

А К А Д Е М И Я Н А У К С С С Р
И Н С Т И Т У Т Р У С С К О Й Л И Т Е Р А Т У Р Ы (П У Ш К И Н С К И Й Д О М)

Русская литература

№ 2

И С Т О Р И К О - Л И Т Е Р А Т У Р Н Ы Й Ж У Р Н А Л

1969

Год издания двенадцатый

ИЗДАТЕЛЬСТВО «НАУКА»
ЛЕНИНГРАДСКОЕ ОТДЕЛЕНИЕ
ЛЕНИНГРАД

БАРОККО И ЕГО РУССКИЙ ВАРИАНТ XVII ВЕКА

Великие стили и стиль барокко

Понимание барокко во многом зависит от того, как рассматриваются великие стили в истории человеческой культуры, их появление и сменяемость. Это вынуждает меня кратко изложить свои представления о смене стилей.

Великие стили — романский, готика, ренессанс, барокко, классицизм, романтизм, реализм — обычно признаются равноправными и равнозначительными. Это приводит, как мне думается, к ошибочным представлениям о движении и смене стилей, к излишней схематизации историко-культурного процесса.

На самом же деле великие стили охватывают то большую, то меньшую область культуры, то ограничиваются отдельными искусствами, то подчиняют себе все искусства или даже все главные стороны культуры — сказываются в науке, богословии, быте. Они могут определяться то более широкой, то менее широкой социальной средой, то более значительной, то менее значительной идеологией. Великие стили разнообразны по своей архитектонике и по своей исторической роли.

При этом ни один из великих стилей не определял полностью культурное лицо эпохи и страны. Стилиевые доминанты народной культуры стабилизируются очень рано. Великие стили оказывают на них только частичное влияние. С другой стороны, великие стили могут существовать одновременно в эпохи переходов от одного стиля к другому.

Я не буду касаться здесь всех вопросов развития великих стилей, отмечу лишь некоторые стороны.

Прежде всего обращу внимание на то, что развитие стилей асимметрично. Эта асимметричность внешне выражается в том, что каждый стиль постепенно изменяется от простого к сложному, однако от сложного к простому он возвращается только в результате некоторого скачка. Поэтому смены стилей происходят различно: медленно — от простого стиля к сложному и резко — от сложного стиля к простому.

В самом деле, то, что принято называть романским стилем (стилем «романеск» или, как его называют англичане, «норманским» стилем),¹

¹ Говоря о романском стиле, я имею в виду и то, что в последнее время называется романским стилем (XI—XII века), и то, что стало принятым сейчас называть «прероманским» периодом (VI—X века). Дело в том, что термин «романеск», применяемый сейчас в западном искусствоведении, сравнительно поздний (его ввел археолог Шарль де Жервиль). Первоначально в него включалось все европейское искусство от VI до середины XIII века. Однако в последние годы в западном искусствоведении подчеркивается, что развитие европейского искусства было прервано венгерским и норманским завоеваниями в X веке и что романское искусство образовалось только с начала XI века. При этом романское искусство делится на раннероманское («первый романеск») и зрелое романское («второй романеск»). Предшествующее же венгерским и норманским разрушениям искусство (каролингское, оттоновское и пр.) стало называться «прероманским» («прероманеск»). Не считаю, однако, возможным называть «прероманским» искусство, более длительное и, как мне представляется, более значительное, чем собственно «романское». То и другое

сменяется стилем готическим в течение более ста лет — от середины XII века до середины XIII века. Простые формы романской архитектуры, музыки, живописи, литературы постепенно переходят в усложненный готический стиль. Это развитие от простого к сложному совершается и в недрах каждого из этих двух стилей. При этом позднероманский стиль близко примыкает к ранней готике (ср., например, собор в Йли XII века — близ Кембриджа), а поздняя готика (так называемая «пламенеющая готика») сильно отличается от ранней готики опять-таки именно своей усложненностью.

Следует остановиться несколько подробнее на переходе от романского стиля к готике. Этот переход показателен, и он понадобится нам в дальнейшем для некоторых аналогий. Позволю себе привести обширную цитату из книги Ж. Жимпеля «Строители соборов». Ж. Жимпель пишет: «Все истории средневековой архитектуры проводят классическое (the classic) различие между романскими и готическими памятниками и согласны в том, что переход имел место в середине XII века. Это различие предполагает, что готический стиль обладает специфическими чертами, такими, например, как парящие аркбутаны или стрельчатые своды; однако многие готические церкви были построены без парящих аркбутованов, и исследователи начинают наконец понимать, что парящие аркбутаны не имеют того значения, которое первоначально им приписывалось. Между романским и готическим зданием в целом нет разительного различия, но есть различие между церковью середины XI века и церковью XIII века. Различие же определяется постепенным усвоением сотен небольших технических открытий, сделанных изобретательными архитекторами и рабочими — строителями соборов. Не существует строителей „романских“ соборов или соборов „готических“ per se, так же как не было романских или готических мастерских. Были только одни строители, которые создавали, и другие, которые копировали их, основываясь на старой технике. Это важно подчеркнуть. Удивительно, что за 250 лет, с конца XIII века до начала XVI века, т. е. за период, в течение которого были выстроены трансепты Сан-Салти и Бовэ, прогресса в технике конструкций, в сущности, не произошло. „Пламенеющая“ готика, появившаяся в конце XIV века, явилась только поверхностной декорацией, добавленной к техническому костяку, совершенствовавшемуся с XI по XIII век включительно. Ибо в течение 250 лет зодчие были изобретательны, а в течение последующих 250 лет они довольствовались тем, что копировали своих предшественников. Эта остановка в архитектурном развитии, наступившая с конца XIII века, была явлением, связанным со всеми сторонами средневековой истории: религиозной, технической, экономической, социальной и психологической. Произвольное разделение романского и готического в середине XII века не соответствует каким-либо историческим событиям, в то время как вторая половина XIII века была поразительной эпохой средневековья. Период с 1050 по середину XIII века был для Европы в целом и для Франции в особенности периодом динамического подъема. Это было время поразительной созидательности, в течение которого величайшие умы Западного мира проповедовали, учили или управляли — святой Бернард, Абеляр, Франциск

принадлежит единому, хотя и развивающемуся стилю, причем этот стиль в VI—X веках имеет особенно важную общность с искусством Византии. Поэтому условно придерживаюсь старой терминологии, хотя и сознаю, что называть «романским» — стиль, общий для всех европейских стран, в том числе и не романских, не совсем удобно (о новых обозначениях «романеск», «прероманеск» и пр. см.: Lagousse Encyclopedia of Byzantine and Medieval Art. General Editor René Huyghe, London, 1953, pp. 228—311). Литература о романском искусстве в последние годы быстро растет: на смену увлечению барокко сейчас явно приходит увлечение романским и «прероманским» искусством.

Ассизский, Фома Аквинский, Роджер Бэкон и Людовик Святой. И строители соборов возводили свои изумительные строения, которые стали свидетельствами высочайшей эпохи средневекового христианства».² Далее Ж. Жимпель отмечает, что с 1277 года начался период реакции, заката средневекового христианства и утверждения «канонического права» для поддержки официального христианства. В приведенной цитате для нас важно особенно следующее: два стиля — романский и готический — тесно связаны между собой в своем развитии, причем наиболее творческий период в развитии этих стилей — первый. Именно в первом, романском, периоде развития романско-готического искусства создаются технические изобретения и отчетлива связь с философией и богословием, т. е. идеологическая основа стиля.

Это последнее положение может вызвать недоумение, так как широко распространено представление о том, что именно готическое искусство наиболее «спиритуалистично». В самом деле, обычно принято считать, что преобладание в готике вертикальных линий над горизонтальными знаменует собой устремленность ввысь, свойственную религиозному сознанию. Может быть, это и так, однако при всем том несомненно, что по сравнению с романским стилем готика значительно менее идеологична. Ее устремленность ввысь может выражать религиозность католицизма и ересей. Ее связь с религиозным сознанием очень общая — главным образом в пределах этой «устремленности ввысь». Между тем символическая система христианства, столь полно и детально представленная в романском стиле, в готике в значительной степени разрушена, раздроблена. Готика эмоциональна и иррациональна, тогда как романское искусство теологично и его идеологические мотивы сведены в грандиозную и стройную систему.³

Многочисленные работы о романском искусстве, появляющиеся сейчас на Западе, показывают все величие этого стиля, до сих пор недостаточно оценивавшегося историками культуры, искусствоведами и историками литературы.

Итак, между романским стилем и готикой явно существует непрерывность развития. Но переход от готики к ренессансу — прерывист, скачкообразен. Несмотря на период совместного существования обоих стилей, здесь нет постепенного перехода. С возникновением ренессанса снова наступает период идеологических исканий, появления цельной системы мировоззрения, смелых технических изобретений и т. д. И вместе с зарождением нового великого стиля, пронизывающего все стороны человеческого творчества, опять начинается процесс постепенного усложнения и распада простого. Ренессанс усложняется, за ренессансом является маньеризм, а за ним — барокко. Барокко, в свою очередь усложняясь, переходит в некоторых видах искусства (архитектура, живопись, прикладное искусство, отчасти литература) в рококо, — так же как перед тем ренессанс перешел в маньеризм.

Однако уже в XVII веке *рядом* с барокко появляется классицизм. Классицизм — это уже совершенно новая система стиля, хотя и существующая некоторое время одновременно с барокко (как это было, например, во Франции). Классицизм усложняется и через ряд промежуточных этапов сменяется романтизмом. Этими промежуточными этапами служат предромантизм и сентиментализм, в которых соединяются стилистические особенности классицизма с особенностями нарождающегося романтизма. Остановимся пока на этом.

Что же такое усложнение стиля — романского в готике, ренессанса в барокко, классицизма в романтизме? Это рождение нового стиля, про-

² J. Gimpel. The Cathedral Builders. N. Y.—L., 1961, pp. 10—12 (перевод мой, — Д. Л.).

³ См.: Em. Mâle. L'Art religieux du XII-e siècle en France. Paris, 1928.

тивоположного по своему характеру, но при котором новый стиль все же является вторичным. Эта вторичность создает некоторый отрыв стиля от строгих идеологических систем, возможность для вторичного стиля обслуживать прямо противоположные идеологии — прогрессивные и реакционные, она связана с появлением иррационализма, ростом декоративных элементов, отчасти дроблением стиля — появлением в нем различных разновидностей. Каждому стилю первого ряда соответствует свой «эллинистический период», при котором создается стиль второго ряда. Все эти черты мы заметим, когда возьмем такие пары стилей, как «романский стиль — готика», «ренессанс — барокко», «классицизм — романтизм». В каждой из этих пар мы заметим во второй фазе рост декоративности, появление оторванных от содержания форм (форм абстрактных), появление разновидностей стиля, рассчитанных на узкий круг, на «немногих», «знатоков», рост «самостоятельности» стиля, при которой один и тот же стиль может выражать различное содержание. В процессе усложнения и формализации любого стиля, первичного и вторичного, несколько ослабевает его связь с определенной идеологией. В известной мере и романский стиль, и ренессанс, и классицизм способны во второй половине своего развития служить различным идеологическим системам. Но вторичные стили, такие, как готика, барокко, романтизм, в силу своей усложненности и большей «формализованности» (не путать с формализмом!) обладают относительно большей самостоятельностью. Это и позволяет вторичному стилю выражать в своих разновидностях различные идеологические устремления — до самых противоположных — прогрессивных и реакционных. Это сказывается и в готике, которая, с одной стороны, ко времени своего заката противостоит ренессансу, а с другой — сама отражает некоторые предренессансные явления, как например идеологию францисканства. Это же может быть отмечено и в барокко, которое в отдельных своих разновидностях выражает идеологию контрреформации (иезуитское барокко, например), а в других — прогрессивные явления эпохи. Это относится и к романтизму с его различными идеологическими разновидностями.

В первичных стилях связь с идеологией гораздо более глубока. Романский стиль в своем начале отражает только одну и при этом прогрессивную идеологию — идеологию развивающегося феодализма. Одну и опять-таки прогрессивную идеологию выражает при своем рождении ренессанс. Одну идеологию первоначально выражает классицизм.⁴ И каждая из этих идеологий отражена великими мыслителями. Сказанное относится и к классицизму, научно-философский фронт которого разнообразно представлен Бэконом, Гоббсом, Гассенди, Декартом, Ньютоном и многими другими.

Это отнюдь не означает, что вторичные стили совсем не связаны с идеологией. Именно от идеологии они получают свой первоначальный толчок. Однако их стилевые разновидности нестры, и они не представляют идеологического единства как стили первичные.

