

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 вообще.¹

«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 столярами, 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 человека,² по прялке — местность, из которой она происходит.

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

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.

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 жизни 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, воспроизвести, 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 здания, „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. Попутно 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 сознании 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.

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

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 — его 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 собою 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. Вырастала уверенность воспринимающего в осуществлении ожидаемого. Стиль был «спрятан» не только в произведении искусства, но был разлит во всей художественной атмосфере эпохи. В XIX в. произошло отмирание хотя и не самых канонов, но, во всяком случае, самой идеи необходимости канонов как некоего положительного начала в искус-

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

стве, ибо гибкость восприятия стала достаточно высокой и отпала необходимость в едином «стилистическом ключе» для «чтения» произведений искусства. Воспринимающий искусство смог легко «узнавать» несколько стилей, приспособляться 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 прямолинеен 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 колонны 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. Стилль этот, в котором индивидуальные варианты были весьма ограничены, был легко воспринимаем, легко восполняем, дополняем. Произведения легко создаются. Стилль «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 стили, последовательности проведения стилиформирующих элементов. От этого чаще, чем в новое время, в средневековом искусстве нарушения симметрии и ритма, менее тщательно соблюдаются пропорции, «грубее» и небрежнее форма, обобщеннее и условнее 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 отступает 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 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.

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),¹ сменяется стилем готическим в течение более

¹ 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 «пророманским» 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» («пре-

ста 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 Сан, Санли и Бовэ, прогресса в технике конструкций, в сущности, не произошло. «Пламенеющая» готика, появившаяся в конце XIV в., явилась

романеск»). Не считаю, однако, возможным называть «прероманским» искусство, более длительное и, как мне представляется, более значительное, чем собственно романское. То и другое принадлежит единому, хотя и развивающемуся 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.

только поверхностной декорацией, добавленной к техническому костяку, совершенствовавшемуся с XI по XIII в. включительно. Ибо в течение 250 лет водчие были изобретательны, а в течение последующих 250 лет они довольствовались 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, Абеляр, Франциск Ассизский, Фома Аквинский, Роджер Бэкон и Людовик Святой. И строители соборов возводили свои изумительные строения, которые стали свидетельствами высочайшей эпохи средневекового христианства».¹ 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

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

эмоциональна и иррациональна, тогда как романское искусство теологично и его идеологические мотивы сведены в грандиозную и стройную систему.¹

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. 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,

¹ См.: Mâle Em. L'Art religieux de XII-e siècle en France. Paris, 1928.

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 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 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 вы-

ражает классицизм.¹ 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 пестры, 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 набросил 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,² 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

¹ Е. Н. Купреянова 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».

² 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).

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,¹ 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 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.

¹ 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.)

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.¹ «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.² 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».³

¹ 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.)

² 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.

³ См.: Curtius E. R. Europäische Literatur und Lateinisches Mittelalter.

Курциус правильно заметил тенденцию относительного развития стилей от стиля первичного, названного им классицизмом, к стилю вторичному, названному им маньеризмом.¹ 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.² 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. Предложение Э. Р. Курциуса называть барокко маньеризмом³ 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 абсолютизма⁴ и т. д. Отмеченное нами постепенное убыстрение в развитии стилей отражает убыстрение

¹ 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.

² 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 Гёте и немецких романтиков // Проблемы литературной формы. Л., 1928. С. 70—104; впрочем, тенденция к объединению барокко и романтизма на почве «немецкого чувства формы» в этой последней работе выражена весьма умеренно).

³ 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 разумеют 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 измельчение, 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).

⁴ Принимаю социологическую характеристику классицизма, предложенную Е. Н. Купреяновой в работе «К вопросу о классицизме» (с. 31—33 и др.)

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, 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 сознанию 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 сменяющие друг друга великие стили охватывают также значительную часть че-

ловеческой 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 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 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 единичного 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.¹ Гораздо важнее другое: термин «барокко» введен

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.)

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.¹ Практически не применяют термина «барокко» многие из французских литературоведов.² 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.

Однако термин «барокко», первоначально применявшийся только в 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 предугазано 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 развития.³

¹ Сборник ответов на вопросы по литературоведению. IV Международный съезд славистов. М., 1958. С. 83—84.

² См. об этом: Wellek R. Concepts of Criticism. P. 83—84, 118—119.

³ 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.: Sypher 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.

«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, культуранизм, концептизм, маринизм, «bizagge» и «Pégésieux», «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.¹ Идеи Вёльфлина, давшего характеристику стилю барокко, оказали чрезвычайно большое влияние на литературоведов, особенно формалистского толка. Вёльфлин предположил, 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 красноречии.²

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 неясность.³ Исходя отсюда, Г. Вёльфлин находит в барокко признаки живописности, глубины, открытой формы (атектоничности), преобладание множественности и «неясности».

