**Н. Пахсарьян.**

**XVII век как "эпоха противоречия": парадоксы литературной целостности.**

Текст воспроизводится по изданию: Пахсарьян Н. Т. XVII век как "эпоха противоречия": парадоксы литературной целостности //Зарубежная литература второго тысячелетия. 1000-2000: Учебное пособие /Под ред. Л. Г. Андреева. — М.: Высшая Школа, 2001. — С. 40-69.

 Расположенный между двумя литературными периодами, носящими определения, выражающие их несомненную культурную доминанту, - эпоха Возрождения, эпоха Просвещения - "XVII век" как историко-литературный период уже ввиду отсутствия подобного обобщающего названия заостряет вопрос о целостности и самостоятельности развивающегося в его хронологических рамках типа словесной культуры. Эта проблема достаточно давно будоражила умы специалистов - историков и философов, литературоведов и искусствоведов [1]. Примечательно в то же время, что одним из удивительных следствий эволюции во времени историко-литературного образа XVII столетия является, как кажется, то, что чем более широким становится круг писателей, чье творчество оценивается сегодня выше, чем ранее, в XIX в., чем меньше становится забытых имен, мало изученных литературных явлений, жанров, иными словами, чем большими подробностями обрастает этот "образ литературной эпохи", тем он менее отчетлив и в своих контурах, границах, и в своем внутреннем общем содержании, тем хуже поддается попыткам выразить в едином слове его эстетическое своеобразие.

 В самом деле, достаточно вспомнить, как в филологических умах не только начала, но еще и середины XX в. западноевропейская литература XVII столетия представала "эпохой классицизма", ведущую роль в которой играла Франция и ее великие драматурги-классики. Признание эстетического своеобразия и значения неклассицистической, барочной литературы было, по верному суждению А. В. Михайлова, "позитивным фактом": речь шла "не о "слове", а о том, что значительное смысловое ядро литературной истории XVII в. получило наименование..." [2]. Однако последующая смена исследовательского интереса с классицизма на барокко, хотя и приблизила к современному читателю многие писательские имена и произведения (Гонгора, Донн, Спонд - все это, как известно, "открытия" читателей и критиков нынешнего столетия), но, осуществив своеобразную экспансию, установив научную "моду" на барокко, довольно быстро превратила "эпоху классицизма" в столетие практически безраздельного господства барочного типа культуры.

 И в том и в другом случае исследователи исходили из желания придать литературному, культурному процессу XVII в. некую самостоятельность и целостность, не трактовать его ни как "перезревший Ренессанс", ни как "несформировавшееся Просвещение" [3], но похвальное это стремление, оставаясь в рамках "унитарной исследовательской методологии" [4], лишь давало иное название явлению, предстающему неизменно гомогенным, и сложная, противоречиво многообразная жизнь литературы XVII столетия, очевидно, расходилась с историко-литературными построениями.

 Когда в 1969 г. Ю. Б. Виппер ставил перед отечественным литературоведением задачу выявить своеобразие XVII в. как самостоятельной литературной эпохи, он одновременно констатировал: "История литературы еще далека от положительного решения этой задачи" [5].

 Пути решения данной проблемы, казалось, были вполне определены уже в работах исследователей, вошедших в этапный для нашего литературоведения сборник "XVII век в мировом литературном развитии" (1969): XVII столетие необходимо рассматривать как период, воплотивший процесс кризиса европейской культуры Возрождения, исполненный пафоса преодоления этого кризиса, что - эстетически по-разному - воплотилось в поэтике двух основных литературных направлений эпохи - барокко и классицизме.

 В отечественном литературоведении легче, чем на Западе, была принята мысль о том, что единство историко-литературного периода не означает доминирования единого художественного стиля [6]: быть может, и потому, что категория литературного направления в нашей науке разработана гораздо глубже. Однако трудность состояла в том, что, по мере развития литературоведения, эволюции научных концепций, своеобразие поэтики названных литературных направлений становилось все более трудно определимым однозначно: вслед за исследованиями западных ученых в работах отечественных исследователей возникла тенденция сужать сферу действия классицизма, рассматривать его как некий французский вариант барокко [7], с другой стороны, развитие концепции литературного маньеризма неожиданным образом сузило и отодвинуло во времени пространство эстетического действия барокко [8] - в том числе и по причине того, что в маньеризме, барокко, классицизме стали усматривать либо некие взаимозаменяемые, лишь иначе названные, но по сути тождественные феномены [9], либо хронологическую последовательность, смену "эпох" [10].

 При этом одновременно происходил и процесс "сжимания" Ренессанса, который уже в XVI в., по мнению большинства исследователей, переживает свой кризис, уступая место "эпохе маньеризма", "апофеозу дисгармонии и беспорядка" [11], и трансформация концепции барокко, которое стало оцениваться как некий послекризисный феномен, "защитная реакция на известного рода субъективизм и волюнтаризм позднего Возрождения" [12]. Таким образом, трактовка барокко, в 1860-е годы названного Я. Буркхардтом "дикарским диалектом" художественного языка Ренессанса, на исходе XX столетия меняется на свою противоположность. Теперь оно понимается как искусство, скорее обуздывающее "дикарский диалект" позднего Возрождения, чем его воплощающее.

 Возможно, в подобном представлении смешались общая концепция Ренессанса, построенная прежде всего с учетом художественного опыта Италии, но в явно недостаточной степени включающая в себя специфику других "национальных Ренессансов" - и "стойкое предубеждение к маньеризму" (Л. И. Тананаева [13]), особенно прочное в нашей науке [14]. Как следствие, эстетическая реабилитация барокко стала связываться в большинстве случаев с подчеркиванием в нем качеств объективности, гармоничности, синтетичности - всего того, что так часто служит не определением специфики искусства, а комплиментами, универсально прилагаемыми к художественным феноменам разных эпох, направлений и стилей.

 К сказанному следует добавить и то, что данная проблематика в целом не слишком вдохновляла и тем более не вдохновляет теперь [15] тех, кто читает курс истории литературы XVII в. По верному наблюдению С. С. Аверинцева, в "профессиональном обыденном сознании" литературоведов стало аксиомой считать, что "гении всегда ломали каноны" [16], и это касается не только жанров (что имел в виду ученый), но и направлений. Спор об "измах" в литературе может восприниматься и часто воспринимается как своего рода новейшая научная схоластика. Многие из современных историков литературы охотно повторили бы вслед за П. Валери: "Невозможно мыслить - всерьез - с помощью терминов: "классицизм", "романтизм", "гуманизм", "реализм"... Бутылочными этикетками нельзя ни опьяняться, ни утолять жажду" [17]. Но ведь, строго говоря, этикетки ("измы) и не предназначены для утоления жажды (то есть в данном случае для получения эстетического удовольствия). Их роль другая: они призваны "именовать содержимое", то есть терминологически определять, систематизировать литературную продукцию того или иного этапа, выявлять различие и общность его художественных исканий, помогать их классификации.