В целом следует признать, что развитие каждого стиля, первичного и вторичного, идет от простого к сложному, но особенно отчетливо это развитие от простого к сложному представлено в каждом из сочетаний: первичного стиля плюс вторичного. Вторичный стиль, взятый как услов-

⁴ Е. Н. Купреянова хорошо продемонстрировала в своей работе «К вопросу о классицизме» (XVIII век. Сб. 4. Изд. АН СССР, М.—Л., 1959, стр. 5—44) неправильность общепринятого мнения о дворянско-сословной ограниченности искусства классицизма. Она показала, что в основе классицизма лежала идеология буржуазии, «под протекторатом абсолютизма утверждавшей свои права на активное участие в политической государственной жизни» (там же, стр. 31) и выдвигавшей поэтому представления о «естественной морали» и «естественном человеке» (подробнее см. в статье Е. Н. Купреяновой).

ное целое, сложное первичного стиля. «Оптогенез находится в единстве с филогенезом».

Ни один из стилей не является замкнутым и неповторимым, самодовлеющим стилем. Каждый стиль, формируясь, обращается к предшествующим стилям, родственным ему по своему характеру. Поэтому первичный стиль ренессанс — обращается к первичному же стилю — к античности, другой первичный стиль, классицизм, — к античности и к ренессансу, вторичный стиль барокко тянется к готике, романтизм — и к барокко и к готике.

Я схематически набросал лишь основные контуры развития стилей. Однако нужно особенно подчеркнуть, что развитие стилей не следует строгой схеме, оно не уходит в дурную бесконечность однообразных повторений: постепенного усложнения первоначальной простоты и резкого обращения к новой простоте с новой идеологической ее основой.

Перед нами не обычное «качание маятника» стилей, как это предполагает Д. Чижевский,⁵ а такое «качание», при котором взмах в одну сторону быстр, отчетлив, силен, а взмах в другую сторону постепенно замедляется, погружается в неопределенность и силовые линии его дробятся.

История литературы и историческая наука знают немало теорий замкнутых циклов развития культур (от М. Монтеня до А. Тойнби, А. Вебера, Р. Бенедикта, М. Херсковиц, П. Сорокина и других включительно), согласно которым одна культура сменяет другую и, очевидно, будет сменять друг друга до бесконечности. Эти теории основаны не только на ложных представлениях об имманентности культурного развития,⁶ но все же и на некоторых конкретных наблюдениях, ибо культуры и стили действительно сменяют друг друга. Однако в теории замкнутых циклов конкретные наблюдения не касались по большей части общего развития, его направленности. Между тем асимметричность в переходе от стиля к стилю указывает на то, что весь процесс смены стилей имеет однонаправленное развитие, проходящее поверх всех смен стилей.

В развитии искусств мы видим два движения. Одно движение — главное, другое — относительное. Первое — главное и общее движение смены стилей — проходит поверх всех смен стилей. Оно замечается, когда мы не обращаем внимания на относительное движение внутри каждой пары стилей — от простого к сложному, от содержательного к бессодержательному, от социально обусловленного к относительно независимому и т. д.

На ту же однонаправленность в развитии искусств указывает еще одно обстоятельство: постепенное *убыстрение* смен стилей. Не буду сейчас определять, сколько столетий занимает античная стадия в развитии европейского искусства, — это вопрос сложный, но эллинистическая стадия имеет не менее полутысячелетия. Романское искусство занимает тоже полутысячелетие — с VI века по XII век.⁷ Готика занимает три века — с конца XII века по XV век. Ренессанс два века — XV и XVI. Барокко приблизительно полтора-два века с центром в XVII веке. Классицизм — несколько более века. Романтизм — полвека.

⁵ Dm. Čiževsky. Outline of Comparative Slavic Literatures, Boston, 1952. Конденция Д. Чижевского о «качании» стилей от стилей классицистического типа к стилям романтического типа и обратно во многом зависит от теории Э. Р. Курциуса о существовании только двух стилей — классицизма и маънеризма. О Курциусе см. ниже, стр. 23—24.

⁶ Отчасти с теориями имманентности развития культур связаны представления и о «стилях эпохи» — стилях, охватывающих все решительно явления своего времени. Между тем бывают периоды, когда разные стили сосуществуют одновременно: романский стиль и готика, барокко и классицизм (например, во Франции в XVII веке).

⁷ О хронологических границах романского стиля см. выше, сноску 4.

От косвенных признаков однонаправленности в развитии стилей перейдем к прямым.

В истории развития стилей мы видим постепенное ослабление условности искусства. Условность неотделима от искусства, но грубая условность постепенно сменяется условностью более сложной и менее заметной.

В самом деле, романское искусство сплошь условно. Оно построено на символах и аллегориях, на «тайном» значении любой из форм и любого из приемов. Ренессанс значительно менее условен, чем романский стиль. Еще менее условен классицизм, и, наконец, только искусствоведческий и литературоведческий анализ открывает условность в реализме. Падение условности проходит по всему фронту первичных стилей — это главное движение искусства. Искусство сближается с действительностью; условность не исчезает, но приобретает все более и более тонкий и сублимированный характер.

Значение вторичных стилей — готики, барокко, романтизма — в этом отношении как бы прямо противоположно: вторичные стили пытаются повысить в искусстве коэффициент условности, но делают это опять-таки с ослабляющей силой и далеко не одинаково, — это движение относительное, включающееся в состав основного направления. В одних вторичных стилях условность возрастает в области содержания (романтизм), в других — в области формы (барокко), но эти отдельные возрастания во вторичных стилях, как я уже сказал, постепенно ослабевают. Ослабление условности искусства проходит и во вторичных стилях — наиболее условных. Относительное движение вторичных стилей может, следовательно, находиться в противоречии с абсолютным движением искусства к ослаблению и сублимации условности.

Неуклонное ослабление условности искусств знаменательно: оно свидетельствует о все возрастающем сближении искусств и действительности и связано с ростом гуманистического начала не только в самих искусствах, но и в человеческой истории, в действительности, с которой искусство сближается.

Общее, главное движение искусства связано с борьбой идей и представлений и совершается импульсами. Искусство движется ударами, при этом оно проникает все глубже в действительность, все больше расширяя темы, художественные средства и свое гуманистическое содержание, следуя в этом за мировым историческим процессом.⁸ «Проникающим» стилем является по преимуществу первичный — собранный, концептуальный, заостренный в своей простоте. За первичным стилем возникает стиль более декоративный, менее идеологичный, иррациональный в своей основе.⁹ Затем в результате борьбы следует новая резкая концентрация сил и новая постепенная их децентрализация.

Свои импульсы искусство получает от действительности. Общее движение всех искусств не замечается только тогда, когда относительное и подчиненное движение принимается за главное. Именно так и поступил Эрих-Роберт Курциус в своей знаменитой книге «Европейская литература и латинское средневековье».¹⁰ Курциус правильно заметил тен-

⁸ О развитии гуманистического начала в человеческой истории см. замечательную работу П. И. Коппада «О смысле истории» (в его кн.: Запад и Восток. М., 1966, стр. 466—512).

⁹ Характеризуя стили первичные и вторичные, я сознательно не даю им никаких оценок. Было бы антиисторично вводить оценочные суждения в описание великих стилей. Не является оценочным и изредка употребляемое мной понятие декаданса. Перед нами естественный процесс «старения» стиля.

¹⁰ E. R. Curtius. Europäische Literatur und Lateinisches Mittelalter. Bern, 1948 (второе издание — 1954).

денцию относительного развития стилей от стиля первичного, названного им классицизмом, к стилю вторичному, названному им маньеризмом.¹¹ Но он преувеличил значение своего открытия и объявил, что в истории искусств (и литературы в том числе) существуют только два стиля. По существу, движения искусства нет. Есть только имманентное перерождение классицизма в маньеризм, возвращение к новому классицизму и развитие нового маньеризма. В связи с этим Курциус предлагал отменить название всех стилей, оставив только эти два: классицизм и маньеризм.¹² Частное предложение Э. Р. Курциуса называть барокко маньеризмом¹³ имело и имеет успех даже у тех, кто не совсем согласен с его теорией.

Появление каждой новой пары стилей обусловлено не внутренней закономерностью «саморазвития» стилей, а радикальными социальными изменениями. Развитие феодализма и христианства обуславливает собой возникновение романского стиля. Социальные перемены XIV века (появление городов-коммун и капиталистическое развитие) вызывают возникновение ренессанса. Классицизм связан с союзом буржуазии и абсолютизма¹⁴ и т. д. Отмеченное нами постепенное ускорение в развитии стилей отражает ускорение в развитии общества. Так обстоит дело с первичными стилями. Что же касается до вторичных стилей (готика, барокко, романтизм), то развитие их происходит в условиях меньших творческих потенций сложившихся социальных условий, и поэтому в их появлении действительно больше элементов саморазвития, самоусложнения, известной «самостоятельности» относительно идеологии, при которой один и тот же стиль может выражать и прогрессивные, и реакционные идеи (что особенно наглядно в готике и романтизме). Вторичный стиль замыкается иногда в «ученой» среде, становится стилем для немногих, в результате орнаментации развивает формы, относительно слабо связанные с содержанием.

¹¹ Термин «маньеризм» происходит от итальянского термина «bella maniera», употреблявшегося в Италии еще в XVI веке (в трактате Франческо Ланцилотти, а затем в известном сочинении Дж. Вазари «Жизнеописания наиболее знаменитых архитекторов, живописцев и скульпторов») для обозначения живописного стиля XVI века. О термине «маньера» и «маньеризм» см.: Giuliano Briganti. Der Italienische Manierismus. Veb Verlag der Kunst, Dresden, 1961, S. 6—7. В приложении — библиография о маньеризме.

¹² Ср. аналогичную тенденцию у Шпенглера, Воррингера и отчасти Вальцелли отменить понятие готики и романтизма, оставив для них только одно: барокко (ср., например: О. Вальцель. Художественная форма в произведениях Гете и немецких романтиков. В кн.: Проблемы литературной формы. «Academia», Л., 1928, стр. 70—104; впрочем, тенденция к объединению барокко и романтизма на почве «немецкого чувства формы» в этой последней работе выражена весьма умеренно).

¹³ С 30-х годов XX века в моду вошел термин «маньеризм» в применении к изобразительным искусствам середины и второй половины XVI века. Вскоре термин этот стал применяться и к литературе того же периода. Если исключить Э. Р. Курциуса и его последователей, для которых термин «маньеризм» заменил собой понятие «барокко» и ряд других течений, то исследователи обычно понимают под маньеризмом либо поздний ренессанс, либо раннее барокко. В сущности, это и не важно, ибо маньеризм это «мяткий» переход от ренессанса к барокко — переход, о котором мы говорили как о типичном для процесса рождения вторичного стиля из первичного — в данном случае барокко из ренессанса. Если рассматривать маньеризм как последний этап ренессанса, то будет понятным сходство маньеризма с последним этапом барокко — рококо. И в маньеризме и в рококо перед нами формализация стиля, его измельчание, преобладание декоративности, орнаментальности. Это положение несколько не противоречит изложенному выше взгляду на барокко как на формализацию ренессанса. Существуют, однако, точки зрения на маньеризм как на совершенно особый стиль, более определенный даже, чем ренессанс и барокко: J. Bosquet. Mannerism: The Painting and Style of the Late Renaissance. N. Y., 1964, p. 31.

¹⁴ Принимаю социологическую характеристику классицизма, предложенную Е. Н. Купреяновой в работе «К вопросу о классицизме» (стр. 31—33 и др.).

* * *

Говоря о сменах великих стилей, я не коснулся реализма.

Реализм не равнозначен с остальными великими стилями. В нем резко сказываются писательские индивидуальности и поиски новизны. В пределах реализма существует резко выраженное разнообразие отдельных индивидуальных стилей, да и сам реализм в целом не может быть определен только как стиль или стили. Поэтому он не развивает нового и единого вторичного стиля.

Появление реализма закономерно венчает собой движение смен великих стилей, но вопрос о реализме требовал бы особого освещения, и в данной статье мы не можем на нем останавливаться.

