

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 (Ш У Ш К И Н С К И Й Д О М)

Русская литература

№ 3

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

1971

Год издания четырнадцатый

ИЗДАТЕЛЬСТВО «НАУКА»
ЛЕНИНГРАДСКОЕ ОТДЕЛЕНИЕ
ЛЕНИНГРАД

ИСТОРИЧЕСКАЯ РЕАЛЬНОСТЬ И ИЗУЧЕНИЕ ЗАКОНОМЕРНОСТЕЙ В РАЗВИТИИ СТИЛЕЙ

Статья А. А. Морозова является возражением на мою статью «Барокко и его русский вариант XVII века», опубликованную около двух лет назад в журнале «Русская литература» (1969, № 2, стр. 18—45). Статья, как видно из ее названия, была посвящена вопросу о национальном своеобразии русского варианта барокко XVII века. Выводы, к которым я пришел, резко расходятся с представлением о всеохватывающем характере барокко в России, свойственным несколькими предшествующим статьям А. А. Морозова о барокко. Эти мои несогласия во взглядах на русское барокко не вызвали ответных возражений А. А. Морозова: по-видимому, это означает согласие или отсутствие серьезной аргументации. Возражает же А. А. Морозов только по тому разделу моей статьи 1969 года, где я кратко, в самом предварительном виде излагаю мои общие взгляды на развитие стилей, поскольку это мне было необходимо для того, чтобы обрисовать характер русского барокко XVII века.¹

Нынешняя статья А. А. Морозова не повод для того, чтобы излагать в полном виде мои взгляды на развитие стилей. Эта тема очень большая и не может служить содержанием журнальной статьи, даже, допустим, и большой. Цель данной заметки — снять неточности в «изображении» моих взглядов на смену великих стилей.²

В начале своей статьи А. А. Морозов упоминает о некоторых гипотезах смены стилей. Он называет гипотезу В. Шерера о «мужских» и «женских» эпохах (хотя речь у В. Шерера идет именно об эпохах, а не о стилях), гипотезу Е. Курциуса о чередовании «классических» стилей и маньеризма и схему Д. Чижевского (кстати, высказанную им не «недавно», а около двух десятилетий назад).³ Далее А. А. Морозов излагает мои взгляды на смену великих стилей и делает это так, что все их отличие от предшествующих полностью исчезает. А. А. Морозов до крайности схематизирует и искажает мои воззрения и затем победительно спорит с ним же самим созданной схемой.

Приведу лишь некоторые примеры, так как восстанавливать истину по всем пунктам значило бы злоупотреблять вниманием читателей.

Возражая мне, А. А. Морозов пишет: «Однако заимствованные мотивы и „формальные признаки“ не просто перекапываются из одного стиля в другой, а трансформируются и меняют свои функции в контексте новых стилевых систем» (стр. 51); «Барокко вовсе не означает простое возвращение к средневековым формам искусства и средневековым идеям» (стр. 53); «Барокко — многообразный исторический стиль, а не конгломерат постоянных слагаемых различных „вторичных стилей“» (стр. 53) и пр. Все эти возражения удивительны, так как А. А. Морозов повторяет, но только упрощая, то же, что пишу и я. Критикуя Г. Вельфлиха, я говорю: «Г. Вельфлих видит в барокко лишь сумму чисто формальных признаков»

¹ Я предупредил об этом читателей в самом начале статьи. Вот с чего она начинается: «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» (стр. 18; здесь и далее курсив в цитатах мой, — Д. Л.).

² Неточности в полемике свойственны статьям А. А. Морозова. В одном случае это даже послужило поводом для отказа от продолжения полемики с ним. См.: Я. С. Лурье. Сюжет на ранних стадиях повествовательного искусства. «Русская литература», 1969, № 1, стр. 53—54, примеч. 28.

³ Впервые схема Д. Чижевского опубликована не в 1968-м, а в 1952 году: Dmitry Čiževskij. Outline of comparative Slavic literatures. Boston, 1952. Я полностью привел эту схему и подверг ее критике еще в 1958 году в своей статье «К вопросу о зарождении литературных направлений в русской литературе» («Русская литература», 1958, № 2, стр. 3—13).

