

1. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М., 1979.
2. Возошников В.Н. Философия и социология гуманитарных наук. СПб., 1995.
3. Берковский Н.Я. Романтизм в Германии. СПб., 2001.
4. Литературные манифесты западно-европейских романтиков. М., 1980.
5. Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики: Исследования разных лет. М., 1975.
6. Бахтин М.М. Проблемы творчества Достоевского. Кисл., 1994.
7. Баршт К.А. Русское литературоведение XX века: Учебное пособие. В 2 ч. СПб., 1997. Ч. 2.
8. Смирнов И.П. Мегистория. К исторической типологии культуры. М., 2000.
9. Халишев В.Е. Теория литературы. М., 2000.

Статья представлена кафедрой русской и зарубежной литературы филологического факультета Томского государственного университета, поступила в научную редакцию «Филология» 15 марта 2004 г.

УДК

Н.В. Хомук

ВЛИЯНИЕ БАРОККО НА ФОРМИРОВАНИЕ РАННЕГО РЕАЛИЗМА 30–40-х ГОДОВ XIX ВЕКА

Анализируется типологическое сходство барокко и реализма. В эпоху XVI–XVII вв. и в эпоху 30–40-х гг. XIX в. в мировой культуре меняются воззрения на мир, на историю, на человека. Проблема идеала ведет к скептическому взгляду писателя на общество и человека. Стили барокко и реализма включают в себя сочетание различных поэтических языков и представляют собой целостную систему.

Сложность проблемы историко-культурных влияний заключается в противоречивом характере термина, обозначающего тот или иной стиль или направление; им часто оперируют формально-логически, не учитывая трансформации и живого взаимодействия, слияния стилей в потоке культуры. Термин «барокко» даже в формально-логическом своем бытовании крайне противоречив и до сих пор вызывает споры. Как отмечал И.А. Чернов, «барокко можно "найти", а можно и "не найти" – это в значительной мере зависит от субъективно-оценочной установки исследователя. От понимания феномена барокко зависит и приписывание ему той или иной роли в историко-литературном процессе, что приводит к созданию <...> различных образов стиля барокко» [1. С. 5]. А.В. Михайлов указывал, что «можно быть более или менее "барочным"» [2. С. 97].

Можно выделить несколько понятий барокко, фигурирующих в науке:

- 1) историко-культурное,
- 2) историко-типологическое,
- 3) стилевое.

В данной работе мы обращаемся к барокко как историко-типологическому явлению, что, конечно, не исключает историко-культурного и стилевого планов.

Барокко всегда провоцирует подход к нему или сугубо научный, со строго выверенной мерой для этого стиля в локально культурном прошлом, или наивно-эклектичный, противопоставляющий его полнокровность, пышность, какую-то провинциальную замысловатость строгому стилю классицизма и трансцендентно-медитативному стилю романтизма (и это последнее не менее нужно «всеядному» стилю, чем строго-каноничное его исследование). Ведь для барокко характерна индифферентность к оформлению себя как четкой эстетической системы. В своем русском, а шире – славянском варианте этот тип культуры резко отличается от западно-европейского особой жизнерадостностью, яркостью, пышностью, обилием противоположных начал, гибкостью, способностью к модернизации; это дает возможность «барочной» прививки к разным

направлениям и типам культуры, в том числе и к реализму. И.П. Еремин отмечал: «В XVII в. в России в лучших произведениях своего крупнейшего представителя – Симеона Полоцкого – "барокко" приобрело отчетливо просветительский характер – в духе наступающей Петровской эпохи» [3]. Барокко то непомерно расширяли, модернизировали, воспринимали как один из двух основных стилей (Вельфлин, Курциус), то загоняли в узкие рамки определенного века (XVII), да и там теснили другими направлениями и стилями (классицизмом, демократической сатирой, культурным гуманизмом и пр.).