¹ 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.

² 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.

³ Вёльфлин Генрих. Основные понятия истории искусства. Проблемы эволюции стиля в новом искусстве. М.; Л., 1930.

Впоследствии число признаков стиля барокко резко уменьшилось, 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 метаморфизм в форме концептивизма,¹ аллегорика, эмблематика, любовь к контрастам, «открытая форма» в вёльфлиновском смысле этого понятия — все это широко применялось в средневековой литературе.

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 годов,² 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».³ Отдельные параллели между художниками барокко и художниками и писателями декаданса приводятся здесь во множестве.

¹ Теорию концептивизма развил в своем сочинении «*Agudeza y arte ingenio*» испанский иезуит Бальтасар Грасиан. Под концептивизмом понимаются сложные образные концепции, при которых все произведение превращается в одну распространенную метафору. Но еще до создания теории концептивизма 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).

² 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.)

³ *Hocke Gustav-René. Die Welt als Labyrinth. Manier und Manie in der europäischer 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.

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 свободы¹ 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 неудовлетворенности термина «барокко».²

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. Руссэ. Книга Ж. Руссэ, посвященная литературе века барокко во Франции,³ имеет подзаголовки «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 вёльфлиновского 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 театру,⁴ балету и отчасти живописи. Подход Ж. Руссэ открыл новые перспективы и для исследователей изобразительного искусства.⁵

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 определять все темы и мотивы,

¹ См.: Сборник ответов на вопросы по литературоведению. С. 86.

² Boase Alan. Étude sur les poésies de Jean Sponde // Sponde. Poésies. Genève, 1949. P. 137.

³ 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.

⁴ О барочной эмблематике в драме см. также книгу: Schöne A. Emblematic und Drama im Zeitalter des Barock. München, 1968.

⁵ См.: Pigler A. Barockthemen. Eine Auswahl von Verzeichnissen zur Ikonographie des 17. und 18. Jahrhunderts. Bd. I—II. Budapest, 1956.

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 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 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 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 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.² Однако ни готика, ни барокко, ни тем более романтизм не были «стилями своих эпох». Эти стили в силу своей формализующей (не «формалистической»!) сущности не были связаны в такой же степени, как романский стиль или ренессанс, 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 существовать рядом и одновременно 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 уче-

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

² Под Ренессансом обычно понимают 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 в. невозможно. «Барокко» и «ренессанс» — термины разного объема. Они неравноправны.

ных объявляют искусство всех национальных школ в 17 в. вариантами одного 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».¹

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».²

Барокко не охватывает и всех литературных явлений XVII в. Такой точки зрения придерживаются П. Н. Берков³ и П. Кирхнер.⁴ Так думает и А. И. Белецкий.⁵

И. Н. Голенищев-Кутузов совершенно правильно отмечает, что «XVII век для Западной Европы нельзя охватить одним термином „барокко“, правильнее было бы принять термины „барокко“ и „классицизм“».⁶ Действительно, к барокко не относится прежде всего французский классицизм XVII в., объявить который разновидностью барокко невозможно не только потому, что его стилиобразующие 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 Джанбатиста Марино, жившего во Франции и ставшего здесь главным представителем прециозной литературы, не вызывает никаких сомнений. Но классицизм XVII в. во Франции постоянно боролся с прециозной литературой и принципами маринизма. Эстетические принципы Буало и Расина явно противоположны барокко.⁷ Не случайно

¹ Всеобщая история искусств, т. IV. Искусство 17—18 веков. Под общей ред. Ю. Д. Колпинского и Е. И. Ротенберг. М., 1963. С. 14. (Введение — Е. И. Ротенберг).

² Алпатов М. В. Всеобщая история искусств. Т. 2. М.; Л., 1949. С. 156.

³ См.: Сборник ответов на вопросы по литературоведению. С. 83—84.

⁴ См.: Kirchner P. Strömungen und Gattungen in der ukrainischen Literatur des 17. und 18. Jahrhunderts // Zeitschrift für Slavistik. 1968, Bd. XIII, H. 3. S. 329 ff.

⁵ См.: Білецький Олександр. Зібрання праць: У п'яти томах. Т. 2. Київ, 1965. С. 62.

⁶ Сборник ответов на вопросы по литературоведению. С. 76.

