

Глава 5

БАРОККО В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ XVII в.

«Стиль времени»

Появление в русской литературе стиля барокко вносит в русскую литературу новое начало, чрезвычайно важное для ее последующего развития. Стиль барокко — явление нового времени, не свойственное древней русской литературе. Это вынуждает нас подробно остановиться на особенностях развития стилей вообще¹.

«Художественное лицо эпохи», «стиль эпохи» могут проявляться только на определенных стадиях развития эстетического сознания. «Стиль эпохи» связан с особой природой этого сознания.

Для искусства средневековья, как и для народного искусства, характерна особенно четкая наполненность их едиными стилеформирующими началами. В старой деревенской избе, построенной деревенскими плотниками, обставленной деревенскими столярками, наполненной бытовыми предметами, выполненными деревенскими мастерицами и мастерами, — все, от деревянной ложки и до конька на крыше, подчинено единому стилю. В пределах своей эпохи и своей народности этот народный художественный стиль един, хотя каждая местность, а иногда каждое село, имеют свои особенности и характерные для нее «знаковые» признаки. По одежде легко определить социальное и семейное положение человека², по прялке — местность, из которой она происходит.

«Стиль эпохи», единый для всех искусств и для всего своего времени, существует только на определенных стадиях развития эс-

¹ У литературоведов, языковедов и искусствоведов существуют разные представления о том, что следует понимать под стилем. Здесь и ниже мы говорим о стиле в самом широком значении этого слова — так, как его понимают искусствоведы. Рассмотрение понятия «стиль» требует особых исследований.

² См.: Bogatyrev P. The Functions of Folk Costume in Moravian Slovakia. The Hague; Paris, 1971.

тетического сознания, когда нет еще отдельных направлений в искусстве и нет индивидуальных стилей художников. Личностное начало слабо сказывается в произведениях искусства, связанных со «стилем эпохи». Именно в периоды господства единого стиля легкость художественного восприятия произведений искусства приводит к образованию универсальных стилеобразующих принципов, условных форм и канонов. И наоборот.

Единство стиля пронизывает собой и средневековье. Художественное начало как бы разлито в жизни. Оно захватывает не только искусство, но и весь быт, одежду, все ремесленные изделия, идеологию, включая богословие, политическую мысль, выраженную в художественно ценных легендах и исторических мифах. Жизнь в средневековом обществе подчинялась некоторому единому художественному стереотипу.

Красота этого эстетического единства жизни настолько покорила иногда людей нового времени, что всегда и во всех странах, особенно в период господства романтизма, находились поборники старины, стремившиеся возродить это эстетическое единство жизни по крайней мере в собственном бытовом укладе и в собственных художественных произведениях. Но никогда еще ни один из людей нового времени и новой культуры не достигал и не мог достигнуть того гармонического подчинения всей своей жизни единому художественному стилю, который пронизывал собой средневековье и уклад старой народной жизни. Это объясняется в первую очередь тем, что в отличие от нового времени единство художественного стиля в эпоху средневековья не достигалось, а сохранялось, оно было традиционным.

Как бы ни было грустно признавать романтически настроенным поклонникам национальной старины, они в конце концов вынуждены бывали понять, что единство стиля в средние века существовало благодаря некоторой эстетической негибкости людей того времени.

Эстетическая негибкость — это не оценочное понятие. Вводя его, мы отнюдь не собираемся развенчивать и принижать те «стили эпохи», которые были так характерны для средневековья. Эстетическая негибкость, с одной стороны, способствовала проведению в жизнь единого стилистического начала, а с другой стороны, закрывала людям своего времени пути к овладению и пониманию других стилей, других культур, а также индивидуального начала в творчестве.

Действительно, для любого стиля наиболее «активной» и значительной его чертой является единство его стилеформирующих элементов. Художник творит свое произведение, подчиняя его единому ритму, единому художественному «модулю», подчиняя и форму, и содержание общим художественным «мерностям», объединяя внешнее и внутреннее, идею и ее воплощение, определенными повторяющимися или сходными приемами.

Читатель, зритель, слушатель должны произвести известное усилие, чтобы обнаружить это художественное единство, воспро-

известии, повторить в своем сознании тот вечно действующий творческий акт, который лежит в основе любого произведения искусства.