Применение термина «барокко» к литературе

Не так уж важно этимологическое значение термина «барокко»: происходит ли это название от названия жемчужины неправильной формы, или от номенклатурного обозначения одного из схоластических силлогизмов, хотя последнее считается сейчас почти несомненным.¹⁵ Гораздо важнее другое: термин «барокко» введен не представителями этого стиля, а их противниками классицистами в XVIII веке. Классицисты, считавшие себя представителями «большого вкуса», резко осуждали предшествующее искусство как варварское, грубое, безвкусное, схоластическое, средневековое. Все это и было отражено в термине «барокко». Это обстоятельство ни в коем случае не следует сбрасывать со счетов, так как в последнее время участились попытки, восхваляя барокко и расширяя это понятие на все явления эпохи, присоединять к нему либо отдельные произведения классицизма и отдельных его представителей, либо весь классицизм в целом.¹⁶

Существует довольно много возражений против применения термина «барокко» к литературе. Среди советских литературоведов против применения этого термина возражает П. Н. Берков.¹⁷ Практически не применяют термина «барокко» многие из французских литературоведов.¹⁸ И надо признать, что основания для такого рода отказа серьезны: все существующие определения барокко крайне неточны и позволяют подводить под это понятие не только барокко, но и другие литературные течения — в том числе даже классицизм и его подразделения — или целиком отождествлять барокко со всеми явлениями эпохи его развития.¹⁹

Однако термин «барокко», первоначально применявшийся только в истории архитектуры, стал применяться и к другим искусствам. Уже в XVIII веке термин «барокко» был применен к музыке, затем, в XIX веке, к скульптуре и живописи. Именно этим распространением и расширением понятия «барокко» было с неизбежностью предугадано его применение и к литературе. Общие стилистические признаки, выделенные в архитектуре, оказалось возможным применить к литературным явлениям XVII века, не имевшим до того объединяющего стилистического определения.

¹⁵ См. обзор литературы о происхождении этого термина в книге: R. Wellek. *Concepts of Criticism*. New Haven and London, 1963, pp. 69 etc. (и дополнительно — стр. 115 и сл.).

¹⁶ А. А. Морозов присоединяется к мнению о классицизме как одной из форм барокко (Проблемы европейского барокко. «Вопросы литературы», 1968, № 12, стр. 124—126).

¹⁷ Сборник ответов на вопросы по литературоведению. IV Международный съезд славистов. М., 1958, стр. 83—84.

¹⁸ См. об этом: R. Wellek. *Concepts of Criticism*, pp. 83—84, 118—119.

¹⁹ Именно так поступает А. А. Морозов в своих статьях «Проблема барокко в русской литературе XVII—начала XVIII века» («Русская литература», 1962, № 3) и «Проблемы европейского барокко».

Несомненная общность в развитии отдельных искусств обусловлена тем, что все искусства подчинены единым социально-экономическим силам. Создание единой для всех искусств стилистической терминологии и, в частности, общих названий для отдельных стилей полезно тем, что оно позволяет более решительно, чем это делалось до сих пор, объединять наблюдения над различными искусствами и выявлять законы их развития.²⁰

Барокко оказалось в литературоведении удобным термином, не только для того, чтобы установить общность в развитии литературы и других искусств, но и для того, чтобы в самом литературоведении обобщить такие явления, как гонгоризм, культеранизм, концептизм, маринизм, «bizarre» и «Précieux», «вторая силезская школа», метафизическая поэзия и поэзия «кавалеров», и т. д. С появлением термина «барокко» все эти явления были объединены как явления одного порядка. Однако, забегая вперед, скажем, что термин «барокко» имеет смысл только до той поры, пока это понятие не расширяется до бесконечности и не пытается объединить взаимоисключающие стилистические признаки.

К литературе термин «барокко» применил впервые Г. Вельфлин в своей знаменитой книге «Ренессанс и барокко», вышедшей первым изданием в 1888 году.²¹ Идеи Вельфлина, давшего характеристику стилю барокко, оказали чрезвычайно большое влияние на литературоведов, особенно формалистического толка. Вельфлин предположил, что различие «Непстоваго Роланда» Ариосто и тассовского «Освобожденного Иерусалима» — это различия стилей ренессанса и барокко. В сущности, увлечение барокко и применение этого термина к литературе идет именно от Г. Вельфлина, хотя автор обстоятельного обзора литературы о барокко Р. Веллек и указал, что еще до Г. Вельфлина термин «барокко» в отношении литературы в 1878 году применил Ницше в своем сочинении «Menschliches, Allzumenschliches», где он говорит о барочном стиле греческого дифирамба и о барочном периоде в греческом красноречии.²²

Г. Вельфлин видит в барокко лишь сумму чисто формальных признаков. При этом Г. Вельфлин извлекает свои формальные признаки барокко из очень немногих категорий, которые он применяет в анализе любого стиля. Основные понятия истории искусства, которыми оперирует Г. Вельфлин в определении стилей: линейность и живописность, плоскость и глубина, замкнутая и открытая форма (тектоничность и атектоничность), множественность и единство, ясность и неясность.²³ Исходя отсюда, Г. Вельфлин находит в барокко признаки живописности, глубины, открытой формы (атектоничности), преобладание множественности и «неясности».

²⁰ Отмечу впрочем, что конкретные наблюдения над общностью в развитии литературы и других искусств (библиография по этому вопросу весьма обширна) тормозятся тем, что исследователь должен обладать для этого огромной эрудицией в различных областях. Интересные конкретные наблюдения имеются в работах В. Сайфера, особенно: W. Sypheг. Renaissance. Rococo to Cubism in Art and Literature, N. Y., 1960. Отдельные недостатки в конкретных наблюдениях В. Сайфера отмечены в статье: Penrith Goff. The Limits of Sypher's Theory of Style. «Colloquia Germanica», I, 1967, pp. 111—117.

²¹ H. Wölfflin. Renaissance und Barock. 1888, pp. 83—85; особое значение также имела книга Г. Вельфлина «Kunstgeschichtliche Grundbegriffe» 1915 года, где барокко и ренессанс противопоставлены друг другу.

²² R. Wellek. Concepts of Criticism, p. 116. Указание А. А. Морозова, что термин «барокко» впервые применил к литературе «польский историк и филолог Эдвард Порембович в своей монографии, посвященной поэту Анджее Морштыну, вышедшей в свет еще в 1893 году» (см.: А. А. Морозов. Проблема барокко в русской литературе. . . , стр. 5), следовательно, ошибочно.

²³ Генрих Вельфлин. Основные понятия истории искусств. Проблема эволюции стиля в новом искусстве. «Academia», М.—Л., 1930.

Впоследствии число признаков стиля барокко резко умножилось, и все-таки понятие «барокко» не стало от этого яснее. Ни один из формальных признаков барокко не является его исключительной принадлежностью. Многие из них встречаются в любом из указанных нами выше «вторичных» стилей. Каждый из признаков барокко в литературе мы можем встретить и в предшествующей истории литературы, и иногда в значительных скоплениях. Особенно много «бароккизмов» в готике, к которой барокко фактически кое в чем и возвращалось. Отдельные явления барокко встречаются даже в сочинениях отцов церкви и в эллинистический период литературы. Специфический метафоризм, в форме концептизма,²⁴ аллегорика, эмблематика, любовь к контрастам, «открытая форма» в вельфлинговском смысле этого понятия — все это широко применялось в средневековой литературе.

Неопределенность термина «барокко» в значительной мере происходит из-за моды на барокко, которая имеет свои основания. Для того чтобы объяснить эту моду, нам следует вернуться к тому, что мы уже сказали раньше об обращении стилей к прошлому: стилей первичных к первичным же, стилей вторичных к вторичным.

В самом деле, повышенный интерес к проблеме барокко объясняется многочисленными точками соприкосновения между барокко и современным искусством XX века — экспрессионизмом 20-х годов,²⁵ сюрреализмом в последующее время и т. д. В этом отношении обильный материал представляет монография ученика Курциуса — Густава-Рене Хоке «Мир как лабиринт. Манера и мания в европейском искусстве».²⁶ Отдельные параллели между художниками барокко и художниками и писателями декаданса приводятся здесь широким фронтом.

Можем ли мы считать однако, что интерес к барокко у современных искусствоведов равняется интересу к любым формам декаданса и мапьеризма? Упрощений здесь не должно быть. И с этой точки зрения совершенно не прав чешский литературовед Я. Мишианик, который видит в барокко эпоху «иррационально-клерикально-космополитического характера» и отмечает, что интерес к барокко не случайно повысился в период усиливающейся фашизации и подавления свободы²⁷ 30-х годов XX века.

Несомненно одно: мода на барокко, заставившая исследователей чрезмерно расширять это понятие, вводя в барокко несвойственные ему признаки, подчиняя ему все новые и новые течения, произведения и авторов, отождествлять барокко со всей эпохой, когда оно процветало, до крайности обесцветила представления об этом стиле. Термин «барокко» лишился конкретного наполнения и стал просто похвалой. В результате

²⁴ Теорию концептизма развил в своем сочинении «*Agudeza y arte ingenio*» испанский иезуит Бальтасар Грасьян. Наиболее яркий представитель концептизма испанец Марциал. Под концептизмом понимаются сложные образные конструкции, при которых все произведение превращается в одну распространенную метафору. Но еще до создания теории концептизма в ораторской прозе построение произведения на одной метафоре или на одном образе было широко распространено в эллинистический период, откуда перешло и в средневековую литературу (в частности, ему не чужда была и литература древней Руси).

²⁵ Об этом пишет Р. Веллек (R. Wellek. *Concepts of Criticism*, p. 76): «Поэзия барокко воспринималась как сходная с самым последним немецким экспрессионизмом: с его буйным, напряженным разорванным стилем и трагическим взглядом на мир, вызванным последствиями войны» (перевод мой, — Д. Л.).

²⁶ Gustav René Hocke. *Die Welt als Labyrinth. Manier und Manie in der europäischen Kunst*. Hamburg, 1957. Г. Хоке, как ученик Э.-Р. Курциуса, отрицает термин «барокко» и пользуется только термином «маньеризм» в специфическом для Курциуса понимании этого термина — как в отношении барокко, так и в отношении европейского декаданса XX века. Вторая, более поздняя работа Г.-Р. Хоке — «*Manierismus in der Literatur*» (Hamburg, 1959) известна мне только по названию.

²⁷ Сборник ответов на вопросы по литературоведению, стр. 86.

А. Боас с полным основанием мог говорить об угрожающей широте и крайней неудовлетворительности термина «барокко».²⁸

Более успешными, чем попытки определить признаки барокко, были, с моей точки зрения, описания его типических тем и мотивов. И в этом отношении выделяются работы Ж. Руссе. Книга Ж. Руссе, посвященная литературе века барокко во Франции,²⁹ имеет подзаголовок «Цирцея и павлин», в которых он видит символы двух наиболее характерных мотивов литературного барокко — непостоянства и декоративности. Блестяще написанная, книга Ж. Руссе открыла совершенно новый подход к барокко, преодолев формалистичность вельфлинговского определения барокко и приблизившись к пониманию барокко как содержательного стиля. На основе своего определения тем, мотивов и образов барокко Ж. Руссе создал антологию французской поэзии барокко. Сам он применил его к драматическому театру,³⁰ балету и, отчасти, живописи. Подход Ж. Руссе открыл новые перспективы и для исследователей изобразительного искусства.³¹

Мотивы и темы дают как будто бы более надежные признаки литературного барокко, но и эти признаки не могут быть строго определены, пока не очерчен весь круг памятников, входящих в барокко. Здесь исследование литературного барокко создает замкнутую цепь рассмотрения: чтобы определить все темы и мотивы, необходимо ясно представлять себе весь круг памятников барокко, а чтобы знать весь круг памятников барокко, надо знать те признаки, по которым этот круг памятников мог бы быть выделен.

Выход только один. Понятие «барокко» комплексное. Нельзя исходить только из стилистических, формальных или тематических признаков. Необходимо изучить идейные функции этих признаков в данной исторической обстановке. Историческое положение барокко относительно других стилей, общественное значение барокко не менее важны, чем его формальные признаки. Понятие «барокко» — не только формально-типологическое, но и конкретно-историческое. И еще одно. Нельзя все явления той или иной эпохи объединять понятием «стиля эпохи». Нельзя также видеть в барокко эпоху, подменять определение барокко простым обозначением хронологических границ. Это означало бы, что под понятие одного стиля мы подвели бы совершенно разпородные явления, ибо каждая эпоха противоречива, заключает противоположные явления, а границы эпохи никогда не могут быть определены точно. Объединять все и вся как типические явления «стиля эпохи» значит лишить характеристику стиля единства и сделать ее в высшей степени неопределенной и невыразительной.

Барокко — «стиль эпохи»?