⁷ Р. Монтано считает французский классицизм XVII в. принадлежащим барокко, но для этого ему приходится искажать особенности стиля Расина. Он

отдельные исследователи французской литературы XVII в. считают ее наиболее характеристической чертой именно борьбу между классицизмом и барокко.¹

Весь английский XVII век относил к литературе барокко Пауль Мейсснер.² Но в английской литературе XVII в. были не только поэты-метафизики, как Джон Донн и его последователи — Герберт, Крэшо, Воген, а также придворная поэзия «кавалеров» во главе с Джоном Секлингом 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 о возможности отнесения к стилю барокко английских писателей конца XVI—XVII в. — 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.³ По чисто формальным, внешним признакам относил Шекспира к барокко и Вильгельм Михелс.⁴ Можно упомянуть также Макса Дейчбейна, доказывавшего принадлежность «Макбета» к барокко на основании «эллипсоидности» построения этой драмы.⁵ Макс Вольф предположил, что только часть ранних произведений Шекспира принадлежит к барокко: «Венера и Адонис» и «Лукреция».⁶ Рой Даниэлз, напротив, относит к барокко позднего Шекспира.⁷

приписывает его произведениям барочную погоню за эффектами, способность попирать правдоподобие, крайнюю эмоциональность и т. д. (Montano Rosso. *Metaphysical and Verbal Arguzia and the Essence of the Baroque // Colloquia Germanica*. 1967, I. P. 64).

¹ См.: Reynold M. *Le XVII-e siècle: le Classique et le Baroque*. Montreal, 1944.

² См.: Meissner Paul. *Die geisteswissenschaftlichen Grundlagen des englischen Literaturbarocks*. München, 1934.

³ Walzel O. *Shakespears dramatische Baukunst // Jahrbuch der Shakespearegesellschaft*. 1916, 52. S. 3—35. См. перевод в сборнике: *Проблемы литературной формы*. Л., 1928. С. 36—69.

⁴ См.: Michels W. *Barockstil in Shakespeare und Calderon // Revue Hispanique*. 1929, 85. P. 370—458.

⁵ См.: Deutschbein Max. *Shakespeares «Macbeth» als Drama des Barock*. Leipzig [б. г.] (1936 или 1937). S. 26—28.

⁶ См.: Wolff M. *Shakespeare als Künstler des Barocks // Internationale Monatschrift*. 1917, 11. S. 995—1021.

⁷ См.: Daniells Roy. *Baroque Form in English Literature // University of Toronto Quarterly*, 1945, 14. P. 391—408.

Некоторые черты барокко в Шекспире несомненно могут быть обнаружены. К ним, может быть, следует отнести все элементы эвфуизма, хорошо изученные в его творчестве.¹ 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 — А. А. Смирнову. Я имею в виду его превосходную статью «Шекспир, Ренессанс и барокко».²

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 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. Бесплезно стремиться обеднять 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, такие художники, как Веласкес и Рембрандт, преодолевают отдельные элементы барокко, оказываясь выше барокко. Можно согласиться и с теми, кто утверждает, что такие великие художники, как Шекспир, Тассо, Сервантес, Мике-

¹ 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).

² Смирнов А. Из истории западноевропейской литературы. М.; Л., 1965. С. 181—206.

ланджело и другие, принадлежат двум стилям — ренессансу и барокко.¹

Но если даже, оставив в стороне все принципиальные различия в отдельных стилях XVII в. и признав их несущественными, мы присоединим в XVII в. 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, «колониальное 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, боровшиеся с этим 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 в. типичной предвестницей барокко, то того же нельзя сказать о Голландии, где Франс Хальс, Рембрандт и Якоб ван Рейсдааль были в целом далеки от барокко.² Не случайно, что ряд искусствоведов (как, например, Боден и Хаманн) целиком исключают Рембрандта из стиля барокко.

Сомнительна также принадлежность к барокко ряда художников во Франции, чьи связи с классицизмом 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».

¹ Ср. помимо отмеченной статьи А. А. Смирнова: Montano Rosso. *Metaphysical and Verbal Arguzia and the Essence of the Baroque*. P. 54.

² 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 в. 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 в. и полностью подчинить ему все индивидуальности крупных художников своего времени.

Призыв распространить сферу действия барокко на всех исторически прогрессивных и художественно значительных писателей XVII в. повисает в воздухе.¹

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 пред-

¹ Такого рода призыв см. в статье А. А. Морозова «Проблемы европейского барокко» // Вопросы литературы. 1969, № 12. С. 113.

шествующий — 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.

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.¹

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».²

¹ Именно такого рода вывод делает А. А. Морозов (Проблема барокко в русской литературе. С. 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 вв. открытиями и «дерзновенным полетом мысли в космос» (там же, с. 9).

² Маркс К. Капитал. Т. I, гл. XXIV, примеч. 189 // Маркс К., Энгельс Ф. Соч. Изд. 2-е. Т. 23. С. 728.

