

Статьи

На перекрестке культур и текстов

ОТ «ИСКУССТВА ДЕТАЛИ» ДО «НЕПРЕРЫВНОГО ИСКУССТВА» (К ПРОБЛЕМЕ РЕЦЕПЦИИ БАРОККО В КУЛЬТУРЕ 1920–1930-х ГОДОВ)

Дарья Невская

Московский городской педагогический университет,
РАНХиГС (Москва)

В статье, исходя из отмеченного историко-культурного сходства, сопоставляется барокко XVII в. и барочные тенденции модернистской эпохи. Подробно анализируются работы литературоведа, писателя и киноведа Виктора Шкловского, а также труды других представителей русской культуры первых десятилетий XX в. Особое внимание уделяется проблеме концепции модернистского барокко, которая была сформулирована Шкловским в его размышлениях о кинематографе и нашла отражение в его литературоведческих штудиях.

Ключевые слова: барокко, модернизм, Шкловский, Тынянов, Эйзенштейн.

Keywords: baroque, modernism, Shklovsky, Tynianov, Eisenstein.

Барочная культура, зарождение и расцвет которой в Европе приходится на вторую половину XVI – середину XVII вв., имеет странную способность проявляться и застревать в культурных щелях или складках последующих эпох. Искусствоведы и литературоведы замечают следы присутствия барокко в визуальном и вербальном искусстве классицизма, не могут провести четкую границу между барочной культурой и культурой рококо, обнаруживают интерес к барокко в культуре модернистов начала XX в. и постмодернистов 60–90-х гг. Барокко, начиная с XVII в., вызыва-

ет ожесточенные споры о самом термине и стилистических категориях, с ним связанных. Поначалу термин имел презрительную окраску как синоним непонятного, странного и даже уродливого: французы пользовались им, чтобы заклеить дерзкие новшества Лонги, Бернини, Борромини или Гварини, итальянцы – чтобы высмеять вычурность французского рокайля. Само слово даже отождествлялось с термином «готика», который для людей XVIII в. также ассоциировался с чем-то бесформенным и странным. И только с конца XIX в. термин барокко стал объектом научного

осмысления. Но и тут не обошлось без противоречивых оценок. Чтобы определиться с понятием «барокко», вслед за французским искусствоведом Фредериком Дасса выделим три солидные концепции культуры барокко:

Первая исходит из признания универсальной и вневременной ценности барокко: его черты обнаруживаются в некоторых произведениях искусства, начиная от первобытного общества и вплоть до наших дней. Барочная составляющая человеческого духа, пребывая в подавленном состоянии, оказывает влияние на мир форм и идей испокон веков; при благоприятных условиях она занимает доминирующую позицию в творческой деятельности. Вторая концепция применяет термин только к определенному периоду: это XVII в. и – иногда – начало XVIII в. Вместе с тем термину придается необычайно широкое значение, поскольку он используется для характеристики целого комплекса исторических, художественных и интеллектуальных явлений: существует будто бы век барокко со своей барочной литературой, барочной духовностью, барочной социальной структурой и барочной наукой. Третья группа ограничивает использование термина сферой архитектуры и считает барочными творения Бернини, Борромини, Пьеро де Кортоне, Гварини, признавая также их предшественников (предбарокко), последователей (позднее барокко) и тех, кто испытывал их влияние.

(Дасса 2002, 119–120)

Дасса отмечает, что эти три концепции непримиримы по отношению друг к другу. Те явления, которые причисляются к барокко в одной концепции, не признаются таковыми двумя другими концептуальными группами. Отсюда много путаницы в определении бароч-

ных произведений искусства. Однако есть некие компромиссные внешние признаки, по которым представители всех трех концепций готовы причислить произведение к культуре барокко: роскошный, вычурный, экстравагантный стиль с обильным декором, украшениями, с искривленными линиями и искажением пространства.

Я предлагаю принять во внимание из первой концепции барокко – вневременной характер стиля как способа выражения внутреннего духовного кризиса людей, вынужденных жить в эпоху слома прежних рациональных представлений о жизни с ощущением непознаваемости / множественности истин и утратой восприятия жизни как целостного организма, способного воплощать эту целостность в культуре. Вместе с тем, считаю возможным провести некоторые аналогии между разными областями искусства (архитектура, литература, кинематограф, театр), на которые оказала влияние эстетика барокко, и попытаюсь наметить признаки, по которым стало возможным опознание наследников стиля¹.

Вальтер Беньямин в монографии *Происхождение немецкой барочной*

¹ О «наследственных» чертах барокко в культуре и литературе постмодернизма см.: Calabrese 1992. Принимая во внимание концепцию Омара Калабрезе, М. Липовецкий поставил «диагноз» и русскому постмодернизму, унаследовавшему признаки барокко (Липовецкий 2000). К теме необарокко в культуре XX в. также обращались испанские исследователи Хавьер Роберт де Вентос и Кармен Видаль. В моей статье я сознательно отказываюсь от понятия **необарокко** (хотя речь идет именно о модернистской разновидности необарокко), так как стремлюсь следовать логике формалистов 1920-х гг., которые часто использовали определение **барокко** в литературной критике.

