

Д. С. ЛИХАЧЕВ

**СИСТЕМА СТИЛЕВЫХ ВЗАИМООТНОШЕНИЙ В ИСТОРИИ  
ЕВРОПЕЙСКОГО ИСКУССТВА И МЕСТО В НЕЙ РУССКОГО XVIII ВЕКА**

С конца XIX в. в гуманитарных науках все более распространялось представление о том, что различные искусства (архитектура, живопись, скульптура, музыка, литература, прикладные искусства) и даже в какой-то мере науки (философия, богословие) и быт подчиняются в пределах той или иной эпохи единому стилю — «стилю эпохи».

Раньше всего объединили различные искусства понятия «классицизм», «романтизм», «реализм», так как термины «классицизм», «романтизм», «реализм» употреблялись не только для обозначения того или иного стиля и направления в искусстве, но и для обозначения определенных художественных методов, которые могли объединять собой несколько искусств и применяться к различным эпохам. Так, термин «реализм» применяется и к пещерным изображениям животных в первобытном искусстве, и к римскому скульптурному портрету, и к голландской живописи XVII в. Не менее разнообразно употребление термина «классическое искусство», или «классицизм», затем — «романтизм» и «романтическое направление» и т. д.

С конца XIX в. мы можем отметить внезапную экспансию термина «барокко» (его расширительно употреблял уже Ф. Ницше). Однако с этим термином дело обстоит сложнее, так как он может обозначать лишь стиль и направление в искусстве, но не художественный метод. Поэтому он применяется ко все более и более широкому кругу явлений, но пока еще не выходит за пределы своей эпохи (XVII и XVIII вв.). Подражания барокко середины и второй половины XIX в. носят название «второго барокко» или «второго рокайля», так же как английские подражания готике в XIX в. носят название «Gothic revival», чем подчеркивается их «ненастоящий» характер. Между тем мы не говорим ни «второй реализм», ни «второй романтизм», так как

романтизм и реализм, если их только признают в качестве таковых, всегда «настоящие».

Термин «барокко» хотя и не обозначает метода, а только стиль, вышел, как уже было сказано, в XIX в. за пределы истории архитектуры и «архитектурной скульптуры» и стал применяться к музыке XVII в., затем к прикладным искусствам, к живописи и, наконец, к литературе, а за последние десятилетия стал вводиться для определения стиля науки, философии, богословия; введено даже понятие «человек барокко».

Вслед за барокко такую же экспансионистскую тенденцию обнаружили термины «готика» и «романский стиль» (последний имеет несколько терминологических обозначений). Уже говорят о готической литературе, относя сюда, впрочем, произведения, которые возникли века за три до появления готики в зодчестве («Песнь о Роланде»).

Если все же сопоставить все великие стили (или «стили эпохи») между собой, то мы легко заметим, что властный охват тем или иным великим стилем культурных явлений эпохи постепенно убывает по мере приближения к нашему времени.

Наибольшей стилеформирующей силой обладает народное искусство. Цельность, насыщенность стилеформирующими элементами и активное распространение «народного стиля» на все стороны крестьянской жизни всегда поражали и поражают наблюдателей народного искусства в не меньшей степени, чем его традиционность и совершенное отсутствие произведений пошлых или безвкусных. Последние два качества народного искусства (его традиционность при отсутствии безвкусицы — невыдержанности стиля) особенно удивительны в их совокупности, так как традиционность легко могла бы соединиться с появлением шаблонных произведений, трафарета и штампа, всегда близких пошлости и недостатку вкуса.

Именно эти, перечисленные мною выше черты сближают народное искусство различных стран. Мы найдем их в искусстве русском, мексиканском, негритянском, эскимосском и т. д. И именно эти черты в разное время и в разных странах питали собой романтическое увлечение народным искусством, романтическую его идеализацию.

В 1921 году мне довелось совершить путешествие на Север России, в Карелию, на Кольский полуостров, по Северной Двине. Меня поразили не одни деревянные церкви и великолепные избы, но весь уклад жизни, цельность и красота этого уклада: красота народных празднеств, убранства крестьянских поместий — богатых и бедных, крестьянских одежд — праздничных и будничных, красота утвари и орудий труда, петоропливой и образной речи. Песни и расписные сани, кружева и питые полотенца могли быть менее красивы или более красивы, менее искусно сделаны или более искусно, но нигде нельзя было встретить предметов и произведений антихудожественных, ска-

жем — претенциозных, стилизаторских, безвкусовых. В традиционности не было подражательности, в слабой художественности — антихудожественности. И самое главное: все было проникнуто единством стиля. Народное искусство начала XX в. еще носило более или менее прикладной характер, и оно подчиняло себе весь строй жизни, быта, труда. Все в основном делалось на месте и подчинялось одному художественному чутью, единой художественной воле. При этом в народном искусстве обнаруживалась глубокая сопротивляемость чуждым ему стилям. Вглядываясь в произведение народного искусства, тем не менее легко обнаружить в нем отдельные мотивы, перенесенные в него из городского ампира, классицизма или барокко. Нет никаких оснований преуменьшать воздействие на народное искусство искусства господствующих классов. В праздничных одеждах далматинских крестьянок легко узнать пышные наряды венецианских горожанок эпохи Возрождения. Но, проникая в народное творчество на уровне тем, мотивов, сюжетов и пр., искусство господствующих классов неизменно подчинялось народному художественному стилю и народным воззрениям на действительность.

