

АКАДЕМИЯ НАУК СССР
ИНСТИТУТ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ (ПУШКИНСКИЙ ДОМ)

Русская литература

ИСТОРИКО-ЛИТЕРАТУРНЫЙ
ЖУРНАЛ

1967 • № 2

ОТДЕЛЬНЫЙ ОТТИСК



ИЗДАТЕЛЬСТВО «НАУКА»
ЛЕНИНГРАД

ТИБОР БЛАНИЦАИ

(Венгрия)

НЕСКОЛЬКО ЗАМЕЧАНИЙ К АНАЛИЗУ СТИЛЕЙ

Термин «стиль» используется в литературоведении во многих смыслах. Он может охватывать индивидуальный стиль отдельных писателей или даже отдельных произведений, но может иметь и более широкое значение, обозначая некий коллективный стиль. В последнем случае речь идет о такой системе элементов формы, которая является типичной для определенного круга писателей и произведений; обычно эти элементы характерны не только для литературы, а присущи одновременно и изобразительному искусству, и музыке. В то время как индивидуальные стили бесконечно разнообразны, коллективные стили представляют собой хорошо описанные и многократно освещенные наукой явления. В своей статье я хотел бы заняться некоторыми проблемами стилей этого последнего рода.

Исторически сложившиеся художественные стили, такие, как ренессанс, барокко, классицизм, романтизм и т. п., обычно представляют собой не только разные системы типических элементов формы, но и связаны с определенным содержанием, мировоззрением, писательской позицией, методом творчества. Если, изучая ренессанс, классицизм, романтизм, реализм, одни говорят о творческом методе, другие о стиле, это значит, что мы встречаемся с подходом к одному и тому же историческому явлению с различных, но, добавим, одинаково необходимых и важных сторон. Исследователи стиля рассматривают само осуществленное творение, а исследователи творческого метода — отношение его творца к действительности и к своему произведению.

Если мы выйдем за пределы круга художественных произведений, то обнаружим, что большинство стилей тесно связано с гораздо более широким комплексом явлений культуры. Ренессанс, например, не только стиль, но и один из больших исторических периодов в культуре Европы. Подобным же образом можно говорить не только о стиле барокко, но и о культуре барокко. Точно так же классицизму, романтизму соответствует некая исторически определенная группа общих явлений культуры. Именно поэтому художественные стили означают не только направления в искусстве, но и эпохи в развитии искусства и литературы. Для этих стилей мы с успехом можем применить выражение «стиль эпохи».

На связь между эпохой и стилем уже давно указала и буржуазная наука, но она объявила существом дела и исходным пунктом внешние проявления, формы литературы и искусства. Этот способ исследования весьма сильно скомпрометировал результаты изучения стилей и даже вызвал отрицание самого понятия «стиль эпохи». Однако в настоящее время ни историки искусства, ни историки литературы не могут отрицать тот факт, что для отдельных эпох характерно наличие доминирующих, господствующих стилей.

Как для каждой большой эпохи в истории культуры существуют свои экономические, социальные особенности, так существуют и связанные с этой эпохой элементы мышления, поведения, воззрений, другими словами — характерное для этой эпохи содержание. И хотя это содержа-

ние бесконечно многослойно и противоречиво, все же нельзя ни минуты сомневаться в том, что, например, в мыслях человека средневековья об окружающем его мире, о различных человеческих отношениях есть большее число таких элементов, которые являются общими для представителей всех классов данной эпохи и присущи именно средневековому мышлению в отличие от образа мыслей людей более раннего или более позднего времени. Общее содержание существует и в искусстве данной эпохи. Это содержание находит выражение в стиле эпохи — коллективно выработанной системе изобразительных средств. И как содержание литературного произведения или произведения искусства не тождественно, не может быть тождественно общему содержанию всей эпохи в целом, не может охватить всех ее противоречивых элементов, так и форма данного произведения может сложиться лишь из части элементов формы, входящих в понятие стиля эпохи. Форма отдельного произведения, таким образом, тождественна не стилю, а отобранной, адекватной содержанию группе определенных элементов стиля, которые наилучшим образом раскрывают его содержание.

Стиль эпохи — это объективно данная художнику реальность, это тот действительный для любого искусства язык, который используют для выражения своих художественных мыслей люди на определенной экономической и социальной ступени развития. И как язык индифферентен по отношению к содержанию, так и стиль дает место самым противоположным тенденциям.

Таким образом, стили образуют сложную, постоянно развивающуюся систему явлений художественной формы, которые в пределах определенной экономической и социально-исторической эпохи тесно связаны с культурой, общественным вкусом, поведением, идеологией. Такие сложные и постоянно изменяющиеся комплексы явлений можно только описывать, а не загонять в узкие рамки определений.

