гомеровский стилистический пласт целиком принадлежит к культуре дориторического слова, обладающего объективно-пластической красотой и несущего в себе образ жизненной полноты смысла.

В V в. до новой эры наметился грандиозный поворот культуры, порождением которого явилась аристотелевская рефлексия словесного искусства. У Аристотеля *«слово, как понимает он его, еще не «уломано» риторически, еще не сведено к единой, всеобъемлющей функции (и именно потому Аристотель в различении способов пользования словом ближе к XIX–XX вв., чем барокко!)»*, но именно в век Аристотеля и позже началась мифориторическая система, упрочившаяся в эллинизме и поддержанная христианской традицией, что оказало определяющее влияние на судьбу и облик европейской культуры. *«Аристотель – на склоне, ведущем к становлению риторики». Барочные же теоретики «помещаются на нисходящем склоне риторической истории: у них риторическое слово внешне систематизируется, а внутренне разрушается»*.

Между этими крайними точками историко-культурного развития располагается эпоха господства риторической словесности, для которой характерно универсалистское понимание слова как способа постижения, осмысления действительности и как способа закрепления любого смысла. Влияние риторики распространяется на все жанры словесности. Риторическое предполагает несколько взаимосвязанных уровней, на которых риторика как прием обобщается до способа мышления и принципа творчества. Риторическое слово – это *готовое* слово (термин А.Н. Веселовского), традиционно заданное, оно в огромной степени искусно обработано и освящено традицией и выступает всегда как моральное знание. Неразрывно соединяя в себе значение, мораль, творчество, это слово предполагает непременное требование истины. В XVII–XVIII вв. система, сложившаяся в эпоху Аристотеля, начинает распадаться, наступает кризис эпохи готового слова, но риторическая литература доживает до рубежа XVIII–XIX вв., когда романтизмом был положен конец господству риторики. Проблемам риторической культуры посвящена отдельная и до сих пор не опубликованная работа А.В. Михайлова «Методы и стили», однако читатель может получить представление о его концепции на основании статьи «Античность как идеал и культурная реальность XVIII–XIX вв.», помещенной в «Языках культуры».

Если риторическую культуру определяет слово, выступающее как функция, как отражение риторической формы и жанра, и писатель приходит к реальности *через* слово, только варьируя его, то в Новое время, в реалистическую антириторическую эпоху слово – средство, но не цель искусства, писатель идет *от* глубины пережитой реальности, а *не* от слова, он обращается к слову непосредственно *через* реальность и ее правду: «Правда выше слова и выше стиля», и «писатель распоряжается словом от имени жизни». Опускаясь в жизнь, слово утрачивает свою прежнюю универсальную функцию оставаться ученым, поэтическим, моралистическим одновременно, и начинает вести себя как слово антириторическое, дифференцированное по своим функциям. Именно такой тип слова, прилегающего к самой действительности, выпестовал XIX век с его естественностью и непосредственностью. Переход от романтизма к реализму – предмет пристального анализа в докторской диссертации А.В. Михайлова со знаменательным для его исследовательского метода заглавием «Диалектика литературной эпохи», подготовленной предварительными статьями, включенными в состав книги «Языки культуры».

Будучи предметом исследования, слово описывается как субъект творческого процесса: к примеру, слово у Гете *«творит»* личный мир поэта, оно *«открывает* перспективу на всю противоречивую полноту жизненного, но *не увлекается* такой перспективой, а, *отбирая* из жизненного материала нужное и близкое себе, *возвращается с «добычей»* в сферу интенсивнейшей мысли, рефлексии, в свой мир». Слово реалиста, непредвзятое, антириторическое, *«погружается* в реальность», *«проливается* в действительность», *«выговаривает* реальное бытие» и *«выносит»* оттуда голоса самой жизни. Но в итоге этого самого реалистического анализа жизненной реальности человеческая личность открылась во всем богатстве как незамкнутая и несводимая к набору определенных черт, что поставило под сомнение могущественность инструмента реалистического слова. Принцип известного соответствия между словом и жизненным материалом сделался проблематичным, и «с концом XIX в. наступила новая пора перестройки слова и стиля, которая привела уже к существенно иным отношениям, сложившимся в литературах XX в.».