 Отрадно, что одной из устойчивых тенденций сегодняшнего литературоведения является стремление отказаться от схематизма, но законная борьба со схемами порой выливается в неприятие любых классификационных усилий науки, скорее принимающей расплывчатую описательность, красивости научного эссеизма, сугубо субъективное, "свое" прочтение, чем строгость и точность классификаций. Стоит прислушаться к словам Л. Гудкова: "Теоретическая работа - не вымучивание схоластических универсалий или методических рецептов, а рационалистическое выражение рефлексии над принятой техникой объяснения, основаниями генерализации (= схематизации, которая неизбежна в языке описания), прояснение роли заимствуемых из других наук понятий и концептуальных блоков, определение границ их значимости и т.д." [18]. В учебных историях литератур мы не столь отчетливо, как в научных статьях и монографиях, увидим терминологические разночтения, хранящие следы современных научных споров о стилях и направлениях Ренессанса и XVII в. Это, разумеется, продиктовано в какой-то мере особенностями жанра традиционного вузовского учебника, однако не снимает, а усиливает необходимость вводить в университетский курс истории литературы новый, в том числе и неустоявшийся, спорный материал по данным проблемам.

 Между тем в относительно недавней дискуссии о принципах построения истории литературы, проведенной журналом "Вопросы литературы" [19], среди разнообразных суждений и предложений менее всего, думается, нашлось место для осознания того, что эти принципы могут и должны изменяться не только в зависимости от задач лекционного курса или учебного пособия, от интересов аудитории или личности преподавателя, от методологических предпочтений и т. д., но и от специфики самого предмета исторического описания: вряд ли мы сможем отыскать некие "вечные", универсальные принципы систематизации столь многообразного и меняющегося объекта, как литература [20]. Например, строить историю литературы как историю жанров (на этом "классическом универсальном принципе историко-литературных курсов" [21] настаивает участник дискуссии И. О. Шайтанов) целесообразно, видимо, прежде всего по отношению к тому хронологическому периоду, когда именно жанр выступает доминирующим конститутивным признаком системы литературы (чего, думается, явно нет, например, в литературе XX столетия). Начало Нового времени в этом смысле - не самый благодатный материал, ибо тогда на смену единоличному господству жанровых разграничений приходит взаимодействие и противостояние литературных направлений.

 Эта точка зрения и достаточно общепринята, и в то же время уязвима: ее легко можно подвергнуть критике, исходя из того, что и "барокко", и "классицизм" - понятия, задним числом отнесенные к литературе XVII века [22]. Однако вряд ли можно отрицать, что в этот период уровень рефлексии писателей над художественным замыслом и средствами его воплощения заметно повысился, что активное развитие литературной критики, возникновение разнообразных кружков, салонов, литературных обществ способствует постоянному обсуждению не только отдельных художественных произведений, но и общих проблем творчества, побуждая писателей к выбору своей эстетической позиции, формируя в конечном счете те литературные общности писателей, связанные близостью исходных художественных установок и результатов, которые мы сегодня именуем направлениями.

 Многие отечественные исследователи от Д. С. Лихачева ("Классицизм пришел не на смену Барокко, а существовал рядом с ним. И в этом одна из особенностей нового этапа развития стилей, опиравшихся на новую же прогрессивную способность интеллектуально развитого человека воспринимать мир в разных стилистических системах, как и в разных исторических пластах его видения" [23]) до А. В. Михайлова ("Можно констатировать лишь то одно, что барокко и классицизм, эти соседствующие культурные пласты (если только не один пласт со своим особым внутренним устройством), внутренне структурированы по-разному" [24]) и М.Л.Андреева ("...два эти стиля, два эти способа художественного мышления, существующие как бы в разных измерениях, все же каким-то образом соприкасаются и, видимо, друг другу необходимы". И далее: "Взаимосвязь двух стилей существует не только в теоретическом пределе - классицизм и барокко могут в действительности входить в единый художественный мир, где они непрерывно взаимодействуют и порождают друг друга (Мильтон)" [25]), как и некоторые зарубежные ученые - В. Тапье, Ж. Базен, М. Реймон [26] - ощущают необходимость видеть в литературе Европы XVII в. противоречивое единство барочных и классицистических тенденций.

 Но все же специфика целостности этого единства так и не определена до сих пор и вызывает все новые сомнения в ее существовании: "Законно ли в самом деле соединить под общим определением эпоху Генриха IV и Людовика XIII?... Стоило бы говорить об эпохе перехода от христианского гуманизма к Просвещению, соглашаясь с Джеффри Аткинсоном", - пишет в недавней монографии Ф. Вольфцеттель" [27]. Впрочем, он подчеркивает различие между энциклопедическим духом эпохи Просвещения и атмосферой "классического века", однако определяет эту атмосферу как "гуманистический рационализм". Ему вторит А. Э. Спика, объединившая эмблематику конца XVI-XVII веков под единым термином "гуманистической символики": "Гуманистический менталитет пронизывает все XVII столетие" [28], - считает исследовательница. А по мнению Э. Бюри, наследницей "гуманитарных штудий" европейская литература выступает не только в XVII, но еще и в XVIII в.; самый кризис гуманизма отнесен ученым к рубежу между XVII и XVIII столетиями [29]. Впору говорить о том, что на смену популярному некогда процессу медиевизации Возрождения в западном литературоведении пришел период "гуманизации" XVII в., где "гуманизация", разумеется, - не процесс усиления гуманных начал, а отыскивание общности, а то и тождества с ренессансным гуманизмом во всей полноте этого термина [30].

 Хотя не стоит отторгать от данного процесса и отечественную науку: вспомним, что в методологически безусловно показательной статье известнейших ученых ИМЛИ "Категории поэтики в смене литературных эпох" в одном разделе рассматриваются Возрождение, классицизм и барокко и, более того, поясняется: "Исторические и логические границы, отделяющие Ренессанс от классицизма, прочерчены вполне отчетливо, что тем не менее не отменяет возвышающейся над этими границами целостности. Литература XVI-XVIII веков принадлежит эпохе словесного традиционализма..." [31].

Рассмотрение литературных феноменов в широкой временной перспективе, "наращивание" над довольно дробными историко-литературными периодами системы больших этапов культурной трансформации, выделение трех основных типов художественного сознания (архаического, традиционалистского, индивидуально-творческого) в определенном смысле открывает новые аналитическое возможности для историков литературы, культурологов, искусствоведов. И разумеется, нет ничего необычного или в корне неверного в том, чтобы, поддавшись обаянию броделевской концепции "longues durees" [32] как объекта исторического исследования, анализировать большие хронологические этапы литературного развития. Следует лишь отдавать себе отчет в том, что наряду с приобретением перспективы в видении литературной эволюции столь большой исследовательский размах не дает возможности углубиться в мелочи, уловить нюансы, оттенки. Здесь, кажется, уместно вспомнить совет Б. Кроче: "Есть смысл не спеша приглядеться к деталям" [33].