В самом деле, что принадлежит барокко в конце XVI, в XVII и в первой половине XVIII века? Прежде всего отметим, что попытки последнего времени увидеть проявление определенного стиля за пределами искусства — в науке, философии, богословии, бытовой стороне жизни, человеческой психологии и пр. — в отношении барокко терпят несомненную неудачу. Если в отношении ренессанса мы можем говорить о науке ренессанса, о гуманистах как о людях ренессанса, о философии ренессанса и

²⁸ Alan Boase. Etude sur les poésies de Jean de Sponde. В кн.: S p o n d e. Poésies. Éditions Pierre Gailler. Genève, 1949, p. 137.

²⁹ Jean Rousset. La littérature de l'âge baroque en France. Circé et le paon. Paris, nouvelle édition, 1954. См. также: Anthologie de la Poésie Baroque Française. Textes choisis et présentés par J. Rousset. Vv. I—II. Paris, 1961.

³⁰ О барочной эмблематике в драме см. также книгу: A. Schöne. Emblematisik und Drama im Zeitalter des Barock. München, 1968.

³¹ A. Pigler. Barockthemen. Eine Auswahl von Verzeichnissen zur Ikonographie des 17. und 18. Jahrhunderts. Bd. I—II. Budapest, 1956.

ренессансной политической мысли, то увидеть в барокко аналогичную широту можно лишь с большими натяжками — настолько большими, что понятие «барокко» может вообще перестать существовать как нечто определенное.

Что такое, например, «человек барокко»? Уверяют, что это Дон-Жуан как тип человека, вечно мятущегося, изменчивого и изменяющего, ищущего и не находящего свой идеал женщины, противопоставляемого «человеку из камня» — командору. Но такое истолкование образа Дон-Жуана свойственно не только XVII веку, но и Пушкину. Что такое «дух барокко», если под этот феномен подводить и астрономические, и географические открытия XVII века, классицизм и маньеризм, всех ученых и всех разнородных философов XVII века?³²

Между тем как стиль эпохи рассматривают барокко Д. Чижевский,³³ А. Андьял,³⁴ А. А. Морозов³⁵ и многие другие.

Я бы возражал против применения ко всем великим стилям названия «стиль эпохи». Действительно, в каждой из пар стилей только первичный очень часто является «стилем эпохи». Первичный стиль властно подчиняет себе все искусства и все формы культуры, не оставляя места для других стилей. Так было, например, в эпоху расцвета романского стиля, но на переходах от местных стилей к романскому стилю и от романского стиля к готике даже этот первичный — романский стиль не являлся стилем эпохи. Все стороны культурной жизни захватывал собой ренессанс.³⁶ Однако ни готика, ни барокко, ни тем более романтизм не были «стилями своих эпох». Эти стили в силу своей формализирующей (не «формалистической»!) сущности не были связаны в такой степени с определенной идеологией. Они не принадлежали эпохе подъема. Они сами совмещали в себе (в разное время и в разных странах различно) различные идеологии, а поэтому могли соединяться с другими стилевыми течениями.

Готика не подчинила себе всех явлений эпохи и даже не заняла господствующего положения в ряде стран, как например в Италии.

Для барокко типично совмещение с классицизмом во Франции и Англии, с реалистическими формами искусства в Голландии. Так же точно вторичный стиль — романтизм — никогда не оказывался господствующим течением в России.

Совершенно правы советские искусствоведы, авторы «Всеобщей истории искусств», когда утверждают: «Исходя из чисто формальных либо субъективистских категорий, многие из зарубежных ученых объявляют искусство всех национальных школ в 17 в. вариантами одного

³² Так именно поступает А. А. Морозов в статье «Проблема барокко в русской литературе...».

³³ D. Čiževsky. Outline of Comparative Slavic Literatures. Boston, 1952.

³⁴ A. Andjäl. Die slavische Barockwelt. Leipzig, 1961.

³⁵ См. его статью «Проблема барокко в русской литературе...». В другой статье А. А. Морозов пишет: «Барокко — такое же широкое понятие, как Готика и Ренессанс, объединяющее историческую совокупность различных художественных направлений, школ и индивидуальных стилей. Понимание барокко как общего стиля эпохи, охватывающего длительный путь развития литературы и искусства, с различными хронологическими рамками для разных стран, неминуемо предполагает многообразие, неоднородность и разнозначность охватываемых им явлений; это понятие должно включить в себя и наиболее значительные произведения мировой литературы того времени» (Проблемы европейского барокко, стр. 122—123). И далее: «Понимая барокко как общий стиль эпохи, можно найти взаимосвязи между отдельными писателями и целыми направлениями, которые ранее рассматривались изолированно. Обнаруживаются глубокие родственные черты и связи далеких и непохожих произведений» (стр. 123).

³⁶ Под ренессансом обычно разумеют не только стиль, но эпоху, исторический период. Мы включаем в ренессанс исторические события и культурные явления. Термин же «барокко» — уже. Применить его как обозначение эпохи, допустим, XVII—начала XVIII века невозможно. «Барокко» и «ренессанс» — термины разного объема. Они не равноправны.

стиля — стиля барокко. В данном случае признаки одной из развивавшихся в этот период стилевых систем произвольно распространяются на искусство 17 в. в целом. Такая оценка, по существу упрощая общую картину развития искусства в эту эпоху, нивелирует конкретные идейно-образные особенности различных художественных направлений, оставляет скрытой их взаимную борьбу».³⁷

Так же точно безусловно прав М. В. Алпатов, когда пишет об искусстве столицы барокко — Риме: «Все искусство XVII века было по своим проявлениям очень многообразно, и поэтому определять его целиком как барокко вряд ли допустимо». Это верно даже с той оговоркой, которую М. В. Алпатов делает в следующей фразе: «Но отдельные течения в искусстве XVII века были внутренне связаны с барокко, равно как и само итальянское барокко многими своими сторонами соприкасалось с рядом других направлений искусства XVII века, которые имели в Риме своих представителей».³⁸

Барокко не охватывает и всех литературных явлений XVII века. Такой точки зрения придерживается П. Н. Берков³⁹ и П. Кирхнер.⁴⁰ Так думал и А. И. Белецкий.⁴¹

И. Н. Голенищев-Кутузов совершенно правильно отмечает, что «XVII век для Западной Европы нельзя охватить одним термином „барокко“, правильное было бы принять термины „барокко“ и „классицизм“».⁴² Действительно, к барокко не относится прежде всего французский классицизм XVII века, объявить который разновидностью барокко невозможно не только потому, что его стилесоборазующие принципы прямо противоположны барокко, но и потому еще, что между представителями классицизма и барокко шла постоянная борьба и открытая полемика. В самом деле, принадлежность к барокко итальянского поэта Джаппа-тиста Марино, жившего во Франции и ставшего здесь главным представителем прециозной литературы, не вызывает никаких сомнений.⁴³ Но классицизм XVII века во Франции постоянно боролся с прециозной литературой и принципами маринизма. Эстетические принципы Буало и Расина явно противоположны барокко.⁴⁴ Не случайно отдельные исследователи французской литературы XVII века считают ее наиболее характерной чертой именно борьбу между классицизмом и барокко.⁴⁵

Весь английский XVII век относил к литературе барокко Пауль Мейсснер.⁴⁶ Но в английской литературе XVII века были не только поэты-метафизики, как Джон Донн и его последователи — Герберт, Крэншо, Воген, а также придворная поэзия «кавалеров» во главе с Джоном

³⁷ Всеобщая история искусств, т. IV. Искусство 17—18 веков. Под общей редакцией Ю. Д. Колпинского и Е. И. Ротенберг. Изд. «Искусство», М., 1963, стр. 14 (Введение — Е. И. Ротенберг).

³⁸ М. В. Алпатов. Всеобщая история искусств, т. II. Изд. «Искусство», М.—Л., 1949, стр. 156.

³⁹ Сборник ответов на вопросы по литературоведению, стр. 83—84.

⁴⁰ P. Kirchner. Strömungen und Gattungen in der ukrainischen Literatur des 17. und 18. Jahrhunderts. «Zeitschrift für Slawistik», Bd. XIII, 1968, H. 3, S. 329 ff.

⁴¹ Александр Білецький, Зібрання праць у п'яти томах, т. 2, Київ, 1965, стр. 62.

⁴² Сборник ответов на вопросы по литературоведению, стр. 76.

⁴³ Типическим явлением барокко считает маринизм и А. А. Морозов (Проблемы европейского барокко, стр. 118).

⁴⁴ Р. Монтано считает французский классицизм XVII века принадлежащим барокко, но для этого ему приходится искажать особенности стиля Расина. Он приписывает его произведениям барочную погоню за эффектами, способность копировать правдоподобие, крайнюю эмоциональность и т. д. (Rocco Montano. Metaphysical and Verbal Arguzia and the Essence of the Baroque. «Colloquia Germanica», I, 1967, p. 64).

⁴⁵ M. Reynold. Le XVII-e siècle: Le Classique et le Baroque. Montreal, 1944.

⁴⁶ Paul Meissner. Die geisteswissenschaftlichen Grundlagen des englischen Literaturbarocks. Munich, 1934.

Секлишом и отдельные писатели, чью принадлежность к барокко можно частично или полностью признавать. Нельзя забывать, что Мильтон был главным противником и метафизической школы английской поэзии, и поэзии «кавалеров». Конечно, это не означает, что в его творчестве в силу этого полностью отсутствуют черты барокко, однако элементы классицизма в его произведениях, не исключая «Самсона-борца», не менее ясны. Признать Мильтона представителем барокко можно только с большими оговорками.

Но самый спорный вопрос в проблеме отнесения к стилю барокко английских писателей конца XVI—XVII века — это вопрос о барочности Шекспира. Энтузиасты барокко пытались объявить Шекспира писателем барокко. На основании анализа «архитектоники» пьес Шекспира утверждал его принадлежность к барокко Оскар Вальцель.⁴⁷ По чисто формальным, внешним признакам отнесил Шекспира к барокко и Вильгельм Михелс.⁴⁸ Можно упомянуть также Макса Дейчбейна, доказывавшего принадлежность «Макбета» к барокко на основании «эллипсоидности» построения этой драмы.⁴⁹ Макс Вольф предположил, что только часть ранних произведений Шекспира принадлежит к барокко: «Венера и Адонис» и «Лукреция».⁵⁰ Рой Даниэлз, напротив, относит к барокко позднего Шекспира.⁵¹

Некоторые черты барокко в Шекспире несомненно могут быть обнаружены. К ним, может быть, следует отнести все элементы эвфуизма, хорошо изученные в его творчестве.⁵² Не стоит забывать, что Вольтер называл Шекспира «пьяным дикарем» как раз за те свойства его творчества, которые можно назвать барочными: смесь возвышенного и вульгарного, ужасного и комического, соединение разнородных стилей и пр. Однако ни одному исследователю не удавалось еще зачислить Шекспира в представители барокко на основании полного анализа всего его творчества.

В самом деле, черты эвфуизма в стиле Шекспира, сочетание возвышенного и вульгарного, ужасного и комического и т. д. — это слишком мелкие черты, которые не могут решить вопроса об отношении Шекспира к барокко.

Лучшее, что написано об отношении Шекспира к барокко, принадлежит крупнейшему советскому литературоведу — покойному А. А. Смирнову. Я имею в виду его превосходную статью — «Шекспир, Ренессанс и барокко».⁵³

А. А. Смирнов показал отношение Шекспира второго периода к барокко. Он показал не принадлежность Шекспира к барокко, а принадлежность барокко к Шекспиру! Шекспир преобразует мироощущение барокко и подчиняет его своему искусству и своим идеям. Мировоззренческие и стилеобразующие элементы барокко Шекспир вводит в свою идейную и художественную систему. По сути дела, Шекспир остается гуманистом

⁴⁷ Shakespears dramatische Baukunst. «Jahrbuch der Shakespearegesellschaft», 52, 1916, S. 3—35. Перепечатано: Das Wortkunstwerk. Mittel seiner Erforschung. Leipzig, 1926, S. 302—325. См. перевод в книге: Проблемы литературной формы, стр. 36—69.

⁴⁸ W. Michels. Barockstil in Shakespeare und Calderón. «Revue Hispanique», 85, 1929, pp. 370—458.

⁴⁹ Max Deutschbein. Shakespeares «Macbeth» als Drama des Barock. Leipzig [без указания года, 1936 (или 1937)], S. 26—28.

⁵⁰ M. Wolff. Shakespeare als Künstler des Barocks. «Internationale Monatschrift», 11, 1917, S. 995—1021.

⁵¹ Roy Daniells. Baroque Form in English Literature. «University of Toronto Quarterly», 14, 1945, pp. 392—408.

