

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 характерной 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. Бесполезно стремиться обеднить 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.: Kṛẓ̌ỵẓ̌apow-ski 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.).