 К тому же в данном случае речь идет совсем не о мелочах и деталях, а о вопросе чрезвычайно важном и общем: были ли мировоззренческая научная революция и те социально-политические, общественно-экономические, цивилизационные преобразования, которые входят в понятие Нового времени, "революцией человеческого удела" [34], включающей в себя коренные культурные, художественные преобразования, или они не затронули автономно существующую область искусства и литературы XVII в., позволяя ей плавно эволюционировать в прежнем гуманистическом ключе.

 Суть даже не в том, что при второй трактовке возникает противоречие между выводами исследователей исторических, научных, социо-культурных феноменов на переходе от позднего средневековья к Новому времени [35] и трудами литературоведов. При всей относительности вычленения любого этапа литературы как "целостности" это понятие, как известно, предполагает не только внутреннее единство объекта, но и наличие в нем специфической сущности, то есть в данном случае особого художественного мировидения, только этому этапу принадлежащей этико-эстетической концепции человека, внутренней системной детерминированности его эволюции в соотнесенности с эволюцией данного типа культуры в целом и с осознанием ее границ, ни до которых, ни за которыми она уже не существует как качественно неповторимая специфическая целостность.

 Надо сказать, что напряженность проблемы определения границ литературной эпохи и особенно - грани между Возрождением и XVII в. достаточно ясно осознается литературоведами. Еще тридцать лет назад М. Реймон начал свой доклад "О границах барокко и маньеризма", сделанный им на международном конгрессе, со слов: "Устанавливать границы - безнадежное занятие" [36], и современное состояние вопроса о рубеже между Возрождением и XVII в. как будто подтверждает это суждение: хотя споры о барокко сменились спорами о маньеризме еще в 1970-е годы, до сих пор не существует ясности в теории ни того, ни другого стиля [37]. Отсюда проистекает непрекращающееся, кажущееся неостановимым перераспределение имен писателей, которых то твердо относят к барокко, то столь же решительно - к маньеризму. Их перечень весьма обширен: Шекспир и Сервантес, Лопе де Вега и Монтень, Донн и Марино, Гонгора и д'Обинье, Тассо и д'Юрфе и т.д.

 Но проблема на самом деле и шире и глубже, чем только уточнение своеобразия поэтики отдельных авторов: она связана с принципами, по которым конституируется понятие литературной эпохи на разных исторических этапах. Думается, что для выявления целостности и самостоятельности XVII в. как литературного периода особое значение имеет разграничение не только культурных (Возрождение - XVII век), но и цивилизационных (средневековье - Новое время) этапов. Рубеж XVI-XVII вв. предстает при этом той "точкой бифуркации", "когда напряжение противоречивых структурных полюсов достигает наивысшей степени и вся система выходит из равновесия" [38].

 На этом рубеже естественно и неизбежно происходит переплетение, притяжение и отталкивание разных художественных традиций, сосуществование ренессансных и постренессансных явлений - маньеризма, барокко, раннего и зрелого классицизма, причудливо сосуществующих и сменяющих друг друга в произвольном порядке. И все же для решения проблемы целостности и самостоятельности литературного XVII столетия необходимо осмыслить данный рубеж не только как "полосу общения", но и как "грань разобщенности" [39], понять, что делает маньеризм частью литературного процесса Ренессанса, а барокко выводит за его рамки, что отличает ренессансный классицизм от его наследника в XVII в. Размышляя над этими вопросами, необходимо, по-видимому, обратиться не только к анализу излюбленных тем, мотивов, формально-стилистических приемов, но и к изучению различия между картиной мира позднего средневековья и Нового времени, между мироощущением человека "века гуманизма" и "века противоречия".

 В анализе этой проблемы неизбежно придется уточнить не только понятие кризиса, которое широко применяют по отношению и к тому, и к другому феномену [40], но отчасти и концепцию Возрождения, ибо определение "нижней" границы XVII в. как литературной эпохи теснейшим образом связано с трактовкой периода, ему предшествующего.

 Обобщающая характеристика ренессансного мироощущения неизменно строится, прежде всего в учебной литературе, на основе ее канона - идеалов и представлений "высокого" итальянского Возрождения. Порой при этом упускается из виду, что сами эти идеалы формировались и развивались во времени. Права отечественная исследовательница, заметившая, что в восприятии эстетического комплекса Ренессанса "нами отчасти утрачено ощущение порыва, полета в неизведанное" [41]. Так возникает, как кажется, неверное противопоставление неподвижного, уже "ставшего" возрожденческого искусства и "вечно становящегося" барокко [42]. К тому же если собственно Ренессанс, истолкованный как период статически-бесконфликтно понимаемой гармонии и жизнерадостного оптимизма, вольно или невольно отождествляется с его "высоким" итальянским этапом, то все Северное Возрождение - некий затянувшийся кризис Ренессанса, которому, если пристально всмотреться, не предшествует по-настоящему никакой расцвет [43]. И если маньеризм - это явление, рожденное данным кризисом (что со времен А. Хаузера [44] так или иначе повторяют большинство исследователей), то мы упустим из виду "удивительный культурный парадокс" XVI в.: "Катастрофическое усложнение общественной (экономической, социальной) реальности побудило гуманистов с особой настойчивостью отстаивать и утверждать величие человека" [45].

 Переходность и диалогичность Ренессанса, практически всегда называемые в перечне характерных свойств эпохи, лишь формально признаются таковыми, если за ренессансным мироощущением не признать возможности напряженного равновесия разнонаправленных тенденций, не заметить, что убеждение в том, что человек - творец своей судьбы, предполагает и то, что и хорошее, и плохое в этой судьбе - творение рук человека [46] и что вера в преобразовательные возможности индивида включает в себя и демонстрацию способностей виртуозного художественного преображения образа мира в стилистике маньеризма. Желая "улучшать природу искусством", маньеристы-практики так же "не подражают никакой естественной форме", как это в теории стремился делать известный мыслитель-гуманист Николай Кузанский, и используют в этом процессе эстетические категории не только "прекрасного", "грации", но и "безобразного", разработанные гуманистами [47]. И, однако, это "безобразное" обладает особой, своей "правильностью" и грацией, оно - не то "невозделанное, деревенское, дикое" [48], что станет антиномично контаминировать с "высотой и совершенством" в барокко.