Примечательно, что спорам о барокко сопутствовало переосмысление принципа чередования культурных стилей [1. С. 102–127; 4. С. 209–222]. По мнению ряда исследователей, стилевое многообразие европейского искусства сводится к чередованию двух типов стилей: великих и вторичных; к числу последних относится барокко (а также готика и романтизм). Вторичные стили получили меньшее распространение, чем великие, уже хотя бы в силу того, что, менее связанные с социальной историей, они могут использоваться для передачи идеологически различного содержания. В силу этого они способны к объединению и слиянию с другими стилями. Однако мы придерживаемся точки зрения А.В. Михайлова, который, обращаясь к проблеме структурирования культурно-исторического развития, называет литературные понятия «терминами движения»: «Они соопределены и тем более удивительным образом, что они вовсе не делают "правильно" известный логический объем, а членият пространство истории литературы капризно-произвольно, пересекаясь, тесня друг друга, передвигая границы, но всегда уверенно удерживая занимаемое место» [2. С. 98].

Исследователь обращается к выразительной метафоре: «Если представлять себе все понятия движения как дома-пространства, то можно вообразить себе, далее, что одни дома построены вдоль по движению времени, а другие – поперек этого движения» [2. С. 98]. Барокко относится к последним, поскольку представля-

ет собой больше формообразующую тенденцию и опосредованно зависит от идеологического содержания. Барокко способно в большей или меньшей мере окрашивать любые культурные произведения (и барочные, и не барочные), оно не имеет четкой форматно-эстетической системы со взаимообусловленными категориями и поэтому может отражаться в отдельных эстетических, стилевых, тематических особенностях творчества как отдельного автора, так и целого культурного направления.

Барокко имеет огромное значение в формировании реализма. Формирование реалистического метода может включать в себя все предшествующие культурно-стилистические практики. «Термины "классицизм", "романтизм", "реализм" и др. употребляются не только для обозначения литературных течений определенной эпохи как явлений исторических, но и для типов или методов искусства, встречающихся в различные времена» [5]. Какова функция барокко как культурно-типологического явления в формировании реалистического метода? Близость барокко и реализма выстраивается по линии плутовского романа, а шире, как определил эту разновидность М. Бахтин, — «романа испытания»: «Романы Стендаля и Бальзака по основному типу построения — романы испытания (у Бальзака особенно глубока традиция барокко)» [6]. О значительных трансформациях эпического жанра в его реалистической тенденции развития в плутовском романе и романе барокко писали Х. Ортега-и-Гассет, М. Бахтин, Л. Пинский, Б. Виппер [7; 8, С. 151–155; 9–11].

Однако барочные тенденции в формировании реалистического метода не исчерпываются изменениями эпического жанра романа. Вопрос о барочных традициях в раннем реализме 30–40-х гг. XIX в. должен касаться основных историко-мировоззренческих и художественно-философских предпосылок раннего реализма 30–40-х гг. XIX в. Как отмечал М.М. Бахтин, «в каждой культуре прошлого заложены огромные смысловые возможности, которые остались не раскрытыми, не осознанными и не использованными на протяжении всей исторической жизни данной культуры», но могут раскрыться «в благоприятных для этого раскрытия смысловых культурных контекстах последующих эпох» [6, С. 332–333].

Какие «смысловые культурные контексты» эпохи 30–40-х гг. были благоприятны для оживления барочных черт в реализме? Это прежде всего — переход от риторической культуры (которая еще во многом определяла художественную практику романтизма) к непосредственному восприятию действительности, ее художественному исследованию. Происходит так называемый «категориальный сдвиг» [12], завершающий риторическую эпоху с ее определенностью и автономностью эстетических стилей и подготавливающий более широкое явление реализма, не укладывающееся в понятие стиля, эстетической программы. «...Реализм в целом не может быть определен только как стиль или стили. Поэтому он не развивает нового и единого вторичного стиля» [4, Т. I, С. 222]. Эта кардинальная перестройка искусства по решающему своему значению соответствует процессу, совершающемуся в эпоху барокко: переходу от философско-мифологических представлений Возрождения к строгому научному знанию Нового времени, внесубъективному четкому методу, ориенти-

рующемуся на реальность. Эпоха XVI–XVII вв., разумеется, не охватывается полностью барокко, но это искусство отразило наиболее острые ее противоречия и драматизм. Барокко заключало в себе острые противоречия и кризисность, связанные с этим переходом; и барочные черты проявляются в XIX в., в противоречиях напряженного развития реалистического метода, который окончательно определится лишь в 50–60-е гг.