Метаморфозы и трансформации слова на протяжении долгих веков, иногда трудно уловимые и ускользающие если не от наблюдения, то от формального описания, А.В. Михайлов виртуозно переводит на язык герменевтики. Особенно трудные для изучения переходные, промежуточные состояния литературы, постоянно совершающиеся в культурном развитии переломы и превращения А.В. Михайлов анализирует в полноте их историко-культурного бытия и динамическом развитии, ни на миг не ограничиваясь статической замкнутостью фрагментарного рассмотрения. Европейская культура открывается ему в панорамном, всеохватывающем и философском видении:

«...Складывается впечатление, что культура – европейская и, как оказывается, внеевропейская – примерно в середине первого тысячелетия до нашей эры осуществляла некоторый решительный поворот – и почти его осуществила. То немногое, что оставалось доделать до полного осуществления этого поворота, доделано тогда не было и как бы в консервированном виде осталось до Нового времени. И тогда только все было доведено до конца. Чем и объясняется огромное количество соответствий, параллелей между античным пятым веком до нашей эры и, скажем, XVII, XVIII и началом XIX века в европейской культуре, для которой греческая классическая культура была очень близка по своему внутреннему содержанию...»

Отсюда вытекает обобщение почти в чеканной форме афоризма: *«В истории культуры линейной хронологии нет, а есть ощущение единства крайних исторических моментов вот этого огромного периода»*. Фундаментально разработанная концепция А.В. Михайлова не отменяет традиционных понятий – античность, средневековье, Возрождение, барокко, классицизм, романтизм, реализм, но помещает их в более масштабную систему координат, где кроме разделяющих эти эпохи границ прочерчены линии связующей их общности.

Кардинальное переосмысление в XX в. риторики, связанное с отношением к ней как стилю мышления и принципу творчества, имеет множество следствий. Одно из них – новый взгляд на проблему оригинального в творчестве. Оригинальное выглядит в новом свете вопреки традиционно сложившейся оценке отнюдь не как абсолютный критерий искусства. Монтирование из материалов, на изобретение которых автор сам не претендует, совершенно не исключает появления подлинного творения. Оказывается, это не страшно, если элементы, составляющие произведение, являются цитатой. На примере Пушкина и Гете, музыки Танеева А.В. Михайлов показывает, что индивидуальный стиль складывается из неиндивидуальных элементов, в усвоении и переработке немыслимого до Нового времени разнообразия стилей. *«Гениальное творчество таково, что в нем грани, стыки разнородного уничтожаются и утрачивают свое значение»*. И Пушкин, и Гете, чье творчество соответствует понятию «классика»/«классический стиль» (а это, в определении А.В. Михайлова, «стиль гармонии как идеала»), избегали *«той односторонней оригинальности, которая в погоне за своим особенным упускает из виду богатство жизненных смыслов»*.

Через изучение судьбы отдельных слов А.В. Михайлов раскрывает внутреннее многослойное содержание существенных историко-культурных понятий, как, например, «характер»: это понятие складывалось на протяжении длительного времени и в своем современном виде является итогом процесса интериоризации, связанного со значительными переменами в восприятии мира человеком. Захватывающе интересно А.В. Михайлов пишет о характере греческом и новоевропейском, о проблеме характера в искусстве – живописи, скульптуре, музыке. Вообще Михайлову свойствен целостный взгляд на культуру, и процессы, происходящие в словесности, он всегда анализирует в неразрывном единстве или параллелизме с другими видами искусства. Особенно проникновенные суждения ученого относятся к музыке, которая, как он писал, «позволяет делать обобщения весьма наглядно, потому что выявляет некоторую общую логику развития». Так, описывая варианты эпического стиля в немецкой литературе XIX в., в параллель к вызревавшей тогда новой форме романа А.В. Михайлов приводит мощный музыкально-драматический эпос Вагнера «Кольцо Нибелунга», полагая, что язык вагнеровской музыки говорит слушателю о проблемах середины XIX в.: «музыка – сейсмометр времени», и Вагнер о духовной ситуации эпохи не мог говорить, оставаясь в границах лишь одного искусства.