В. М. Жирмунский так определяет значение стиля как явления, облегчающего благодаря своей целостности и систематичности рецепторную деятельность воспринимающего лица — в первую очередь, конечно, исследователя: «...понятие стиля означает не только фактическое сосуществование различных приемов, временное или пространственное, а внутреннюю взаимную их обусловленность, органическую или систематическую связь, существующую между отдельными приемами. Мы не говорим при этом: фактически в XVIII в. во Франции такая-то форма арок соединялась с таким-то строением портала или сводов; мы утверждаем: такая-то арка требует соответствующей формы сводов. И как ученый палеонтолог по нескольким костям ископаемого животного, зная их функцию в организме, восстанавливает все строение ископаемого, так исследователь художественного стиля по строению колонны или остаткам фронтона может в общей форме реконструировать органическое целое здание, „предсказать“ его предполагаемые формы. Такие „предсказания“, конечно в очень общей форме, мы считаем принципиально возможными и в области поэтического стиля, если наше знание художественных приемов в их единстве, т. е. в основном художественном их задании, будет адекватно знаниям представителей изобразительных искусств или палеонтологов»¹.

Всякое восприятие произведения искусства носит творческий характер и в той или иной мере совершается по «подсказке» художника. Сопричастность воспринимающего творческому акту художника и составляет то «наслаждение» произведением искусства, без которого не может быть и самого произведения искусства. Побутно отмечу, что это «наслаждение» отнюдь не гедонистического порядка. Оно может сочетаться с состраданием, с ужасом перед безобразием жизни, с острым ощущением несправедливости или гневом против общественного несовершенства. Это «наслаждение» совсем особого рода, хотя случается, что эстетически неразвитые люди требуют от произведений искусства наслаждения и удовольствия в самом прямом смысле этого слова.

Творческий акт воспринимающего произведение искусства — это сотворчество, и он далеко не легок. Мы хорошо знаем, что восприятие многих произведений искусства требует серьезной эстетической подготовки, своего рода тренировки, знаний и гибкости эстетического сознания. Это признается в музыке (в отношении так называемой серьезной музыки), хотя не всегда признается для живописи, скульптуры, поэзии.

Воспринимая произведение искусства, мы следуем этому стилеформирующему началу, «идее стиля», и отбрасываем в своем со-

¹ Жирмунский В. М. Вопросы теории литературы. Л., 1928. С. 51.

знании все случайные элементы — неровности линий и поверхностей, трещины и другие «неточности» художественного воплощения. Мы восстанавливаем в уме идеальную симметрию, реконструируем строгий ритм, угадываем гармонию красок там, где она дана только намеками, и т. д. И, самое главное, мы «узнаем» связь содержания с его воплощением в определенной форме. Великие стили эпохи, отдельные стилистические направления и индивидуальные стили подсказывают и направляют художественное обобщение не только творцам, но и тем, кто воспринимает.

Главное в стиле — это единство: «самостоятельность и целостность художественной системы»¹. Целостность эта направляет восприятие и сотворчество, определяет направление художественного обобщения читателя, зрителя, слушателя. Стиль суживает художественные потенции произведения искусства и тем облегчает их апперцепцию. Естественно поэтому, что «стиль эпохи» возникает по преимуществу в те исторические периоды, когда восприятие произведений искусства отличается сравнительной негибкостью, «жесткостью», когда оно не стало еще легко приспособляться к переменам стиля. С общим ростом культуры и расширением диапазона восприятия, развитием его гибкости и эстетической терпимости падает значение единых «стилей эпохи» и даже отдельных стилистических течений. Это можно заметить довольно отчетливо в историческом развитии стилей. Романский стиль, готика и ренессанс — это стили эпохи, захватывающие собой все виды искусства и частично переходящие за пределы искусства — эстетически подчиняющие себе науку, мировоззрение, философию, быт и многое другое. Однако барокко может быть признано «стилем эпохи» только с большими ограничениями.