Барокко и реализм порождаются общими по своей переломности историческими процессами. В «бунташный» XVII в. конфессиональная подчиненность жизни, представлений человека и общества сменяется секуляризацией культуры, требованием свободы государства и личности в контексте цивилизации Нового времени. В 30–40-е гг. XIX в. происходит переход от исторического волюнтаризма личности к обнаружению какой-то логики истории (именно логики, а не трансцендентной силы). Это, казалось бы, разные процессы совпадают по стадиям: в XVI–XVII вв. только начинается исторический волюнтаризм личности, в 30–40-е гг. XIX в. он заканчивается. Это изменение исторических представлений не было оптимистически поступательным. Сопряжение крайностей, антиномичность прогресса и регресса отличают исторические представления как барокко, так и раннего реализма. Драматичные события в Европе и России XVII в. достаточно красноречиво свидетельствуют об этом. В 30–40-е гг. XIX в. от революционно-романтического периода во Франции, Италии и России остается глубокое разочарование в социально-исторических надеждах и волюнтаризме личности.

Чтобы преодолеть кризис исторических представлений, писатели-реалисты обращаются к культурному материалу иных эпох. Обращение раннего реализма к различным национально-культурным традициям способствовало его ориентации в ценностно-индифферентной исторической современности. Это, как бы мы сейчас сказали, «культурологические» интересы отличались от традиционной формы исторического романа.

В историческом романе романтизма основной смысл несет личность, культура — условно-исторический объем для вневременной идеи: то, что составляет норму поведения, мыслей, стремлений главного героя, противостоит истории, не вытекает из исторических причин. В зрелом реализме смысл отыскивается в самом историческом развитии жизни, он вырастает из исторически делящейся жизни, и в этом отношении социально-психологический роман зрелого реализма в своих размерах пропорционален изображаемому хронологическому отрезку. Последнее — сигнал редукции культурно-мифологических воздействий на хронологическую конструкцию жанра, тогда как сжатость (компактность) произведений раннего реализма связана с тем, что структура художественного произведения моделируется как некий внутри себя законченный смысл, противостоящий негативизму исторически делящегося времени. Ранний реализм обнаружил, что в историческом подходе к современности ему трудно на что-либо опереться, и мерой для восприятия времени становилась исторически осмысляемая культура прошлого, вернее, сочетание в одном произведении национально и исторически различных культур.

Культура в данном случае не являлась лишь знаком какого-либо исторического периода, маркировкой цен-

ностно-экзотического; она интересовала как выросшая из истории форма смысла, обнаруженного человечеством того времени и отобранного у истории (но через это не получающего трансцендентного характера). Каждая культурная эпоха хранила свой автономный смысл, не повторяющий другой. И, сопоставляя разнообразный «культурологический» материал, ранние реалисты через эту «кунсткамеру» культур репрезентировали логос истории. Как отмечает М.М. Бахтин, «большой опыт заинтересован в смене больших эпох (большом становлении) и в неподвижности вечности, малый же опыт – в изменениях в пределах эпохи (в малом становлении) и во временной, относительной стабильности» [13. С. 77].

Например, сюжет романа «Пармская обитель» вырос из старинных итальянских хроник, но изображает современность, XIX в. [14, 15]. Стендаль выстраивает хронологическую структуру повествования, опираясь на сюжеты и мотивы различных культурных эпох (романтизма, классицизма, барокко, Возрождения, Средневековья). Впервые соотносит творчество Стендаля с барокко в 1915 г. Х. Ортега-и-Гассет в статье «Воля к барокко» [8. С. 151]. Этапы сюжетной самореализации главного героя, Фабрицио Дель Донго, последовательно вводят культурные параллели: героико-романтические илпозии (кульминация – битва при Ватерлоо) сменяются изображением придворных интриг государства Пармы, причем придворная театральная помпезность сочетается с классицистическим борением страстей и долга (Джина, граф Моска); дальнейшие авантурные похождения Фабрицио (погони, любовные приключения, переодевания) выстраиваются по модели барочного плутовского романа и сменяются заточением героя в башне (включаются катедероновские мотивы неволи, суесть суесть и пр.); сцена побега эксплицитно (через сознание героя) ориентируется на средневековый роман и непосредственно генетически восходит к сюжетам Возрождения (автобиография Бенвенуто Челлини, итальянские хроники). Эта культурно-хронологическая архитектура художественной формы обратна движению исторического времени сюжета (от начала к 30-х гг. XIX в., близкой «издателю» современности), тем самым смысловая энтропия реального исторического времени (которое в романе «остановилось» еще в первой главе) преодолевается через обращение к иному культурно-хронологическому порядку.