Испания и Италия становятся классическими странами контр-реформации, 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 в. и Тридцатилетняя война создали благоприятные условия для развития барокко в Германии и Австрии. Эпоха барокко была эпохой борьбы с ренессансными достижениями, наступления церкви, Габсбургской монархии, свирепств иезуитской цензуры. Это было время, когда Джордано Бруно сжигают на костре, Томмазо 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.¹

Вот как подводит итоги историческим характеристикам эпохи появления барокко А. А. Смирнов: «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 в королевской политике, то есть в политике господствующих классов... 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 купеческих республик в Северной Италии принципатами и образование нового феодализирующегося дворянства из недавней 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

¹ См.: Rapofsky E. Galileo as a critic of the Arts. The Hague, 1954. Против принципов барокко и маньеризма выступал также друг Галилея — Траяно Боккалини.

(ставших, кстати сказать, самыми рьяными пропагандистами стиля барокко в искусстве); в 1541 году в Риме организуется верховная инквизиция (в Испании она существовала уже с 1447 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»)).¹

Чтобы отступить от этой исторической характеристики 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».²

И. Н. Голенищев-Кутузов пишет: «Стилистика и поэтика барокко сложилась в период контрреформации, тогда из средневековых фолиантов была вытащена и подновлена идея о бренности вселенной, иллюзорности земной жизни».³

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».⁴

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 некоторым стилистическим

¹ Смирнов А. А. Из истории западноевропейской литературы. С. 188—189.

² См.: Сборник ответов на вопросы по литературоведению. С. 86.

³ Там же. С. 77.

⁴ Смирнов А. А. Из истории западноевропейской литературы. С. 187.

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 в.¹

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 то гнутой, то выпуклой. Он ищет, недоволен, тяготится материальным миром. 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 жизнерадостное 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.² 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 скульп-

¹ См.: Mâle Em. 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: Huizinga J. The Waning of the Middle Ages. London, 1937. P. 129—135.

² В статье «Проблемы европейского барокко» А. А. Морозов пишет, что в литературе барокко «раскрывается пробуждение индивидуализма, личности (курсив мой. — Д. Л.), не мирящейся с общей участью и не находящей спасительного утешения в религиозном учении» (с. 120). Но ведь о «пробуждении индивидуализма» свидетельствует уже Предренессанс, а об освобождении личности от религии — Ренессанс.

птуре распространяются необычные ракурсы, сцены мучений, мучительные положения тел. Фигуры часто обращены спиной к зрителю, опрокинуты, повержены, перегибаются, висят вверх ногами. Люди пронзают друг друга копьями, рубят мечами, секут косами. Часты изображения раненых, терзаемых, обессиленных старостью, не поднявшихся до 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».¹ 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».²

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».³

¹ Волльман Ф. Гуманизм, ренессанс, барокко и русская литература // Русско-европейские литературные связи. М.; Л., 1966. С. 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. С. 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.

² Wollman Fr. Slovanství v jazykově literárním obvození u Slovan. Brno; Praha, 1958. S. 27. Попутно отмечу, что Ю. Кржижановский в своем коротком, но принципиально важном разделе о барочной аллегории (см.: Krzyżanowski J. Allegory in Romantic Movements // Poetycs. Poetika. Поэтика. Warszawa, 1961. S. 356—357) отмечает средневековый и религиозный характер аллегорий в барокко.

³ Волльман Ф. Гуманизм, ренессанс, барокко и русская литература. С. 310.

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 в. 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 типических 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, которые приписываются сейчас именно барокко.¹ 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

¹ Нельзя согласиться с утверждением А. А. Морозова, что, «развиваясь под знаком риторического рационализма, искусство барокко постепенно секуляризируется и на более позднем этапе не только уживается, но и сливается с картезианством» (Проблемы европейского барокко. С. 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» (там же, с. 115; это в XVII-то веке!), и то, что барокко создает «темный стиль» (там же, с. 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 Бальзака. 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.

его взгляды, я модернизирую только его терминологию, которой ему явно не хватало.¹

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

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) направлены лишь к тому, чтобы внушать людям неправильные понятия, разжигать страсти и т. д. Он выступает против фантазии 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. Иррационализм барокко был скорее практикой, чем сознательным и принципиальным явлением. Теоретически 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, хотя эта реакция, 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 Гол-

¹ Даже если не считать Буало теоретиком всего классицизма (см.: Обломиевский Д. Французский классицизм. М., 1968. С. 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.

ландии. 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 набегам 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 этой же действительности».¹

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. Во времена 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.

¹ Montano Rosso. *Metaphysical and Verbal Arguzia and the Essence of the Baroque*. P. 61. (Перевод мой. — Д. Л.).

ИСТОРИЧЕСКАЯ РОЛЬ РУССКОГО БАРОККО

Первый, кто писал о русском барокко XVII в., был Л. В. Пумпянский.¹ В его статье «Тредиаковский и немецкая школа разума» был впервые применен самый термин «барокко» в отношении русских литературных явлений конца XVII—начала XVIII в. (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 в. было исследовано и охарактеризовано И. П. Ереминым.² Наиболее широко применяется термин «барокко» к русской литературе XVII в. венгерским ученым А. Андьялом.³ Наконец, глубоко и теоретично был поставлен вопрос о барокко в России XVII в. чешской исследовательницей древней русской литературы С. Матхаузеровой.⁴

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 в. в России.