(стр. 26). И далее: «Ни один из формальных признаков барокко не является его исключительной принадлежностью» (стр. 27). Указав, что отдельные формальные признаки барокко можно встретить в средневековье, что «барокко фактически кое в чем... возвращалось» к готике, что «отдельные явления барокко встречаются даже в сочинениях отцов церкви и в эллинистический период литературы» (стр. 27) и т. д.,⁴ я так обобщаю все сказанное: «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» (стр. 28). Легко можно было бы довольно сильно раздражиться на такой способ «перекатывания» всего хода рассуждений своего противника в свою собственную статью в качестве возражения тому же противнику.

Этот прием полемики А. А. Морозов использует неоднократно. Так, например, возражая мне, он пишет, что мотив «Vanitas» различен в средневековье и в барокко (стр. 51), но именно об этом пишу и я о теме «Vanitas»: «Ее значение различно, и нельзя в XVII веке приписывать ей функции, которые она выполняла в XIV и XV веках» (стр. 36).

Полемизируя со мной, А. А. Морозов утверждает, что рококо было не «„усложнением“ барокко, а его измельчанием», связанным «с утратой его глубины и значительности» (стр. 52).⁵ Однако я, упомянув о рококо как об усложнении барокко (стр. 20), сразу же, через один абзац (как бы в предвидении возможных недоразумений), пишу: «Что же такое усложнение стиля...?» — и разъясняю, что усложнение ведет к образованию вторичного стиля, к некоторому отрыву стиля от строгих идеологических систем (ср. «утрату глубины» у А. А. Морозова), к появлению декоративных элементов, к дроблению стиля (ср. «измельчание» у А. А. Морозова). Таким образом, выхватив из моего попутного упоминания рококо только одно слово «усложнение» и придав ему совсем не то значение, которое я в него вкладываю и которое тут же подробно разъясняю, А. А. Морозов «учит» меня затем тому самому, о чем говорю и я.

В своей статье я пишу о переходе от декоративно-усложненного стиля к простому как о некотором скачке. Действительно, в истории стилей, как и в истории многих общественных явлений вообще, переход от простого к сложному может совершаться постепенно, путем постепенного усложнения явления (вот где место этого понятия — «усложнение!»), но переход от сложного к простому совершается обычно скачкообразно. Это и понятно: стиль представляет собой строгое единство. Переход от одного стиля к другому — это переход от одной замкнутой и цельной системы к другой. В системе может быть внутреннее движение, но это движение легче совершается как усложнение стиля, как его постепенное «окаменение» (термин А. Н. Веселовского), как его постепенное измельчание, чем как переход от чего-то омертвевшего и отжившего к живому. Для того чтобы на смену застывшему в декоративности и в повторяющихся формальных приемах старому стилю пришел молодой и простой стиль, необходим скачок.

Сколько писалось в марксистской литературе о скачках в общественной жизни! Но А. А. Морозов представляет себе скачок как рождение из ничего. Он пишет: «Однако исторические стили и философские системы не появляются во всеоружии, как Афина Паллада из головы Зевса. Ломка средневекового мировоззрения не произошла внезапно. Освобождение от схоластики не свершилось путем какого-то озарения» (стр. 51).

Кто же утверждает противоположное? Скачок всегда подготовлен предшествующим развитием. Подготовлен был и скачок от готики к ренессансу. Что же касается до перехода от одного мировоззрения к другому, то тут, по-видимому, вообще нельзя говорить о скачке: мировоззрение не требует той цельности, которая обязательна для великих стилей.