У Мериме обращение к культурно-историческому материалу в раннем творчестве («испанский» «Театр Клары Гасуль», «Гюэла, или Сборник иллирийских песен, записанных в Далмации, Боснии, Хорватии и Герцеговине», сборник новелл «Мозаика») носило не столько романтический, сколько барочно-репрезентативный характер (в связи с этим особое «эмблематическое» значение имеет переизбыток специфически «ученых» исторических реалий и комментариев, излишних для сюжета). В «Гюэле» примечания автора составляют достаточно объемный «текст в тексте», здесь непосредственно сталкиваются, ценностно спорят культура автора и архаически-мифологичная культура персонажей песен.

Сходный характер культурно-разнопорядковой артикуляции истории имеет творчество современника Гоголя – Е.П. Гребенки, «недаром названного критикой “замысловатым” писателем, заимствовавшего некоторые обра-

зы и понятия из истории разных стран и эпох» [16]. При характеристике барочной репрезентации культур выделяется фигура О.И. Сенковского. В основе обращения писателя к различным культурам, его ученой эрудиции (барочные излишества и игровой характер которой бросаются в глаза) лежит не романтическая идея творческого универсального духа, а негативизм, скепсис по отношению к возможности смысла исторического развития, что позволяет писателю по-разному прочитывать культуру, соизмеряя в ней несоизмеримое по принципу остроумия (который отмечали все писавшие о Сенковском [17–20]).

Подобное явление встречи различных культурных мировосприятий мы видим и в барокко: христианский миф – и античный, рационализм (Возрождения) – и архаическоязыческие представления (фольклор). Каждое культурное явление (образ) несло определенное время. Сопоставляя времена, барокко пыталось прорваться к потерянной вечности, связываемой с неизблемой сущностью, и тем самым нивелировало историко-культурные различия сопоставляемых образов и явлений, приводило их к общему знаменателю, и они начинали дублировать друг друга. Поэтому эти процессы в барокко невозможно напрямую связывать с реалистическим формированием историзма художественного мышления. Барокко коллекционировало времена, сводя вместе различные эпохи в виде раритетов и диковинок. Различные времена сопоставляются как пространственные фрагменты, в этом проявляется влияние мифологического осмысления мира. Соположение различных «пространственных времен» предполагает наличие общего для них содержательного критерия. Неизменность этого критерия и его наличие в прошлом, настоящем и будущем предполагают изначально завершенность истории, ее цельность и законченность, интегрирующие время с пространственными границами. Для истории – это Страшный суд, а для человеческой жизни – преходящность, плетность.

В барокко происходит не утверждение новой системы ценностей, а оценка готового знания. Различные исторические времена и культуры, сопоставляясь, получают исключительно знаковый характер. Актуализируется способность культуры формализовать любое содержание и делать из него означающее (атлетику, эмблему и пр.). Эта означающая способность получает гипертрофированное выражение. Самоутверждение культуры в этот период связано с тем, что она представляет позицию вненаходимости, когда невозможна вненаходимость ни религиозная, ни рациональная, ни субъективно-метафизическая.

В связи с кризисом исторических представлений перед барокко и ранним реализмом остро встает проблема идеала. Эти литературные направления характеризуются отсутствием идеализации человека; «барочный реализм отмечен односторонне отрицательным взглядом на общество и человека. <...> Это чисто сатирический реализм» [9. С. 170].

Ранний реализм (Мериме, Бальзак, Теккерей, Гоголь, Хосе де Ларра) также отмечен сатирической тональностью, которая определяется критическим подходом к действительности, но не с точки зрения готовой нормы (что отличает народно-демократическую и просветительскую сатиру) или собственных идеологических симпатий писателя (которые вступают в противоречивые отношения с реалистическим методом), а через отчуждение от каких-

либо «идеалов». Этот скептицизм далек от антропологического негативизма барокко: в отличие от последнего, он не исключает в будущем развитие жизни, но разочарован в реальном состоянии человека и общества. Скепсис по отношению к возможностям полноценного развития человеческой натуры ведет барокко и ранний реализм к так называемому трагическому гуманизму.

