

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 несомненным¹. 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. Берков². Практически не применяют термина «барокко» многие из французских литературоведов³. И надо признать, что основания для та-

¹ 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.).

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

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

кого рода отказа серьезны: все существующие определения барокко крайне негочны 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.

Однако термин «барокко», первоначально применявшийся только к истории архитектуры, стал применяться и к другим искусствам. Уже в XVIII в. термин «барокко» был применен к музыке, затем в XIX в. — 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 в., не имевшим до того объединяющего стилистического определения.

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 развития¹.

«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, «bizatte» и «ргéсiеux», «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, забегаая 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. Вёльфлин в своей знаменитой книге «Ренессанс и барокко», вышедшей первым изданием в 1888 г.² Идеи Вёльфлина, давшего характеристику стилю барокко, оказали чрезвычайно большое влияние на литературоведов, особенно формалистского толка. Вёльфлин предпо-

¹ 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 в кн.: Syher W. Renaissance. Rococo to Cubism in Art and Literature. New York, 1960. Отдельные недостатки в конкретных наблюдениях В. Сайфера отмечены в статье: Goff Penrith. The Limits of Syfer's Theory of Style // Golloquia Germanica. 1967. I. P. 111—117.

² Wölfflin H. Renaissance und Barock. 1888. S. 83—85. Особенное значение также имела книга Г. Вёльфлина «Kunstgeschichtliche Grundbegriffe», где барокко и ренессанс противопоставлены друг другу.

ложил, что различие «Неистового 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. Вёльфлина, хотя автор обстоятельного обзора литературы о барокко Р. Веллек и указал, что еще до Г. Вёльфлина термин «барокко» в отношении литературы в 1878 г. применил Ницше в своем сочинении «*Menschliches. Allzumenschliches*», где он говорит о барочном стиле греческого дифирамба и о барочном периоде в греческом красноречии¹.

Г. Вёльфлин видит в барокко лишь сумму чисто формальных признаков. При этом Г. Вёльфлин извлекает свои формальные признаки барокко из очень немногих категорий, которые он применяет в анализе любого стиля. Основные понятия истории искусства, которыми оперирует Г. Вёльфлин в определении стилей: линейность и живописность, плоскость и глубина, замкнутая и открытая форма (тектоничность и атектоничность), множественность и единство, ясность и неясность². Исходя отсюда, Г. Вёльфлин находит в барокко признаки живописности, глубины, открытой формы (атектоничности), преобладание множественности и «неясности».

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 концептизма³, аллегорика, эмблематика, любовь к контрастам, «открытая форма» в вёльфлиновском смысле этого понятия — все это широко применялось в средневековой литературе.

¹ Wellek R. *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 Анджею Морштыну, вышедшей в свет еще в 1893 году» (см.: Морозов А. А. Проблема барокко в русской литературе XVII—начала XVIII века // Рус. лит. 1962. № 3. С. 5), следовательно, ошибочно.

² Вёльфлин Генрих. *Основные понятия истории искусства. Проблема эволюции стиля в новом искусстве*. М.; Л., 1930.

³ Теорию концептизма развил в своем сочинении «*Agudeza y arte ingenio*» испанский иезуит Бальтасар Грасьян. Под концептизмом разумются сложные образные концепции, 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).

Неопределенность термина «барокко» в значительной мере зависит от моды на барокко, которая, впрочем, 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 в. — экспрессионизмом 20-х годов¹, 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»². Отдельные параллели между художниками барокко и художниками и писателями декаданса приводятся здесь во множестве.

Можем ли мы считать, однако, что интерес к барокко у современных искусствоведов равняется интересу к любым формам декаданса и маньеризма? Упрощений здесь не должно быть. И с этой точки зрения совершенно не прав словацкий 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 свободы³ 30-х годов XX в.

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 А. Боас с полным основанием мог говорить об угрожающей широте и крайней неудовлетворительности термина «барокко»⁴.

Более успешными, чем попытки определить признаки барокко, были, с моей точки зрения, описания его типических тем и мотив-

¹ Об этом пишет Р. Веллек (Wellek R. 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.)

² Hocke Gustav-René. 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 в. Вторая, более поздняя работа Г.-Р. Хоке — «Manierismus in der Literatur» (Hamburg, 1959), к сожалению, известна мне только по названию.

³ См.: Сборник ответов на вопросы по литературоведению. С. 86.

⁴ Boase Alan. Étude sur les poésies de Jean Sponde // Sponde. Poésies. Genève, 1949. P. 137.

вов. И в этом отношении выделяются работы Ж. Руссэ. Книга Ж. Руссэ, посвященная литературе века барокко во Франции¹, имеет подзаголовок «Цирцея и павлин», в которых он видит символы двух наиболее характерных мотивов литературного барокко — непостоянства и декоративности. Блестяще написанная, книга Ж. Руссэ открыла совершенно новый подход к барокко, преодолев формалистичность вельфлиновского определения барокко и приблизившись к пониманию барокко как содержательного стиля и подчиненного определенному стилю содержания. На основе своего определения тем, мотивов и образов барокко Ж. Руссэ создал антологию французской поэзии барокко. Сам он применил этот подход к драматическому театру², балету и отчасти живописи. Подход Ж. Руссэ открыл новые перспективы и для исследователей изобразительного искусства³.

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 цель 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. Стиль — это не только совокупность тех или иных формальных признаков, не только идеология, определяющая эти формальные признаки, но и то положение, которое стиль занимает в истории и в истории искусства. Все «признаки» стиля получают свое истинное значение только в связи с тем этапом развития, на котором находится данный стиль. Отдельные признаки барокко мы можем найти до барокко в готике, после барокко — в романтизме, но свое истинное, «барочное» звучание эти признаки приобретают только в совокупности и на историческом этапе развития искусства между ренессансом и классицизмом (маньеризм, который предшествует барокко, я отношу к поздней стадии ренессанса). В историко-культурном плане барокко — это стиль, который приходит на смену ренессансу и сам сменяется классицизмом. Историческое положение барокко относительно других стилей, общественное значение барокко не

¹ Rousset Jean. La littérature de l'âge baroque en France. Circé et le paon. Paris, 1954. См. также: Anthologie de la Poésie Baroque Française. Textes choisis et présentés par J. Rousset. V. I—II. Paris, 1961.

² О барочной эмблематике в драме см. также книгу: Schöne A. Emblematic und Drama im Zeitalter des Barock. München, 1968.

³ См.: Pigler A. Barockthemen. Eine Auswahl von Verzeichnissen zur Ikonographie des 17. und 18. Jahrhunderts. Bd. I—II. Budapest, 1956.

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 разнородные явления, ибо каждая эпоха противоречива, включает 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 в.? 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 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 метущегося, 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 в., но в известной мере и Пушкину. Что такое «дух барокко», если под этот феномен подводить и астрономические, и географические открытия XVII в., классицизм и маньеризм, всех ученых и всех разнородных философов XVII в.?

Между тем как «стиль эпохи» рассматривают барокко Д. Чижевский, А. Андьял¹ 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 мест-

¹ См.: Čiževsky D. Outline of Comparative Slavic Literatures. Boston, 1952; Angyal A. Die slavische Barockwelt. Leipzig, 1961.