А.В. Михайлов-германист предстает в своих работах, содержащих виртуозный анализ стилевых систем немецкой и австрийской литературы: барокко (Гриммельсгаузен, А.Грифиус, Гофман фон Гофмансвальдау, Лоэнштейн, Жан-Поль), классический стиль (Гете, Франц Грильпарцер), романтизм (Йозеф фон Эйхендорф), варианты эпического стиля XIX–XX вв. (Карл Гуцков, Теодор Фонтане, Адальберт Штифтер, Роберт Музиль, Хаймито фон Додерер). А.В. Михайлову принадлежит характеристика искусства бидермейера. Но центром притяжения его научных интересов всегда оставался Гете, которому посвящено в «Языках культуры» несколько статей: «Гете и отражения античности...», «Гете и поэзия Востока», «Глаз художника (художественное видение Гете)».

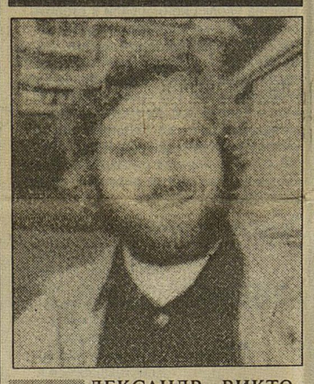
А.В. Михайлова как искусствоведа характеризуют представленные в антологии статьи о пейзажах и миропонимании Каспара Давида Фридриха, немецкого художника XIX в., об эстетике Моцарта и его современника и теоретика искусства Карла Филиппа Морица, об эстетических идеях Лессинга и художественных метаморфозах в немецкой культуре XIX в. под влиянием романтической эстетики, о немецком скульпторе нашего столетия Эрнсте Барлахе, притягательном для А.В. Михайлова своей способностью создавать не столько портреты людей, сколько портреты современного ему человечества и показывать историю в моменты ее наивысшего напряжения, а человека в его порыве к духовной свободе. Как откровение воспринимается текст лекции А.В. Михайлова «Поворачивая взгляд нашего слуха» о природе музыкального творчества, мире музыки Сен-Санса и композиторов второй венской школы (Шенберга и Веберна). Говоря о направленности слуха на музыку, А.В. Михайлов проронил поразительное в своей проницательности наблюдение: «наш слух *видит*, постигая смысл», а музыкальное произведение – это глубина, выведенная наружу и явленная *зрячему слуху*.

Антологию завершает запись лекции с изысканным названием «Ангел Истории изумлен...», навеянным А.В. Михайлову размышлениями немецкого философа XX в. Вальтера Беньямина, относящимися к философии истории. История идет в будущее, а Ангел Истории смотрит в прошлое, стоя перед этим будущим спиной. Он замер в изумленном созерцании открывшейся ему Истории мира: «Он видит прошлое, он видит Рай, который мы уже не видим теперь, потому что за минувшие две тысячи лет повернулись глазами в другую сторону... он видит все, что пошло от этого начала...» Образ Ангела Истории в интерпретации А.В. Михайлова несет в своем художественном обобщении несколько научных идей – о релятивизме идеи исторического прогресса, о том, что наш язык культуры «достаточно широк для того, чтобы вместить в себя – в некотором отраженном виде – и другие языки культур». Книга А.В. Михайлова – прямое доказательство этой возможности, и перед изумленным взором Ангела Истории развернулся теперь еще и свиток историко-культурного времени, погруженный в космос смысла.

О широте и разнообразии историко-культурных интересов ученого дает представление «Библиографический указатель трудов», помещенный в конце книги. Но далеко не все из его научного наследия опубликовано, и открытие Михайлова как незаурядного мыслителя еще впереди, когда в ближайшем будущем нашим достоянием станет все им написанное. В том же московском издательстве готовится продолжающая «Языки культуры» вторая книга под названием «Обратный перевод», целиком составленная из неопубликованных работ. В Санкт-Петербурге ожидается выход в свет труда «Историческая поэтика и герменевтика», включающего в себя переиздание книги «Проблемы исторической поэтики в истории немецкой культуры», а также ранее не публиковавшиеся герменевтические размышления об исторической поэтике Дильтея. В работе – том «Феноменология австрийской культуры». В числе будущих публикаций также очерки о швейцарской литературе и полностью книга А.В. Михайлова о барокко, часть которой опубликована впервые в «Исторической поэтике» (М., 1994), а также другие работы разных лет.