Человек подчинен косной природной материи и людской массе. Д.С. Лихачев писал: «Ценность человеческой жизни 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» [4. С. 239]. Это лишает человека возможности активного сопротивления, его усилия сводятся к терпению, «самообнаружению» и самосохранению. В раннем реализме жестокость, картины физических страданий, натуралистической перегруженности служат заострению диктата внешней обусловленности, совершенно обезоруживающей человека. Человек лишился духовных преимуществ (постромантическая реакция), но еще не обрел для себя непосредственную реальность.

Особенно красноречиво эти особенности «трагического гуманизма» представлены в творчестве П. Мериме. Изображение кровавых сцен, встречающихся в разных аспектах на протяжении всего творчества писателя, нельзя объяснить близостью «неистовому романтизму». В барокко «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» [4. С. 239–240].

Нагнетаемые ужасы – не самоцель Мериме. Натурализм жестокости, притягивавшей его, отражает разочарование как в возможностях страстей, так и в рассудке, питает трагический стоицизм человека в истории. Это отнюдь не эпитафия романтика, ужаснувшегося действительности, а выход в область причинно-следственных связей, ранее недоступных художественному анализу: внутренней подсознательной сферы человека (новелла «Локис»), жестокости исторических испытаний и массовой психологии («Гюзла», «Жакерия»). Эта тенденция не является основополагающей и длительной для раннего реализма, в ней обычно видели влияние «неистового романтизма», в котором, однако, в отличие от реализма, жестокость граничила с произволом персонажа или автора, оборачивалась самоцельным стремлением к эффектам, за которыми скрывались отчаяние, неприятие действительности. «Трагический гуманизм» раннего реализма близок барочному стоицизму, который, исходя из расхожего «*Vanitas*», видит в смерти закономерность жизни и находит в этом особую мудрость.

Подчиненность личности толпе проявляется в усилении приватности героя, его средних возможностях и в целом его негероичности и внутренней тривиальности. Человек Ренессанса был мерилом высших ценностей. Его титанизм и являлся выражением его соразмерности этим сверхличным ценностям. Этот мир грандиозного единства личного и сверхличного рассыпался на пороге Нового времени. В XVII в. человек теряет ощущение своей исключительности и обособленности в мироздании. Это уже не герой титанических возможностей, а

обычный человек, один из многих, с расхожими представлениями. Для него характерно стремление к удовлетворению «внешних», не религиозных потребностей (слава, богатство, любовь и пр.). Все побуждения, понятия окрашены прагматизмом, сиюминутными целями.

Герой барокко не ищет приключений, как пикаро, часто они захватывают его врасплох, и успех зависит не от личных качеств, а в большей мере от удачи, фортуны, случая. Случай задает смену событий и состояний человека. В раннем реализме возрождается масштабность барочной темы «жизнь есть театр». «Человеческая комедия» Бальзака, «Ярмарка тщеславия» Теккерея включают в себя эту тему как архитектурно-принцип универсального обобщения. В «Маленьких трагедиях» Пушкина, «Пармской обители» Стендаля, «Театре Клары Гасуль» и новеллистике Мериме барочная идея «жизнь есть театр» наполняется глубоким философским содержанием и становится важной частью творческих поисков писателей.

Тема «жизнь – театр» не исчерпывается народно-карнавальным содержанием, хотя порой действительность предстает в своей двойственности и отсвечивает гротескно-карнавальными оттенками; не исчерпывает эту тему и социально-критическая установка реализма в трактовке «театральности» как неестественного поведения, а также обращение к романтическим вариациям фантастического театра как выражения творческой игры духа. Реализм вспоминает о барочном наполнении этой темы. В. Барнер выделяет среди барочных решений этой темы три основных:

1) теоцентрическое («человек – марионетка в руках Бога»: концепция, восходящая к Платону и представленная Кальдероном);

2) стоическое (сочетающее религиозное восприятие с предоставлением большей самостоятельности и ответственности человеку);

3) сатирико-пикарескное. Все эти попытки истолкования темы «жизнь есть театр» сходятся в признании «тщеты жизни» [21].

Общая нетелеологичность жизни толкает героя реализма к тем ролям и формам, которые предоставляются ему для реализации окружающей жизнью, но эти роли оборачиваются для него не самоосуществлением (что позволяло бы оценивать человека исключительно через социальное поведение), а самоотчуждением. В человеке указывается что-то недоступное оболочке ролей. С отсутствием в барокко «субъекта», в современном его понимании, роли очерчивают незаполняемое и невыразимое (и собственно проблематичное) содержание, потенциал, импульс индивидуальности, которая через это как бы предстает себе, но вне своих ролей барочное «я» не знает, что оно такое.