Барокко на известном этапе своего развития могло существовать одновременно с другими стилями — например, с классицизмом во Франции. Классицизм, в целом сменивший собой барокко, обладал еще более узкой сферой влияния, чем предшествующие стили. Он не захватывал (или захватывал очень незначительно) народное искусство. Романтизм отступил и из области архитектуры. Реализм слабо подчиняет себе музыку, лирику, отсутствует в архитектуре, балете. Вместе с тем это относительно свободный и разнообразный стиль, допускающий многообразные и глубокие индивидуальные варианты, в которых ярко проявляется личность творца.

Искусство средних веков потому и основывалось на стилистических канонах и этикете, что этим облегчалось не только творчество, но и восприятие художественных произведений. Благодаря стилистическим канонам возрастала «предсказуемость» в восприятии явлений искусства. Вырастал уверенность воспринимающего в осуществлении ожидаемого. Стиль был «спрятан» не только

¹ Жирмунский В. М. Литературные течения как явление международное // V конгресс Международной ассоциации по сравнительному литературоведению (Белград, 1967). Л., 1967. С. 13.

в произведении искусства, но был разлит во всей художественной атмосфере эпохи. В XIX в. произошло отмирание хотя и не самих канонов, но, во всяком случае, самой идеи необходимости канонов как некоего положительного начала в искусстве, ибо гибкость восприятия стала достаточно высокой и отпала необходимость в едином «стилистическом ключе» для «чтения» произведений искусства. Воспринимающий искусство смог легко «узнавать» несколько стилей, приспосабливаться к индивидуальным авторским стилям или к стилю данного произведения.

Прогресс в искусстве есть прежде всего прогресс восприятия произведений искусства, позволяющий искусству подниматься на новую ступень благодаря расширению возможностей сотворчества и ассимиляции произведений различных эпох, культур и народов.

Но прогресс этот не был прямолинейен и был связан с известными утратами. Так, например, существование единого «стиля эпохи» было в свое время явлением исключительно ценным. Важно отметить, что эстетическое восприятие в эпохи существования единых и всеобъемлющих стилей было настолько этим единством облегчено, что художники «закладывали» в свои произведения некоторые стилистические «препятствия», чтобы сделать восприятие их творческим. Так, в романских и готических зданиях появлялась некоторая поверхностная асимметрия, заставлявшая зрителя восстанавливать в своем творческом воображении их более глубокую «внутреннюю» симметричность.

Подлинная романская постройка имеет слегка асимметричные порталы, разноразмерные окна, слегка различные колошны из разного камня или с разными по форме капителями; в саксонском варианте романского стиля колонны в нефе перемежаются с квадратными в сечении столпами. В подлинной готике фланкирующие западный вход в собор башни различны, имеют даже разную высоту. Эти различия, конечно, не выходят за известные пределы, позволяя зрителю угадывать идеальную форму. Но в псевдоготике или псевдороманском стиле XIX в. этих различий нет: все совершенно точно и «аккуратно».

Та же неправильность и асимметрия характерны для русских построек периода единства стиля. Неровности стены, неточно выведенные лопатки, асимметрия окон, чуть различающиеся между собой купола и главки — все то, что особенно пленяет в древнерусском зодчестве, обусловлено тем, что искусство, ставя перед зрителем задачи сотворчества в пределах единого стилистического кода, делает возможным это сотворчество неточным проведением кода. Произведение искусства ставит задачи и подсказывает пути для их решения одновременно.

Нарочитое несовершенство поверхностной формы подчеркивало совершенство той идеальной формы, которую вскрывал в произведении искусства с помощью творческого акта зритель. Эта поверхностная асимметричность и некоторое общее несовершенство формы делает особенно обаятельными произведения романского

зодчества или памятников древнерусской архитектуры и позволяет легко отличить подлинные строения от подделок XIX в.

Эти неточности «стилей эпохи» зависят не от случайных причин: от несовершенства техники, например, как думают некоторые искусствоведы, или от того, что отдельные детали выполнялись разными мастерами при отсутствии строгих указаний, как пытаются утверждать другие. Эти неточности имеют эстетическое основание. Несовершенство техники или несовершенство проектирования как бы шли навстречу «совершенству», постоянству и строгому единству традиционного эстетического кода, легко читаемого, а потому и небрежно проводящегося.