драмы (1928) утверждал, что барочная драма восходит к греческой трагедии, наследуя три ее «элемента»: трагическую фабулу, трагическую смерть и трагического героя. Преемственность между трагедией и барочной драмой в концепции Бенямина обеспечивает система универсальных представлений «вина и кара», мыслимых как определяющие для морального миропорядка. За отражение этого миропорядка, сопрягающего трагические «вину и кару», в немецкой барочной драме XVII в. отвечает аллегория:

Аллегорическая физиономия природо-истории, представленная на подмостках драмой, действительно переживает как руина. С ней история чувственно переместилась на арену. И запечатленная в таком образе, история оборачивается процессом не вечной жизни, а скорее неудержимого распада. Тем самым аллегория заявляет о себе по ту сторону прекрасного. В царстве мысли аллегория то же, что в царстве вещи – руина. Отсюда барочный культ руин.

(Беньямин 2002, 186)

Вместе с тем, по мнению Бенямина, аллегория, связанная с «фрагментарностью, неупорядоченностью, захлапленностью», в условиях «руинизации» миропорядка/истории указывает на стремление к «символической целостности». Однако это был только символ/образ целостности, сотканный из механически выверенных элементов античного искусства, из античных руин. Для того чтобы дать определение барочному «чувству стиля», основанному на античных реминисценциях, Бенямин сам прибегает к помощи этого стиля, активно используя метафоры:

Чрезвычайно важно то, что в развалинах находятся фрагменты, осколки; благороднейшая материя барочного творчества. Ведь общим для тех сочинений является то, что они, не имея твердого представления о цели, постоянно нагромождают осколки и в непрерывном ожидании чуда принимают стереотипные вещи за восхождение. Должно быть, чудом такого рода считали барочные авторы произведение искусства. А если, с другой стороны, оно действовало на них как вычислимый результат нагромождения, и то и другое было ничуть не менее объединимо, чем вожделенное чудесное «произведение» и утонченные теоретические рецепты в сознании алхимика. Практику адептов напоминает экспериментирование барочных поэтов. Завещанное античностью для них – отдельные элементы, из которых складывается новое целое. Вернее: строится. Ибо законченным образом этого нового были руины.

(там же, 187)

Совершенно очевидно, что искусство не могло не отображать крушение идеалов и руинизацию восприятия реальности, присущую кризисным/переходным историческим эпохам. Известно, что зарождение барокко в культуре XVI–XVII вв. связано с кризисом ренессансных идеалов, гуманизма, веры в человека и его возможности. Религиозные войны, чума и инквизиция довершают картину распада «культуры-предшественницы», гордившейся свое целостностью и гармоничным сопряжением «всего со всем». Появлению немецкой барочной драмы способствовала Тридцатилетняя война (1618–1648 гг.), вернее, ее трагические последствия для немецкого народа. Первая мировая война, трагические события и последствия всех революций (1905, 1914, 1917 гг.),

Гражданская война, безусловно, оказали сильнейшее влияние на руинизацию русского классического искусства с последующим его отрицанием и созданием на его руинах очередного извода культуры барокко – культуры модернизма 1910–1920-х гг.

Для того чтобы прояснить ситуацию, связанную с кризисным мироощущением, сопровождающимся дробным восприятием действительности с последующей «вдохновенной материализацией» этой действительности в таких же дробно-фрагментарных, «рассеянных» формах, необходимо, на мой взгляд, обратиться к концепции религиозного философа Павла Флоренского о «**воплощаемой ценности**» жизни при условии ее целостности и восприимчивости². Павел Флоренский предлагал рассматривать культуру как «воплощаемую ценность», неразрывно связанную с идеей целостности:

...Само понятие культуры предполагает и ценность воплощаемую, а следовательно – и сущую в себе, неслиянно с жизнью, и воплощаемость ее в жизни, так сказать пластичность жизни, тоже ценной в своем ожидании ценности как глины, послушной перстам ваятеля...

(Флоренский 1990, 402)

В своей статье «Троице-Сергиева лавра и Россия» в качестве примера он приводит воплощаемость Троичной идеи на Руси в XIV в. как идеи, символизирующей «живоначальное единство», противостоящей «смертоносной раздельности» земли русской (там же, 403–410). Иными словами, Флоренский

рассматривает культуру как воплощаемую ценность, неразрывно связанную с идеей целостности. Когда же нет целостности – жизнь теряет способность к восприимчивости абсолютной ценности, и культура погибает (Флоренский писал о периоде «расползающейся Византийской культуры»).