У Гоголя «жизнь, как он видит ее, сама – сплошная *commedia dell' arte*: поэтому для него ничего не стоило перенести в план жизни один из элементов театрального ремесла: механика жизни у него сводится к распределению ролей. Человек Гоголя – «чистая идея» актера. Такому актеру не надобно перевоплощаться в персонажа, потому что сам по себе он – ничто. И только получивши маску, харю, он приобретает характер» [22]. В реализме ролевая заданность внешнего самоосуществления лично-

сти актуализирует конфликт человечности с социальностью, а шире – с внешним миром, который лишь один может дать ей формы выражения, осуществления. В реализме через тему «жизнь – театр» определяется гуманизм развитой личности безотносительно к каким-либо социальным, внешним идеям и ценностям. Однако роли для героя барокко вытекают из отсутствия у него психологической «сплошности», тогда как логика внешних форм социального поведения у героя реализма зависит от его личности и служит источником морально-психологической коллизии выбора и ответственности.

Мир вокруг героя барокко и реализма густо населен, герой вступает в многочисленные контакты, персонажи для него олицетворяют те или иные формы социального поведения, внешних возможностей, выбора. Человеческие отношения теряют камерность, установку на раскрытие внутреннего мира человека, нарушается моноцентризм. Человек окружен людьми, открывается новая публичность его существования, которой в таком ее выражении не знали ни классицизм, ни романтизм. Публичность не укрупняет личность риторико-героически (классицизм), не оттеняет силу ее индивидуализма (романтизм): публичность является более общей формой существования, чем социальная типичность. В барокко мы видим широкую градацию оценок человека, когда та или иная сторона поведения личности (героическая, трагическая, комическая, поэтическая, прозаическая, активная, пассивная) не имеет преобладающего значения.

Многомерность человека зависит не от его личных качеств (самосознания, воспитания, характера и пр.), а, во-первых, от принципиально прозаического модуса существования (что определило мощную линию шутовского, комического романа); во-вторых, от многомерности его подчинительных связей с действительностью, что затуманивает индивидуальное общим (обстоятельствами, средой, случаем и пр.); и в-третьих, от первичности и неустойчивости зарождающейся индивидуальности по отношению к бытию (что имеет следствием отсутствие какого-либо мировоззрения): о системе взглядов мы можем говорить, обращаясь к личности романтизма, классицизма, но для человека барокко этой системы представлений не существует. Он вооружен лишь расхожими религиозно-дидактическими понятиями, но действительность начинает говорить на другом, более жестком языке. Человек слишком плотно захвачен действительностью, обстоятельствами, даже его эмпирический опыт не оформляется в систему представлений и далек от так называемой «житейской мудрости». Человек в барокко оказывается в бесконечной и неорганизованной действительности, действительности, отпавшей от морально-религиозных и прочих императивов.

Открывается «дистанция огромного размера» между делами и лучшими побуждениями героя, между словами и обстоятельствами. Если ранее обман как этическая оценка характеризовал «низкого героя», то в барокко обман как этическая характеристика уже как бы и не зависит от человека, а диктуется действительностью с ее иллюзиями. Идет нивелировка этических представлений. В раннем реализме это сводится к компромиссу со стороны главного героя как закономерной его реакции на давление внешних сил общест-

ва. Герой барокко, как и герой реализма, стремится к правде, старается сохранить общие моральные принципы, хотя по слабости натуры и в силу обстоятельств это ему не удастся. В барокко это выливается в широкую амплитуду падений и возвышений героя, его поведенческих «сальто-мортале», исключаящих единство его характера, индивидуальности.

Человек изображается или резко отрицательно, или положительно. Но отсутствие в герое самостоятельно мыслящего и действующего субъекта проблематизирует его ответственность. Перед нами фигура, вызывающая целый каскад нареканий, общерелигиозных нравоучений, но при этом совершенно им не поддающаяся, резонирующая, отражающая их, скорее, на читателей. Промachi героя – это пример, а не результат, это «вот как бывает», а не «что из этого выйдет». Барокко представляет грандиозный материал всякого нарушения нормы (обращаясь к раритетному, курьезному и пр.), тем самым акцентируя онтологический демарш любой единичности (человеческой, вещественной, языковой и пр.), ее право на существование. И в этом – особый гуманизм барокко.