О подготовке стиля ренессанса внутри готики писалось неоднократно и много. В готике зреет Возрождение. Поздняя готика, непосредственно предшествующая Возрождению, может в известном смысле рассматриваться как предвозрождение (не смешивать с проторенессансом, который в Италии предшествовал готике!). Тут, в готике, — и движение, и психологизм, доведенные до сильнейшей экспрессии. Элементы освобождения личности, пока еще, впрочем, в пределах религии, уже явственно в готике, особенно поздней. И тем не менее готика и Возрождение резко

⁴ И ниже в своей статье я пишу лишь о «частичном возвращении к средневековью» (стр. 35), о возвращении, которое было замечено еще в XVIII веке классицистами, давшими этому стилю название «барокко», подчеркивающее его средневековое «варварство» (стр. 35).

⁵ В другом месте своей статьи А. А. Морозов выводит рококо не из барокко, а из маньеризма. По его мнению, маньеризм «застрял» в барокко и породил рококо (стр. 53).

различные стили. То, что зрело в готике, потребовало затем резкой смены всей системы стиля. Новое содержание взорвало старую форму и вызвало к жизни новый стиль — ренессанс.

Не буду останавливаться на этом вопросе подробнее: данная моя заметка посвящена лишь элементарным разъяснениям.

Мода на барокко сейчас так велика, а стремление непропорционально расширять это понятие так развито, что если не поставить этому какие-то границы, то термин «барокко» перестанет иметь какое бы то ни было реальное содержание. Я писал: «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» (стр. 33). И, конечно, особенно много произвола в подчинении науки своего времени художественному стилю барокко. А. А. Морозов относит к барокко научную деятельность Галилея, Кеплера, Декарта, Джордано Бруно и др.⁶ Отстаивая сейчас свои позиции, А. А. Морозов пишет уже только о Дж. Бруно и о Кеплере, давая научному творчеству последнего пространную, но все же крайне одностороннюю и при этом чисто искусствоведческую характеристику. Однако и эта характеристика, повторяющая в общем то, что А. А. Морозов писал и раньше, остается малоубедительной.⁷

Поскольку А. А. Морозов неправильно и тенденциозно «переизложил» мои соображения о смене великих стилей, мне необходимо дать некоторые разъяснения и по этому поводу.

Все многочисленные теории смен стилей в той или иной степени изображают эту смену как цепь, уходящую в дурную бесконечность: за стилем одного типа является стиль другого типа, затем возвращается стиль первого типа, он снова сменяется стилем второго типа и т. д. Развития в искусстве нет. Есть только бесконечное и однообразное чередование стилей, причем причины этого чередования не указываются или указываются примитивные: например, стиль «приедается», надоедает, поэтому якобы художники возвращаются к предшествующему, оставленному. Но утомление искусством не может быть фактором его творческого развития — это ясно. Этого, между прочим, не понимали формалисты, сделавшие необходимость «остранения» главным стимулом развития искусства.

С моей точки зрения, чередование пар стилей занимает только один, ограниченный период в развитии мирового искусства: от античности и до нашего времени. Возникнув, это чередование имеет одни формы, а в новое время — другие. Поверх всех чередований и смен идет общее развитие искусства, его стилистической основы. В этом отличие моей «схемы» от предшествующих.

Причины смен пар стилей в следующем. Действительность не выбирает стиль среди существующих (допустим, иезуиты «выбрали» для себя рожденное прогрессивными кругами общества барокко), а создает стиль новый и преобразовывает старый. Два эти процесса — создания стиля и его преобразования — различны по существу и приводят к различным результатам. То, что я называю первичным стилем, — это стиль созданный, а вторичный — это стиль преобразованный.

Эстетически негибкое и мало восприимчивое к новому сознание доклассового общества подчиняет всю человеческую деятельность одному всеобъемлющему стилю. Деятельность человека в доклассовом обществе вся в той или иной мере синкретически связана с эстетическими переживаниями. Смена стилей появляется лишь в классовом обществе и знаменует собой возникновение возможности перестройки эстетического сознания общества, переключения его с одного стиля на другой. На первых порах сменяющиеся друг друга великие стили охватывают такую значительную часть человеческой деятельности: науку, быт, религию и пр. С развитием эстетической восприимчивости эта необходимость для каждой эпохи в единичности стиля («стиля эпохи», «эстетического кода эпохи») постепенно ослабевает. Стиль начинает ограничиваться определенными видами искусств (в роман-

⁶ А. Морозов. Проблема барокко в русской литературе XVII—начала XVIII века. (Состояние вопроса и задачи изучения). «Русская литература», 1962, № 3, стр. 9.