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

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 XVII в. его применение более чем сомнительно».⁵ Конечно, барокко в русской литературе представлено лишь отдельными авторами и отдельными переводами, но ни авторы эти, ни переводы не могут быть отнесены

¹ Пумпянский Л. В. Тредиаковский и немецкая школа разума // Западный сборник. I. М.; Л., 1937 (о XVII веке — с. — 166—167).

² Еремин И. П. 1) Поэтический стиль Симеона Полоцкого // ТОДРЛ. Т. VI. 1948. С. 125—163 (переиздано в кн.: Еремин И. П. Литература древней Руси. М.; Л., 1966); 2) Симеон Полоцкий — поэт и драматург // Полоцкий Симеон. Избр. соч. М.; Л., 1953. С. 223—260.

³ См.: Angyal A. Die slawische Barockwelt. Leipzig, 1961.

⁴ Mathauserová Světlá. Baroko v ruské literatuře XVII století // Československé přednášky pro VI. mezinárodní sjezd slavistů. Praha, 1968.

⁵ См.: Сборник ответов на вопросы по литературоведению. С. 79.

целиком к церковной литературе, — скорее к придворной, а затем к школьной.

Вовсе не относит все русские литературные явления XVII в. к барокко и Г. Грассгоф. В статье «К вопросу о барокко в русской литературе» Г. Грассгоф отказывается видеть барокко в «Повести об Азовском осадном сидении» и в «Житии» Аввакума.¹

Увидеть признаки барокко во всех литературных явлениях второй половины XVII в. в России стремился А. Андьял.² Это связано с его точкой зрения на барокко как на течение, охватывающее все проявления человеческого духа в XVII в. 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, древней литературе и не являются характерными только для Аввакума или только для его времени.

Каковы же особенности русского барокко XVII в. 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 классицизма 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. Как мы видели, 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 ренессанса и знаменовало собой частичное возвращение к средневековым принципам в стиле и мировоззрении. Русское

¹ См.: Grabhoff H. Zur Frage des Barocks in der russischen Literatur // Zeitschrift für Slawistik, 1968. Bd. XIII.

² См. указанную выше его книгу «Die slawische Barockwelt».

барокко не возвратилось к средневековым традициям. Витиеватость стиля, «плетение словес», любовь к тератологии и контрастам, формальные увлечения, идея «суеты сует» всего существующего,¹ 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 кратко отмечено И. П. Ереминым. В ответах на вопросы к VI Международному съезду славистов И. П. Еремин писал: «Восточно-славянские 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».²

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».² Это стиль помпезный и в известной мере официальный. Он был принят при дворе, распространялся в верхах общества. Изображение человека подчиняется в нем общим орнаментальным линиям сюжета. Он введен в строгие формы идейного и художественного замысла, нравоучения и просвещения, сообщения сведений о мире, о человеке. Стиль этот лишен внутренней свободы и подчинен логике развития литературного сюжета.

Симеон Полоцкий стремился воспроизвести в своих стихах различные понятия и представления. Он логизировал поэзию, сближал ее с наукой и облакал морализированием. Сборники его стихов напоминают обширные энциклопедические словари. Он сообщает читателю различные «сведения». Темы его стихов самые общие: «купечество», «неблагодарствие», любовь к подданным, славолубие, закон, труд, воздержание, согласие, достоинство, чародейство или — монах, невежда, клеветник, лев, «Альфонс король орагонский», «историограф Страбо», Семирамида, «морской разбойник Диони реченный», «человек некий винопийца» и т. д.

¹ См.: Сборник ответов на вопросы по литературоведению. С. 84.

² Там же. С. 84—85.

Симеон описывает различных зверей (реальных и мифических), птиц, гадов, рыб, деревья, травы, драгоценные и не драгоценные камни, предметы. Эти изображения орнаментальны. Стремление к описанию и рассказу доминирует над всем. В стихи включаются сюжеты исторические, житийные, апокрифические, мифологические, сказочные, басенные и пр. Орнаментальность достигает пределов возможного, изображение мельчится, дробится в узорчатых извивах сюжета.

Придворный характер поэзии Симеона Полоцкого сказался особенно сильно в таких его сборниках, как «Орел российский» (1676), «Гусли добродетельная» (1676) и некоторых других. Симеон стремится в форме приветствий, восхвалений, славословий, поздравлений представить Алексею Михайловичу, а затем и Федору Алексеевичу идеализированные свойства монарха, дидактически изобразить царя покровителем просвещения, стражем правопорядка, мудрым правителем и т. д.