Этот подход к человеку близок реализму. Реализм не только изобразительно утверждает (как в барокко) или критически объясняет (чем обычно исчерпывалось понятие «реализм»), но гуманистически оправдывает, духовно поддерживает «образ ошибающегося человека, выпавшего из системы существенной действительности, – особый образ, раскрывающий специфическую самостоятельность, особность, субъективную отдельность, независимость и специфическую свободу человека (быть вне необходимости)» [13. С. 48].

В связи с началом формирования индивидуальности в барокко специфично трагическое (индивидуальность принуждена вступить в конфликт с миром). Но эта индивидуальность, в отличие от «идеологичной» личности классицизма и романтизма, лишена внутреннего стержня, не способна однозначно определить для себя конфликт, в который она втягивается. По своему характеру эта неустойчивая индивидуальность не может противостоять реальности, ибо она целиком принадлежит ей. Эта тотальная принадлежность неудовлетворительному миру не оставляет герою точку идеальной опоры (как для героя-романтика или классициста); перед ним разверзается бездна безопорности. «Его жизнь – вечное сопротивление обычному и общепринятому. Каждое движение, которое он делает, требует от него сначала победы над обычаем, а затем изобретения нового рисунка поступка. Такая жизнь – вечная боль, постоянное отторжение той своей части, которая подчинилась обычаю и оказалась в плену материи» [7. С. 139].

Трагическое в данном случае – не следствие трансцендентного (разум, долг, дух и пр.), а первичная и единственная форма обретения для слабой, по сравнению с Возрождением, индивидуальности трансцендентной позиции по отношению к себе и бытию. В трагическом проявляется свободная волевая активность, которая как фактор важнее критериев добра и зла, и вообще – морали и правильности цели; их вторичность делает перед нами выпуклым само «воление», оно перестает быть следствием цели, оно бесцельно.

Самоцельному стремлению человека в барокко противостоит судебно-риторический пафос внешней повествовательной оценки. «Судебно-риторический пафос здесь также выражен чрезвычайно последовательно и ярко. Организация образа человека, отбор черт, их связывание воедино, способы отнесения поступков и событий («судьбы») к образу героя определяются его защитой (апологией), оправдыванием, прославлением или, напротив, его обвинением, разоблачением» [6. С. 192]. Это соотносится в раннем реализме с тем, что повествователь стремится примкнуть к внешней оценочной точке зрения (к расхожим романтическим представлениям или к определенным массовым представлениям и пр.).

Автор, чтобы поставить читателя в объективно независимую позицию, сам имитирует в повествовании различные точки зрения, которые от этого носят полуанонимный характер голосов толпы, читателей, публики. Авторская оценка осуществляется косвенно через соотношение различных точек зрения. Это отражается на стиле раннего реализма, который строится как смена «голосов» повествования, не личностей в их субъектной законченности, а позиций в мире как проявлений различных форм подчиненности бытию. «"Разноязычие", по мнению Ю.М. Лотмана, — общая черта повествования в барокко и реализме: "разноязычие" (термин М.М. Бахтина) характерно для всех форм повествования барокко, а монологичность — и для поэтического и для прозаического повествования романтизма (интересно, что, в этом случае, барокко структурно сближается с реализмом, вопреки вошедшему в обиход типологическому объединению его с романтизмом)» [23].

Барокко может быть спроецировано как на подражательную эстетику реализма, так и на рост декоративности, автоматизма приема. Однако и в формально-стилистических «изысках» реализм и барокко, как это

ни странно, глубинно сходны. Как в барокко, так и в реализме характер оформления не зависит от содержания объекта, а скорее противостоит ему. Парадокс реализма — в открытии прозаической бессодержательной стороны жизни, которая потребовала сложнейшего эстетического оформления, не заслоняющего ее бессодержательность. Реалисты обращались к прозаическим героям. Крестьяне, мелкие буржуа — «когда они говорили, их нелепицы и трюизмы включались в систему изысканной, мелодической речи, взвешенной слово за словом, которая вся дышала сознанием своей значимости и стремлением бросаться в глаза.