Для отдельного стиля характерно не наличие всех элементов формы и содержания в целом, а перевес некоторых из них. Тот или иной стиль характеризуется не какой-то одной, основной особенностью, а целой группой черт. Если, например, однажды будут систематизированы все особенности барокко, то выяснится, что, собранные воедино, они ни в одном произведении не существуют одновременно и полностью. Присущие отдельным стилям особенности все время появляются в новых и новых сочетаниях, причем данный набор элементов стиля постоянно изменяется. Многочисленные факторы оказывают влияние на то, какие именно из особенностей стиля находятся в действии, и мы не имеем права одно какое-нибудь сочетание этих признаков, сложившееся ли во времени, определенное ли социальными или национальными причинами или выработанное индивидуально, считать лучшим или худшим, истинным или ложным проявлением этого стиля.

Табель о рангах невозможно применить не только к индивидуальным проявлениям отдельных стилей, но и к самим стилям в целом. Каждый из них оправдан исторически: барокко столь же отвечает своему времени и столь же «хорошо», как предшествующий ему ренессанс, романтизм не может считаться «лучше» классицизма, как и реализм не является чем-то лучшим по сравнению с ренессансом. Поскольку стиль — это исторически данная категория, а возможность возникновения шедевров искусства и литературы существует на любой ступени развития, иерархическое деление стилей заранее обречено на неудачу. Однако отсюда вовсе не следует, что прогресса не существует, что следующие один за другим стили не означают принципиально нового в развитии искусства. В рамках каждого нового стиля осуществляются такие художественные задачи, которые ранее были невозможны. Романтизм, например, ввел в литературу принцип историзма, национального своеобразия и многие другие раньше

не существовавшие, но с тех пор уже являющиеся составной частью искусства принципы. Реализму как ни одному другому предшествующему стилю оказалось доступным все богатство человеческих и социальных отношений. Сегодня же искусство социалистического реализма способно к более богатому, более многостороннему, более глубокому изображению и выражению мировых и человеческих проблем, чем искусство любой другой предыдущей эпохи.

Таким образом, цикл эпох, с которыми совпадают стили, отражает поступательное развитие искусства и литературы. Из этого логически следует, что когда прекращаются питающие данный стиль, оправдывающие его существование исторические условия, то этот стиль уже не сможет родить значительных творений искусства. Он становится несовременным, и на его место приходит стиль *более развитый*. Поясню это на довольно банальном примере. С точки зрения морального отношения к труду совершенно безразлично, пашет кто-либо на волах, причем усердно, целый день, в поте лица, или трактором, применяя техническую смекалку, естественно — с гораздо более высокой производительностью труда. И пока нет достаточного количества тракторов, до тех пор пальму первенства очень часто завоевывает папущий на волах крестьянин. Но когда уже не остается ни пяди земли, которую не вспахал бы трактор, тогда совершенно напрасны невиданные дотоле достижения в пахоте на лошадях или волах. Этого уже никто не оценит, и такого человека сочтут не героем труда, а глупцом. Совершенно ничего не значит в таком случае, что этот крестьянин, возможно, трудолюбивее ста трактористов. Способ его пахоты мы считаем отсталым и поэтому вредным, а его самого с полным правом можем упрекнуть в том, что он выбрал не современную, не целесообразную форму работы. Вот в таком смысле становится несовременным и стиль.

Великие художественные стили, стало быть, — это знамения времени, и из всего сказанного до сих пор можно было бы сделать вывод, что это просто надклассовые явления. Но это совершенно не так. В возникновении отдельных стилей определенные общественные классы всегда играют решающую роль, но связи стиля и класса весьма и весьма сложны. Именно поэтому совершенно неверно ренессансный стиль связывать целиком и полностью с буржуазией, барокко — с дворянством, а некоторые современные стилевые направления — с разлагающимся капитализмом. Ниже мы попытаемся более дифференцированно проанализировать вопрос о классовой детерминации стилей. Однако прежде мы должны остановиться на взглядах тех исследователей, которые объясняют возникновение стилей не требованиями и запросами определенных социальных классов, а другими причинами.

Довольно часто стили связываются с теми или иными странами или нациями или с отдельными институтами (например, церковь, двором и т. д.), и на основе этого делается попытка определить сущность этих стилей. Несомненно, что в их формировании и распространении эти факторы играют довольно большую роль. Так, проблема ренессансного искусства неразрывно связана с Италией, а искусство барокко — контрреформатской католической церковью, вернее — с орденом иезуитов, и так далее. Но все-таки факторами, определяющими в основе своей судьбу стилей, являются запросы и потребности тех или иных классов.

