



ЯЗЫК . СЕМИОТИКА . КУЛЬТУРА





ОПЫТАЧНИЦА -

СИМВОЛ СОЗНАНИЯ -

ОПЫТНОЕ ОБЩЕСТВО -

А. В. Михайлов

ЯЗЫКИ КУЛЬТУРЫ

Учебное пособие по культурологии



«ЯЗЫКИ РУССКОЙ КУЛЬТУРЫ»

Москва 1997

ББК 80 я 44
М 69

Учебная литература по гуманитарным и социальным дисциплинам для высшей школы и средних специальных учебных заведений готовится и издается при содействии Института «Открытое общество» (Фонд Сороса) в рамках программы «Высшее образование».

Редакционный совет: В. И. Бахмин, Я. М. Бергер,
Е. Ю. Генцева, Г. Г. Дилигенский, В. Д. Шадриков.

Михайлов А. В.

М 69 Языки культуры. Учебное пособие по культурологии. — М.: «Языки русской культуры», 1997. — 912 с.

ISBN 5-7859-0014-9

Учебное пособие утверждено к печати Ученым советом Института мировой литературы им. А. М. Горького РАН.

Тематику работ, составляющих пособие, можно определить, во-первых, как «рассуждение о методе» в науках о культуре: о понимании как процессе перевода с языка одной культуры на язык другой; об исследовании ключевых слов; о герменевтическом самоосмыслении науки и, во-вторых, как историю мировой культуры: изучение явлений духовной действительности в их временной конкретности и, одновременно, в самом широком контексте; анализ того, как прошлое культуры проглядывает в ее настоящем, а настоящее уже содержится в прошлом. Наглядно представить этот целостный подход А. В. Михайлова — главная задача учебного пособия по культурологии «Языки культуры».

Пособие адресовано преподавателям культурологии, студентам, всем интересующимся проблемами истории культуры.

ББК 80 я 44

ISBN 5-7859-0014-9

- © А. В. Михайлов, 1997
- © С. С. Аверинцев. Предисловие, 1997
- © А. Д. Кошелев. Серия «Язык. Семиотика. Культура», 1995
- © В. П. Коршунов. Оформление серии, 1995

ОГЛАВЛЕНИЕ

С. С. Аверинцев

Путь к существенному 7

РАЗДЕЛ I. О МЕТОДЕ И ПРЕДМЕТЕ В НАУКАХ О КУЛЬТУРЕ

Диалектика литературной эпохи 13

Проблемы анализа перехода к реализму
в литературе XIX века 43

Поэтика барокко: завершение исторической эпохи 112

Из истории характера 176

Проблема характера в искусстве:
живопись, скульптура, музыка 211

Вещественное и духовное в стилях немецкой литературы 269

Стилистическая гармония и классический стиль
в немецкой литературе 295

Варианты эпического стиля
в литературах Австрии и Германии 339

Детализация действительности у Теодора Фонтане 377

Роман и стиль 404

Проблема стиля и этапы развития
литературы нового времени 472

РАЗДЕЛ II. ЭПОХА «ГОТОВОГО» СЛОВА И ЕЕ КРИЗИС

Античность как идеал и культурная реальность
XVIII—XIX веков 509

Идеал античности и изменчивость культуры.
Рубеж XVIII—XIX веков 522

Гёте и отражение античности в немецкой культуре
на рубеже XVIII—XIX веков 564

Гёте и поэзия Востока 596

Глаз художника (художественное видение Гёте) 644

Вильгельм Генрих Вакенродер
и романтический культ Рафаэля 655

Искусство и истина поэтического
в австрийской культуре середины XIX века 683

Природа и пейзаж у Каспара Давида Фридриха 716

Вольфганг Амадей Моцарт и Карл Филипп Морид 748

О художественных метаморфозах в немецкой культуре XIX века	758
Человек в искусстве Эрнста Барлаха	782
Йохан Хейзинга в историографии культуры	802