В итоге реализм создает диковинное впечатление самой нарочитой искусственности. «Они [реалисты. — Н.Х.] выработали артистический стиль. Они вкладывали в изображение самых обычных, подчас ничтожных предметов изощренность, истовость, труд и бесстрашие, достойные восхищения, не замечая, однако, что нарушают свой принцип и что творят какую-то новую "правду" — подлинность собственной, вполне фантастической выделки» [24]. Оформление, соопределение формы и содержания зависит уже от идеи (содержания) формы (поэтому в барокко преобладает принцип остроумия, а в реализме изысканно-интеллектуальная техника растворяется во внешней простоте оформления). Если в барокко сложностилевая, риторическая оформленность бросается в глаза, является как бы самоцелью, то в реализме сложная работа стиливого приема заключается в принципиальной простоте, нериторичности, простоте «с двойным дном».

Влияние барокко на ранний реализм 30–40-х гг. XIX в. выстраивается в целую систему эстетических, художественно-антропологических и философских переключек, что позволяет поставить проблему взаимодействия этих двух художественных методов.

ЛИТЕРАТУРА

1. Чернов И.А. Из лекций по теоретическому литературоведению. Тарту, 1976. С. 9.
2. Михайлов А.В. Языки культуры. Учебное пособие по культурологии. М., 1997. С. 97.
3. Сборник ответов на вопросы по литературоведению. IV Международный съезд славистов. М., 1958. С. 85.
4. Лихачев Д.С. Развитие русской литературы X–XVII веков. Эпохи и стили // Лихачев Д.С. Избр. работы. В 3 т. Л., 1987. С. 209–222.
5. Жирмунский В.М. Литературные течения как явление международное. Л., 1967. С. 13.
6. Бахтин М. Роман воспитания и его значение в истории реализма // Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М., 1979. С. 195.
7. Ортега-и-Гассет Х. Размышления о «Дон Кихоте» // Ортега-и-Гассет Х. Эстетика. Философия культуры. М., 1991. С. 113–151.
8. Ортега-и-Гассет Х. Воля к барокко // Ортега-и-Гассет Х. Эстетика. Философия культуры. М., 1991. С. 151–155.
9. Пинский Л.Е. «Гусман де Альфараче» и поэтика пугачевского романа // Пинский Л.Е. Магистральный сюжет. М., 1989. С. 148–187.
10. Бахтин М.М. Формы времени и хронотопа в романе // Литературно-критические статьи. М., 1986.
11. Виппер Б.Р. Искусство XVII века и проблема стиля барокко // Ренессанс. Барокко. Классицизм. М., 1966.
12. Михайлов А.В. Судьба классического наследия на рубеже XVIII–XIX веков // Классика и современность. М., 1991. С. 151.
13. Бахтин М.М. К вопросам самосознания и самооценки // М.М. Бахтин. Собр. соч. В 7 т. М., 1996. Т. 5.
14. Реизов Б.Г. Стендаль. Художественное творчество. Л., 1978. С. 329–347.
15. Фрид Я. Стендаль. Очерк жизни и творчества. М., 1967. С. 336–339.
16. Селиванова Л.В. Е.П. Гребенка и процесс развития литературы и искусства 30–40-х гг. XIX столетия. Автореф. дис. канд. филол. наук. Харьков, 1964. С. 13.
17. Чернышевский Н.Г. Очерки гоголевского периода русской литературы. М., 1984. С. 75–113.
18. Гинзбург Л.Я. «Библиотека для чтения» в 30-х годах.
19. Сенковский О.И. Очерки по истории русской журналистики и критики. Л., 1950. Т. 1.
20. Каверин В.А. Барон Брамбеус. М., 1966.
21. Виппер Ю.Б. О разновидностях стиля барокко в западно-европейских литературах XVII века // Виппер Ю.Б. Творческие судьбы и история. М., 1990. С. 157.
22. Бицилли П.М. Проблема человека у Гоголя // Бицилли П.М. Избр. труды по филологии. М., 1996. С. 565.
23. Лотман Ю.М. Роман в стихах Пушкина «Евгений Онегин». Спецкурс. Тарту, 1975. С. 33.
24. Валери Поль. Испытание (святого) Флора // Валери Поль. Об искусстве. М., 1976. С. 502.

Статья представлена кафедрой русской и зарубежной литературы филологического факультета Томского государственного университета, поступила в научную редакцию «Филология» 15 марта 2004 г.