У различных наций определенные стили всегда возникают именно тогда, когда для этого созрели экономические, социальные, идеологические и внутренние художественные предпосылки. Принципиально можно считать возможным спонтанное, автономное развитие, независимое друг от друга возникновение ренессанса или классицизма в отдельных странах. В действительности же это все-таки происходит не так, поскольку данный стиль чаще всего появляется впервые в какой-нибудь одной

стране, там, где в первую очередь и наиболее полно представлены предпосылки для его возникновения. Исходящая из таких стран побудительная сила после этого уже играет постоянную роль в формировании стиля в других странах, так что в этих последних сплетаются в трудно различимый клубок местные, автономные зачатки данного стиля и влияние уже осуществившихся образцов и примеров.

Местное, имманентное развитие, как и восприятие внешнего влияния, одинаково зависят от требований того или иного класса. Класс, формирующий новую фазу культуры и одновременно нуждающийся в новом стиле, элементы этого последнего берет там, где находит: или из собственных традиций, или из-за границы, но обычно из обоих этих источников. Решающим, определяющим фактором, следовательно, является не влияние более развитого искусства какой-нибудь другой страны, а требования класса, вступающего в новый период развития. Ренессанс именно потому сложился в Италии, что в конце средних веков буржуазные тенденции в ее развитии проявлялись наиболее сильно. В дальнейшем же итальянский ренессанс всегда накладывал свой отпечаток, в большей или меньшей степени, на ренессансные начинания других стран, возникшие на местной основе.

Точно так же можно найти источники других стилей в той или иной стране, например классицизма — во Франции. Это, однако, означает только, что определенные новые требования большей частью впервые проявляются в какой-либо одной стране. Таким образом, национальное в происхождении стилей является следствием различий в фазах развития отдельных обществ и не может рассматриваться как первостепенный, определяющий принцип. Концепция, основывающаяся на теории национального происхождения стилей, может привести только к искаженным результатам, примером чему является работа В. Фридриха по всеобщей истории литературы нового времени «Outline of Comparative Literature» (1954). Эта книга считает ренессанс итальянским стилем, барокко — испанским, классицизм — французским, романтизм — немецким, а чтобы в концепции оказалось место и для вклада английской литературы в общее развитие, автор создает равнозначный с другими стилевыми эпохами, стоящий между классицизмом и романтизмом, английский по происхождению стиль — «преромантизм». Но от выявления национального происхождения следующих за романтизмом стилей автору приходится отказаться.

Идею национального происхождения стилей мы должны отвергнуть. Стили имеют международный, всеобщий характер, и роль, которую те или иные нации играют в их формировании, зависит от хода общественного развития.

Что же касается отдельных институтов, например церкви, двора и т. п., то их важное значение в формировании нового стиля обусловлено тем, что вступающий в новую фазу развития класс медленно пробуждается к осознанию своих интересов, и образ его жизни, мышление, культура только постепенно приспособляются к требованиям нового положения. Те же институты и организации, которые последовательно и с самого начала выражают интересы данного класса, сознательно работают над формированием нового вкуса и стиля, отвечающих этим требованиям. Очень часто это происходит тогда, когда сам класс в целом еще не осознал необходимость перестройки и основная масса его представителей всеми силами цепляется за старое.

В этой связи становится понятной роль церкви, вернее ордена иезуитов, в формировании барокко. Поскольку наиболее последовательной идеологической опорой вновь воспринявшего феодального строя была католическая церковь, а ее ударной группой являлся орден иезуитов, само собой разумеется, они стали распространителями новой культуры и стиля. Формирование и распространение барокко повсюду шло рядом с контрре-

формацией, и среди крупных представителей искусства и литературы этого направления на его ранней стадии мы найдем большое число иезуитов. И тем не менее барокко — стиль не контрреформации или иезуитов, а дворянства, которое вначале часто выступало против церкви, насждавшей контрреформацию, и во многих случаях даже осталось протестантским на всем протяжении эпохи барокко. Ярким примером этого является Венгрия, где формирование барокко было связано с консолидацией власти венгерской аристократии в начале XVII века. Венгерские магнаты, тогда еще протестанты, представляли культуру ренессанса, писали произведения в духе позднего ренессанса, свои права завоевывали в борьбе с поддерживающими габсбургский двор католиками, церковью и иезуитами. Связанную с барокко контрреформацию, таким образом, представляла как раз противоположная партия. Но как только вследствие консолидации аристократия стала обладающим властью классом, старающимся эту власть защищать и укреплять, у нее закономерно возникает интерес к католической церкви. Тогда-то и начинается совпадение интересов иезуитски-контрреформационного венгерского барокко и протестантской позднеренессансной аристократии. За несколько десятилетий большая часть дворянства перешла в лагерь контрреформации и восприняла культуру и стиль барокко. И даже та часть дворянства (главным образом среднее дворянство), которая по различным причинам не пошла по пути рекатолизации, пусть гораздо позже, но все-таки удовлетворяла свои новые культурные запросы только в рамках барокко и осуществляла стиль барокко в своих литературных и других художественных произведениях точно так же, как их католические собратья.