Лидия Ивановна Сазонова – филолог, заведующая сектором теории ИМЛИ РАН, автор книг «Поэзия русского барокко» и «Карион Истомин. Книга любви знак в честен брак».

Олег Проскурин



АЛЕКСАНДР ВИКТОРОВИЧ МИХАЙЛОВ был не только талантливым исследователем культуры – литературоведом, искусствоведом, историком и теоретиком музыки (хотя был и тем, и другим, и третьим, и четвертым... список можно продолжать). Он сам был в полном смысле слова *явлением* культуры. С ним можно было заочно соглашаться или спорить, но им трудно было не восхищаться. Как незаурядное явление культуры его надлежит и оценивать.

В полумемуарном вступлении к посмертному изданию избранных работ А. В. Михайлова («Языки культуры») С.С. Аверинцев вспомнил о том, как давно, еще в студенческую пору, Михайлов прислал ему письмо, *«где по правилам юношеской эпистолярной игры, но с полнейшим отсутствием сентиментальной дури, напротив, с полной точностью мысли и без иллюзий (?) воображал самого себя – в кругу немецких романтиков, в таком-то году, в таком-то архитектоническом и человеческом обличье...»*. Думается, в этом юношеском письме – ключ к личности А.В. Михайлова, ко всему им сделанному и не сделанному, объяснение его взлетов и провалов. Михайлов был влюблен в немецкую культуру, органически и интимно ощущал ее «своей». Правда, в этой культуре он отобрал лишь одну линию и отсек то, что казалось ему не столько немецким, сколько европейским, то, что казалось не Geist, а esprit. Он недолюбливал Тика, с неизменной неприязнью упоминал Гофмана, а, скажем, такой фигуры, как Гейне, в михайловском «образе Германии», похоже, попросту не существовало.

Драма Михайлова заключалась, во-первых, в том, что он все же был не немцем, а русским, и во-вторых, в том, что ему довелось действовать в среде и эпохе, начисто утративших живые связи с духом немецкого «умствования». Германская традиция – во всяком случае, та, в которой он жил или хотел жить, – исчезла из России к середине 20-х гг. и больше не возобновлялась. Михайлов, конечно, мог «беседовать» с романтиками в тиши кабинета, при свете настольной лампы, но ему, с его интеллектуальным темпераментом (и с его, заметим, немалыми амбициями) этого было, конечно, мало. Ему требовалась среда – та среда, которая могла бы оценить тонкость мысли его героев – и тонкость его мысли по поводу его героев, могла бы подпитывать и поддерживать пламя его ученого энтузиазма. Среды не хватало – и Михайлов предпринял грандиозное в своей утопической дерзости начинание: он – единолично! – попытался создать недостающий ему контекст, попытался насадить в Советской России культуру утонченного духовного «германизма» посредством переводов эпохальных памятников немецкой эстетической и философской мысли. То, что им сделано в этом направлении, почти невероятно. Казалось бы, такое предприятие по силам разве что мощному и многочисленному институту – вроде Института мировой литературы... Но Институт мировой литературы был занят другим, и Михайлов действительно сам и один перевел и прокомментировал многие и многие тома (и какие тома!): Шефтсбери (кажется, единственный негерманец, переведенный им; но зато для германской культуры первостепенно важный), Гердера, Гегеля, Гете, Жан-Поля, Шеллинга, Адорно, Ауэрбаха, Хайдеггера... Перевел, конечно, и своих любимых романтиков – Герреса, Баадера... И еще снабдил изумительными статьями и комментариями сочинения, переведенные другими, – Вакенродера, Зольгера, Шлегеля, Шиллера...

