

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-

ствами, 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.

Это и понятно: 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 измельчение, 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.

В самом деле, то, что принято называть романским стилем (стилем «романеск» или, как его называют англичане, «норманнским» стилем)<sup>1</sup>, сменяется стилем готическим в течение более ста

---

<sup>1</sup> Говоря о романском стиле, я имею в виду и то, что в последнее время называется романским стилем (XI—XII вв.), и то, что стало принятым сейчас называть «прероманским» периодом (VI—X вв.). 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 в. Однако в последние годы в западном искусствоведении подчеркивается, что развитие европейского искусства было прервано венгерским и норманнским завоеваниями в X в. и что романское искусство образовалось только с начала XI в. При этом романское искусство делится на раннероманское («первый романеск») и зрелое романское («второй романеск»). Предшествующее же венгерским и норманнским 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 принадлежит единому, хотя

лет — от середины XII в. до середины XIII в. 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 Или XII в. — 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 в. 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 аркбутов, 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 в. и церковью XIII в. 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 в. до начала XVI в., то есть за период, в течение которого были выстроены трансепты Санли и Бовэ, прогресса в технике конструкций, в сущности, не произошло. „Пламенеющая“ готика, появившаяся в конце XIV в., явилась только поверхностной декорацией, добавленной к техническому костяку, совершенствовавшемуся с XI по XIII в. включительно. Ибо в течение 250 лет зодчие были изобретательны, а в течение последующих 250 лет они довольствова-

---

и развивающемся стилю, причем этот стиль в VI—X вв. 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 прочих см.: Larousse Encyclopedia of Byzantine and Medieval Art. General Editor René Huyghe. London, 1963. P. 228—311). Литература о романском искусстве в последние годы быстро растет. На смену увлечению барокко сейчас явно приходит увлечение романским и «прероманским» искусством.

лись тем, что копировали своих предшественников. Эта остановка в архитектурном развитии, наступившая с конца XIII в., была явлением, связанным со всеми сторонами средневековой истории: религиозной, технической, экономической, социальной и психологической. Произвольное разделение романского и готического в середине XII в. не соответствует каким-либо историческим событиям, в то время как вторая половина XIII в. была поразительной эпохой средневековья. Период с 1050 г. по середину XIII в. 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, Абельяр, Франциск Ассизский, Фома Аквинский, Роджер Бэкон и Людовик Святой. И строители соборов возводили свои изумительные строения, которые стали свидетельствами высочайшей эпохи средневекового христианства»<sup>1</sup>. Далее Ж. Жимпель отмечает, что с 1277 г. начался период реакции, заката средневекового христианства и утверждения «канонического права» для поддержки официального христианства. В приведенной цитате для нас особенно важно 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, то есть 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 определена в идеологическом отношении. 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<sup>2</sup>.

Многочисленные работы о романском искусстве, появляющиеся сейчас на Западе, показывают все величие этого стиля, до сих

<sup>1</sup> Gimpel J. The Cathedral Builders. New York; London, 1962. P. 10—12. (Перевод мой. — Д. Л.)

<sup>2</sup> См.: Mâle Em. L'Art religieux du XII-e siècle en France. Paris, 1928.

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. Скачок всегда подготовлен предшествующим развитием. Подготовлен был и скачок от готики к ренессансу. Что же касается 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 налицо в готике, особенно поздней. И тем не менее готика и возрождение резко 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.

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 в. 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 постепенное рождение нового стиля, противоположного 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 про-

тивоположные 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 поздний «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», на «знатоков», рост «самостоятельности» стиля, при которой один и тот же стиль может выражать различное содержание. В процессе усложнения и формализации любого стиля, первичного или 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<sup>1</sup>. 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.

---

<sup>1</sup> Е. Н. Купрянова хорошо продемонстрировала в своей работе «К вопросу о классицизме» (XVIII век. Сборник 4. М.; Л., 1959. С. 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, с. 31) и выдвинувшей поэтому представления о «естественной морали» и «естественном человеке».

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 условное целое, сложнее первичного стиля. «Онтогенез 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. Надо 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<sup>1</sup>, 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), согласно которым одна культура сменяет другую и, очевидно, будут сменять друг друга до бесконечности. Эти теории основаны не только на ложных представлениях об имманентности культурного развития<sup>2</sup>, но все же и на некоторых конкретных наблюдениях, ибо культуры и стили действительно сменяют друг друга. Од-

<sup>1</sup> Čiževsky Dm. Outline of Comparative Slavic Literatures. Boston, 1952. Концепция 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 маньеризма (Curtius E. R. Europäische Literatur und Lateinisches Mittelalter. Bern: München, 1969).

<sup>2</sup> 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 в.).