⁵² Впрочем, эвфуизм, особенно сильно сказавшийся в раннем творчестве Шекспира, можно относить не к барокко, а к маньеризму (если только при этом отделять маньеризм от барокко).

⁵³ А. Смирнов. Из истории западноевропейской литературы. Изд. «Художественная литература», М.—Л., 1965, стр. 181—206.

ренессансного мировоззрения, но во второй период своего творчества его гуманизм осложняется тем, что он преодолевает барочную трагичность, барочную усложненность, вкладывает в отдельные элементы формы барокко новое глубочайшее содержание.

Вывод, который необходимо сделать из статьи А. А. Смирнова, следующий. Бесполезно стремиться обеднить творчество гениального художника, подчиняя его определенному стилю или определенному течению. Гений черпает творческие возможности из господствующего стиля, а не растворяется в нем. Это не пустая похвала гению. Это выяснение чисто «деловых», творческих отношений, в которые вступает гениальный художник и великий стиль.

Так же точно, как Шекспир, преодолевают отдельные элементы барокко, оказываясь выше барокко, такие художники, как Веласкес и Рембрандт. Можно согласиться и с теми, кто утверждает, что такие великие художники, как Шекспир, Тассо, Сервантес, Микеланджело и др., принадлежат двум стилям — ренессансу и барокко (ср., помимо отмеченной статьи А. А. Смирнова: Rocco Montano. *Metaphysical and Verbal Arguzia and the Essence of the Baroque*, p. 54).

Но если даже, оставив в стороне все принципиальные различия в отдельных стилях XVII века и признав их несущественными, мы присоединим в XVII веке к барокко все и вся, то что мы этим выиграем или объясним? Явления барокко и так в достаточной мере пестры и разнообразны: маринизм в Италии и во Франции, гонгоризм в Испании, «вторая силезская школа» в Германии, метафизическая школа и «кавалеры» в Англии, сарматизм в Польше, иллиризм на Балканах, «колопиальное барокко» в Новом Свете и т. д. Все эти школы разнообразны не только по названиям, но и по существу. Если при этом к барокко присоединить и противоположные, борющиеся с ним течения, то признаки барокко окончательно исчезнут.

Между тем мы должны считаться с несомненным фактом, что разные страны в различной степени откликнулись на барокко. Классические страны барокко — это Италия и Испания. В остальных странах дело обстояло по-разному. Если Фландрия во главе с Рубенсом, Ван-Дейком, Иордансом, Броувером была в XVII веке типичной предвестницей барокко, то того же нельзя сказать о Голландии, где Франс Хальс, Рембрандт и Якоб ван Рейсдааль были в целом далеки от барокко.⁵⁴ Не случайно, что целый ряд искусствоведов (как например, Боде и Хаманн) целиком исключает Рембрандта из стиля барокко.

Сомнительна принадлежность к барокко ряда художников во Франции, чьи связи с классицизмом, с другой стороны, очевидны. В зодчестве Франции невозможно признать представителями барокко Монсара и Ленотра. Даже в «классической» стране барокко — Испании — лишь с ограничениями можно согласиться с принадлежностью к барокко Веласкеса (эти ограничения сходны с теми, с которыми мы имеем дело в творчестве Шекспира).

И вот что важно: барокко охватывало своим влиянием только некоторые жанры. В живописи — это по преимуществу монументальные декоративные росписи, композиции плафонов, парадные портреты и алтарные картины. Жанровые же картины (как например, голландские бытовые картины), пейзажные сюжеты были меньше подчинены барокко. И это также свидетельствует против того, чтобы признавать барокко всеохватывающим и все подчиняющим себе «стилем эпохи».

⁵⁴ Забегая несколько вперед, в область проблемы идеологических основ барокко, отметим, что различие в отношении к барокко между этими двумя соседними странами легко может быть объяснено следующим: Голландия была страной буржуазной и протестантской, в южных же Нидерландах революция не имела успеха и здесь активизировался католицизм, а с ним вместе и барокко.

Итак, нельзя отождествлять стиль с эпохой. Разные страны по-разному подчиняются великому стилю, разные классы различно им захватываются, разные жанры то больше, то меньше втягиваются в сферу действия барокко, и даже творчество отдельных художников демонстрирует лишь частичную причастность их к великому стилю.

Конец XVI и весь XVII век не подчинен барокко, а находится в состоянии борьбы с ним. Стиль — до известной степени нивелировка, это «судьба», которая пытается сковать искусство своего времени и лишить эпоху ее индивидуальностей. И только средний художник целиком подчиняется требованиям стиля. Так, по-видимому, происходит во все эпохи и при всех стилях.

Барокко нельзя отождествлять со всеми явлениями XVII века и полностью подчинять ему все индивидуальности крупных художников своего времени.

Призыв распространить сферу действия барокко на всех исторически прогрессивных и художественно значительных писателей XVII века повисает в воздухе.⁵⁵

Социально-идеологическая обусловленность барокко

Стиль в широком искусствоведческом его понимании, а особенно великий стиль нельзя точно прикреплять к определенной идеологии и закреплять за ней. Стиль — это форма форм, общая форма для многих отдельных форм. Он относительно более свободен от содержания, чем конкретная форма конкретного произведения. Поэтому общий стиль может охватывать произведения с различным содержанием. Однако...

Однако *возникновение, формирование* стиля всегда тесно связано с определенными социальными и идейными условиями. «Производство» стиля принадлежит крупным социальным силам. Больше того, силам по преимуществу прогрессивным. Это, в первую очередь, относится к первичным стилям: романскому, ренессансу, классицизму, реализму. Первичные стили возникают под влиянием крупных социальных перемен и первоначально отражают прогрессивные идеологии новых социальных условий. Но сформировавшись, стиль может оформлять произведения с другим содержанием, переселяться в другую среду, в другую страну с иным раскладом социальных сил.

Вот почему первичный стиль, рождаясь под непосредственным воздействием новых социальных сил, совсем не похож на предшествующий — вторичный. Он снова «внезапно» прост и ясен, «идеологичен» и активен.

Несколько иначе обстоит дело со вторичными стилями, такими, как готический, барокко, романтизм. Их появление связано не только с новым содержанием, но и с формализацией предшествующего, первичного стиля, с его усложнением, с его распадом, с его некоторым отрывом от содержания, с углублением декоративности, с рождением беспредметности, элементы которой имеются в каждом вторичном стиле. Характерен для вторичных стилей и известный отрыв от действительности, интерес к потусторонним явлениям, иррационализм. Однако...

Однако и в данном случае при своем появлении вторичный стиль также связан с определенной социальной средой (хотя не обязательно прогрессивной) и определенным идейным содержанием, может быть только менее четко, чем первичный стиль. И формализация вторичного стиля происходит несколько быстрее, чем стиля первичного. Так было и с барокко.

⁵⁵ Такого рода призыв см. в статье А. А. Морозова «Проблемы европейского барокко» (стр. 113).

Я не собираюсь говорить что-то новое относительно общественной мотивированности стиля барокко. Давно отмечена его связь с контрреформацией и реакцией феодализма. В последнее время, однако, в исследовательской литературе принято подчеркивать «свободу» барокко от контрреформации. Подчеркивается наличие барокко в протестантских странах и его связь с прогрессивной идеологией. Однако поправка эта должна касаться лишь сформировавшегося стиля барокко, его зрелого и позднего этапов, а не его возникновения.

Появление барокко несомненно относится к эпохе, которую К. Маркс называл эпохой «первоначального накопления». Оно связано и с теми социальными и экономическими потрясениями, которые были вызваны открытием Америки. Однако отсюда совершенно не следует делать выводы о прогрессивном характере сил, выдвинувших барокко.⁵⁶

В самом деле, нельзя забывать, что именно «революция мирового рынка» в результате открытия Америки и морского пути в Индию породила не «кризис феодализма», а напротив, феодальную реакцию. К. Маркс писал: «После того как революция мирового рынка с конца XV столетия уничтожила торговое преобладание Северной Италии, началось движение в обратном направлении».⁵⁷

Испания и Италия становятся классическими странами контрреформации, и именно в них зреет и развивается стиль барокко. Возникает иезуитский орден, покровительствующий барокко. Иезуитские храмы — наиболее типичные представители архитектуры барокко. Покровителями искусства барокко выступают папы (Сикст V и Урбан VIII) и кардиналы (Сципион Боргезе).

Поражение крестьянского движения в XVI веке и Тридцатилетняя война создали благоприятные условия для развития барокко в Германии и Австрии.⁵⁸ Эпоха барокко была эпохой борьбы с ренессансными достижениями, изгнания Фуггеров из Венгрии, наступления церкви, Габсбургской монархии, свирепств иезуитской цензуры. Это было время, когда Джордано Бруно сжигают на костре, Томазо Кампанеллу приговаривают к пожизненному заключению, Галилея подвергают преследованиям и заставляют отречься от учения Коперника. Ни один из названных представителей прогрессивной мысли не был сторонником стиля барокко в собственных литературных сочинениях. В «Рассуждении о поэме Тассо» Галилей критикует одного из первых представителей стиля барокко — Тассо и отдает предпочтение Ариосто. Он выступает против принципов барокко и маньеризма.⁵⁹

Вот как подводит итоги историческим характеристикам эпохи появления барокко А. А. Морозов: «В Германии в 1535 году происходит разгром анабаптистов (наиболее революционное течение в Реформации), но уже раньше Лютер бросается в объятия князей, отражая этим испуг дворянства и буржуазии перед крестьянской, народной революцией. Во Франции в середине 30-х годов XVI века наблюдается резкий поворот вправо

⁵⁶ Именно такого рода вывод делает А. А. Морозов (Проблема барокко в русской литературе..., стр. 16). В той же работе он называет эпоху барокко эпохой Галилея, Кеплера, Декарта, Джордано Бруно и пр., в патетических выражениях объединяя барокко со сделанными в XVI и XVII веках открытиями и «дерзновенным полетом мысли в космос» (там же, стр. 9).

⁵⁷ К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, изд. 2-е, т. 23, стр. 728 (Капитал, т. I, гл. XXIV, примеч. 189).

⁵⁸ Сам А. А. Морозов, отрицающий сейчас пессимистический характер барокко, в 1958 году писал: «Литература немецкого барокко отразила национальную историческую катастрофу Германии в результате опустошительной Тридцатилетней войны» (Сборник ответов на вопросы по литературоведению, стр. 89).

⁵⁹ См.: E. Panofsky, Galileo as a critic of the Arts. The Hague, 1954. Против принципов стиля барокко и маньеризма выступал также друг Галилея — Траяно Боккачини.

в королевской политике, то есть в политике господствующих классов, особенно после знаменитой истории с „плакатами“ 1534 года. В Италии также с 30-х годов мы наблюдаем аналогичный сдвиг, являющийся отчасти отголоском событий и идейных веяний за Альпами, но еще в большей мере объяснимый местными итальянскими делами (завершение процесса замены кунеческих республик в Северной Италии принципатами и образование нового феодализирующегося дворянства из педавной верхушки буржуазии, начало экономического упадка в связи с перенесением главных торговых путей из Средиземного моря в Атлантический и Индийский океаны и т. д.). В Испании около того же времени, после того как Карл V последовательно сломил сначала крупных феодалов, а затем торгово-промышленные города, утверждается ультракатолический абсолютизм. К середине XVI века реакция достигает на континенте полной своей силы, находя выражение в целом ряде крайне типичных явлений: в 1540 году утверждается папою орден иезуитов (ставших, кстати сказать, самыми рьяными пропагандистами стиля барокко в искусстве); в 1541 году в Риме организуется верховная инквизиция (в Испании она существовала уже с 1477 года); с 1545 по 1563 год заседает Тридентский собор, пытающийся регламентировать все стороны общественной и частной жизни в духе строгого правоверия и охранительных тенденций; в 1559 году появляется одно из детищ этого собора — первый папский „Index librorum prohibitorum“ («Список запрещенных книг»)⁶⁰.

Чтобы отступить от этой исторической характеристики эпохи барокко, в которой А. А. Смирнов суммирует лишь то, что утверждают историки самых различных направлений и методов, необходимо перевернуть историческую науку!

Конечно, никто из теоретиков барокко в настоящее время полностью не отождествляет барокко во всех его границах с иезуитско-католической реакцией. Достаточно напомнить «буржуазное барокко» Голландии и Северной Германии, наличие отдельных представителей барокко в Англии и Скандинавии. Тем не менее в очень многих случаях невозможно отрицать наличие связи барокко с иезуитско-католической реакцией.