И что же? Трудно отделаться от ощущения, что эти капитальные тома сразу же по выходе падали в какую-то роковую пустоту. Нет, конечно, их покупали (мы были и остаемся самой-покупающей-книги-нацией-в-мире!). Но читали ли? А если читали – то с какими результатами? Не будем говорить о письмах Гегеля: их на всей планете прочитывают два-три десятка человек на поколение. Но возьмем, к примеру, «Мимесис» Эриха Ауэрбаха. Книга эта оказалась этапной для литературных штудий далеко не в одной только Германии. Она была с энтузиазмом встречена в Америке, где ее автор нашел в конце концов пристанище и где ее – может быть, чуть-чуть по недоразумению – прочитали в контексте «новой критики»: как блистательный образец «close reading». Однако новая критика сменилась структурализмом, структурализм – деконструктивизмом, замелькали «новый историзм», «диалогическая критика», постколониальный феминизм и феминистический постколониализм... А книга Ауэрбаха спокойно выдержала все эти пертурбации, потому что, видимо, содержала в себе нечто более важное для западной культурной традиции, чем все модные поветрия... По ней и сейчас учатся читать «большую литературу» студенты сотен американских университетов... А у нас? В конце 70-х «Мимесис» стал предметом особого разбирательства в соответствующем отделе ЦК КПСС; выпуск михайловского перевода издательством «Прогресс» был признан «большой идеологической ошибкой» (свидетели и участники этой истории, думается, могут рассказать о ней немало интересного и поучительного). Казалось бы, официальные гонения должны были только подогреть читательский интерес... Произошло ли это?.. Оказал ли переведенный Михайловым Ауэрбах какое-либо воздействие на русских гуманитариев? Можно смело отвечать: никакого! Пожалуй, разве что в отдельных страницах самого Михайлова (например, в его разборах Гриммельсгаузена) можно найти отголоски ауэрбаховской манеры... Факт остается фактом: даже наиболее «открытые», даже наименее «немецкие» и в наибольшей степени «общеевропейские» сочинения из переведенных А.В. Михайловым читателю 70—80-х, в общем, оказались чужды.

Опыт провалился. Создать необходимый «контекст», создать культурную среду, пропитанную утонченным германским духом, А. В. Михайлову не удалось. Что оставалось делать? Романтический дух подсказал: прозреть идеальное в реальном или возвысить реальное до идеального. Михайлов так и поступил. Он, похоже, почти убедил себя в том, что вожделенный «круг романтиков» (пусть и не совсем в том «архитектоническом и человеческом» антураже, что грезился ему в студенческие годы) можно найти... в кругу коллег-«патриотов» из ИМЛИ. «Романтики» с радостью приняли А.В. Михайлова в свои объятия и в последние годы даже сделали его членом редколлегии своей романтической «Минервы» – журнала «Наш современник»...

Контакты с «романтической» средой не прошли бесследно. Иногда из-под пера Михайлова выходили довольно странные тексты. Это относится не только к его журнальным статьям по вопросам национально-культурно-экономического развития, но и к его историко-культурным сочинениям. В одной из тонких и интересных своих статей (**«Идеал античности и изменчивость культуры. Рубеж XVIII – XIX вв.»**) он замечает, что в «ампирном» быту функция произведения искусства – «составлять то, что можно назвать «моим бытием для других», быть элементом в нем». Соответствующее рассуждение снабжается характерным примечанием: *«В значительно меньшей степени это относится к русскому интерьеру той эпохи, в котором, видимо, надо всем берет верх естественность уюта, мягкая и плавная нерасчлененность «моего» и общего... Вероятно, играет тут свою роль нередко и ограниченность богатства, но, главное, «натуральность» его происхождения – не от финансовых махинаций и торговых сделок, а со своей земли. Отсюда спокойная уверенность (богатство основано на «простом товаре») вместо нервно-поспешного эксгибиционизма Запада»*.

В наше время как-то неловко выступать с упреками культуре, выстроенной на крепостном хозяйстве (а ведь еще М.О. Гершензон, любивший и знавший историю старой России уж никак не меньше А.В. Михайлова, мог, не боясь показаться смешным, сказать: «На злачной почве крепостного труда пышно-махровым цветом разрослась эта грешная жизнь...»). Но умиление скромным богатством, полученным «со своей земли», выглядит не менее ли комично?.. Тем более [illegible] автор, на свою беду, обмол[illegible]ся о «простом товаре»... А в [illegible] где «простой товар» – там [illegible]ный Евгений Онегин с его [illegible]ждениями о «простом пр[illegible]е»... А где Онегин – там и ег[illegible]ец, который «понять его не [illegible] и земли отдавал в залог». Во[illegible] этих-то залогов – и «янтар[illegible] трубках Цареграда», и «фа[illegible]р и бронза на столе», и пр[illegible]ксессуары спокойно-увере[illegible]о русского ампирного быт[illegible] Какой уж тут «простой товар» [illegible]вая земля»! В творческом созн[illegible]ии А.В. Михайлова истори[illegible]ская Россия преобразилась в прекрасную романтическую утопию...