При царице Софье такими же придворными просветителями, стихотворцами в стиле барокко выступали Сильвестр Медведев (1641—1691) и Карион Истомин (середина XVII—первая четверть XVIII в.) Карион Истомин, например, призывал Софию в своих стихах «о учении промысл сотворити», открыть высшее учебное заведение, насаждать науки.

Стиль барокко как бы собирал и «коллекционировал» сюжеты и темы. Он был заинтересован в их разнообразии, замысловатости, но не в глубине изображения. Внутренняя жизнь человека интересовала писателя только в ее внешних проявлениях. Быт присутствует, но чистый и прибранный, по преимуществу богатый и узорчатый, «многопредметный», как бы лишенный признаков времени и национальности.

И все-таки действительность изображена в произведениях барокко более разносторонне, чем в предшествующих средневековых торжественных и официальных стилях. Человек живописуется в своих связях со средой и бытом, с другими людьми, вступает с ними в «ансамблевые группы». В отличие от человека в других официальных стилях, «человек барокко» соизмерим читателю, но некоторые достижения, уже накопленные перед тем в русской литературе, в этом стиле утрачены. Движение вперед почти всегда связано с некоторыми невоснаградимыми потерями, и эти потери особенно часты тогда, когда литература фронтально обращается к чужому опыту. Принятая новая система стиля не вырастает на основе достижений старого, а вытесняет ее как целое со всеми ее недостатками и, разумеется, достоинствами. И с этой точки зрения даже безыскусственная демократическая литература, усвоившая достижение древней русской литературы и фольклора, была более глубокой и более значительной во многих отношениях, чем литература барокко.

С. Матхаузерова пишет, что «искусственная поэзия» XVII в. (то есть русское барокко) «возвратилась» к средневековым представлениям о мире как о книге и в связи с этим развила жанр «азбуки», где буквы играют роль композиционного принципа.¹ Но дело в том, что частичный «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 азбуковники носили по преимуществу религиозный характер, то в XVII в. 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 послужило 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.²

Тем обстоятельством, что барокко в России приняло на себя функции ренессанса, может быть объяснен жизнерадостный, человекоутверждающий и просветительский характер барокко. Последний, то есть просветительский характер барокко сыграл 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».³

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, относить ли того или иного автора XVII в. к барокко или классицизму. Это и понятно: русское барокко XVII в. 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.

¹ Mathauserová Světla. Umělá poezie v rusku 17. století. — Acta Universitatis Carolinae: Philologica. 1967, 1—3. S. 169 n.

² VI Международный съезд славистов в Праге 1968 г. Резюме докладов, выступлений и сообщений. Прага, 1968. С. 218; Mathauserová Světla. Baroko v ruské literatuře XVII století. S. 253 n.

³ См.: Сборник ответов на вопросы по литературоведению. С. 85.

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 католицизмом. Оно стало сильно формализованным стилем, способным обслуживать различные идеологические системы и способным переходить из страны в страну. Барокко ко второй половине XVII в. не знало национальных границ и способно было переступать социальные барьеры.

С барокко XVII в. 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».

Межнациональные 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* система, которую мы теперь называем барокко и которая, как всепожирающий пламень, разлилась по Европе, достигнув даже далекой Московии, где задолго до реформ Петра I ею была подорвана незыблемость древних устоев».¹

Я думаю, нет никаких оснований отказываться от этого термина применительно к известным течениям в России XVII в.²

Было ли барокко в России XVII в. единым течением? С. Матхаузерова считает, что в России XVII в. 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

¹ Бенуа А. Выставка Греко (1937) // Александр Бенуа размышляет... М., 1968, С. 281. (Курсив мой. — Д. Л.)

² Кстати, в аналогичной ситуации оказалось барокко в Турции в XVIII в. Турецкое барокко XVIII в. — один из очаровательнейших стилей в истории великого искусства Турции, и было бы интересно типологически сравнить турецкое барокко XVIII в. с русским XVII в.

маньеризму».¹ С. Матхаузерова утверждает: «Древнее русское искусство кончается своим собственным „барокко“, и в этой переходной ситуации оно открывается влиянию готовых форм барокко», то есть 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 «прочности», 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 в., и не только русского. В его произведениях выразился отчасти тот «трагический гуманизм», который А. А. Смирнов считал характерным для XVII в. Действительно, для русской литературы XVII в. типична монодрама личности: монодрама молодца «Повести о Горе Злочастии», монодрама 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»²: «Владычице,

¹ VI Международный съезд славистов в Праге 1968 г. Резюме докладов, выступлений и сообщений. С. 218. Ср. более подробно: Mathauserová Světlá. Baroko v ruské literatuře XVII. století. S. 253 n.