 Маньеристическое художественное произведение всегда несет поэтому "печать переутонченности, но никак не неумелости" [49], маньеристу глубоко чуждо убеждение романиста религиозного барокко Ж.-П. Камю, что надо запечатлевать мысли в их "неотделанном" виде - грубо и неуклюже. "Чувство профессиональной гордости" [50] художника-маньериста заставляет его подчеркивать свою власть над собственной манерой - и над исходным объектом изображения, то есть природой, жизнью. Не то, чтобы маньеристы, будучи проникнуты дерзновенными творческими замыслами, не ощущали жизненных противоречий и трудностей или человеческих недостатков, но не на них они делали "особый акцент" [51]. Г

 лубоко справедливой кажется мысль Л. Я. Потемкиной о том, что "маньеризм, в отличие от барокко, не постренессансное, а собственно ренессансное явление, оно органически входит в систему культуры Возрождения, может быть, даже выражает его наиболее зрелую фазу художественного постижения раннеренессансного гуманистического мифа о человеке - творце своей судьбы..." [52]. Это в классическом виде воплотилось, например, в знаменитой "Жизни Бенвенуто Челлини", где ренессансное упоение собственной славой, высоким мастерством, побеждающим трудности ремесла, стилистически воплощается в форме, близкой маньеристическому "Автопортрету в выпуклом зеркале" Пармиджано [53]. Вот почему кажется, что "присущие маньеризму понятия гения, художественной идеи, творческой силы, власти художника над действительностью" [54] - скорее логическое продолжение (и эстетическое приложение) идей гуманизма, чем разрыв с ними.

 И в искусстве, и в литературном творчестве "стремление к гармонизации в значительно большей степени присуще маньеризму" [55], чем это принято думать. Более того, "гармонизация напряжений" [56] - неотъемлемое свойство ренессансной поэтики и в ее классицистическом, и в ее маньеристическом стилевых воплощениях. Напротив, барокко (и в той же степени, но в иных художественных формах - классицизм XVII в. 57) как художественное явление Нового времени не может не впитать в себя, не отразить противоречия и хаос наступившей эпохи [58], оно воистину воплощает "поэтику кризиса", как именует ее М. Клеман [59]:

 Этот кризис тесно связан с тем радикальным сдвигом в "картине мира", который происходит на переломе от средневековья к Новому времени в процессе и общественно-исторических коллизий, и религиозного раскола единого западного христианского мира на католичество и протестантизм, и научной революции. Конечно, вспомнив, что работа Н. Коперника "Об обращении небесных сфер" была опубликована в 1543 г., можно как будто включить в этот процесс неуклонного разрушения прежних представлений и XVI столетие, по крайней мере его вторую половину. Однако повсеместное усвоение коперниканских идей происходит лишь в следующем веке, и именно он в лице А. Грифиуса пропоет хвалу "мужу, больше чем великому". Следует безусловно согласиться с тем, что "интеллектуальная революция становится из возможности фактом не тогда, когда открыт новый способ мыслить, а тогда, когда этот способ мыслить доведен до сведения всех носителей данной культуры" [60].

 К тому же не Коперник, но Кеплер окончательно преображает картину Вселенной, установив эллиптическую природу вращения планет и тем - закрепив децентрализованное видение мира [61]. И притом, в сочетании с приобретшими актуальность и подвергнутыми христианизации атомистическими теориями античных философов, новые естественнонаучные открытия не просто усваиваются, осмысливаются, но драматичнейшим образом переживаются человеком XVII столетия: "Все новые философы в смятенье,/ Эфир отвергли - нет воспламененья,/ Исчезло Солнце, и Земля пропала,/ А как найти их - знания не стало... едва свершится/ Открытье - все на атомы крошится..." (Д. Донн). Для Кеплера сама идея бесконечности Вселенной "несет в себе какой-то таинственный ужас", Паскаля ужасает как "вечное безмолвие бесконечных звездных пространств", так и хрупкость человека - "мыслящего тростника" [62].

 Более того, к этому новому, пессимистическому знанию разума прибавляется острое расхождение между разумом и верой, трагически переживаемое "глубоко христианизированной" эпохой. Понимая, что Священное Писание учит тому, "как попасть на небо, но не тому, как перемещается небо", воспринимая природу как то, что "написано на языке математики" (Галилей), человек Нового времени не успокаивался, а тревожился: "математическое мышление настолько разрывало все прочные сплетения, что колебалась и бледнела не только прежняя, теологическая картина мира, но менялось и внутреннее видение..." [63]. Эти внутренние изменения не должны отождествляться, как это часто представлено в учебниках, с повальным ростом религиозного вольномыслия или атеизма: при том, что процесс секуляризации религиозного и светского действительно занимает важное место в менталитете XVII в., это именно сложный и неоднозначный процесс, а не простой, априорно "положительный" результат автономии этих начал.

 Для эпохи в целом в высшей степени характерна сама ситуация, напряженного и индивидуального, самостоятельного мировоззренческого выбора [64], добровольной или вынужденной, но осознанной как таковая, перемены вероисповедания (она коснулась и известных исторических деятелей, например Генриха Наваррского, и известных писателей, например Донна, Гриммельсгаузена), непрестанного обсуждения конфессиональных вопросов, доходящего до прямых политико-идеологических противостояний и отталкивания от церковной догматики (как, например, у французских либертенов, подвергающих сомнению идею бессмертия души). Тревожные искания скрепляют воедино настроения и ученых - рационалистов, эмпириков, сенсуалистов - и теологов разных течений, религиозных мыслителей, и скептиков - и мистиков, однако не смешивают, не устраняют различий между ними.

 Не меньшую тревогу вызывали у людей и перипетии исторической, политической жизни, с их непредсказуемыми и неоднозначными последствиями: межгосударственные и гражданские войны (прежде всего - Тридцатилетняя война) и народные восстания (особенно крупные в 40-е годы в Италии, Испании), революции (Голландия, Англия) и оппозиционные движения (например, французская Фронда). В поэтическом отклике на гибель Генриха IV от руки религиозного фанатика, Т. де Вио, "сделавшись рупором каждого француза" [65], рисовал ужасающую возможность возврата в хаос религиозных войн как в первозданный космический хаос: "Я думаю, Вселенная исчезнет в этом бедствии, / После которого земля станет пустыней,/ Воздух превратится в огненную бурю, / Небо провалится в бездну ада, / А беспорядочные, лишенные света элементы/ В ужасе вернутся в первичную массу". А слова А. д'Обинье, подводящего трагические итоги религиозных распрей, давно стали хрестоматийными: "Век, нравы изменив, иного стиля просит. / Срывай же горькие плоды, что он приносит!" (ср. со словами Д. Донна о "проржавленном железном веке", которыми английский поэт определяет современность).