О строгой классовой определенности стиля, однако, можно говорить лишь с точки зрения его генезиса. Общеизвестен и уже не требует доказательств тот факт, что среди покровителей и творцов искусства и литературы ренессанса мы найдем все слои дворянства, так же как искусство барокко находило приют и в кругах буржуазии. Таким образом, каждый из этих стилей, хотя лишь один определенный класс формировал их в соответствии со своими запросами, становится принадлежностью всех. Отдельные стили перерастают классовые рамки потому, что создавший их класс несет такие новые тенденции, усвоение, ассимилирование которых является или целесообразным или вынужденным даже для противоположных по интересам классов.

Свидетелями подобных явлений мы становимся, например, в случае с барокко. Хотя буржуазии в принципе культура барокко была чужда, в данную историческую эпоху, вследствие перевеса феодальных сил, она вынуждена была усваивать эту культуру. Как в эпоху ренессанса феодальные силы в интересах феодализма представляли буржуазные тенденции, так и в эпоху барокко поведение, образ жизни и в связи с этим культура и искусство буржуазии могли носить феодальный характер. В эпоху барокко в большей части Европы, от Испании до Польши, буржуазия временно вновь оказалась связана феодально-цеховыми узами, дерзких предпринимателей ренессансной эпохи сменил тип буржуа, ревниво охраняющего уже приобретенные блага и пытающегося возвести вокруг них стену привилегий. И поведение такой замкнувшейся, уважающей авторитеты, чуждающейся перемен и нововведений буржуазии во многих отношениях могло походить и походило на позицию класса феодалов. Таким образом, феодальный, дворянский по своим корням стиль барокко мог стать в данную эпоху пригодным для удовлетворения запросов всех классов.

Конечно, вследствие сложности развития классовых обществ всегда существуют и такие тенденции, которые находятся в противоречии с господствующей в данную эпоху культурой, вернее, с проявляющимися в этой последней тенденциями. Так, в эпоху ренессанса существовали

противостоящие духу Возрождения мистические, эзотерические, аскетические направления. Великое религиозное движение этой эпохи — Реформация, буржуазное по происхождению и во многом основывающееся на достижениях гуманизма, своим аскетизмом, направленными против искусства иконоборческими выступлениями чуть ли не прямо противостояло светскому и гедоническому ренессансу. И все-таки в творчестве писателей и художников Реформации можно найти элементы ренессансного стиля. Точно так же и в эпоху барокко. Представители буржуазных движений, которые ставили своей целью революционное преобразование феодального строя, например революционное индипендентское крыло английского пуританизма, были весьма далеки от явно приноровившейся к требованиям и вкусам барокко буржуазии. И все-таки если революционно настроенный писатель-пуританин (как например, Мильтон) вступал на путь художественного творчества, что вообще вызывало подозрение среди сторонников этого движения, то свои во многом противоположные мировоззрению и взглядам барокко идеи он мог выразить только элементами стиля этой эпохи.

Таким образом, стиль той или иной эпохи является для писателя или художника исторической необходимостью, заранее данной формой выражения, которую, за исключением периодов смены стилей, он не может выбирать свободно. Стиль является классовым по происхождению, но формальные его средства классового содержания не имеют.

Справедливость этого вывода подтверждается тем опытом, который мы можем почерпнуть из неравномерного развития отдельных общественных систем Европы. Так, темпы развития и характер капитализма в Восточной Европе были совершенно иными, нежели в западных странах. Особенно важно это обстоятельство при рассмотрении классового базиса ренессанса. В Венгрии и Польше в конце средних веков не было еще такой сильной буржуазии, которая могла бы стать базисом новой, буржуазной культуры. В Венгрии, например, несмотря на потрясения, связанные с развалом средневекового королевства, обстоятельства и дальше благоприятствовали существованию феодализма. Поэтому базисом новой культуры и искусства в Венгрии и вообще в восточноевропейских странах стал господствующий класс, феодалы. Дворянство в этих странах получило ренессансный стиль не от своей буржуазии, а само было зачинателем этого стиля, и зачастую буржуазия следовала за ним.