Этот пример проясняет нам природу странного союза утонченного интеллектуала с имлийскими «патриотами», которым если и были близки известные *немецкие* традиции, то совсем не те, что привлекали Михайлова. Он попросту воспринял своих коллег не как трезвый аналитик, а как вдохновенный художник. Он *вообразил* их романтиками-единомышленниками и настолько увлекся плодами своего воображения, что начал увлеченно прочерчивать фантастические узоры по намеченной «союзниками» канве...

Богатство творческой фантазии, художественная увлеченность и самозабвенность отразились, бесспорно, и в сочинениях Михайлова о немецкой культуре. Конечно, здесь дистанция между фантазиями и фактами не столь разительна, как в раздумьях о России... Но все же и эти сочинения замечательны в первую очередь отнюдь не своими академическими достоинствами. Более того, именно как академическим работам им можно предъявлять всевозможные претензии.

Но подходить к наследию Михайлова с критериями, которые принято применять к обычным «научным» текстам, – занятие не самое разумное. Михайлов и в «науке» – прежде всего поэт и визионер, причем внутренне убежденный в том, что его субъективное видение – выражение чего-то объективно сущего. И вот здесь-то михайловская художническая и романтическая натура неожиданно предстает своей наиболее сильной, наиболее блестящей стороной. Михайловское «видение» искусства нередко захватывающе интересно – не потому, что оно «правильно» (такая оценка по существу неприложима к подобному типу рефлексии), а потому, что за ним чувствуется незаурядный артист, в котором яркий талант соединился с хорошим (немецким!) эстетическим воспитанием.

Вот характерный образчик михайловской «герменевтики». Разбирая один из романов Теодора Фонтане, Михайлов останавливается (в примечании!) на кусочке фразы (придаточное предложение!), где, между прочим, упомянут «портье Небелунг». Михайлов комментирует: *«Конечно же, столь необычная фамилия – Небелунг – навеяна ў ироничного Фонтане вагнеровскими Нибелунгами, но смысл подобной реминисценции одновременно и в том, чтобы обратить на себя внимание, и в том, чтобы не бросаться в глаза. В первом случае она высвобождает юмор совершенно свободного ассоциативного ряда, ведущего прямо в сторону от текста романа, и взрыхляет поверхность текста, открывая за ней глубину и второе дно. Сюда писатель (так всегда и поступает Фонтане) может погрузить многое, что, подобно плану «цитат» и «полуцитат», создает как бы текущий параллельно повествовательный ряд»*

Весь этот анализ – по сути своей «художественный образ», причем образ не «реалистический», а «сюрреалистический», не поддающийся рациональному разложению и противящийся логическому объяснению – вернее, при таком объяснении обнаруживающий свою внутреннюю противоречивость... Что получится, если попытаться подвергнуть михайловский разбор-характеристику логической деконструкции? Реминисценция взрыхляет поверхность текста (пока ясно: «почвенная» метафора; текст – почва, реминисценция – плуг или, допустим, мотыга) и открывает за ним второе дно. (Стоп! Откуда взялось это второе дно? А что же было «первым»?) Разрыхляя поверхность и проникая на глубину, цитаты оформляются в «текущий параллельно повествовательный ряд». (Как возник этот «текущий ряд»? И как он может течь, если составлен из цитат и полуцитат – того, чем «взрыхляется поверхность»? И если это второй ряд, то что было первым? Видимо, «поверхность текста». Но ведь она только что взрыхлялась и, следовательно, была твердой, а не жидкой, и течь заведомо не могла...) Превращение почвы в водный поток происходит неожиданно и непредсказуемо – при том что «поверхность текста», превратившись в поток, одновременно – в пределах фразы – продолжает оставаться почвой... Рассказ о портье завершается следующим пассажем: *«Дочитав до «Небелунга», читатель должен не столько споткнуться об этого неожиданного портье, сколько еще раз ощутить удовольствие от стиля, бесконечно разнообразного на своем тесном, умело ограниченном пространстве»*.