РАЗДЕЛ III. ИЗ ЛЕКЦИЙ

Поворачивая взгляд нашего слуха	853
«Ангел истории изумлен...»	871

Н. С. Павлова, С. Ю. Хурумов

От составителей	877
Библиографический указатель трудов А. В. Михайлова.....	879

ПУТЬ К СУЩЕСТВЕННОМУ

В традиции русской культуры, на тех ее глубинах, где Россия встречается не с недифференцированной «Европой вообще» (а в наши дни, хуже того, с «Западом вообще») — и тогда уже не так важно, служит ли этот безликий фантом кумиром или жупелом, — но, напротив, с конкретными, чрезвычайно различными по своему облику и содержанию мирами национальных культур, совсем особое место принадлежит диалогу с Германией. Вспомним, что означали для Державина — поэты немецкого барокко, для Жуковского и затем для нескончаемых поколений «русских мальчиков» (включая столь некнижного Митю Карамазова!) — Шиллер, для славянофилов — Шеллинг, для русских символистов — Новалис, Вагнер и Ницше, для Бердяева — Якоб Беме и его рецепция в немецкой романтике, для таких антиподов, как Лосев и Шлет, — гуссерлианство, для Бахтина — неоднозначно, но тем более глубоко воспринятые импульсы неокантианства и других направлений современной ему немецкой философии; и так далее, и тому подобное, — список можно продолжать без конца, и не в списке дело. Да ведь и в Германии некоторые русские голоса были услышаны как-то по-иному, чем в других европейских странах. Неспроста именно немец назвал русскую литературу «*святой*»; то, что этим немцем был именно Томас Манн, сравнительно второстепенно — Рильке или Барлах говорили о России не так удобно для быстрого цитирования, но куда глубже... Позвоительно думать, что немецко-русская тема — не просто одна из «акцидентий» жизни мировой культуры, один из бесчисленных случаев разнообразнейших «влияний» и «взаимовлияний», но нечто более существенное. А потому и русская германистика не может удержаться в пределах простой академической дисциплины. Немецкая культура — один из предметов, говоря о которых, русский прямо-таки неизбежно выговаривает нечто о самом себе как русском, о России.

Безвременно ушедший от нас Александр Викторович Михайлов (24 декабря 1938 — 18 сентября 1995) обладал на редкость фундаментальными и доброкачественными профессиональными познаниями в различных областях германистики. Немецкая литература, немецкая философская рефлексия, немецкая музыка, немецкая живопись, — все это он знал настолько досконально, что теперь, после его кончины, филология, философия и искусствоведение могут спорить о нем, как спорили о Гомере семь греческих городов¹. И все-таки самое главное — не то,

¹ Чтобы быть вполне хорошим германистом, необходимо иметь знания, выходящие и за пределы германистики. Как профессиональный латинист и эллинист свидетельствую, что А. В. Михайлов совершенно свободно читал по-латыни и весьма хорошо — по-гречески, а чувствовал строй каждого из этих языков так, как это удается не каждому специалисту по классической филологии. Впро-

насколько хорошо он это знал. Важно, что он этим жил, переживал и перерабатывал импульсы немецкой культуры всем своим существом — русским существом. Он был не только одним из лучших наших германистов-профессионалов (хотя его профессионализм очень строго исключал даже тень дилетантского подхода, так часто, увы, встречающегося именно при попытках обсуждать специфику национальных «менталитетов»). Он принадлежал не просто миру науки. Он принадлежал миру нашей культуры в наиболее общем и наиболее широком значении слова, как принадлежат ему личности творческие. В нем всегда было нечто от художника, в высокой степени обладающего, по бессмертной формуле Баратынского, «лица необщим выраженьем»; его суровость, дополнявшаяся в общении неожиданными прорывами совершенно уникального, несколько «барочного» юмора, выдавала именно художнический склад, который давал ему как исследователю истории художественной культуры особые возможности, — ибо подобное, как говорили в древние времена, познается подобным. Недаром он был способен к столь своеобразной переводческой передаче слога Мартина Хайдеггера, его словотворчества, лежащего ведь как раз на той границе, где методическая мысль перетекает в деятельность, обычно свойственную поэтам, а строки поэтов, например, Гельдерлина, перерабатываются в философию... И читая его, нужно, разумеется, прежде всего вникать в его сосредоточенную мысль, в связь его мыслей, — но всегда необходимо также слышать его голос, проходить вместе с ним пути его интеллектуального воображения. (В пору нашей юности он однажды прислал мне 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 архитектурном и человеческом антураже; и я узнаю теперь некоторые формулировки этого письма в его поздних, зрелых работах...)

Отмечу по этому поводу, что умственная зрелость и тождество себе его внутреннего облика пришли к нему поразительно рано. Уже на студенческой скамье он был самим собой, куда взрослее не только нас, его сверстников, но и многих наших наставников: тема всей его последующей интеллектуальной жизни была по существу увидена — оставалась, так сказать, разработка деталей. Это не означает, разумеется, будто в его жизни вовсе не было, как в жизни всякого мыслящего человека, эволюции, движения (скажем, подальше от франкфуртской школы, поближе к Хайдеггеру и Флоренскому и т. п.). И все-таки на глубине постоянство преобладало над веяниями времени. Ведь и в 60-е он, пристально изучая того же Адорно, занимался таким «шестидесятилетним» делом, чем, мое свидетельство подтверждает и некоторые тексты этой книги. А уж в какой мере он владел материалом отечественной культуры, читатель этой книги оценит тем более.

