и взглянуть на себя в зеркало, — от резкого движения амальгама осыпается, зеркало превращается в прозрачное стекло — и пред очами героини появляется чудовищная маска, которая на самом деле совсем не ее лицо, но актриса об этом не знает, кончает с собой, бросаясь в море, откуда ее вылавливают по-прежнему прекрасной); «Матагот» (о человеке, поселяющемся в малопривлекательном доме, где вокруг по ночам что-то воет и шевелится, о том, как он находит в ящике труп черного кота Матагота...). Но — остановимся. Пересказ получается каким-то уж слишком ироничным, если не издевательским. Речь же на самом деле идет о вещах вполне серьезных и страшных — ни больше ни меньше, как о борьбе Добра и Зла, причем борьбе вовсе не сказочной. Во всяком случае, Сеньоль утверждал, что многие сюжеты им не выдуманы, а взяты из самой что ни на есть реальной действительности. Как говорится, автор предупреждал... И все же есть уверенность в том, что небеллетризованные «Евангелия от дьявола» будут посильнее повестей и рассказов — как в нашем отечественном случае «Поэтические воззрения славян на природу» А. Афанасьева гораздо занимательнее фольклорно-исторических романов А. Вельтмана. С другой стороны — кому что нравится. Для предварительного же знакомства «Матагот» хорош, тем более что при желании книгу можно читать как своего рода пособие, упражняясь по ней в поисках следов подлинной Традиции и посланий древних жрецов.

И это — уже без шуток. Генон не зря подчеркивал, например, то, «как неправы насмехающиеся над сказками, в которых речь идет о „языке птиц"; очень легко и просто высокомерно третировать как „предрассудки" все, чего не понимаешь. Но древние — они-то хорошо знали, что́ они хотели сказать, прибегая к символическому языку». Или выстраивая лабиринты. Хотя бы на бумаге. Лабиринт, с одной стороны, закрывает доступ к месту инициации для «непосвященных» профанов, с другой — является тем единственным путем, которым этого самого «посвящения» только и можно достичь. Хотя бы умозрительно. Рене Генон и Клод Сеньоль (даже если судить только по его беллетристике) знают гораздо больше, чем говорят. Они указывают вход в лабиринт и дают некоторые ориентиры. В остальном же полагаются на интуицию и здравый смысл читателя. Ему следует или вовремя остановиться, или уж идти до конца. Чем это чревато? И что там? Не знаю. Пока не видел. Разве что во сне.

**Игорь КУЗНЕЦОВ.**

*

## «ТО, ЧТО ЗНАЮТ В СЕБЕ СЛОВА...»

**А. В. Михайлов. Языки культуры: риторика и история искусств. Ключевые слова культуры. Самоосмысление гуманитарной науки. Учебное пособие по культурологии. М., «Языки русской культуры», 1997, 909 стр.**

...Он очень не любил беспроблемности.

Я вполне отдаю себе отчет в невозможности так начинать разговор о книге и ее авторе (вернее, об авторе и его книге). Но я ничего не могу тут поделать: разговор об этом человеке для меня всегда начинается с полуслова, полуфразы, потому что вот уже два года со дня его смерти разговор этот ни на день не прекращается для меня. Несколько лет — последних лет его жизни — нам пришлось работать бок о бок, в самом тесном и непрерывном общении. И вот фрагменты прошлого, не усвоенного, не осмысленного вовремя, все вновь и вновь возвращаются ко мне, требуя додумывания, вникания, требуя — допереживания, не пережитые когда-то во всей своей полноте.

Тем же качеством — невозможности усвоения сразу, с ходу, необходимости возвращения, додумывания, довстречи с автором — обладают и его тексты. Александр Викторович Михайлов жил и думал на такой глубине (или — на такой высоте?), что очень немногие чувствуют себя там как дома, «на своем месте». На

это место поднимаются, как правило, с усилием, иногда даже — с насилием над собой, там разреженный воздух, там не выдерживают долго. Но всякое такое усилие вознаграждается безмерно щедро.