 "Железный" XVII век с его непрестанными военными, политическими, конфессиональными конфликтами пожинает едва ли не в буквальном смысле горькие плоды: обычно вспоминают о том, что население несчастной истерзанной Германии за Тридцатилетнюю войну потеряло две трети населения, но ведь и население внешне более благополучной Франции за период между религиозными войнами и началом XVIII столетия не увеличилось ни на одного человека - смертность оказалась равна здесь рождаемости [66]. Естественно, что сама концепция смерти резко меняется в этот период: как замечает Ф. Арьес, смерть перестает быть печальным, но закономерным, тихим и мирным событием, человек оказывается вырван из жизни насилием или страданиями [67]. Так мощная "внешняя эрозия" приводит культуру Нового времени к необходимости "перестать мыслить на прежний лад и начать мыслить иначе" [68]: рационализм, который мы спешим сегодня осуждать за его "плоскость" и "сухость", был воистину выстрадан XVII столетием.

 Эпоха рационализма, чье мощное воздействие ощутили на себе и классицизм, и барокко (ср.: "Душа в крови, но разум обрела" - Д. Герберт, "В наш разум вложена таинственная сила" - Д. К. Лоэнштейн), одновременно проникается "тревожным ощущением неразумия, поселившегося внутри самого разума" [69]. Разум в XVII в. - это прежде всего этическая опора: не безграничность познания, не безусловность, абсолютность человеческого знания, а нравственный смысл разумного начала в человеке акцентируют писатели "проржавленного столетия": недаром М. Опиц призывает современников "рассудком вознестись над завистью и злобой", а Паскаль подчеркивает: "Будем же стараться хорошо мыслить: вот начало нравственности". Потому-то амбивалентный ренессансно-маньеристический скептицизм в духе Монтеня ("Que sais-je?") в новую эпоху уступает место антиномическому взаимодействию сомнения и веры, когда скептицизм уже "направлен не на ограниченную сферу знания, а на разум в целом" [70]. И одновременно "век Декарта" начинает "методически практиковать сомнение" [71], чтобы через него прийти к более достоверному, точному знанию бытия и самого человека.

 Только в XVII в. реальность "обретает голос в диссонансе" [72], именно тогда возникает тот тип рациональности, который скорее "порывает с миром обыденного здравого смысла, чем солидаризуется с ним" [73], и новое столетие несет на себе печать не только исторического, социального, мировоззренческого, но и "эпистемологического кризиса" [74] и, как подчеркивает М. Клеман, "кризиса репрезентации" [75.]

 Дисгармония и диссонансы действительности и тоска по гармонии, по упорядоченности (см., например, "Священные проповеди" Марино, изображающие нарушенную гармонию мира, или "Анатомию мира" Донна с ее картиной нарастающего хаоса в некогда гармоничной действительности) становятся важной психологической составляющей мировосприятия личности в эту эпоху. Потому-то писатели Нового времени так жаждут "в момент, когда связи между верой и разумом рвутся, сохранить единство мира. И одновременно они вновь и вновь констатируют его раздробленность" [76]. Маньеристический "дуализм" (о котором говорит Э. Панофски), сохраняющий черты ренессансной амбивалентности [77], сменяется в барокко антиномическим столкновением противоречий или их антиномичным разведением в классицизме. По мнению польского историка философии, антиномии XVII столетия - не просто "результат естественного плюрализма идей, присущего почти всем временам", они "вытекают из рождающегося осознания антиномий, заключенных в самой природе вещей" [78].

 Антиномичным оказывается в литературе XVII в. не только соотношение классицизма и барокко, но и внутренняя структура барочного направления, противостояние и контаминация в нем трагического и комического, высокого и низового течений, барокко "разочарования" (в свою очередь включающего противостоящие тенденции мистицизма и либертинажа) и барокко "очарования" ("иллюзии").

 Замечу, что и в наших, и в зарубежных исследованиях еще чрезвычайно мало разработана плодотворная идея бытования барокко в "высоком" и "низовом" вариантах [79], что вновь и вновь возрождает в учебниках анализ "низовых" (комических, бурлескно-сатирических) барочных романов как примеров "реализма XVII века".

 Для отечественного литературоведения проблема усугубляется еще и тем, что огромный массив текстов "высокой" романистики барокко - немецкой, английской, французской - лишь в очень малой части переиздан в XX в. за рубежом и совсем не переведен у нас, а значит, практически недоступен для анализа и включения их в историко-литературные курсы. Как следствие - оценки этих романов крайне идеологизированы до сих пор, что оказывает воздействие и на общую концепцию развития жанров и течений внутри барочного направления. Вопрос о "высоком" и "низовом" вариантах барокко следовало бы перевести из плоскости рассуждений об "аристократических" и "демократических" тенденциях в нем (уже и потому, что один и тот же писатель, например, Гриммельсгаузен или Ш.Сорель, создавал и "высокие", и "низовые" сочинения, с любопытством пробуя себя в противоположных жанрово-стилевых модификациях, осваивая "разные стороны одной целостности" [80]) в русло анализа антиномии как конструктивного принципа и способа эволюции барочной литературы.

 Как точно пишет Ж. Женетт, "барочная поэтика остерегается сокращать расстояния или приглушать контрасты, используя магию плавных переходов: она предпочитает подчеркивать эти контрасты..." [81]. Отсюда, например, - и усиление хаотичности и отрывочности эпизодов в пикареске XVII в. в сравнении с ее ренессансным прототипом [82], и та "рассудочная экстравагантность барокко", которую некогда проницательно отметил С. С. Аверинцев.

 В основе большинства барочных экстравагантностей лежит доведенная до парадокса антиномия: так, в поэзии барокко вместо маньеристически-петраркистских вариаций на тему "сладостной любовной боли" ("Мне приятно плакать, а смех,/ Напротив, мучит меня... Я надеюсь и печалюсь одновременно" - Оливье де Маньи), описаний возвышенной страсти к прекрасной юной блондинке-аристократке появляются разнообразные признания в любви к "старой красавице", "нищей красавице", "слепой красавице", даже "больной красавице" и т.д., создающие эффект неожиданного, удивительного, странного [83], внутренне несовместимого. И само чувство теряет сбалансированность блаженства и горечи: "Мне лилии черны, мед невыносимо горек,/ Розы зловонны, гвоздики бесцветны,/ Мирты и лавры утратили зелень,/ А сон - длящееся мучение, поскольку вас нет" (А. д'Обинье). "Перенапряженность" барочных противоречий [84] нарушает их прежнее, ренессансно-маньеристическое сбалансированное равновесие, лежащее в основе синтетического видения мира и человека в эпоху Возрождения. Поэтому утверждение некоторых теоретиков о достигнутом барочным искусством синтезе кажется преувеличением.