Все это было возможно лишь потому, что дворянство в этих странах коренным образом изменилось. В XVI и XVII веках венгерское дворянство и аристократия стремятся усилить старую феодальную власть совершенно новыми средствами. Они вводят новые способы ведения хозяйства, переходят на товарное производство, включаются в торговлю и накапливают состояния неслыханных ранее размеров. Все это, естественно, шло рука об руку с заимствованием новой культуры, с усвоением ренессансного взгляда на жизнь, а в области литературы и искусства — с применением ренессансного стиля. Дворянство и аристократия в силу необходимости стали основным общественным базисом венгерского Возрождения, естественно, в значительной мере изменив его характер по сравнению с западным ренессансом.

Такие перемены в классовом базисе могут происходить не только на почве отсталых общественных отношений, но и на почве передовых, прогрессивных. Изю всех стран Европы только Голландия — страна первой победоносной буржуазной революции — избежала процесса рефеодализации общества, последовавшей за эпохой Возрождения. Поместное дворянство, являвшееся естественным классовым базисом барокко, в Голландии практически отсутствовало, и поэтому о дворянском барокко здесь речи быть не может. К тому же Голландия тогда уже была чуть ли не целиком кальвинистской страной, так что ни о какой роли католической

церкви в развитии культуры и искусства барокко также говорить не приходится. И все-таки в этой протестантской, буржуазной Голландии, пусть и недолгое время, но существовала культура барокко. Крупнейший голландский поэт Вондель был, например, характерным представителем стиля барокко; можно найти период барокко и в истории голландской живописи. Правда, история искусства относится к голландскому барокко скептически и усиленно подчеркивает различия между голландской живописью XVII века и искусством других стран, считающимся классическим выражением стиля барокко. Такие, к тому же значительные, различия действительно существуют, только они вряд ли носят стилистический характер, скорее это различия в тематике. Ведь голландское буржуазное общество вместо церковных, религиозных, мифологических или исторических композиций требовало, в первую очередь, жанровых картин, пейзажей, натюрмортов, и поэтому элементы художественного стиля барокко приспособивались к его запросам и вкусам, отличавшимся от господствовавших в Европе. Если же какой-нибудь голландский художник этой эпохи, например Ян Стен или Вермеер, разрабатывает религиозную или мифологическую тему, то эти произведения получаются гораздо более «барочными», чем жанровые картины их же кисти. Точно так же произведения, запечатлевшие отдельные праздничные события жизни буржуа тех лет в больших композициях, как например, гаарлемские полотна Франса Гальса или, в еще большей степени, массовые сцены ван дер Гельста, несмотря на буржуазную обстановку и характер, ближе стоят к образцам искусства барокко. Во Фландрии же, где феодальной реакции удалось одержать победу и где искусство барокко имело глубокие корни и общепризнанные достижения, наряду с творениями Рубенса мы найдем картины Тенирса и Броувера, зародившиеся в буржуазном окружении, картины, которые свидетельствуют о самой тесной близости этих художников с деятельностью их современников в свободной Голландии. Голландский пример, следовательно, показывает нам, что как в восточно-европейских странах класс феодалов мог быть базой буржуазного по своему происхождению ренессанса, так и в Голландии общественной основой феодального по своей сути барокко была одержавшая в революции победу буржуазия. Это явление, естественно, связано с тем, что в первой половине XVII века в голландском буржуазном обществе также проявляются сильные консервативные тенденции, как в области политики, так и в области идеологии. В духовной жизни Голландии ортодоксальный кальвинизм оказывал сильное и в течение долгого времени успешное сопротивление прогрессивным картезианским, рационалистическим устремлениям, а для всего общества, особенно для зажиточных, верхних слоев буржуазии, было характерно наслаждение накопленными состояниями и боязнь потерять их. Положение и взгляды буржуазии обуславливали в значительной мере ассимиляцию многих элементов феодальной культуры барокко.

Таким образом, связь великих периодов в истории культуры и стилей с отдельными классами ни в коем случае не является однозначной. Можно найти классовые корни любого стиля, но ни один из них не является социологическим придатком создавшего его класса. Возникновение стилей связано с выходом на передний план определенных идеологий, но стиль и идеология не связаны между собой неразрывно. Те интересы и взгляды, которые противостоят породившему стиль классу и его идеологии, с большими или меньшими изменениями, вариантами проявляются в художественных произведениях того же стиля.