как вышеупомянутые переводы из Хайдеггера. А весьма «несвоевременные» тогда размышления о ценностях религиозной традиции перед лицом нигилизма, из душевной стыдливости прикрытые внешней видимостью стилизации, содержались в письме, которым он поздравлял меня с наступлением 1960 года! Через три с половиной десятилетия, в своей незабываемой предсмертной лекции на философском факультете Венского университета о дрящемся посленицшевском беспределе нигилизма — той лекции, которую, Бог даст, еще опишет в своих мемуарах кто-нибудь из нынешних австрийских студентов, — а после за чашкой чая с нами он говорил, по сути дела, о том же самом.

Пусть постоянство не будет понято как внешнее единообразие. Александр Викторович, благодаря той поразительной широте его знаний, о которой уже шла речь, но также и благодаря подвижности интеллектуальной интенции, мог свободно переходить к темам достаточно неожиданным; неожиданным не только формально — для специалиста такой-то узкой квалификации, но и более содержательно — для его личности. *«Поворачивая взгляд нашего слуха»* — какое характерное для него заглавие! Ну, кто ожидал бы именно от него рассуждений по поводу Сен-Санса?.. Чтобы оценить радикальность постановки вопроса о конце однозначной иерархии произведений искусства и самоочевидности самого концепта «произведения искусства», нужно почувствовать, насколько серьезной была потребность самой его природы в строгой и неподатливой иерархии ценностей. Тем острее контраст, когда мы видим, что он досконально знал все, знанием чего так горды расшумевшиеся и распалившиеся популяризаторы постмодернизма. Однако этос, под знаком которого выговаривается это знание, — совершенно иной, чем у них. *«Ну вот, перед нами остались своего рода развалины. Не надо бояться этого слова. Развалины всей истории человеческой культуры и всего искусства. И мы на этих развалинах с вами разбираемся. А уж раз мы среди развалин, нам надо быть очень трезвыми. Мы не можем позволить себе быть патетичными и говорить о произведениях искусства и о творениях искусства только в возвышенном тоне».*

Тема А. В. Михайлова, таившаяся за всем разнообразием его конкретных тем, сообщавшая его трудам — единство поверх всех границ научных дисциплин, а его человеческому облику — черту внутренней боли и того, что мы выше назвали суровостью, была связана с проблемой нигилизма и неумолимой логикой смены его фаз, последовательности как бы эсхатологических духовных катастроф; *«вся история есть катастрофа»*: от «конца света» в эпоху барокко, через разверзающиеся бездны романтики, через уютное омертвление бидермайера, через роковую точку превращения всего невозможного в возможное, отмеченную именем и образом Ницше, через тоталитарные безумства нашего столетия — в грозящую последнюю пустоту. *«...И никакого передового ис-*

куства уже быть теперь не может, потому что нельзя быть передовее... ну, пустоты, которая вдруг обнаружилась. Как цель».

При этом он строго избегал несдержанной эмоциональности тона и квазипророческой позы, он не пророчествовал, он описывал и рассуждал; и я вовсе не утверждаю, что отчаяние было для него последним словом, — оно было всерьез пережитой возможностью. Обсуждая возможность построения новой, *«очень тщательной, солидной, конструктивно продуманной»* лестницы ценностного восхождения, он приходит к лапидарному выводу: *«Удастся ли кому-нибудь сделать это? Трудно сказать. Потому что такие вещи непредсказуемы».* Это не окончательное отчаяние; но это суровое исключение всех необоснованных надежд. А в его прекрасной статье об Эрнсте Барлахе, между прочим, говорится: *«Искусство Барлаха неприветливо; ему [...] чуждо передавать те человеческие чувства и движения, которые свойственны людям всегда, испокон века [...], и которые, естественные, не навязаны силой — неумолимостью исторического часа».* Эти слова очень метко характеризуют творчество Барлаха; но они что-то говорят и о самом авторе. Я узнаю его в них — и кажусь себе каким-то манновским Серенусом Цейтбломом, вспоминающим облик Адриана Леверкюна. *«Неумолимость исторического часа»!* Вот чувство, которое стояло за интонацией, отличавшей еще ранние доклады Александра Викторовича, — ровный, глуховатый, отчужденный голос, от начала до конца опущенные глаза, какое-то особое одиночество среди людной аудитории. Мне, помню, случалось приходить в бешенство от того, сколь непропорциональным оригинальности сказанного им оказывался отклик тогдашних слушателей; но теперь я понимаю, до чего его тон был чужд благодушно-поверхностной эйфории шестидесятничества. Теперь этот тон, кажется, наконец-то оказался понятным. Но его жизнь пришла к концу.