нако 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 смен 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 по XII в. Готика занимает три века — с конца XII по XV в. Ренессанс — два века: XV и XVI. Барокко — приблизительно полтора-два века с центром в XVII в. Классицизм — несколько более века. Романтизм — полвека.

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 открыто, явно 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 ослабевающей 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<sup>1</sup>. «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<sup>2</sup>. 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 Эрнст Роберт Курциус в своей знаменитой книге «Европейская литература и латинское средневековье»<sup>3</sup>. Курциус правильно заметил тенденцию относительного развития стилей от стиля первичного, названного им классицизмом, к стилю вторичному, названному им маньеризмом<sup>4</sup>. 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 в его системе нет<sup>5</sup>. Есть только имма-

<sup>1</sup> О развитии гуманистического начала в человеческой истории см. замечательную работу Н. И. Конрада «О смысле истории» в его книге «Запад и Восток». (С. 466—512. Изд. 2-е. С. 446—486.)

<sup>2</sup> 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.

<sup>3</sup> См.: Curtius E. R. Europäische Literatur und Lateinisches Mittelalter.

<sup>4</sup> Термин «маньеризм» происходит от итальянского термина «bella maniera», употреблявшегося в Италии еще в XVI в. в трактате Франческо Ланцилотти, а затем в известном сочинении Дж. Вазари (Жизнеописания наиболее знаменитых архитекторов, живописцев и скульпторов) для обозначения живописного стиля XVI в. О термине «маньера» и «маньеризм» см.: Briganti Giuliano. Der Italienische Manierismus. Dresden, 1961. S. 6—7. В приложении — библиография о маньеризме.

<sup>5</sup> Ср. аналогичную тенденцию у Шпенглера, Воррингера и отчасти Вальцеля отменить понятия готики и романтизма, оставив для них только одно: барокко (ср., например: Вальцель О. Художественная форма в произведениях Гете и немецких романтиков // Проблемы литературной формы. Л., 1928. С. 70—104;

нентное 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. Предложение Э. Р. Курциуса называть барокко маньеризмом<sup>1</sup> 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 в. (появление городов-коммун и капиталистическое развитие) вызывают возникновение ренессанса. Классицизм связан с союзом буржуазии и абсолютизма<sup>2</sup> и т. д. Отмеченное нами постепенное ускорение в развитии стилей отражает ускорение в развитии общества. Так обстоит дело с первичными стилями. Что же касается вторичных стилей (готика, барокко, романтизм), то развитие их происходит при меньших творческих потенциях 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.

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,

---

впрочем, тенденция к объединению барокко и романтизма на почве «немецкого чувства формы» в этой последней работе выражена весьма умеренно).

<sup>1</sup> С 30-х годов XX в. в моду вошел термин «маньеризм» в применении к изобразительным искусствам середины и второй половины XVI в. Вскоре термин этот стал применяться и к литературе того же периода. Если исключить Э. Р. Курциуса и его последователей 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 «мягкий» 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 (см.: Bosquet J. Mannerism: The Painting and Style of the Late Renaissance. New York, 1964. P. 31).

<sup>2</sup> Принимаю социологическую характеристику классицизма, предложенную Е. Н. Кулрепной в работе «К вопросу о классицизме» (с. 31—33 и др.).

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 и в связи с этим необходимость его «острашения» не может быть фактором его творческого развития.

В самом деле, чередование пар стилей занимает только один, ограниченный период в развитии мирового искусства: от античности и до нашего времени. Возникнув, чередование стилей имеет одни формы, а в новое время — другие. Поверх всех чередований и смен идет общее развитие искусства, его стилистической основы. В этом отличие предложенной «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 этих 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 также 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 романтизме, реализме) и все решительнее развивает 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. Он 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 эстети-

ческой восприимчивости и эстетической свободы, но определяет-ся 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 снижается, а становится более органичной и менее заметной.

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 данном разделе 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<sup>1</sup>. Гораздо важнее другое: термин «барокко» введен не представителями этого стиля, а их противниками — классицистами в XVIII в. 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.

Существует довольно много возражений против применения термина «барокко» к литературе. Среди советских литературоведов против применения этого термина возражал П. Н. Берков<sup>2</sup>. Практически не применяют термина «барокко» многие из французских литературоведов<sup>3</sup>. И надо признать, что основания для та-

<sup>1</sup> См. обзор литературы о происхождении этого термина в книге: Wellek R. Concepts of Criticism. New Haven; London, 1963. P. 69 etc. (и дополнительно — p. 115 и след.).

<sup>2</sup> Сборник ответов на вопросы по литературоведению. IV Международный съезд славистов. М., 1958. С. 83—84.

<sup>3</sup> См. об этом: Wellek R. Concepts of Criticism. P. 83—84, 118—119.