Это диалектическое восприятие классовых взаимосвязей помогает нам разобраться в таком сложном вопросе, как смена стилей, смена эпох. Анализируя классовый базис ренессанса и барокко, мы могли видеть, что оба они связаны с решающей ролью того или другого класса в формиро-

вании культурной надстройки. Однако сам факт, что ренессанс — в основе своей буржуазное, а барокко — феодальное искусство, еще не позволяет нам сделать вывод, будто смены стилей и эпох безусловно сопутствуют выдвиганию на первый план этих классов. Ведь уже в случае с ренессансом и барокко нам пришлось убедиться, что в отдельных странах, например в Восточной Европе или в Голландии, первичной социальной базой барокко остался тот же самый класс, который являлся базой ренессанса. В Восточной Европе и ренессанс расцвел на феодально-дворянской почве, а в Голландии и барокко возникло на буржуазной основе. Новый стиль может отвечать задачам времени и стать господствующим именно тогда, когда в интересах класса, играющего решающую роль в формировании идеологии и культуры, а тем самым и в его воззрениях, образе жизни, произошли коренные перемены.

Классицизм, романтизм, например, в европейском искусстве и литературе — уже целиком создания буржуазии. Однако классицизм был искусством буржуазии, идущей к революции, а романтизм стал искусством эпохи пореволюционных потрясений, противоречий, выдвигения на первый план национального вопроса. Формирование нового стиля, следовательно, всюду и всегда происходит в результате коренных, внутренних преобразований общества, значительных изменений в отношениях классов, перемещения главной линии фронта классовой борьбы, изменений в социально-экономической системе, в образе жизни, вне зависимости от того, скрывается ли за этим выдвигание нового класса или дело ограничивается коренным преобразованием того же самого класса.

Из социальной, классовой детерминированности смены стилей следует, что новый стиль возникает в связи с новым содержанием, новым художественным видением мира. И возникает он не в ходе самостоятельного, имманентного развития элементов формы, а под действием сил содержания, выражающего классовые интересы. Однако этот приоритет содержания во время возникновения нового стиля — явление по природе принципиальное, теоретическое, а не хронологическое, так же как осуществление диалектического единства формы и содержания и принципа примата содержания в каждом данном произведении не тождественно закономерностям генезиса творчества. Что касается процесса создания отдельного произведения, то очень часто гораздо раньше существует представление о форме (например, у поэта — ритм), и только потом выкристаллизовывается содержание данного произведения, что тем не менее ничего не меняет в вопросе о примате содержания, о его первичном, в конечном счете определяющем, значении. Возникновение характерных для новой эпохи элементов содержания и формы также происходит в сложном диалектическом единстве, а не просто путем безусловного хронологического первенства моментов содержания.

Элементы нового стиля могут появиться в произведениях, представляющих более раннее мировоззрение, подготавливая полную смену стиля. Испытывающая кризис идеология, другими словами, отмирающее, гибнущее старое содержание часто вынуждено искать новые решения в области формы и иногда даже сознательно экспериментировать в этом направлении, поскольку иначе ему не удастся замаскировать устарелость своей сути. Возникающие в это время новые элементы формы весьма отвечают духу времени, ведь цель их состоит в том, чтобы продолжить жизнь устаревшего содержания. В качестве примера упомяну о позднем ренессансе, когда прогрессивное, рациональное течение гуманизма обнищало до пустой риторики и его первоначально столь богатое содержание, направленное на освобождение человека, превратилось в самоцельный интеллектуализм. Тогда стали модными поиски таинственности, культ эмблем, превращение стихов и картин в настоящие головоломки, возникло представление о мире как о лабиринте. Маньеризм весьма со-

ответствовал этому периоду ренессанса, а буйство его форм как раз было призвано уравновесить нищету его содержания. Пустая риторика, стремящаяся завуалировать, спрятать содержание, не могла уже довольствоваться традиционными средствами ренессансного стиля. Появилось стремление нарушить гармонию линий, красок, стихотворных форм, структуру синтаксических конструкций, разжижить и преувеличить их в направлении повышенной образности, экспрессивности и влияния на чувства. Все эти средства вначале пытались продлить существование старого содержания, а затем стали составными элементами новых, в стиле барокко произведений, пришли в соответствие с новым содержанием. Барокко сделало частью новой гармонии искусства все пригодные к использованию, отвечающие веянию времени приемы маньеризма.