Я. Мишианик считает, что барокко было слабо представлено во Франции, Голландии и Англии именно потому, что в этих странах «общественные отношения непрерывно развивались в направлении создания новых форм капиталистического общественного устройства и для которых открытие Америки было стимулом расцвета».⁶¹

И. Н. Голенищев-Кутузов пишет: «Стилистика и поэтика барокко сложились в период контрреформации, тогда из средневековых фоллиантов была вытащена и подновлена идея о брэнности вселенной, иллюзорности земной жизни».⁶²

А. А. Смирнов писал: «То, что можно назвать „классическим барокко“ второй половины XVI и всего XVII века, то есть эпохи феодально-католической реакции, в идейном отношении означает отказ от жизнерадостности и оптимизма Возрождения, от веры в могущество разума, отход от реализма и погружение в стихию смутных трагических переживаний, в мир таинственного и иррационального».⁶³

Барокко родилось как реакция на ренессанс и знаменовало собой частичное возвращение к средневековью. Это утверждали и классицисты, давшие этому стилю название, подчеркивающее его «варварство». Для барокко было характерно возвращение к средневековым формам искусства и к средневековым идеям. Эвфуизм представлял собой возвращение к не-

⁶⁰ А. А. Смирнов. Из истории западноевропейской литературы, стр. 188—189.

⁶¹ Сборник ответов на вопросы по литературоведению, стр. 86.

⁶² Там же, стр. 77.

⁶³ А. А. Смирнов. Из истории западноевропейской литературы, стр. 187.

которым стилистическим приемам средневековой латинской прозы. Концептизм был представлен в ораторской прозе отцов церкви и развит в средние века. Чертами средневековья в барокко были мистицизм, аскетизм, сочетавшийся с натурализмом, пессимизм, страх смерти.

Барокко возобновило средневековые представления о суете сует всего сущего, о его призрачности и иллюзорности.

Ужасы и чувство смерти, характерные для барокко, были отмечены и для XV века.⁶⁴

Пессимизм, темы смерти если и не заполняли всего барокко, то были очень характерны для его ранней стадии. Черты крайнего пессимизма заметны в стиле архитектурных произведений Ф. Борромини. Наряду с гармоничными соотношениями Ф. Борромини ищет и дисгармоничные: какофонические разрывы, нарушения пропорций, борение масс, он разрушает плоскость стены, делая ее тогнутой, то выпуклой. Он ищет, недоволен, тяготеет к материальному миру. Его здания «страдают», «мучаются», находятся в движении. Эта архитектура до предела эмоциональна.

Только безудержный оптимизм некоторых восторженных искусствоведов, привыкших отождествлять оптимизм со всем значительным, что есть в искусстве, мог бы увидеть в творчестве Борромини что-то жизне-радостное и веселое.

Чертами трагичности отмечено творчество Караваджо — не менее типичного представителя барокко в живописи, чем Борромини в архитектуре.

Некоторые литературоведы пытаются видеть в барокко новый, высший этап ренессанса. Они считают даже, что гуманизм барокко сложнее и изощреннее гуманизма ренессанса. Это очень далеко от действительности. Ценность человеческой личности самой по себе падает в барокко. На место отдельной человеческой личности на первый план выдвигается в барокко масса, толпа. Отдельный человек деспотически подчиняется в барокко интересам множества.⁶⁵ А это всегда опасно для гуманизма. Для барокко характерна многофигурность скульптурных и живописных композиций, обилие действующих лиц в пьесах, в эпических поэмах. Во имя интересов множества католицизм оправдывает расправу с отдельной личностью. Появляется культ жестокости и силы. В живописи и в скульптуре распространяются необычные ракурсы, сцены мучений, мучительные положения тел. Фигуры часто обращены спиной к зрителю, опрокинуты, повержены, перегибаются, висят вверх ногами. Люди пронзают друг друга кошками, рубят мечами, секут косами. Часты изображения раненых, терзаемых, обессиленных старостью, не поднявшихся до

⁶⁴ Em. Mâle. L'Art religieux de la fin du moyen âge en France. Paris, 1908, p. 375 sq. Ср. также труд голландского исследователя Хейзинги, во многом следующего за этой замечательной работой: J. Huizinga. The Waning of the Middle Ages. London, 1937, pp. 129—135.

⁶⁵ В статье А. А. Морозова «Проблемы европейского барокко» неясным представляется отношение барокко к человеческой личности. Он пишет: «В „высокой“ литературе барокко тема „Vanitas“ отражает душевную потрясенность и бессиле разрешить жизненные конфликты. Страх смерти уживается с иступленной жаждой жизни, гедонизмом отчаяния. В нем раскрывается пробуждение индивидуализма, личности (курсив мой, — Д. Л.), не мирящейся с общей участью и не находящей спасительного утешения в религиозном учении» (стр. 120). Но ведь о «пробуждении индивидуализма» свидетельствует уже предренессанс, а об освобождении личности от религии — ренессанс. Обращение барокко к теме «Vanitas» следует скорее рассматривать как возвращение к ней. Тема «Vanitas» выступает уже в готике, затем снова возвращается в XV веке. Ее значение различно, и нельзя в XVII веке приписывать ей функции, которые она выполняла в XIV и XV веках. С другой стороны, А. А. Морозов совершенно прав, когда в противоречии со своей концепцией повышенного гуманизма барокко утверждает, что в барокко «сама эмоция была условна и как бы надиндивидуальна, отрешена от „личного переживания“» (стр. 117).

сознательной жизни младенцев. Человек изображался охваченным одной страстью, одним чувством, которое поглощало в нем все его другие свойства.

Сходные черты мы видим в зодчестве. Для архитектуры барокко характерны напирющие друг на друга отдельные элементы, «толпы» архитектурных деталей, их взаимопроникновение и взаимоисключение. Для деталей нет свободы; детали гибнут и поглощаются целым.

Хотя в барокко возрождаются некоторые античные мотивы, которых не знал или недостаточно ценил ренессанс, однако католическая поэзия вообще «использует античные символы охотнее, чем поэзия некатолическая».⁶⁶ Важны не античные мотивы и символы, а идеи, с которыми они сопряжены.

Ф. Волльман так характеризует это различие между гуманизмом и барокко: «Различие между гуманизмом и барокко в подходе к науке и искусству я усматриваю главным образом в отношении к мифу: гуманизм использует античные мифологические символы для постижения действительности, барокко же мифологизирует действительность, обрамляя ее — иногда во всем натурализме — мифологическими кулисами».⁶⁷

* * *

Связь барокко с контрреформацией может быть установлена только для его начальной стадии.

Ф. Волльман совершенно прав, когда пишет: «В складывающемся представлении о барокко как о культурно-историческом явлении имеются в виду прежде всего формальные моменты при разнообразии идеологических устремлений и материала».⁶⁸

Барокко вообще не создало крупных идеологических деклараций, какие были созданы гуманистами. Барокко ограничилось стилистическими теориями. Если некоторые теоретики барокко и относят к этому течению представителей философии, то не за их высказывания, а за «стиль» их философии, не за существо взглядов, а за их характер. Попытки присоединить французский классицизм XVII века к стилю барокко, объявить классицизм лишь разновидностью барокко лишены каких-либо оснований. Французский классицизм как по своей стилистической природе, так и в своем теоретическом выражении — прямая противоположность барокко. Это не только различные стили, это стили различного исторического положения и значения: барокко принадлежит к типу вторичного стиля, классицизм — первичного.

Один из типичных представителей зрелого классицизма — Буало.

Поэтическая теория Буало осуждает как раз все то, что характерно для барокко. Он требует ясности, простоты, четких жанровых различий, логичности, архитектоничности, разделения «высокого» и «низкого» и осуждает гротеск. Мишенью его возражений являются все те черты, ко-

⁶⁶ Ф. Волльман. Гуманизм, ренессанс, барокко и русская литература. В кн.: Русско-европейские литературные связи. Сборник статей к 70-летию со дня рождения академика М. П. Алексеева. Изд. «Наука», М.—Л., 1966, стр. 309. В своем панегирике барокко А. А. Морозов опирается на мысль М. В. Алпатова о том, что «в XVII веке в античном наследии было раскрыто и оценено то, чего недосмотрело Возрождение» (Проблема барокко в русской литературе..., стр. 10). Но М. В. Алпатов не ограничивает свою характеристику барокко только этой мыслью. У него ясно подчеркнута связь происхождения барокко с католической реакцией, с контрреформацией.

⁶⁷ Fr. Wollman. Slovanství v jazykově literárním obvození u Slovanů. Brno—Praha, 1958, s. 27. Попутно отмечу, что Ю. Кржижановский в своем коротком, но принципиально важном разделе о барочной аллегории (см.: J. Krzyżanowski. Allegory in Romantic Movements. В кн.: Poetics, Poetyka, Поэтика. Warszawa, 1961, s. 356—357) отмечает средневековый и религиозный характер аллегорий в барокко.

⁶⁸ Ф. Волльман. Гуманизм, ренессанс, барокко и русская литература, стр. 310.

которые приписываются сейчас именно барокко.⁶⁹ Если бы в его время существовали понятия «открытая форма» и «закрытая форма», то он, конечно, был бы за последнюю и против первой. Утверждая это, я не модернизирую его взгляды, я модернизирую только его терминологию, которой ему явно не хватало.⁷⁰

Если характерными чертами барокко следует считать иррационализм, декоративизм, стремление «удивлять» и поражать, то именно эти черты отвергались всеми великими умами XVI и XVII веков.

Позиция разума — это позиция Коперника и Галилея, Кеплера и Ньютона.

Философы часто выступали против отдельных характерных принципов барокко. Локк в «Опыте о человеческом разуме» подчеркивал, что «вся деланность и вычурность речи» (столь характерные именно для барокко, — Д. Л.) направлены лишь к тому, чтобы внушать людям неправильные понятия, разжигать страсти и т. д. Он выступает против фантазии и декоративности.

Лейбниц и Бэкон ставили науку выше современного им искусства.

В своей «Новой Атлантиде» Бэкон в Уставе Дома Соломона запрещает всякую необычность, преувеличение и излишние украшения.

Барокко не имело на своей стороне рациональной философии. Средневековая схоластика, к которой обращалось барокко, не может быть отождествлена с рационализмом.⁷¹ Иррационализм барокко был скорее практикой, чем сознательным и принципиальным явлением. Теоретические суждения представителей барокко касаются только самого стиля. Представители поэзии барокко выдвигают формальные требования, но не идеологические.

Барокко явилось порождением контрреформации, было связано с новым обращением к готике, поддерживалось иезуитизмом, но эта реакция,

⁶⁹ Нельзя согласиться с утверждением А. А. Морозова, что, «развиваясь под знаком риторического рационализма, искусство барокко постепенно секуляризуется и на более позднем этапе не только уживается, но и сливается с картезианством» (Проблемы европейского барокко, стр. 119). Оставляя на совести автора парадоксальное понятие «риторического рационализма», никак нельзя согласиться с тем, что философия Декарта «уживается» или сливается с искусством барокко. Характеризуя «рационализм» барокко, А. А. Морозов приводит в пользу его и то, что «поэтическая метафора барокко образуется согласно правилам схоластической логики с помощью причудливых силлогизмов» (Проблемы европейского барокко, стр. 115; это в XVII-то веке!), и то, что барокко создает «темный стиль» (стр. 116), и то, что «принцип метафоризации становится самодовлеющим» (там же), и даже то, что в барокко «смысл поэзии уже не в прямой связи суждений, а в ее обманчивом нарушении. Невозможное в простой логике становится возможным в поэзии» (там же). В произведениях Декарта мы находим прямые суждения об искусстве представителей барокко и классицизма. По этим высказываниям мы ясно можем судить о том, на чьей стороне Декарт. Декарт восхищался произведениями представителя классицизма — Жана-Луи Балзака. Вместе с тем он требует избегать в искусстве крайностей, запутанных, трудных и утомительных фигур, типичных для теории барокко кончетти. В музыке он осуждал как раз то, что было типично для музыки барокко — фугу и контрапункт. Для Декарта характерен культ разума, противопоставленный чувственности, иррациональности и «беспорядку» барокко. В своем «Рассуждении о методе» (1637) Декарт выступает против вольностей в мышлении, он призывает «делить трудности», ограничивать изучаемый предмет, определять и устанавливать абсолютное разделение всех видов и родов. Картезианский культ ясности, математических методов мышления соответствует идеалу порядка, законченности и связности в искусстве Расина и Буало.