² См.: Робинсон А. Н. Жизнеописание Аввакума и Епифания. М., 1963. С. 150. (Далее ссылки на страницы этого издания — в тексте.)

уйми дурака-тово!» (стр. 151). Он молится и огорчается за своих мучителей: «Спаси бог властей тех, что землею 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 соломе 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 обыкновенное, подчеркнуть, что для верующего христианина они не страшны, призывает не к возмущению, а к умиротворению.

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.¹

В Аввакуме очень сильны черты нового. Можно перечислить множество признаков, сближающих Аввакума с русскими писателями второй половины XVII в. и с отдельными анонимными произведениями этого же времени. Он близок к демократической сатирической литературе XVII в., к литературе, явившейся из деловой письменности, его житие может быть сближено с северными поморскими житиями, для него характерен автобиографизм XVII в. и многое другое. Но нет никакой необходимости все многочисленные черты нового в сочинениях Аввакума относить на счет барокко.²

¹ Вот, между прочим, 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 // Рус. лит. 1967, № 3. С. 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 в. Появление же реального пейзажа могло произойти не обязательно с помощью барокко.

² Последнее исследование «Жития» Аввакума (Ilek B. Zivot Protopora Avvakusha. Praha, 1967. S. 47—110) термин «барокко» к стилю Аввакума не применяет.

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 существовали и в готическом искусстве. О причинах этого мы уже говорили в начале этой главы. В России признаки готического стиля были очень сильны в «Хронографе». Если бы «Хронограф» или переводная «Хроника Манассии» были созданы в России в XVII в., 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 в. 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 в.

Такие явления второй половины XVII в., 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 в. новой русской литературы — литература нового типа.

Вопрос о «русском барокко» XVII в. — 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, в рассмотрении вопроса о русском барокко, нельзя ограничиться описательностью, хотя бы и самой эффектной.

Движение вперед почти всегда связано с некоторыми невознаградимыми потерями, и эти потери особенно часты тогда, когда литература обращается к чужому опыту. Принятая новая система стиля не вырастает на основе достижений старого, а вытесняет ее как целое со всеми ее недостатками и, разумеется, достоинствами. И с этой точки зрения даже безыскусственная демократическая литература, усвоившая достижения древней русской литературы и фольклора, была в некоторых отношениях более глубокой и более значительной, чем литература барокко.

Однако историческая роль барокко в России была ответственной и важной.

Барокко в истории русской культуры послужило мостом к новому времени, и недаром оно созрело и развилось как раз в той социальной среде, которая проводила и так называемые петровские реформы: в среде придворной, среде образовывающейся русской интеллигенции, высшего купечества, переехавшего в Россию украинского духовенства. Недаром представители барокко были учителями при дворе Алексея Михайловича, недаром они приветствовали Петра и еще до него творили свои произведения в духе будущего петровского просветительства.

Так как историческая роль и соответственно стилистические черты барокко были в России иными, чем в других странах, то оно было лишено тех четких форм, которые позволили бы отличить его от классицизма с полной ясностью. Вот почему споры о том, что отнести в XVII в. к барокко, а что к классицизму, — продолжаются уже довольно давно и будут еще продолжаться. Четких границ между этими двумя направлениями в России нет и не может быть.

Итак, особые черты русского барокко определяются его особой ролью в русском историческом процессе, в развитии русской культуры и литературы.

Те историки древней русской литературы, которые когда-то видели в новом периоде русской литературы только результат ее петровской «европеизации», механического приобщения к ценностям европейского литературного опыта через петровское «окно в Европу», рассекали единое развитие русской литературы. Они, с одной стороны, механически пресекали развитие русской литературы, считали его искусственно, внешне прекращенным, а с другой стороны, готовы были счесть, что новая русская литература возникла в результате усвоения западноевропейского опыта на бесплодной почве, как источник, высеченный из скалы. Эти «усеченные», узкие представления были, конечно, связаны с крайним преувеличением роли Петра в русской исторической науке, с отрицанием непрерывности национальных традиций и предположениями, что литература может возникнуть только из одного

опыта иностранной литературы, не будучи к тому подготовлена внутринациональным развитием.

Между тем в течение всего XVII в. совершался длительный процесс перехода от средневековых художественных методов в литературе к художественным методам литературы нового времени, от средневековой структуры литературных жанров к структуре жанров нового типа, от средневековой корпоративности к индивидуализированному творчеству нового времени. Именно этот переход подготовил возможность приобщения русской литературы к опыту передовой литературы Западной Европы, ее «европеизации», но вместе с тем этот же переход к новой системе литературы уже сам по себе был ее «европеизацией». Литературная система нового времени была подготовлена в России до массового восприятия литературой передового западноевропейского опыта — еще в XVII в.