Ибо там уже нет ничего фальшивого, неистинного. И даже несогласие с автором принесет читателю щедрые плоды. Ведь в этом пространстве не может быть пустого спора. Спор здесь может быть лишь по существу — а значит, с непременным уяснением себе существа. Существо, сущность, целостность никогда не теряются автором из виду, о чем бы он ни заговорил. Существо не только литературы, не узко понятой культуры, но человеческого бытия в целом. И это постоянное присутствие существа позволяет исследователю быть предельно конкретным, внимательным к индивидуальности, особости факта — факта живого и самостоятельного, а не убитого, препарированного и «употребленного».

Для всего творчества А. В. Михайлова характерно это уважение и доверие к факту истории культуры. Любой культурный объект для него — субъект. Субъект равноправный исследователю и даже превосходящий его своим знанием о себе самом. Александр Викторович как бы настаивает на смирении исследователя перед исследуемым. В статье «Диалектика литературной эпохи» он пишет: «Однако нужно сказать, что теоретические понятия литературоведения (тоже и искусствознания в целом) никогда не бывают — или не должны были бы быть — „чистой" теорией, не бывают чистым, „голым" словом. Каждое понятие — но только, пожалуй, каждое своим индивидуальным способом — связано с реальной историей, да и с историей своего осмысления, каждое схватывает историей своего осмысления что-то важное в реальной истории, как и в истории литературы, — а при этом существует в научном употреблении далеко не в проанализированном до конца виде, выступает хранителем некоторой не до конца осознаваемой в каждом отдельном случае употребления полноты смысла. „Раскладывать" ее на части невозможно; слово знает и помнит больше, чем пользующийся им исследователь, и эта лишняя память подоспевает всегда к сроку, когда приходит пора постигнуть нечто прежде не замечавшееся в литературной истории».

Такое доверие к слову вознаграждает исследователя, даруя ему надежду. Михайлов как собственную болезнь переживал состояние культуры, которое называют постмодернизмом и иногда ошибочно, хотя и из лучших побуждений, относят на периферию культурно-исторического процесса. Рухнувшая иерархия культуры, распавшаяся «связь времен», времена и смыслы, толпящиеся вокруг нас, вместившиеся в наше время-пространство, ощущались им так остро, как редко кем из записных «постмодернистов». Но для него, в силу указанного его отношения к любому факту культуры, эти беспорядочно столпившиеся смыслы были призывом и требованием к осмыслению и уяснению их, к нахождению для них места, где они могли бы существовать в соответствии со своей природой, адекватно себе.

Подчиняясь этому призыву, он и читателя пытается заставить «понять, что все, что *было* и еще *будет* в истории, а) находится в окружающем нас пространстве — назовем его „духовным"; б) принадлежит *нам;* в) затрагивает и „касается" нас как находящееся в нашем окружении г) и как зависящее от нас в том смысле, что только от нас зависит, дадим ли мы, позволим ли мы быть *самим собою* всему бывшему до нас или же мы будем присваивать себе все бывшее до нас, настаивая на своем праве изменять и переиначивать по своему усмотрению то, что было бы *иным* в отношении к *нашему,* к *своему для нас*».

Исследователь настаивает на уважении к «другости» другого, на умении понять, оценить, полюбить иное как иное, не подогнав его под свои мерки, не исказив его так, чтобы оно, забыв себя, способно было отразить только нас. Но вместе с тем он требует сделать другого «другом», а не просто иным, уродить себе его, поняв, что каким-то образом, в силу той исторической ситуации, в которой мы все оказались, все иное стало иметь к нам непосредственное и требовательное отношение. А разрешение этой непростой задачи, возможность ее разрешения заключается в словах, в знании слов о себе, в полноте смысла, сохраняемого словами вопреки утверждению постмодернизма об опустошенности всех слов. И если мы, завороженные идеей пустоты слов, пройдем мимо, не заметив несомых ими

смыслов, смыслы не исчезнут, они дождутся своего «другого», способного их разглядеть и извлечь. «Говоря иначе: в пределах науки о литературе мы, пытаясь зафиксировать свое (полученное нами) знание, всегда встречаем на своем пути *слова,* уже прошедшие полпути по направлению к нам: нам же не остается ничего иного, как вложить *наше* знание в *их* знание».