Мы должны принимать также во внимание и то, что определяющая новый стиль, помогающая его формированию идеология часто проявляется еще в старых формах. Особенно действен этот принцип тогда, когда содержание новой эпохи стремится привлечь на свою сторону широкие массы. Идеи контрреформации поначалу проявлялись не в произведениях стиля барокко. Новейшие исследования уже показали, что в Италии учения контрреформации возникли впервые в господствовавших в период тридцатиную маньеристских формах. В Венгрии, например, ранние представители контрреформации во второй половине XVI века в своем стиле придерживались лучших ренессансно-гуманистических традиций, и маньеризма нет у них и следа, ведь это была эпоха расцвета венгерского ренессанса.

Весьма характерно, что еще в первой трети XVII века первые настоящие представители барокко в литературе — Пазмань и его сподвижники — применяли стилевые средства барокко очень мало. Для этих пространств контрреформации была характерна совершенно новая писательская позиция: они полностью порвали с индивидуализмом ренессанса, не занимались личными, внутренними проблемами, и без всяких сомнений, колебаний и оговорок поставив себя на службу контрреформации, хотели влиять, завоевывать, обращать в свою веру. Эта позиция, эта цель определяла характер их деятельности, требовала применения стиля барокко, но одновременно она же определяла способ и границы применения его стилистических элементов.

Тогда, в начале барокко, к применению бросающихся в глаза формальных новшеств стремились прежде всего писатели позднего ренессанса и реформации, которые, используя новые, привлекающие внимание, вычурные элементы формы, пытались остаться модными. По сравнению с их маньеризмом первые писатели барокко употребляли более пуританский, более понятный стиль и не уставали подчеркивать, что их произведения содержат не какие-нибудь там «вычурности», а всем понятные простые истины. В ранний период барокко возникло такое странное положение, когда в маньеристских произведениях протестантских, позднеренессансных писателей оказывалось гораздо больше новых, «барочных» стилевых элементов, чем в представляющих подлинное барокко произведениях Пазманя. Но если у позднеренессансных писателей эти элементы остаются самоцельными и декоративными, не составляют системы, являясь побегам позднего маньеризма, т. е., по сути, ренессансного стиля, то за пуританским стилем первых писателей барокко стоит подлинно новое содержание, которое вскоре развернется в больших художественных композициях, где будут сплавлены воедино все пригодные к применению новые стилевые достижения их маньеристских противников.

При сменах стилей, таким образом, наступает сложное, дисгармоническое сосуществование элементов содержания и стиля новой эпохи и элементов содержания и стиля эпохи, уходящей в прошлое. Период смены стилей именно поэтому требует особенно тщательного анализа, и настоя-

щим компасом является здесь классовый фон нового стиля. Тот, кто пытается ухватить и понять смены стилей лишь на основе формальных факторов, как это делает буржуазная история стилей, вступает на неверный путь полнейшего субъективизма. Он открывает все больше существовавших уже и ранее элементов нового стиля и тем самым вынужден отводить рубеж его возникновения все ниже. Так, определив, что большое число стиливых элементов барокко может быть найдено уже в маньеристских произведениях, а отдельные особенности формы встречаются и в ренессансных творениях, буржуазная наука относит начало барокко к все более раннему периоду, и барокко в результате поглощает большую часть ренессанса. Некоторые исследователи в конце концов датируют барокко началом XVI века и объявляют уже и Микеланджело художником барокко. Различение исторических эпох в таком случае становится совершенно невозможным, что демонстрирует несостоятельность буржуазной теории стилей.

При анализе классовых взаимосвязей стилей я опирался, в первую очередь, на опыт литературы прежних эпох. Современная эпоха гораздо сложнее, а в отношении XX века эти взаимосвязи действительны, пожалуй, лишь с определенными коррективами. И все-таки закономерности, выведенные из истории развития ранних стилей, было бы целесообразно принимать во внимание при анализе искусства современности.

Вряд ли стоит сомневаться, что возникновение авангардистских направлений в искусстве начала XX века, с одной стороны, и появление идей социализма отчасти в рамках этих направлений, отчасти на почве стилистических средств реализма, с другой стороны, обозначило новую эпоху в искусстве и одновременно в культуре всего человечества, тем более, что все это совпадает с началом всемирно-исторической эпохи империализма и пролетарских революций.

Какой класс оказывает наибольшее влияние на ход истории в начавшую тогда складываться великую эпоху? Позиции какого класса усиливает неслыханное развитие производительных сил, естественных наук, техники? На благо какого класса работают экономические факторы, в конечном счете определяющие поступь общества, направление классовой борьбы? Ответ не подлежит сомнению. Этот класс — пролетариат. Решающим общественным фактором XX века во всем мире является пролетариат, независимо от того, находится он у власти или нет, победила ли революция в одной или в нескольких странах. Следовательно, и в области культуры, в области искусства именно пролетариат можно считать подлинно формирующим историю XX века классом.