Древняя русская литература и новая русская литература — не две разные литературы, одна внезапно прервавшаяся, а другая внезапно начавшаяся, а единая литература, но с опозданием совершившая переход от средневековой литературной системы к литературной системе нового времени, а поэтому вынужденная на ходу перестраивать и восстанавливать свои связи с передовой литературой Западной Европы.

В силу своего средневекового типа русская литература в XV—XVII вв. ограничивала свои европейские связи только теми европейскими литературами, которые сохраняли тот же средневековый тип литературной системы, или ограничивала свои переводы только теми произведениями западноевропейских литератур, которые были у себя на родине уже далеко не новыми и не передовыми. Когда же в XVII в. переход к новому периоду русской истории совершился и литература древнерусская перестала быть средневековой по всему своему строю, стал возможным и интенсивный процесс усвоения опыта лучшей западноевропейской литературы: литературы личностной, создаваемой гениальными писателями.

В так называемую Петровскую эпоху, занятую ускоренным развитием экономики и государственности, было «не до литературы». Петровская эпоха представляет собой в известной мере задержку в развитии русской литературы, но со второй трети XVIII в. усвоение опыта передовых западноевропейских литератур начинает совершаться интенсивно, и именно с этого периода можно считать окончательно утвердившимся новый период русской литературы.

Система жанров средневековой литературы в XVIII в. не отмерла. Она продолжала существовать в церковной, старообрядческой среде и в среде крестьянства и простого городского люда.¹ Продол-

¹ Андрианова-Перетц В. П. Старообрядческая литература XVIII века // История русской литературы. Т. 4, ч. 2: Литература XVIII века. М.; Л., 1947. С. 85—99.

жали читаться и составляться жития, возникали новые редакции старых, известных житий. Переписывались старые сборники, составлялись даже летописные заметки, усиленно читались и такие памятники, как «Пролог», «Четьи mineи» (особенно в редакции Дмитрия Ростовского), «Степенные книги», «Казанская история» и т. п.

По количеству списков средневековых русских произведений XVIII в. не уступает предшествующим векам. И дело здесь не только просто в их большей сохранности. Сохраняется и европейское значение средневековой русской литературы для Молдавии, Валахии, Болгарии, Сербии, куда продолжают вывозиться русские рукописи и церковные печатные издания. И тем не менее средневековая русская литература утратила свое значение в литературном развитии России. Средневековая литературная система отступила на второй план. Первый план занят теперь новой литературной системой, системой жанров, соответствующей западноевропейской. Появляется литературная периодика, в литературу входит новый способ распространения произведений — с помощью печатного станка. Литература получает новое культурное «окружение» и поддержку: в театре, критике, журналистике, в новой науке и новой философии.

Литературная система русского XVIII в. в основном ничем уже не отличается от литературной системы передовых западноевропейских стран. И это сделало возможным усвоение опыта всех европейских литератур, а не только тех, которые принадлежали к средневековому типу. Образование новой литературной системы не было простым результатом петровских реформ. Эта система издавна готовилась в русской литературе, и ее появление не явилось неожиданностью.

XVII век — это мост между древним и новым периодом русской литературы, перейдя через который, русская литература могла считать себя уже в новом периоде. Значение этого века в истории русской культуры приближается к значению эпохи Возрождения в истории культуры Западной Европы.¹

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Итак, центральным явлением драматической и высоко-героической истории русской литературы вплоть до XVIII в. было явление «замедленного Ренессанса» — замедленного, а потому и глубокого, замедленного, а потому и органического, замедленного, а потому

¹ Много новых и свежих наблюдений по вопросу о барокко и развитии личностного начала в литературе имеется в книге А. М. Панченко «Русская стихотворная культура XVII века» (Л., 1973), особенно в главах «Писательская община последней трети XVII в.» и «Философия и эстетика поэзии барокко».

и сохранявшего свое значение для всего последующего развития русской литературы.

Предренессансные и ренессансные начала определяли собой и общение русской литературы с другими европейскими: сперва с византийской, южнославянскими, чешской, затем также и с литературами Польши, Германии и других стран.

Русская литература всегда была литературой европейской: не только по своим конкретным литературным связям, не только по-своему «самоощущению», выразившемуся в постоянных поисках места русской истории в мировой и в чувстве ответственности за все человечество, но и по особенностям своего выстраданного пути к новому периоду литературы через напряженные искания Ренессанса.

Для России проблемы, которые должен был поставить Ренессанс, были особенно сложными, трудными и мучительными. Задержка в их постановке свидетельствовала не только о «консерватизме ситуации», но и об их особой важности для русской литературы на пути ее поступательного движения к человеку. Одна за другой в сложных исторических условиях и не всегда последовательно и ясно ставились и разрешались эти проблемы, мучительно вынашивались идеи гуманизма.