 Барочная универсальность, энциклопедичность сохраняют характер конгломерата, многосоставного иерархического единства, а не синтеза, отчего, в частности, и проистекают как специфика внутреннего строения барочного образа (его протеистичность, мозаичность), так и композиционные особенности барочного произведения в целом: возникает барочный "геометрический" (организованно-головокружительный, как выразился бы Ж. Женетт) повествовательный лабиринт, отличие которого от "змеевидного", гармонически пестрого, "переливающегося" маньеристического лабиринта можно "ухватить", почувствовать, сопоставив, например, нарративные структуры "Неистового Орландо" Ариосто и "Спасенного Моисея" Сент-Амана, но еще предстоит подробно выяснять в конкретном анализе достаточно большого количества текстов.

 Головокружительные лабиринты барочных произведений организованы прежде всего вокруг драматического отношения между понятиями "быть" и "казаться", "иллюзия" и "реальность", "лицо" и "маска". По верному суждению западного историка логики, оказавшись перед лицом необходимости выстроить новую концепцию мира, человек барокко обращается к проблеме внешнего и внутреннего в предметах и явлениях, к механике их взаимодействия как к наиболее насущной для него [85]. Потому-то "механическая" искусность барочного произведения, которая отражает не только любовь этого направления ко всякого рода "машинерии" [86], но и интерес к "внутреннему устройству" явлений, к их "анатомии", - это другое, нежели маньеристическая "рукотворная" изощренность: недаром специалисты останавливают свое внимание на обилии изображений человеческих рук в живописи маньеризма и на их нарочитой укрупненности [87].

 Конечно, аналогии между стилем живописи и литературным стилем всегда должны проводиться с известной осторожностью. Однако близость различных видов искусств на основе их общей риторичности - объективное состояние культуры Возрождения. Эта близость еще более усиливается в барокко XVII в., когда "различные искусства не просто : близки друг к другу, они даже стремятся в пределе к единству, а именно к единству словесно-графического - эмблематического представления (репрезентации) смысла" [88]. Новое время использует эмблему как "некую основу, образец, располагающий к созданию всевозможных вариантов", провоцирует на сотворчество, добавление новых и новых смысловых пластов [89], сравнений и цитат. Вот почему эмблематическое постижение мира в барокко, при всей его внутренней "математичности", предстает гораздо более смутным и загадочным [90], чем в маньеризме, оно не замкнуто, как в средневековом символе, а открыто и непреодолимо неполно: "ибо мы живем в сем мире в частичности и сами созданы из частичности" (Я. Беме) [91].

 В период, когда "Вселенная становится объектом репрезентации, то есть научного познания и технической эксплуатации, считающий и измеряющий человек заменяет онтологическую уверенность ощущением неизбежно фрагментарного значения и открывает экзистенциальное незнание, растущее пропорционально его знанию" [92]. В силу этого в сравнении с маньеризмом существенно меняются и внутренняя структура, и функция барочной эмблематики: эмблематическое представление выступает уже не как ренессансное амбивалентное повторение подобий, а как антиномичная игра тождеств и различий [93].

 Различными предстают в маньеризме и барокко, и отношение к предшествующей традиции, и роль творческой индивидуальности: если маньерист ставит собственную, не похожую на других "манеру" выше школы, традиции [94], то барочный писатель, как выражается К. Дюбуа, "культивирует гипертрофию культуры" [95], не чурается "школы", явно сближаясь в этом со своими современниками-классицистами. Конечно, "школа" Гонгоры весьма отличается от школы Опица или Малерба, но она существует, коль скоро мы говорим о "гонгоризме" и "гонгористах", тогда как маньеристический Рабле при всей масштабности его гения не породил, как известно, прямых учеников, как не породили "школы романа" (в отличие от барочного О. д'Юрфе) елизаветинские маньеристы от Т. Лоджа до Ф. Сидни или автор первого ренессансно-маньеристического пасторального романа Саннадзаро [96].

 Это вовсе не означает, что барочный писатель чувствует себя лишь продолжателем традиций. Напротив, позиция бунта против давящего груза авторитета художественного наследия предшественников больше характерна именно для барокко (и для классицизма Нового времени [97]), а не для маньеризма. Правда, Л.М. Баткин усматривает в маньеризме "бунт против классичности" [98], однако более верной кажется мысль Р. И.Хлодовского: "маньеризм все время переплетается с классицизмом (ренессансным,- Н. П.) и чаще всего возникает на основе классицистической эстетики" [99], а анализ, проведенный Л. И. Тананаевой, убеждает в справедливости ее наблюдения: "Характер осознанного протеста носила скорее антиманьеристическая реакция" [100], к каковой следует отнести и искусство классицизма XVII в., и искусство барокко [101].

 Это напрямую связано с тем различием между маньеризмом и барокко, которое можно обозначить как разницу "исторического стиля" Ренессанса (по терминологии Р. И. Хлодовского [102]) и одного из художественных направлений XVII в.: недаром, как пишет Л. М. Баткин, "самые известные так называемые маньеристические трактаты были созданы, собственно, на заре барокко" [103]. Степень теоретической выраженности поэтологических принципов, их систематизации и обобщенности, думается, значительно выше в барокко, чем в маньеризме, и это-то свойство и превращает барокко в литературное направление, сравнимое с классицизмом, образующее с ним антиномично-противоречивую, но и единую художественную эпоху.

Наше современное представление о классицизме не менее туманно, чем концепция барокко. Мода на барокко, воцарившаяся в середине XX столетия в литературной науке, настолько снизила интерес к этому, прежде ведущему, если не единственному в представлении историков литературы, направлению XVII в., что оно едва ли не перестало существовать как предмет эстетического анализа. К классицизму стали относиться как к скучной, формализованной академической литературе, добивающейся прежде всего стилевого и жанрового пуризма, правильности и условно понимаемого правдоподобия, от него начали отторгать наиболее полнокровные литературные произведения (например, "Потерянный рай" Мильтона) и яркие писательские имена (например, Корнеля и Расина). Как следствие, классицизм начали рассматривать как явление, более локальное, чем барокко, "чисто литературное" [104], связь эстетики классицизма с определенными историко-культурными условиями, выработка им собственного художественного мироощущения, особой концепции человека и определенного, исторически необходимого "типа человечности" (B.C. Библер), а не только жанровых правил, выпали из поля зрения специалистов.

 На понимание классицизма сегодня оказывает существенное воздействие тенденция к отождествлению классицизма с сухим, внутренне холодным академическим "музейным" искусством, сведение усилий классицистических писателей, художников только к нормативному отбору и классификации жанров и языка, к поиску исключительно формально-стилистических, а не художественно-мировоззренческих решений. Однако можно заметить, что, как и в классицистической живописи, в литературе классицизма с помощью норм, законов, правил - но и помимо них, сверх них - строится "образ свободного и целесообразного мироустройства" как средство "волевого противостояния человека остро ощущаемой трагичности и конфликтности бытия" [105].