В чем же заключается активная сила народных стилей и так называемых великих стилей, стилей эпохи? Объяснение, как мне думается, лежит не только в эстетической высоте этих стилей (имеющей реальное объяснение), но и в самой природе стилеформирующих тенденций.

В любом стиле главное — его цельность. Стиль — всегда единство, в статических искусствах позволяющее зрителю участвовать в «сотворчестве» с творцом, а в динамических (литературе, музыке и пр.) — предугадывать или «предчувствовать» то, что произойдет: развитие произведения.

Стиль облегчает восприятие художественного произведения, создавая некие повторяющиеся, общие для него и для других произведений элементы. Повторяющиеся элементы делают форму произведения «легкой» и незатруднительной. Стиль в этом отношении близок к ритму. Он позволяет «предугадывать» форму произведения. В своей функции ритм есть в какой-то мере элементарное явление стиля. Ритм позволяет «обрадоваться» новому слову или новой словесной группе как чему-то знакомому, укладывающемуся в известный ряд, как бы предчувствуемому. «Предчувствие» развития играет огромную роль в восприятии динамических искусств, но в сущности все искусства разворачиваются перед воспринимающими их во времени, так как созерцание произведения искусства (живописи, скульптуры, зодчества) есть также движение — движение в глубь произведения, временное его эстетическое постижение. Акт восприятия всегда разворачивается во времени.

В восприятии произведения искусства всегда известную трудность представляет начальный момент этого восприятия, когда воспринимающий должен найти к нему «стилистический ключ».

Этот ключ может быть вообще не найден, что создает неприятное впечатление и может объяснить известную раздраженность против непонятого, слишком сложного произведения искусства. Поэтому одновременное существование нескольких стилей, развитие индивидуальных стилей и пр. требует известной высоты эстетического развития зрителей, слушателей или читателей, их эстетической гибкости.

Но, с другой стороны, слишком легкое нахождение «стилистического ключа» к произведению не является безусловным достоинством художественного произведения, и поэтому художник в какой-то мере прячет этот ключ. Он может даже сделать его совсем новым, может предложить новый вариант старого ключа, может замаскировать его некоторой «неточностью», создав в «стилистическом ритме» некие «синкопы» и «анжанбеман».

При всей серьезности высокого художественного произведения в нем всегда есть некий элемент «игры» — игры с тем, для кого оно предназначается, игры, которая отчасти затрудняет восприятие формы, но одновременно, при удачном нахождении «стилистического ключа», и облегчает восприятие формы (в следующий момент, когда стиль «угадан») и тем «освобождает» восприятие содержания (в глубоком значении этого слова) от формы, делает форму незаметной, позволяя проникать в самую глубину произведения искусства.

Стили народного искусства, как и великие, всеохватывающие стили — это стили, вырастающие на основе интенсивного, но негибкого художественного сознания, — сознания, неспособного к свободному переходу от одного стиля к другому, а потому пронызывающего всю художественную действительность и все художественное творчество определенной среды и охватывающего в той или иной мере все искусства.

Взамен свободного перехода от стиля к стилю в народном искусстве или в искусстве стилей эпохи «угадывание» стиля происходит через преодоление неточности проведения стиля в произведении искусства. Произведения народного искусства очень часто отличаются резкой обобщенностью формы, смелостью и «неточностью» осуществления, яркостью, обнаженностью техники выполнения и пр. В романском стиле мы замечаем асимметрию порталов, фасадов, расположения окон, различия в форме капителей и в материале, из которого сделаны колонны. В готике фланкирующие фасад соборов башни различны по форме и высоте, и пр., и пр. По этой неточности отдельных стилеформирующих элементов легко отличить подлинное произведение романского или готического стиля от их «правильных» имитаций XIX и XX вв.

Таким образом, необходимый процесс эстетической апперцепции — «овладения стилем» — совершается по двум линиям: по линии переключения от стиля к стилю, узнавания и схватывания стиля, и по линии простого схватывания уже знакомого и един-

ственного стиля. В обоих этих случаях мы видим как бы обратную зависимость: чем больше требуется усилий для одного, тем меньше оказывается необходимым другое.

Народное эстетическое сознание и эстетическое сознание эпох существования великих стилей живет во внутреннем единстве, и, следовательно, апперцепция в нем расходуется на схватывание стилеформирующих элементов, хорошо знакомых, которые вследствие этого даются неполно, иногда «неряшливо», с эстетическими недоговоренностями. В новое время развивается огромное количество отдельных стилей, появляются индивидуальные стили писателей и художников, и эти последние в свою очередь начинают различаться от произведения к произведению. Поэтому эстетическая апперцепция действует по преимуществу по линии своего подключения к новому стилю, овладению его принципами, и эти принципы проводятся последовательно, точно, отчетливо.