⁷ Отмечу кстати, что ссылки А. А. Морозова на О. Флекенштейна, И. Н. Голенищева-Кутузова и Т. Н. Ливанову по поводу Кеплера и Галилея не совсем точны. О. Флекенштейн на цитированной странице пишет: «Кеплер со своим анимизмом всегда оставался в рамках мышления Ренессанса...» (О. Флекенштейн. От «новой науки» Ренессанса к «новому методу барокко». «Вопросы истории естествознания и техники», 1964, вып. 16, стр. 109); И. Н. Голенищев-Кутузов («Барокко и его теоретика») не развертывает мысль о бароккизме Галилея, а ограничивается небольшим абзацем, где только высказывает свое мнение, не обосновывая его, а Т. А. Ливанова («Семнадцатый век и пути развития музыки Запада») вообще не пишет о бароккизме самого Галилея, а только о том, что Галилей своей судьбой (а не воззрениями) мог оказать влияние на музыку барокко.

тизме, реализме),⁸ и все решительнее развиваются индивидуальные стилистические отличия между творцами.

Развитие индивидуальных стилей, начавшееся очень рано в личностном искусстве классового общества, постепенно вытесняет необходимость в подчинении всего творчества какому-нибудь одному великому стилю. Это мы видим в реализме. Реализм все время развивает новые стилистические принципы; это саморазвивающееся направление в искусстве. Оно возможен благодаря гибкости эстетического сознания современного общества, которое может пользоваться разными «эстетическими кодами». Об этом я писал неоднократно.

Поверх чередования пар стилей в искусстве происходит общее его развитие, которое связано с ростом эстетической восприимчивости и эстетической свободы, но определяется общим развитием человеческого общества.

Вместе с ростом общественно-эстетического сознания присущая всему художественному творчеству условность из прямолинейной и примитивной и отчасти внеэстетической становится все более и более сублимированной и эстетически совершенной. Условность не падает, а становится более органичной и менее заметной.

Я пишу это для того, чтобы показать, что мои представления о смене стилей отнюдь не ограничиваются новой характеристикой тех пар стилей, которые давно обратили на себя внимание историков культуры и искусства. Каждая новая пара стилей отнюдь не повторяет предшествующие, хотя обращение к «строительному материалу» предшествующих стилей постоянно.

Из изложенного ясно, что мною предлагается не просто «еще одна» теория чередования стилей, а делается попытка усмотреть некоторую закономерность в совершающемся под воздействием исторической реальности движении искусства.

Становясь на «защиту» исторической реальности, А. А. Морозов изображает мои отступления от нее в основном двумя способами: 1) упрощением и искажением моих взглядов и 2) противопоставлением моих взглядов своим собственным типологическим характеристикам барокко, в которых значение барокко преувеличивается до крайности и понятие барокко расширяется до его полного слияния со всеми явлениями эпохи. При этом, возражая против моей концепции движения искусства, А. А. Морозов не предлагает ничего взамен.

Заключительный абзац статьи, в котором А. А. Морозов пробует резюмировать свой взгляд на формирование стилей, состоит из самых общих констатаций связи развития стилей с исторической реальностью, чего, в сущности, никто не отрицает.

Задача, однако, состоит не в том, чтобы признать эту связь, а в том, чтобы выяснить характер этой связи и возникающие на ее основе исторические закономерности.

⁸ Вот почему А. А. Морозов ошибается, когда, домысливая за меня якобы принадлежащую мне теорию смены пар стилей, утверждает, что, согласно моей теории, классицизм должен властно подчинять себе все формы культуры, не оставляя места для других стилей (стр. 52). Классицизм в отличие, допустим, от ренессанса принадлежит к той эпохе развития культуры, когда всеобъемлющих стилей уже не существует. Не является всеобъемлющим («стилем эпохи») и барокко.