Остается написанное им. И я, введенный, посвященный когда-то именно им, моим сверстником и другом с первого курса филологического факультета Московского Университета, в таинства немецкой речи, немецкой поэзии, немецкой музыки и философии, желаю читателю, чтобы он нашел в работах покойного то, что мы в наши *Lehrjahre*, «годы учения», находили, прислушиваясь к его речи, а порой и к его молчанию (скажем, при совместном слушании музыки): внутренний контакт с глубинными слоями немецкой культурной традиции. Тот контакт, без которого — уж так повелось — не обходится русское самопознание.

РАЗДЕЛ I

О МЕТОДЕ И ПРЕДМЕТЕ В НАУКАХ О КУЛЬТУРЕ

ДИАЛЕКТИКА ЛИТЕРАТУРНОЙ ЭПОХИ

Литературоведческие понятия очень часто выводят исследователя за рамки собственно литературы и обращают его к самой жизни. Таковы прежде всего понятия, какими пользуется история литературы, обозначая эпохи, направления, течения и т. д. Классицизм, барокко, романтизм, сентиментализм — все подобные понятия заключают в себе теоретический смысл, однако умозрительность теории — не «серая», она не сводит сугубое многообразие, существенную разнонаправленность всего, что было в истории литературы, к «равнодушному» безразличию понятийного механизма, работающего гладко и бесперебойно, к серой уплотненности единообразного. Теоретический смысл таких понятий совсем в ином; самый общий — в том, что они дают возможность всматриваться в конкретность художественных созданий со знанием целого (т. е. со знанием всего обширного целого истории литературы, почти уже необъятного), и в том, что они позволяют увидеть всякое художественное создание среди самой жизни. Они определенным образом направляют взгляд исследователя, и как теоретические понятия они отличаются особой, специфической устроенностью.

Если какая-то система непротиворечива, замкнута, автономна, это еще не означает ее совершенства. Не случайно машина, механизм, помимо восторгов изумления перед таким произведением рук человеческих, всегда вызывала страх и смущение. Ведь то, что пущено в ход, как идея и как воплощение, уже, очевидно, не остановится, — механическое обрело свою особую жизнь, пошло в рост, и последствия ускользают из рук, создавших причину. Вызывало смущение и страх даже и само творение мироздания, поскольку оно тоже есть машина и поскольку оно тоже вращается: уж не мельница ли и оно? Ибо именно мельница оставалась на протяжении веков и тысячелетий наглядным примером жизненно важного и искусного механизма¹:

*Ista videns quis non miretur et omnia retro
Saecula desidiae damnet, qui talia numquam
Cognorint nostrorum hominum praeclara reperta.*

(«Такое видя, кто не изумится и не проклянет все прошедшие века за бездеятельность, поскольку они не знали столь славных изобретений наших людей?» — Эобан Гесс, 1535). Но недаром гётевский Мефисто-

¹ См. об этом: Соколов М. Н. Христос у подножия мельницы-фортуны. — В кн.: Искусство Западной Европы и Византии. М. 1978, с. 132—157; Connermann K. Der Poet und die Maschine. Zum Verhältnis von Literatur und Technik in der Renaissance und im Barock. — Teilnahme und Spiegelung. Festschrift für Horst Rüdiger. Berlin; New York, 1975, S. 173 — 192.

фель записал в альбом незадачливого студента слова ветхозаветного змия-искусителя: «Вы будете как боги, знающие добро и зло»; вслед за этими словами он дает и их истолкование (ст. 2049—2050):

Folg' nur dem alten Spruch und meiner Muhme, der Schlange,
Dir wird gewiß einmal bei deiner Gottähnlichkeit bange!