Уважение к факту не приводит исследователя к тому, что факт (его внешняя сторона) заслоняет собой все, но, напротив, оно позволяет заметить его теоретическую, философскую полноту, его содержание в себе своих оснований, его онтологичность, его связанность со всем вокруг него. «Напротив того, — описывает Михайлов ситуацию в немецкой науке первой половины XX века, — упорно державшийся в низах науки эмпирический позитивизм, казалось бы цеплявшийся за все фактическое, пришел к полному обесценению факта, что доказывает целый легион слабых и средних немецких диссертаций межвоенного периода, которые почти всегда лишь приблизительны и не позволяют полагаться на себя; но так это и должно было случиться, позитивизм программно слеп, у него отнято ви́дение, и он не знает конечных целей своих штудий».

...Он очень не любил беспроблемности. Проблемы настигали его (вернее, он постигал их) там, где для многих сияла лишь обманчивая ясность слова, понятия, термина. Перед его проницающим взором отступал ложный блеск, в понятии начинала темным клубком разворачиваться его история, прочерчивая всю сложность меняющегося внутреннего смысла слова, казавшегося таким привычно определенным — и легковесным в своей определенности.

Один из наиболее ярких опытов такого рода — работа «Из истории характера», где отжатый и формализованный к тому моменту термин вспоминает о своем происхождении (характер — греч. «черта», «оттиск», «печать») и рассказывает о длинном пути своих переосмыслений на фоне глобального процесса интериоризации, процесса, «при котором различные содержания мира обнаруживаются как принадлежащие человеку, человеческой личности, как зависящие от нее и направляемые ею, как коренящиеся в ней, как внутреннее человеческое достояние». При этом каждая, казалось бы, узко определенная в своих границах (иногда, на первый взгляд, почти схоластических!) проблема обнаруживала столько жизненности и насущности, что в исследовании, посвященном «характеру», мог появиться следующий пассаж (вроде бы — отступление, на самом деле — узел той же проблемы, узелок, завязанный на память всей науке: это можно осмысливать так!): «...с ним (с процессом интериоризации. — *Т. К.*), заметим, взаимосвязаны и столь драматично складывающиеся отношения человека с природой постольку, поскольку объективизация природы, противопоставление ее человеку как чего-то чуждого по своему существу одновременно означает освоение, т. е. нечто подобное присвоению ее в качестве — скажем так — периферийной собственности на границе своего и чужого».

«Характер» не просто выступает (из состояния беспроблемности) как проблема для современного читателя, оказывается, что «характер» многократно на протяжении истории своего бытия становился проблемой, и это означало поворот не только в его истории, но и в истории человеческого духа, в истории осмысления человеком себя самого. Трагедию Еврипида, застывшего почти в отчаянии перед внезапно открывшимся расхождением, несоотнесенностью даже, внешнего и внутреннего, отсутствием на видимом адекватной отметины сущего, до читателя доносит во всей ее внезапной неотвратимости слово «характер». И оказывается, что слово может быть местом встречи и понимания для людей и эпох (а не местом невстречи и разделения, как это слишком часто бывает). Требуется лишь доверчивое вслушивание (к сожалению только, способность к доверию и способность к слушанию слишком редки ныне).