⁷⁰ Даже если не считать Буало теоретиком всего классицизма (Д. Обломский. Французский классицизм. Изд. «Наука», М., 1968, стр. 270), а только одной поздней его части или некоторых черт классицизма, то и тогда полная противоположность его положений практике барокко достаточно показательна. Классицизм не только не может быть поглощен барокко, как бы велики ни были «аппетиты» последнего, но оба эти стиля находятся на прямо противоположных полюсах искусства.

⁷¹ Такое именно отождествление делает А. А. Морозов (Проблемы европейского барокко, стр. 115—116).

породившая барокко, не была его идейной основой. Связь с реакцией католицизма и новым наступлением феодализма была у барокко только начальная. Она дала только первоначальный толчок развитию барокко.

Как известно, столицей барокко в Европе явился католический Рим. Барокко было также типично для католической Испании. Отсюда, из Италии и Испании, началось победное шествие барокко по Европе, — шествие, поддерживаемое орденом иезуитов. Однако очень быстро барокко без каких-либо существенных стилистических изменений проникло в протестантские страны. Оно было не только в католической Фландрии, но и в протестантской Голландии. Оно проникло в Англию и скандинавские страны и даже за пределы христианского мира. Это доказывает, что барокко в своем зрелом состоянии не было тесно, «жестко» связано с какой-либо богословской или философской системой. Оно было в такой мере формализовано, что могло обслуживать различные идеологии, наполняться разнообразным содержанием. Это как раз один из признаков вторичного стиля.

Здесь я обращаю внимание на примечательные слова Рокко Монтано: «... мир барокко не пытался или не был способен создать органическое видение действительности. Чаще всего это было фрагментарное видение, внимание к бесконечным деталям мира, удовлетворявшееся чем-то вроде упражнения ума или целым рядом удивительных находок, небольшими набегами в сферу чувств и умственных спекуляций. Основные метафизические и религиозные концепции этого времени (времени барокко, — *Д. Л.*) оставались теми же, что и в ренессансе. Шекспир или Кальдерон, Бернини или Рембрандт не изменяли существенных идей предшествующего века. Вселенная была расширена астрономическими открытиями. Но художник по-прежнему был сосредоточен на той же действительности».⁷²

Произведения искусства барокко в любой области имели различное содержание. Они могли быть и очень значительными, и чисто формальными трюками. Но само барокко в его целом не было связано с определенным содержанием в такой мере, в какой был связан с определенной идеологией ренессанс.

Формализованный характер барокко способствовал еще одной его особенности — его способности переступать границы стран и народов. Это было очень важно для литературы. В эпоху барокко обнаруживаются связи между литературой Италии, Испании и Франции, Испании и Англии и т. д. Усиливается деятельность переводчиков и развиваются личные связи, переезды поэтов из страны в страну.

Относительный отрыв стиля от породивших его идейных основ — это не только факт стиля, его саморазвития, но и факт падения общественного самосознания в той социальной среде, которая этот стиль выдвинула. Переход стиля первичного во вторичный и дальнейшее саморазвитие вторичного стиля, его декаданс — это явления, свидетельствующие об одновременном декадансе породивших эти стилистические явления социальных предпосылок.

Русский вариант барокко XVII века

Первый, кто писал о русском барокко XVII века, был Л. В. Пумпянский. В его статье «Тредиаковский и немецкая школа разума»⁷³ был впервые применен самый термин «барокко» в отношении русских лите-

⁷² Rocco Montano. *Metaphysical and Verbal Arguzia and the Essence of the Baroque*, p. 61 (перевод мой, — *Д. Л.*).

⁷³ Л. В. Пумпянский. Тредиаковский и немецкая школа разума. В кн.: Западный сборник. I. Под ред. В. М. Жирмунского. Изд. АН СССР, М.—Л., 1937 (о XVII веке — стр. 166—167).

ратурных явлений конца XVII—начала XVIII века (хотя этот термин Л. В. Пумпянский и употреблял с большой осторожностью) и установлены многие факты связей русской литературы с так называемой второй силезской школой — представительницей немецкого барокко.

Полнее всего русское барокко XVII века было исследовано и охарактеризовано И. П. Ереминым.⁷⁴ Наиболее широко применялся термин «барокко» к русской литературе XVII века венгерским ученым А. Андьялом.⁷⁵ Накопец, наиболее теоретично был поставлен вопрос о барокко в России XVII века чешской исследовательницей древней русской литературы — С. Матхаузеровой.⁷⁶

Я не буду сейчас рассматривать все высказанные взгляды и наблюдения. Обращусь прямо к изложению своей точки зрения. Я не пытался выше охватить всей сложности проблемы барокко, но излагал из своих взглядов только то, что имеет непосредственное отношение к решению вопроса о его русском варианте.

Прежде всего отмечу, что если мы не можем отождествлять европейское барокко с эпохой, то тем более не можем этого делать в отношении русского барокко и второй половины XVII века в России.

Никто из авторов солидных работ о русском и восточноевропейском барокко XVII века не отождествляет русское барокко с эпохой целиком. Каждый из исследователей русского барокко XVII века отмечал, что барокко было только *одним* из явлений второй половины XVII века.

И. Н. Голенищев-Кутузов пишет: «Если для Польши, Хорватии, Чехии XVII в. термин „барокко“ необходим, то для русской литературы этого периода он применим к отдельным церковным авторам, а для светской русской литературы XVIII в. его применение более чем сомнительно».⁷⁷ Конечно, барокко в русской литературе представлено лишь отдельными авторами и отдельными переводами, но ни авторы эти, ни переводы не могут быть отнесены целиком к церковной литературе, — скорее к придворной, а затем к школьной.

Вовсе не отнесит все русские литературные явления XVII века к барокко и Г. Грассгоф. В статье «К вопросу о барокко в русской литературе» Г. Грассгоф отказывается видеть барокко в «Повести об Азовском осажденном сидении» и в «Житии» Аввакума.⁷⁸

Увидеть признаки барокко во всех литературных явлениях второй половины XVII века в России стремился А. Андьял.⁷⁹ Это связано с его точкой зрения на барокко как на течение, охватывающее все проявления человеческого духа в XVII веке. А. Андьял говорит о «барочном гуманизме» вообще, относя сюда и писателей, и публицистов, и ученых — Гундулича, Коменского, Крижанича и др. А. Андьял первым попытался отнести к барокко творчество Аввакума. Однако попытку эту нельзя пока признать удачной, поскольку А. Андьял не привлек к рассмотрению окружение и предшественников Аввакума. Многие из указанных А. Андьялом признаков барокко в сочинениях Аввакума имелись в предшествующей,

⁷⁴ И. П. Еремин. 1) Поэтический стиль Симеона Полоцкого. «Труды Отдела древнерусской литературы», т. VI, 1948, стр. 125—163 (переиздано в книге: И. П. Еремин. Литература древней Руси. Изд. «Наука», М.—Л., 1966); 2) Симеон Полоцкий — поэт и драматург. В кн.: Симеон Полоцкий. Избранные сочинения. Изд. АН СССР, М.—Л., 1953, стр. 223—260.

⁷⁵ A. Angyal. Die slawische Barockwelt. Leipzig, 1961.

⁷⁶ Světlá Mathauserová. Baroko v ruské literatuře XVII. století. В кн.: Československé přednášky pro VI. mezinárodní sjezd slavistů. Praha, 1968.

⁷⁷ Сборник ответов на вопросы по литературоведению, стр. 79.

⁷⁸ H. Graßhoff. Zur Frage des Barocks in der russischen Literatur. «Zeitschrift für Slavistik», Bd. XIII, 1968.

⁷⁹ См. указанную выше его книгу «Die slawische Barockwelt» (Leipzig, 1961).

древней литературе и не являются характерными только для Аввакума или только для его времени.

Каковы же особенности русского барокко XVII века в целом, без разделения его на отдельные искусства?

Если барокко определяется не только совокупностью формальных признаков, а по преимуществу своею историко-культурной ролью, своим положением между ренессансом и классицизмом, то это обстоятельство следует учитывать и при определении русского барокко, которое не имело предшествующей ему стадии ренессанса.

В самом деле, историко-культурное положение барокко между ренессансом и классицизмом чрезвычайно существенно. Если обязательность следования классицизму за барокко не всеми признается, а имеются даже точки зрения, согласно которым классицизм является частью барокко, то следование барокко за ренессансом в «нормальной» картине общеевропейского развития не вызывает сомнений у исследователей. В силу ряда внешних обстоятельств в России подлинного ренессанса не было. Были только отдельные элементы ренессанса, хорошо выявленные в исследованиях последнего времени. Раз так, то барокко по своей исторической роли было совсем иным, чем в других европейских странах, где стадия ренессанса была закономерной и где стиль ренессанса породил барокко органически. Отсутствие ренессанса поставило русское барокко в иное отношение к средневековью, чем в европейских странах, где барокко явилось на смену ренессансу и знаменовало собой частичное возвращение к средневековым принципам в стиле и мировоззрении. Русское барокко не возвратилось к средневековым традициям, а подхватило их, укрепились на этих традициях. Витиеватость стиля, «плетение словес», любовь к тератологии и контрастам, формальные увлечения, идея «суеты сует» всего существующего,⁸⁰ хронографическая поучительность и многое другое — все это не «возродилось» в барокко, а явилось в нем продолжением своих местных традиций.

Переход барокко в Россию из Украины и Белоруссии был облегчен этим обстоятельством, но это же обстоятельство совершенно изменило историко-литературную роль барокко. Оно было вскользь отмечено И. П. Ереминым. В ответах на вопросы к IV Международному съезду славистов И. П. Еремин писал: «Восточнославянские литературы — и в этом их своеобразие — эпохи Возрождения не переживали. К „барокко“ они пришли, минуя Возрождение, непосредственно от средневековья — в порядке прямого переноса на местную почву опыта соседней, польской литературы».⁸¹

Не случайно И. П. Еремин называл барокко не «стилем эпохи», а всего лишь направлением. При этом мы можем отметить, что барокко взяло на себя в историческом плане многие из функций ренессанса. И опять-таки эта мысль была высказана И. П. Ереминым, хотя, может быть, и недостаточно четко. И. П. Еремин писал: «Направление это (барокко, — Д. Л.) ускорило здесь процесс становления „новой“ литературы, обогатило литературу новыми темами, сюжетами, способами художественного изображения, привило ей новые, ранее не известные жанры и виды художественного творчества — поэзию и драматургию».⁸²

С. Матхаузерова пишет, что искусственная поэзия XVII века (т. е. русское барокко, — Д. Л.) «возвратилась» к средневековым представлениям о мире как о книге и в связи с этим развила жанр «азбуки», где

⁸⁰ Интерес к теме смерти и суетности всего существующего характерен для средневековья и возрождается в XV веке. См.: J. Huizinga. *The Waning of the Middle Ages*, pp. 129—135; E. Mâle. *L'Art religieux de la fin du moyen âge en France*, pp. 357 sq.

⁸¹ Сборник ответов на вопросы по литературоведению, стр. 84.

⁸² Там же, стр. 84—85.

буквы играют роль композиционного принципа.⁸³ Но дело в том, что «возврат» к средневековью был только в западноевропейском барокко. В русском же барокко, не знавшем стадии ренессанса, могло быть лишь продолжение и переосмысление средневековья. И действительно, если старые средневековые церковнославянские азбучные молитвы и азбучовники носили по преимуществу религиозный характер, то в XVII веке в демократической литературе и в «искусственной поэзии» появляются азбуки и стихи с алфавитным построением светского содержания. Барокко служило обмирщению литературы. Пример с азбуками как жанром это достаточно хорошо показывает. На этом примере ясно видно, что русское барокко не было возвращением к средневековью, напротив — отходом от средневековья. Оно служит переходом от средневековья к новой литературе. И с этой точки зрения С. Матхаузерова права, когда утверждает, что в России барокко объясняет переход от средневековых стилей к классицизму и служит как бы звеном, соединяющим старую литературу с новой.⁸⁴

Тем обстоятельством, что барокко в России припало на себя функции ренессанса, может быть объяснен жизнеутверждающий, человекоутверждающий и просветительский характер барокко. Последнее сыграло огромную роль в секуляризации литературы. О просветительском характере русского барокко писал опять-таки И. П. Еремин: «В XVII в. в России в лучших произведениях своего крупнейшего представителя — Симеона Полоцкого — „барокко“ приобрело отчетливо просветительский характер — в духе наступающей петровской эпохи».⁸⁵

И вот здесь мы должны обратить внимание на еще одну отличительную особенность русского барокко: между русским барокко и русским классицизмом нет такой отчетливой грани, как в Западной Европе. Поэтому-то мы часто не знаем, отнести ли того или иного автора XVIII века к барокко или классицизму. Это и понятно: русское барокко XVII века в лице его крупнейших представителей было связано с абсолютизмом, носило «придворный» характер, а это как раз черта классицизма. Следовательно, русское барокко облегчало и в этом отношении переход от древней литературы к новой, имело «буферное» значение.