(Змеи, моей прабабки, следуй изречению,
Подобье божие утратив в заключенье!)²

Вновь намек на библейскую ситуацию: как бы при всех ваших знаниях не оказаться вам голыми в кустах, в страхе, как бы, сделавшись подобными богу, не утратить подобие божие? Романтический поэт писал: «...человека сумели еще с каким-то трудом поставить на вершину всех природных существ, но бесконечную творческую музыку мироздания превратили в однообразный стук чудовищной мельницы, которая, приводимая в движение потоком случая, есть мельница в себе, без мельника и без строителя, и, собственно говоря, настоящий *perpetuum mobile*, мельница, перемалывающая самое себя»³. Другой писатель, далеко не столь романтически настроенный, писал в те же годы, как бы поясняя, что означает для современного человека оказаться нагим среди деревьев, уже не в укромности сада, а посреди целого мира: «...тихий дух словно стоит посреди гигантской мельницы бытия, оглушенный и одинокий. И он видит, как в этой загадочной мельнице вращаются друг за другом бессчетные непреодолимые мировые колеса... и вот он стоит, всеми покинутый, внутри этой всемогущей слепой одинокой машины, что механически шумит и шумит вокруг него и все же ни одним осмысленным звуком не затрагивает его души...»

Человек одинок в бездуховном мире, если он не слышит «творческой музыки мироздания», если мир «ни одним осмысленным звуком не затрагивает его души», человек остается наедине с самим собой — и не узнает в таком мире своего собственного произведения, изобретения, он робко озирается в поисках великанов, что построили эту машину и соорудили ее для исполнения известных целей»⁴. Для мира, лишившегося духовности, своей внутренней музыки, и для человека, оказавшегося одиноким в таком мире, одинаково характерно забвение своих начал, забвение своего происхождения. В таком мире нет времени, нет смысла, он вечно воспроизводит сам себя, но, раз произведенный, он живет своей неорганической жизнью машины (коль скоро и машине присущи своя жизнь и свой рост — свои независимость и самостоятельность): «Великодушно оставили за несчастным человеческим родом единственный вид энтузиазма, совершенно неизбежный для каждого акционера

² Здесь и далее цитаты из «Фауста» даны в переводе Б. Пастернака.

³ *Novalis Werke* Hrsg. von P. Kluckhohn. Leipzig, <1928>, Bd. II, S. 75.

⁴ *Jean Paul Werke* Hrsg. von H. Miller. München, 1967, Bd. V, S. 96.

мельницы в качестве пробного камня высочайшей культуры, энтузиазм в отношении этой замечательной и великолепной философии и особенно ее жрецов и мистагогов»⁵. По Эобану Гессу, такой мир, механически-мельничный, полнящийся изумлением перед самим собой, посылает проклятие всем прошлым векам.

Однако по сравнению с таким миром, который, технически совершенствуясь, все время откальвается сам от себя, возможно совсем иное отношение между настоящим и прошлым, совершенно иное переживание и постижение всей человеческой культуры, — оно не разрывает века, а видит в них единство и цельность человеческого творчества. Гётевский Мефистофель произносит в своем разговоре со студентом еще и такие слова, ставшие знаменитыми (ст. 2038—2039):

Grau, teurer Freund, ist jede Theorie,
Und grün des Lebens goldner Baum.

(Теория, мой друг, суха,
Но зеленеет жизни древо.)

Русский перевод не поспевает за оригинальным текстом в одном — в передаче многозначности слова grau. Но самое главное, что нужно иметь в виду, читая эти строки, ничем не напоминающие «сентенции» с их нравоучительным тоном, — их ироническая двуликость. Слова значат одно для студента, получающего наставление от мнимого профессора, и другое — для читателя, вслушивающегося в слова Гёте. Мефистофель издевается перед студентом над наукой, а студент приходит к выводу, что можно заниматься наукой, которая не будет никакой теорией, а будет совсем-совсем близка к «самой» жизни. В довершение всего он получает еще в напутствие дьявольские обещания и совсем уж не достигающие его ума страшные пророчества — они вполне значимы для такой «науки», чуждой теории. Мефистофель отсылает студента от теории к жизни. Но есть здесь другой смысловой план, и в нем совершается совсем иное движение. Оно не разделяет, но сопрягает. В самих насмешках рождается истинная связь теории и жизни. Сухому (grau) только противоположно зеленое и свежее, невыразительному серому (grau) цвету только противоположен зеленый цвет природы⁶, однако не просто противоположны друг другу зеленая поросль жизни, все молодое, рождающееся и подающее надежду (grün) и настоящая теория с ее почтенной древностью, «ветхостью» (grau). Настоящая теория (theoria) — умная, умудренная, это напряженное, умственное созерцание. В противостоянии «серого» и «зеленого» обнаруживается временное — временное соотношение между древней теорией, существующей «от века», и все-

⁵ *Novalis. Op. cit.*, S. 75.

⁶ Эти стихи Гёте содержат и еще ряд иронических нюансов, которые сейчас невозможно затронуть.