...Он не любил беспроблемности как иллюзии понимания, иллюзии, роковым образом закрывающей на самом деле всякую возможность понимания, первым шагом к которому служит сомнение, спотыкание: «это мне непонятно». Спотыкание об инаковость вещи, преодоление иллюзии ее тождественности постигающему субъекту. Он любил напоминать, что «„прекрасное трудно" (не только для созда-

теля, но и для воспринимающего)». И камнем преткновения должна была стать история — не «объективная» история (в сущности, беспроблемно написанная из одной точки, где уютно расположился исследователь), но история самоосмысления культурных эпох. Любое понимание (в том числе — понимание своего непонимания) должно начинаться с выслушивания — эта простая мысль еще и сейчас покажется кому-то почти крамольной. Ибо, как проницательно заметил Абрам Терц: «Забавно, когда обнаруживается, что за всей этой серьезной научной аргументацией, в качестве исходного пункта, молчаливо стоит одно простое и твердое допущение, что древние люди были дураками».

Доверчивому вслушиванию (стремлению понять, опираясь на презумпцию наличия смысла, наличия целостного видения мира, которое стоит постигать) открывается не только слово, но музыка, живопись — любые «слова» искусства. «Центром тяжести» в творчестве Михайлова становится именно этот его «общий метод», позволяющий ему проникать в самые разные области искусствознания, делающий его именно философом культуры, способным осмыслить любую частность в непрерывном сопряжении с медленно катящим свои воды целым (иногда, впрочем, это целое оборачивается стремительным потоком).

Таков, например, его анализ творчества Эдуарда Мане, совершающего нечто очень важное внутри набирающего скорость девятого вала искусства XIX века. В живописи Мане механическое и противоречивое сочетание, характерное для реализма середины века, сочетание мгновенности, сиюминутности и бытийности, сущности, разрешается в некую «продленность», внутри которой мгновенное становится способом выражения существенного. Реалистически (я бы сказала — натуралистически) «случайное» окружение изображенной на полотне фигуры становится проявлением ее внутреннего мира, как бы ее энергетическим истечением. Поэтому смысловым центром полотна, организующим его единство, оказывается взгляд. «Это искусство тончайших и тончайшим образом соуравновешенных взглядов, причем зритель совсем не всегда видит глаза, всю интенсивность взгляда которых он сразу же чувствует».

Из того, что делает Мане (и в чем привычно видят «случайное схватывание мгновенного движения и передачу пространства, пропитанного воздухом и солнцем, черты импрессионистического письма»), исчезает случайность, внутренняя задача художника углубляется, навстречу читателю и зрителю выходит смысл, понятнее становится не только творчество Мане, но и пути движения искусства в XX веке. Каждый раскрытый в своем смысле этап этого движения бросает далекий свет как назад, так и вперед. И каждый такой этап — лишь момент «продленного» исследовательского взгляда «на процесс глубокого переосмысления человеческой личности на протяжении трех тысяч лет».

И вот, при этой глубине и неформальности исследовательского подхода, — вечная трепетная оговорка, еще и еще демонстрирующая почтение и уважение автора к тому, что столь непочтительно принято называть его «предметом»: «Мане, конечно, никак нельзя сводить к какой-нибудь формуле. Все „формульное" здесь и выше — не что иное, как косноязычные попытки уловить смысл перемен, совершенных Мане».

Любой приведенный пример — лишь один камешек многоцветной россыпи, где каждому дано засиять собственным светом в заботливых и чутких ладонях автора. Героями Михайлова становятся Вагнер и Пикассо, Гриммельсхаузен и Жан-Поль, Гёте и Фонтане, Моцарт и Вакенродер. Здесь нам явлен тот тип читателя, зрителя, исследователя, по которому тоскует всякое искусство.

С этой книгой не хочется расставаться. С ней хочется жить, и, пожалуй, с ней можно жить счастливее. Ибо к ней в точности применимы слова Ф. М. Достоевского, отнесенные им к литературе, но, наверное, адекватно выражающие смысл искусства вообще, постигаемого умом глубоким и чутким: «Конечно, литература и все ее впечатления далеко не составляют всего, но она способствует к составлению всего».

**Татьяна КАСАТКИНА.**