 В этом этико-эстетическом противостоянии трагизму существования классицизм вырабатывает свою художественную концепцию личности, точнее, два ее основных типа, восходящих, с одной стороны, к подвергнутым христианизации античным учениям - стоицизму и эпикуреизму, с другой - к новым философским и религиозным течениям XVII в.: это "героическая личность" и "благовоспитанный человек" [106]. Они частично сосуществуют, частично сменяют друг друга в процессе эволюции классицистической литературы, но при этом оба являются попытками ответа на драматический вызов действительности. Внутренняя напряженность классицистического видения, как кажется, лишь усиливается жанрово-стилевой дисциплиной его внешних проявлений. Отбор, упорядочивание, классифицирование образов, тем, мотивов, жанров, языка - все это также способ идейно-художественного преодоления мировоззренческих и жизненных противоречий и диссонансов, которые художники классицизма переживают не менее остро, чем барочные писатели.

 Как точно заметила Н. А. Ястребова, "классицизм также может быть включен в главную духовную проблематику столетия: развертывание все более нарастающих объемов противоречивого понимания мира, а также поиски и обретение неких новых доминант в резко расширившейся и усложнившейся картине реальности" [107]. Неверно трактовать классицистическую литературу как воплощение рассудочного спокойствия и на этом основании, например, отторгать от традиции классицизма театр Расина, с его постоянным интересом к воссозданию повышенно эмоциональных, аффективных состояний личности: "Репрезентация аффекта сыграла колоссальную роль в отработке устойчивого комплекса выразительных средств классицизма, в достижении особой проясненности и четкости" [108].

 Стремясь удержать свободу творчества в границах разума, классицисты прибегают к помощи законов, правил, других эстетических ограничений. Однако требование ясности и простоты стиля, конфликта, композиции и т. д. - отнюдь не "формалистическое": писатели-классицисты стремятся тем самым, с одной стороны, к преодолению трудностей (в том числе - и путем их разделения, согласно декартовскому методу), с другой - к такому уровню художественного обобщения, который будет соотноситься с идеалом универсально-всеобщего и вечного.

 При этом "вечное" классицизмом XVII века понимается не столько как "древнее, античное", сколько как "совершенное и прекрасное": когда мы подчеркиваем пиетет по отношению к литературе античности, который испытывают европейские классицисты, то не следует забывать, что "мышление Нового времени исходит... из той предпосылки, что универсальная истина может открыться в настоящем или будущем времени, а не только в прошлом..." [109].

 Вот почему интерес к античности или отсутствие такового сами по себе не могут служить определением принадлежности писателя к барокко или классицизму: классицист Малерб подчеркнуто отвергал древние сюжеты и искренне был увлечен современностью, а барочный писатель Ла Кальпренед сочинял романы на сюжеты из античной истории; классицист Драйден в своих трагедиях рисовал героику современности или недавнего прошлого, а поэт немецкого барокко Грифиус наполнял переживаниями злободневных событий излюбленный классицистами александрийский стих, выступавший в их глазах единственным достойным аналогом античного гекзаметра.

 Правда, известный "пассеизм" классицистической эстетики (Г. Зельдмайр) удерживает писателей этого направления в рамках того пиетета к античности, который барокко способно эпатировать: так Т. де Вио именовал античность "глупой", Скаррон бурлескно выворачивал "наизнанку" высокие эпические сюжеты античных поэм, и т.д., чего сторонники классицизма с их тягой к "благопристойности" не допускали. Но классицисты уверены, прежде всего, что существуют вечные, незыблемые законы искусства, открытые еще в древности, и потому не столько подражают античным авторам, сколько соревнуются с ними в точности следования этим законам, основанным на соблюдении верности природе и здравому смыслу (ср.: ""Поэтика" Аристотеля - это природа, положенная на метод, и здравый смысл, положенный на принципы" - П. Рапен). В конце концов логической кульминацией этого соревнования становится знаменитый спор о древних и новых авторах, завершающий литературно-критический этап "века противоречия".

 Представлять простоту и ясность классицизма как прямолинейную, исчерпывающую возможные художественные смыслы, однозначную досказанность было бы неверно - ибо как тогда объяснить, что классицистов ничуть не менее барочных писателей живо интересуют категории воображения, вымысла, наконец, невыразимого, "je ne sais quoi" [110] - интересуют практически не меньше, чем писателей барокко, но, разумеется, по-своему.

 Наиболее общим и потому основным среди классицистических законов выступает закон правдоподобия, связанный с понятием нравственной нормы, психологической вероятности, ведь "литература описывает явления не в том виде, в каком они являются, но в том виде, в каком они могли бы быть или должны были быть" (М. Опиц). Не могут, как кажется, служить верными показателями классицистичности отдельные, бессистемно взятые черты: известно, что один из нарушителей правила "трех единств" в драматургии - П. Корнель; даже строгий Буало, не говоря уже о Драйдене, а до него - Опице, подчеркивали, что таланту можно простить отступления от тех или иных требований теории, если его творческая интуиция, поэтическая фантазия подсказывают, что лучше от них отступить [111].

 XVII век вообще не любил педантизм и педантов (и в отличие от предшествующего столетия предпочитал ученому красноречию гуманистов светскую беседу "благовоспитанных людей" [112]), и сторонники классицизма тут не были исключением. Писатели-классицисты, при всей осознанности своей (и одновременно - общей, "правильной") художественной программы, не стремились к механическому соответствию собственных сочинений заранее придуманным критериям: и теория, и практика классицизма была живой, динамичной, развивающейся, она протекала в жарких спорах, стимулирующих существенный рост эстетической саморефлексии - чрезвычайно важного компонента литературного процесса Нового времени. И притом, будучи, возможно, первым художественным направлением в истории литературы, то есть наделяя свои творческие искания осознанной программностью, классицизм еще не дает "той синхронности между творческой практикой и ее научным обобщением, какая существует, скажем, у романтиков в XIX веке" [113].

 Необходимо отметить также, что, говоря о протеистичности барокко, мы часто не замечаем, что на свой лад протеистическим, противоречиво-разнообразным предстает и классицизм XVII столетия. Современные ученые правы, говоря о том, что наши хрестоматийные суждения о классицизме в лучшем случае опираются на положения "Поэтического искусства" Н. Буало - на самом деле, в контексте его эпохи,- не свода канонических правил, которые автор предписывал исполнять другим писателям, но остро полемического произведения, одновременно своеобразного обобщения опыта предшествующей классицистической литературы - и реплики в эстетической полемике [114].