\* \* \*

XVIII век с точки зрения развития судеб великих стилей значителен тем, что в нем отчетливее всего сказался переход от моностилевой системы искусств, и в частности литературы, к полистилистической. Последняя явилась важным этапом перехода к преобладанию в искусствах индивидуальных стилей. Русский XVIII век характерен тем, что этот переход отличался ускоренным характером: к XVIII веку вплотную подступала средневековая система искусств — система, которая разрушалась, но еще не была разрушена в XVII в.

Классицизм, как показал Г. А. Гуковский в своих ранних работах, ограничивал индивидуальное начало; в нем не было еще развитого представления об авторской собственности и стремления к выработке индивидуальных стилей. Но все же, если смотреть на классицизм не из нового времени, а из средневековья, то необходимо признать, что индивидуальное начало было в нем больше развито, чем в XVII в. То же можно сказать и о барокко XVIII в. сравнительно с барокко XVII в.

Но вот что важно. Длительное соединение и даже в какой-то мере смешение барокко и классицизма (оно было особенно характерно именно для русского XVIII века) создавало благоприятные условия для развития многостилевой системы искусства и для дальнейшего роста в нем индивидуального начала. Соединения и смешения были разнообразны, сочетания получались неповторимыми и крайне «острыми».

Необыкновенно интересны и, я бы сказал, трогательны архитекторы и живописцы, которые, перейдя во второй половине XVIII в. к классицизму, сохранили в своих произведениях элементы рококо. К таким своеобразным классикам я отношу, например, Ринальди, чей Мраморный дворец в Ленинграде может быть причислен к шедеврам мировой архитектуры, если не требовать от шедевров как чего-то обязательного абсолютно чистого выра-

жения стиля. В классицистическую архитектуру Мраморного дворца с необыкновенным вкусом вкраплены детали рококо. Для пригородов Ленинграда второй половины XVIII в. эти вкрапления рококо в классицизм очень характерны, они создают необходимую для пейзажных парков непринужденность индивидуального почерка зодчего.

Одной из замечательных особенностей литературы XVIII в., особенно его второй половины, было разнообразие введения в литературу стилистических элементов фольклора.

Эта «полуфольклорность», удивительно разнообразная и принадлежавшая различным уровням литературы, сыграла значительную роль в появлении индивидуальных стилей.

Одним был интерес к фольклору у Чулкова, Попова, Левшина, иным — у Аблесимова и Матинского. Совсем другим было обращение к отдельным фольклорным элементам в «Вергилиевой Енеиде, вывороченной наизнанку» Осипова. Фольклор в соединении с повестями-романами XVII в. отразился в лубочных изданиях второй половины XVIII в. «Бовы», «Еруслана Лазаревича», «Францеля Венециана», «Петра Златых Ключей» и пр. Парадоксальные сочетания давало соединение фольклорности с галантностью, античного олимпа с древнерусским языческим (при этом не только отдельные древнерусские языческие боги «подобились» античным, но и наоборот: античные боги «подобились» славянским). Свои индивидуальные особенности имело обращение к фольклорным элементам у Хемницера в баснях, у Богдановича в «Душеньке», у Державина в его различных стихотворных жанрах.

Соединение различных стилей и появление многостилевой системы литературы было крайне важно для развития индивидуального стиля писателей. Вспомним то, что писал В. В. Виноградов о Пушкине: «Создавая многообразие индивидуальных средств художественного выражения и художественной композиции, Пушкин нередко строил новые литературные формы на фундаменте самых разнообразных стилей русской и мировой литературы (всегда в том или ином отношении характерных или культурно значительных). В творчестве Пушкина с начала двадцатых годов до середины тридцатых годов разнообразные стили мировой литературы представляли боевой арсенал освоенных поэтом художественных форм, служивших ему прекрасным орудием для реалистического воспроизведения разных эпох и разных сторон действительности. При посредстве их поэт воплощал, а иногда и пародировал сложнейшие темы и сюжеты. Художественное мышление Пушкина — это мышление литературными стилями, все многообразие которых было доступно поэту. В этом плане пути реалистического освоения действительности в художественном творчестве Пушкина исключительно многообразны: Пушкин творчески использовал стили русской народной поэзии, стиль летописи, стиль Библии, Корана. Стили Третьяковского, Ломоносова, Сума-

рокова, В. Петрова, Державина, Хвостова; стили Жуковского, Гатюшкова, Баратынского, Вяземского, Козлова, Языкова, В. Кюхельбекера, Ден. Давыдова, Дельвига, Гнедича; стили Байрона, Шенье, Горация, Овидия, Вордсворта, Шекспира, Мюссе, Беранже, Данте, Петрарки, Хафиза и других писателей мировой литературы служили ему материалом для оригинального творчества».<sup>1</sup>

\* \* \*

Таковы те немногие размышления над судьбами великих стилей и месте среди них русского XVIII века, которые я в свое время излагал Павлу Наумовичу Беркову и которые я сейчас предлагаю вниманию читателей по его совету.

---

<sup>1</sup> Виноградов В. В. Стиль Пушкина. М., 1941, с. 484.