О начале новой эпохи, развертывающейся на рубеже XX столетия, возвестила русская революция 1905 года, а через десятилетие уже возникло первое в мире пролетарское государство. Сегодня же страны, вступившие на путь социалистического развития, раскинулись по всем четырем континентам. Да и живущий в развитых капиталистических странах — экономически и социально угнетенный рабочий класс — разве не является он такой силой, таким фактором, который играет огромную, определяющую роль в развитии литературы и искусства этих стран? Именно так рассматривая этот вопрос, можно по-новому подойти к анализу современных стиливых течений. Исторический опыт, почерпнутый в области изучения развития стиля, смен стиля, классовых связей стиля, дает возможность сдвинуть изучение современного искусства с той мертвой точки, куда его завели некоторые ошибочные эстетические теории.

Как указывалось выше, стиль сам по себе не имеет однозначной классовой соотнесенности. В рамках современного стиля, вернее — стиливых направлений, как об этом свидетельствуют тысячи примеров, именно поэтому проявляются как социалистические, так и буржуазные устремления. Однако должен быть выяснен вопрос, каков классовый фон совре-

менных тенденций в искусстве. Несомненно, что формирование современного искусства идет рядом со значительным преобразованием и пролетариата, и буржуазии: буржуазия вступила в период загнивания, в период империализма, а пролетариат — в победоносный революционный период. Можно ли считать, что так называемое искусство модерн, начавшееся авангардистскими движениями, полностью продукт первой? Не следует ли подумать о том, что буржуазия, когда она покровительствует новым тенденциям в искусстве, стремится использовать, присвоить его стиль, чтобы свое обнищавшее содержание, лживое мировоззрение задрапировать в плащ новизны художественной выразительности? Эти вопросы еще остаются открытыми, и на них должны ответить последующие исследования. Необходимость их разрешения становится еще более очевидной, если вспомнить, что среди представителей новых направлений в искусстве мы находим крупнейших социалистических художников, таких, как Брехт, Арагон, Ривера, Сикейрос, Пикассо, Аттіла Йожеф, Деркович или столь близкий нам Барток. Разумеется, поиски в области формы не исключают существования форм традиционных. Требование общепонятности, другими словами — демократизации стиля, имеет определенную историческую функцию. Но, думается, было бы неверным как-то ограничивать эти поиски только на том основании, что найденные современным искусством новые формы использует в своих целях буржуазия.

С этим вопросом тесно связаны и споры вокруг толкования социалистического реализма. Ведь социалистический реализм это не просто продолжение реализма прошлого века, а новое, победоносное направление в искусстве и литературе XX века, которое, используя современные стилистические средства, сознательно служит идеям и действительности социализма. Силу и превосходство социалистического реализма мы должны видеть в том, что он способен реализовать, ассимилировать достижения различных направлений, стилей, методов и преобразовать их в интересах выражения своего содержания. Чем больше ценных традиций сможет он вобрать в себя, тем более отчетливо выявится его оригинальность, неповторимость и независимость от отдельных предпосылок.

Это все более обогащающееся направление литературы и искусства современной эпохи одновременно свидетельствует о многообразии стилей. Однако вопрос состоит в том, не сольются ли различные стилевые вариации, проявляющиеся внутри искусства социалистического реализма, в глазах наших потомков в один характерный для нашей эпохи стиль? Такой стиль ведь никогда не удастся обнаружить в период его формирования, существование его обычно может быть осознано гораздо позднее, когда становится очевидным, что внешне столь различные варианты стиля, по сути дела, подчиняются одним и тем же закономерностям.

Является ли социалистический реализм стилем эпохи или нет — решит будущее, но положительное решение этого вопроса весьма вероятно, поскольку это более развитое, более богатое, открывающее перед искусством более широкие возможности направление. Направления и стили в искусстве предшествующего времени чуть ли не всегда искали для себя идеал в прошлом (например, классицизм — в античности, романтизм — в средневековье и т. п.); с другой стороны, они отказывались от завоеваний предыдущей эпохи (классицизм — от барокко, романтизм — от классицизма и т. п.) и хотя обогащали искусство новыми завоеваниями, во многих отношениях сужали его горизонт (например, отдельные авангардистские направления). Социалистический реализм, не будучи связан с какой-нибудь одной эпохой, направлением, стилем, ищет образцы не в прошлом, а сознательно смотрит в будущее. В то же время он не нуждается в том, чтобы, подчеркивая свою новизну, выбрасывать за борт ценные традиции, и поэтому ему нет необходимости лишать себя ни полезного опыта, ни ценностей далекого или недавнего прошлого.