 H. Буало не был ни "жандармом Парнаса", как его стали именовать в XX в., ни даже единственно авторитетным "законодателем Парнаса". Разнообразные и довольно многочисленные теоретические сочинения классицистов XVII в., не только французских, до сих пор очень мало или совсем не изучены и, как следствие, не вовлечены в историко-литературную рефлексию современных исследователей эпохи. Между тем для становления европейского классицизма в равной степени важны Буало - и Бен Джонсон, д'Обиньяк и Опиц, Драйден и Раймер, а внутри Франции - Малерб и Рапен, Шаплен и Гез де Бальзак. Не буквальное совпадение конкретных требований объединяет теоретиков классицизма (хотя во многом оно присутствует в их рассуждениях), но сама высокая теоретическая выраженность поэтики, та "эстетическая преднамеренность", которую Я. Мукаржовский справедливо считает важным свойством этого направления.

 Насущной задачей сегодняшней истории литературы становится изучение динамики становления и развития, особенностей национальных вариантов классицизма, что, в частности, осознали западные специалисты по истории английской литературы [115]. Если принять и проанализировать национальную, стадиальную, индивидуальную вариативность классицизма, то можно увидеть, что свести бытование этого направления только к французской литературе XVII в. довольно трудно: требования простоты композиции и ясности слога, смысловой наполненности образов и этической назидательности сюжетов, чувство меры и нормы в структуре и фабуле произведений, иерархия жанров и стилей, предпочтение правдоподобия и благопристойности и "грубой" правде, и утонченной экстравагантности - в разной степени, но непременно присутствуют в художественной теории и практике всех европейских стран.

 У XVII столетия есть, несомненно, черты, скрепляющие его разнообразно-противоречивые линии и лики в историко-культурное целое. Так, справедливы суждения тех, кто видит в театральности общее свойство культуры данного периода [116]. "Момент разорванности между внутренним и внешним, "есть" и "кажется", - как верно замечает М. Эпштейн, - составляет суть драматичности" [117], и главная этико-психологическая дилемма XVII столетия - "быть или казаться" - естественно стремится к своему прежде всего театральному развертыванию, включает в себя "драматическое" и "зрелищное". Но театральность века проявляет себя отнюдь не только в доминировании драматургического творчества: и в барокко, и в классицизме, и в "эпистеме" (М. Фуко) эпохи в целом слово любого художественного жанра несет функцию представления, а писатель любого направления ставит перед собой задачу "нравиться" - либо тем, что "поучает" читателя, вовлекая его в процесс напряженного нравственно-психологического анализа (классицизм), либо тем, что "удивляет" и волнует его (барокко).

 Отличая в целом художественную концепцию человека в барокко и классицизме, мы одновременно обнаруживаем общее и между ними (например, в героическом стоицизме героев Кальдерона и Корнеля), и внутри различных вариантов барокко и классицизма (в отчаянном гедонизме лирического героя Марино и Т. де Вио, в комедийных характерах, построенных на гиперболическом выделении одной черты, у Бена Джонсона и Мольера, в концепции "героического" в трагедиях Корнеля и Драйдена). Например, парадоксальное сочетание эпикурейства и стоицизма (в частности, эпикурейства и пуританизма) - одна из выразительных черт антиномичной целостности "века-оборотня") [118], а с этим сочетанием мы в различных комбинациях встречаемся и у писателей барокко, и у классицистов.

 Подобная антиномичная целостность проявляется и в неожиданной на первый взгляд тяге барокко и классицизма навстречу друг другу в теории романа того периода. Ведь, привычно констатируя пренебрежение классицистической эстетики к этому жанру и справедливо определяя основной тип романа XVII в. как барочный, мы проходим мимо того факта, что некоторые романисты отнюдь не пренебрегали классицистическими законами и даже "правилами" (см. авторские предисловия к "Ибрагиму" М. де Скюдери или к "Партениссе" Р. Бойля), что роман оказался втянут в рефлексию о правилах литературного творчества не меньше, чем другие жанры. Кроме того, классицизм и барокко оказываются необходимы друг другу и для эстетического самоопределения каждого из них. Если первый французский классицист XVII в., Ф. Малерб, формулирует свои художественные принципы в полемике с маньеристом Ф. Депортом, а первый английский драматург-классицист Б. Джонсон - в спорах с преимущественно ренессансно-маньеристической драматургией Шекспира, то по мере развития литературных направлений Нового времени сам классицизм становится объектом критического восприятия барочных писателей и, в свою очередь, утверждает себя в борьбе и взаимодействии с барокко (ср. полемику Т. де Вио с Малербом, или Н. Буало со Скарроном, или Драйдена с Р. Говардом).

 Внутренняя эволюция каждого из направлений определяется в значительной степени их взаимовлиянием: путь от "эмпирики" испанского плутовского романа к философско-аллегорическому "Критикону" Б. Грасиана или от почти по-ренессансному "лакомой" (Фурнье), живописно-подробной, злободневно-памфлетной прозы А. д'Обинье к обобщающим, возвышенно-трагическим "Мыслям" Паскаля проложен, думается, воздействием на барокко классицистического художественного опыта, а драматургия Драйдена или романистика М. Де Лафайет, при всей их классицистичности, была бы неосуществима без использования их авторами поэтологических исканий предшествующего этапа барокко. Отдельные литературные имена (Мильтон), как и целые литературные течения (прециозность), невозможно понять без анализа контаминации в них поэтики и того, и другого литературных направлений.

 И все-таки при всей условности часто используемых искусствоведами и литературоведами стилевых оппозиций, быть может, именно по отношению к поэтике барокко и классицизма эти оппозиции "работают" (ср., напр.: "Классицизм культивирует дисциплину и отбор, барокко - полноту и энциклопедичность" [119]), ибо несут существенную нагрузку специфического художественного мировидения, завершающегося именно тогда, когда "барокко и классицизм наконец-то встречаются, преодолев свою антиномичность..." [120] - в следующем XVIII в.

 Конечно, наречь XVII столетие "веком противоречия", эпохой борьбы и взаимодействия барокко и классицизма - значит не решить проблему, а лишь поставить ее. Будет ли названное определение адекватным объекту исследования диалектическим его "схватыванием" или популярной как в научной, так и - еще больше - в учебной литературе схематичной оппозицией, всегда явно или неявно имеющей в виду два "вечных" полюса человеческого духа [121], зависит от многого, но прежде всего - от степени системности предпринятого анализа литературных явлений периода, от "встроенности" этого анализа в общую картину социокультурных процессов, но одновременно - от ощущения их специфической литературности, той принадлежности к миру словесной культуры, которая делает неповторимыми открытия литературы XVII в. не только в последующие эпохи, но и в ней самой - неповторимыми ни в музыке, ни в живописи, ни в камне.