И читателю действительно невольно передается это удовольствие – даже если он не читал из Фонтане ровным счетом ничего, кроме фразы, переведенной Михайловым. То, что в системе логического дискурса (скажем, если бы соответствующий образ призван был служить иллюстрацией к умозрительному конструкту) выглядело бы абсурдом и бессмыслицей, в системе *художественного мышления* получается выразительным и по-своему убеждающим.

Это небольшое, но такое выразительное примечание – своеобразный микрокосм, заключающий в себе модель макрокосма, капля, отразившая сущность метода А.В. Михайлова. Так – или примерно так – он мыслит и пишет и обо всем остальном, о вещах малых и больших. Характерно, что такие же метафоры мы найдем и в других михайловских сочинениях: образ «второго дна» будет одним из ключевых в работе о поэтике барокко. Мир Михайлова оказывается пронизан устойчивыми и повторяющимися образами-символами. Да и категории, диалектическое взаимодействие которых составляет главное содержание всех вообще раздумий Михайлова, – понятия «вещественное» и «духовное» – представляют собой не что иное, как смелые и довольно рискованные метафоры.

В сущности, все тексты А.В. Михайлова могут читаться как художественное произведение, как гигантский необарочный роман о культуре (преимущественно германской), с бесчисленными – как и полагается такому роману – героями: «вещественностью», «духовностью», барокко, романтизмом, художественным видением Гёте и пейзажем Каспара Давида Фридриха, проблемой характера в искусстве и детализацией действительности у Теодора Фонтане, и т.д. и т. п. И такому чтению отнюдь не препятствует солидный академический аппарат михайловских сочинений, как и их ученая монументальность. Ведь для барочной романистики это обычное дело: как напоминает сам А.Михайлов, в романе Филиппа фон Цезена *«комментарий выделен в особый раздел, который занимает около двухсот страниц»*.

Примечательный парадокс! Сам А.В. Михайлов не любил «художественности» и «литературности» в культуроведческих работах. Выразительное свидетельство этой нелюбви – необычайно резкая оценка «Осени Средневековья» Йохана Хейзинги (*«научный роман»; «эту книгу естественнее представлять себе сейчас в виде лишенного всяких претензий «пейпербека», а не серьезно и последовательно комментируемого издания»* и т д. и т. п.). В своих собственных сочинениях А.В. Михайлов не уставал говорить о «науке», «методологии», «исторической поэтике». Но любовь к этим словам – не отражение ли некоторой терминологической инерции, боязни сделать решительный шаг на выбранном пути? Потому что «историческая поэтика», построенная на интуитивном проникновении в «дух национальной традиции» (а именно такой путь предлагается, например, в работе «Диалектика литературной эпохи»), – это, во всяком случае, *не* наука. И характерно, что разгромная статья Михайлова о Хейзинге заканчивается неожиданно амбивалентным отзывом об ученых, готовых «к художественному и, следовательно, не вполне очевидному в своих основаниях набрасыванию для будущего новой картины мира». О ком это? О Хейзинге или о себе? И упрек это или похвала? Кажется, задумано было как упрек, реализовалось (полуосознанно?) как похвала.

В Михайловских сочинениях по-своему очень ярко выразились характерные особенности культуры последних десятилетий XX века – бегство гуманитариев от «научности», разочарование в рационализме, отказ от «формальной логики» во имя субъективистских и художнически-интуитивистских форм культурной рефлексии. В этом смысле Михайлов оказывается куда ближе деконструктивистам, чем немногочисленным наследникам традиций *Geistesgeschichte*. Что ж, сам А.В. Михайлов высоко ценил авторов, устами которых эпохе удавалось высказаться о себе. Даже если авторам этого не особенно хотелось.

Олег Анатольевич Проскурин – филолог, автор ряда работ по истории русской литературы.