Так было, например, в Киевской Руси. Стилистическое единство искусства этого периода поразительно. Праздничные слова построены по тем же эстетическим принципам, что и храмы. Храмы и их росписи, музыка, в них исполнявшаяся, слова службы, в них произносившиеся, подчинялись единому монументальному стилю. Стил ь этот, в котором индивидуальные варианты были весьма ограничены, был легко воспринимаем, легко восполняем, дополняем. Произведения легко создаются. Стил ь «коллективен». Инерция движения художественной жизни, не допускавшей переключения эстетического сознания на другие стили, легко преодолевала различные шероховатости и некоторую недоработанность. Отсюда и в литературе ансамблевость, «плодовитость», коллективность творчества сменявших друг друга поколений книжников, разножанровые сочетания и пр.

Таким образом, произведение искусства не инертно созерцается или слушается — оно активно «отвоевывается» зрителем, читателем, слушателем. Это «отвоевывание» облегчается (но не до конца) самим творцом, который создает своего рода стилистический код для «прочтения» своего произведения, для его эстетического восприятия.

В эпохи, когда индивидуальное начало слабо развито в искусстве, когда нет различных направлений, стилистический код един для эпохи и в известной мере для всех искусств. Единство стилистического кода, эстетическая негибкость, традиционность облегчают и творчество, и сотворчество, и создание произведений искусства и их восприятие. И именно это ведет к значительной экспансии искусства, которую мы наблюдаем и в средневековье, и в народной жизни других эпох. Художественное начало вторгается в деловую письменность, в обряд, в обиход, в разговорную речь и т. д.

Привычность и обычность эстетического кода позволяет менее строго следовать точности воплощения стиля, последовательности проведения стилеформирующих элементов. От этого чаще, чем в новое время, в средневековом искусстве нарушения симметрии и ритма, менее тщательно соблюдаются пропорции, «грубее» и небрежнее форма, обобщенное и условное изображение. И эта некоторая небрежность и «неточность» необходимы, ибо без них не может в полной мере осуществляться сотворчество.

Когда все произведения рук человеческих в той или иной степени подчинены единому, а главное, одному стилю, — зрителю, слушателю и читателю нет необходимости осваивать новые эстетические коды, нет поэтому и обычной для эстетически развитого человека нового времени терпимости к искусству других эпох или чужих народов. Художественный мир человека средневековья облегчен и вместе с тем замкнут и ограничен.

Только с ослаблением традиционности, с появлением направлений в искусстве и индивидуального начала искусство становится более «точным», «аккуратным», а стилистическое единство более последовательным, хотя и более «узким» по сфере своего применения, не требующим своего распространения на все окружение человека.

Красота является как новое в пределах старого. Абсолютно новое «не узнается». И соотношение нового и старого все время меняется. С увеличением гибкости и «интеллигентности» эстетического сознания доля нового становится все больше, доля старого отстывает и уменьшается. Но абсолютно новое не может все же существовать: оно не узнается. Чем примитивнее эстетическое сознание, тем для него больше нужно старого, чтобы воспринимать новое. Поэтому так велика доля традиционного в народном искусстве нового времени и в искусстве средневековья. При этом в народном и средневековом искусстве развивается потребность не только в традиционном, но и в восприятии всего окружающего в едином стилистическом ключе. Постепенно доля нового увеличивается в искусстве, становится возможным восприятие произведений искусства, созданных в различном стилистическом ключе. Отходит в прошлое возможность «стиля эпохи», потом становится возможным сосуществование нескольких стилей в одну и ту же эпоху, возникают индивидуальные авторские стили.

Важная историческая особенность русского барокко заключалась именно в том, что русское барокко не было просто «стилем эпохи» — это было одно из стилистических направлений эпохи. Это было знаком того, что эстетическое сознание достигло уже сравнительно высокого развития.

Здесь мы должны снова сделать отступление и обратиться к вопросу о барокко в развитии мировых стилей.

Великие стили и стиль барокко

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 и излишней схематизации историко-культурного процесса.

На самом же деле великие стили охватывают то большую, то меньшую область культуры, то ограничиваются отдельными искус-