Однако следует ли вообще говорить о русском барокко, если основная историко-литературная роль этого стиля в России была совсем иная? И как могло барокко перейти в Россию, если здесь была другая историко-литературная ситуация? Ответ на оба эти вопроса лежит в отличительных чертах позднего европейского барокко. Мы видели уже выше, что барокко постепенно освободилось от своей связи с католической реакцией. Оно стало сильно формализованным стилем, способным обслуживать различные идеологические системы и способным переходить из страны в страну. Барокко ко второй половине XVII века не знало национальных границ и способно было переступать социальные барьеры.

С барокко XVII века было связано множество переводов с языка на язык, при этом переводов поэзии. Благодаря этим переводам образовывалась некая общая для всех европейских литератур единая стилистическая линия, единые стилистические увлечения.

Если барокко и нельзя назвать стилем эпохи, то барокко было безусловно интернациональным стилем. Национальные отличия были не столь глубокими, чтобы прервать это единство и «интернациональность».

⁸³ Světlá M a t h a u s e r o v á. Umělá poezie v rusku 17. století. «Acta Universitatis Carolinae», Philologica, 1—3, 1967, s. 169 n.

⁸⁴ VI Международный съезд славистов в Праге 1968 г. Резюме докладов выступлений и сообщений. Прага, 1968, стр. 218; Světlá M a t h a u s e r o v á. Baroko v ruské literatuře XVII. století, s. 253 n.

⁸⁵ Сборник ответов на вопросы по литературоведению, стр. 85.

Международные контакты играют в барокко очень большую роль. Это стиль, который, как мы уже указывали, был способен «переливаться» из одной социальной среды в другую, из одной страны в другую — особенно тогда, когда он стал близиться к своему закату. В этом было одно из проявлений слабости стиля, его «вторичности».

На эту черту барокко обратил внимание уже А. Бенуа. Он говорил о барокко так: это «та самая *формальная* (курсив мой, — Д. Л.) система, которую мы теперь называем барокко и которая, как всепожирающий пламень, разлилась по Европе, достигнув даже далекой Московии, где за долго до реформ Петра I ею была подорвана незыблемость древних устоев».⁸⁶

Я думаю, нет никаких оснований отказываться от этого термина применительно к известным течениям в России XVII века.⁸⁷

Было ли барокко в России XVII века единым течением? С. Матхаузера считает, что в России XVII века было два барокко: «1) Отечественное, которое отрицает собой и проблематизирует старые формы, барокко деструктивное, создававшееся под сильным общественным давлением, и 2) барокко, заимствованное польско-украинским посредством, уже выработанное и сопровождаемое школьными поэтиками, барокко рационалистическое, направленное к маъеризму».⁸⁸ С. Матхаузера утверждает: «Древнее русское искусство кончается своим собственным „барокко“, и в этой переходной ситуации оно открывается влиянию готовых форм барокко»,⁸⁹ т. е. барокко второго типа — принятого через польско-украинское посредство.

Таким образом, с точки зрения С. Матхаузеровой, существуют два как бы равноправных барокко: свое и чужое. Из этих двух — свое предшествует чужому. Но тут встает вопрос: если свое барокко достаточно развилось, то тем самым не могло быть нужды в чужом. С моей точки зрения, чужое пришло именно потому, что свое не развивалось и процесс был убыстрен с помощью чужого. Нужда в «чужом» возникает в результате «встречных течений».

Чужое пришло и стало своим через поэзию Симеона Полоцкого, Кариона Истомина, Сильвестра Медведева, Андрея Белобочко, через канты, через придворный театр, проповедь, сборники переводных повестей, через «литературные» сюжеты стенных росписей, через Печатный Двор и Посольский приказ, через появившиеся частные библиотеки и новую школьную литературу, через музыкальные произведения В. П. Титова и многое другое.

Если барокко второго типа — заимствованное через польско-украинское посредство — не вызывает сомнений в своей «барочности», хотя и с некоторыми ограничениями, о которых мы сказали выше, то о существовании барокко первого типа — отечественного — могут идти споры.

В самом деле, принадлежит ли Аввакум к барокко? Я не сомневаюсь в том, что творчество Аввакума типично для XVII века, и не только русского. В его произведениях выразился отчасти тот «трагический гуманизм», который А. А. Смирнов считал характерным для XVII века. Действительно, для русской литературы XVII века типична монодрама личности: монодрама молодца «Повести о Горе Злочастии», монодрама

⁸⁶ А. Бенуа, Выставка Греко (1937). В кн.: Александр Бенуа размышляет... Изд. «Искусство», М., 1968, стр. 281.

⁸⁷ Кстати, в аналогичной ситуации оказалось барокко в Турции в XVIII веке. Турецкое барокко XVIII века — один из очаровательнейших стилей в истории великого искусства Турции, и было бы интересно типологически сравнить турецкое барокко XVIII века с русским XVII века.

⁸⁸ VI Международный съезд славистов в Праге 1968 г. Резюме докладов, выступлений и сообщений, стр. 218. Ср. более подробно: Světlá Mathauserová. Baroko v ruské literatuře XVII. století, s. 253 n.

⁸⁹ Там же.

протопопа Аввакума, монодрама Саввы Грудцына, монодрама Соломонии Бесноватой и т. д. Это в какой-то мере роднит эти произведения с трагическим гуманизмом Рембрандта. Но так ли типична эта черта именно для барокко? Так ли типичен Рембрандт как представитель барокко?

Вместе с тем Аввакум вопреки утверждениям тех исследователей, которые связывают его с барокко по линии изображения всяческих ужасов, совсем не стремится ужасать читателя и, напротив, всячески смягчает те реальные ужасы, которые он пережил. Своих мучителей Аввакум называет «дурачками»: ⁹⁰ «Владычице, уйми дурака-тово!» (стр. 151). Он молится и огорчается за своих мучителей: «Спаси бог властей тех, что землю меня закрыли...» (стр. 174), «Потужить надобно о них, о бедных. Увы, бедные никонияня!» (стр. 168). Напротив, себя Аввакум часто упрекает и унижает: «Что собачка, в солодке лежу...» (стр. 150). Но самое важное не это; Аввакум всячески подчеркивает, что все страдания его ничего не значат, что о них не стоит и рассказывать: «Полно о том беседовать...» (стр. 163), «О том много говорить. Бог их простит» (стр. 165), «И иное кое-что было, да што много говорить?» (стр. 161), — стремится внести долю юмора в описание своих страданий: «Я, вышед из воды, смеюсь, а люди те охают...» (стр. 151), «И горе и смех!» (стр. 152). Он подсмеивается над самим собой: «Любил, протопоп, со славными знатца, люби же и терпеть, горемыка, до конца» (стр. 152). Протопоп смягчает впечатление от ужасов. Эти ужасы не литературные, они на самом деле были в его жизни, и он их не смакует, не преувеличивает, не театрализует, как это было в произведениях барокко. Он стремится изобразить ужасы как нечто обыденное, подчеркнуть, что для верующего христианина они не страшны, призывает не к возмущению, а к умиротворению — духовному, разумеется, а не реальному.

Что же касается до смешения стилей в его «Житии», то эта черта у Аввакума не оригинальна — она имеет давнюю и отнюдь не барочную традицию в древней русской литературе.⁹¹

В Аввакуме очень сильны черты нового. Можно перечислить множество признаков, сближающих Аввакума с русскими писателями второй половины XVII века и с отдельными анонимными произведениями этого же времени. Он близок к демократической сатирической литературе XVII века, к литературе, явившейся из деловой письменности, его житие может быть сближено с северными поморскими житиями, для него характерен автобиографизм XVII века и мп. др. Но нет никакой необходимости все многочисленные черты нового в сочинениях Аввакума относить за счет барокко.⁹²

Признаки любого стиля не существуют сами по себе и не определяют собой целиком тот или иной стиль. Важны функции стиля и его историческая роль.

Отдельные признаки стиля барокко сами по себе характерны и для других стилей. В частности, многие признаки стиля барокко существо-

⁹⁰ А. Н. Робинсон. Жизнеописание Аввакума и Епифания. Изд. АН СССР, М., 1963, стр. 150 (далее ссылки — в тексте).

⁹¹ Вот признаки, по которым А. А. Морозов относит «Житие» Аввакума к барокко: «Здесь можно найти много общего (с западноевропейским барокко, — Д. Л.) в использовании риторических средств, аллегоризацию жизненных отношений, живописность изложения, использование будничных и натуралистических подробностей в сочетании с фантастикой, появление реального пейзажа, смешение книжного и простонародного языка и др.» (Национальное своеобразие и проблема стилей. «Русская литература», 1967, № 3, стр. 121). За исключением появления реального пейзажа, все остальные признаки (не исключая смешения языков) типичны для средневековой литературы в целом, к которой на Западе обращается барокко и которую в России попросту продолжает XVII век. Появление же реального пейзажа могло произойти не обязательно с помощью барокко.

⁹² Последнее исследование «Жития» Аввакума (В. Пек. Život protopora Avvakuma. Praha, 1967, s. 47—110) термина «барокко» к стилю Аввакума не применяет.

вали и в готическом искусстве. О причинах этого мы уже говорили в начале этой статьи. В России признаки готического стиля были очень сильны в Хронографе. Если бы Хронограф или переводная Хроника Манассии были созданы в России в XVII веке, сторонники стиля барокко нашли бы их барочными не в меньшей, а значительно большей степени, чем произведения Аввакума,

Итак, как же нам ответить С. Матхаузеровой: было ли у нас два барокко — одно «отечественное», местное и другое — заимствованное? Ответ, думаю, должен быть таким: было одно барокко — заимствованное, оно же отечественное. В России XVII века не было и не могло быть спонтанно возникшего барокко, ибо не было подготовительной стадии — ренессанса. Скорее должен был спонтанно возникнуть ренессанс. Он и возник, ибо пришедшее к нам при посредстве польско-украинско-белорусского влияния барокко приняло на себя функции ренессанса, сильно изменившись и приобретя отечественные формы и отечественное содержание.

Роль барочных элементов, мотивов и произведений была в России, по существу, не барочной, и в этом главным образом выразилось своеобразие русского барокко XVII века.

Такие явления второй половины XVII века, как раскрепощение личности, усиление личностного начала в литературном творчестве, переход к новой системе литературных жанров, секуляризация литературы, появление просветительства в литературе, расширение социальной среды писателей и читателей, расширение тем, к которым обращается литература, и т. д., — все эти явления могут быть замечены по всему сильно расширившемуся фронту литературы. Не следует думать, что в этом процессе барокко играло единственную или даже главную роль. Барокко было лишь одной из сил, сказавшихся по преимуществу в социальных верхах и в официальной литературе. Барокко играло прогрессивную роль в литературе и в конечном счете наряду с другими важными эволюциями привело к образованию в XVIII веке новой русской литературы — литературы нового типа.

Вопрос о «русском барокко» XVII века — это не вопрос о наличии тех или иных «признаков стиля» у отдельных русских писателей. Это вопрос интерпретации русского историко-литературного процесса нескольких столетий, в котором барокко должно было иметь свою роль, свою историческую миссию. Вопрос этот связан с тем, как мы понимаем барокко вообще и как мы понимаем смену великих стилей. Здесь нельзя ограничиться описательностью, хотя бы и самой эффектной.⁹³



⁹³ Да не подумает читатель, что моя статья — ответ на статью А. А. Морозова «Проблема значительно сложнее...», напечатанную в № 4 «Русской литературы» за 1968 год. Как полемист я мог бы быть вполне удовлетворен этой статьей А. А. Морозова. Внимательный читатель, знакомый с моей первой статьей («Русская литература», 1968, № 1) и полемикой с ней А. А. Морозова, конечно, обратит внимание на то, что А. А. Морозов оставил без ответа, т. е. молча согласился с моими основными возражениями ему. Именно этим, а не победительным тоном его последней статьи, определяется то, за кем оказалось последнее слово в споре — может ли вопрос о национальном своеобразии литературы XVII—начала XVIII веков быть решен в пределах изучения стиля барокко и его русской разновидности? Не заметив «конструктивных решений» в моей статье, А. А. Морозов воспринял ее только как примечания («маргиналии») к его собственной статье (Проблема значительно сложнее... стр. 149) и возражает мне по частным вопросам.