Но возможен и другой исход – он предопределен упадническим мировоззрением барокко XVII в. Сознание утраты целостности, поразившее людей той эпохи и наиболее точно выраженное Шекспиром в *Гамлете* словами «Век вывихнул сустав» (пер. Б. Пастернака) (“*The time is out of joint...*”), нашло свое отражение в стихотворениях и поэмах Джона Донна (1571–1631). В частности в поэме *Анатомия мира. Первая годовщина* поэт неоднократно упоминает «распавшиеся связи» и использует образ больного/мертвого мира, который характеризуется распадом и расчленением целого на части (органы, атомы, частицы):

*Представь: мир – мёртв.
Его мы расчленяем
Начнём, чтоб анатомию понять.*

*Все признают, что мир наш – на исходе,
Коль ищут меж планет, в небесном своде –
Познаний новых... Но едва свершится
Открытие, – всё на атомы крошится.
Все – из частиц, а целого – не стало,
Лукавство меж людьми возобладало,
Распались связи, преданы забвенью
Отец и Сын, Власть и Повиновенье.
И каждый думает: «Я Феникс-птица», –
От всех других желая отворотиться:
Вот признаки теперешних времён!..³*

² На идеи Флоренского я опиралась в своей статье о «Гамлетовском тексте» в барочной и постмодернистской культуре (Невская 2002, 54–62).

³ Стихотворения Джона Донна здесь и далее цит. с сайта переводчика Дм. Щедровицкого (Донн 1989).

Пластические произведения искусства и литература воплощали это состояние распада во вдохновенном смешении разнородных элементов, позаимствованных из разных культурных эпохи и стилей, отказываясь от классической гармонии отдельных частей. Кроме того, барочные явления как XVII в., так и XX-го, воспринимались как странные, ущербные, дисгармоничные и непропорциональные, то есть в определенной степени – как уродливое воплощение действительности в архитектуре, литературе, театре и кинематографе.

Член Французской Академии Андре Фелибьен писал в 1687 г. по поводу современной ему архитектуры:

Мы видим дома, которые представляют собой не более чем хаотичное сочетание выдвинутых вперед зданий с задними пристройками: однако авторы считают свои сооружения превосходными, если зрители видят столько же голов, как у гидры, и столько же рук, как у Бриарея. Они считают приятным разнообразием то, что все части строения выглядят неправильными и несоразмерными; что разных ордеров на них больше, чем когда-то было у греков и римлян; что бесчисленные украшения покрывают весь фасад, что крыша составляет почти половину здания, в котором имеется великое множество всяких углов и неровностей.

(Дасса 2002, 131)

Нарушение пропорций и искажение пространства – это тоже особенность барочного восприятия действительности. И у Джона Донна мы можем найти поэтическую аналогию выдвинутых Фелибьеном претензий к современной ему архитектуре, только с той разницей, что претензии Донна распространяются на всю Вселенную:

*Так согласимся с правдой несомненной –
Искажены пропорции вселенной,*

*Ее Опоры – Кара и Награда –
Искривлены... Каких свидетельств надо
Еще, зачем нам лишние слова?
Мать красоты – Гармония – мертва
С тех пор, как правит Горе: ведь оно
Само границ и меры лишено!..*

Французский художник Шарль-Никола Кошен, описывая в 1758 г. то сильнейшее впечатление, которое на него оказала барочная архитектура Италии, в частности обращает внимание на лестницу:

Во дворце Кариньяно есть лестница, которая поднимается сначала двумя пролетами и соединяется в одно над головой зрителя, что может напугать и производит крайне неприятное впечатление. По этой же причине нельзя одобрить висящие в воздухе лестницы, которыми так увлекаются в Париже. Утверждают, что это забавно, тогда как на самом деле это скорее страшно.

(Дасса 2002, 137)

Страх, который испытывает художник перед этими «висящими лестницами», возможно, был связан с их новаторским назначением. Стоит вспомнить, что лестница в архитектуре барокко играла амбивалентную роль – служила структурирующим началом для восприятия архитектурного ансамбля в целом и, в то же самое время, оттягивала на себя внимание, выбиваясь из этого ансамбля. Лестница же, «висящая в воздухе», могла быть воспринята как неожиданный «трюк» или «аттракцион». Вот эта самодостаточность отдельных деталей, составляющих архитектурный ансамбль, не могла не поразить художника, воспитанного на принципах «обдуманного и упорядоченного классицизма, в котором стремление к гар-

монии предполагает подчинение мира формам, порожденным структурным мышлением» (там же, 122).

И, несмотря на то что категоричное противопоставление барочной и классицистической эпох вызывает большие споры в среде искусствоведов, барочные проявления в культурах XVII и XX вв. часто воспринимались как новаторские в том смысле, что барокко являлось инструментом для отрицания предшествующих стилей и мировоззрений с целью утвердить новые принципы в искусстве. Это «назначение» роднит барокко с двумя другими стилевыми «эпохами», в той или иной степени впитавшими его идеи. Так, например, принято считать, что барокко выросло на отрицании ренессансного мировоззрения, а модернизм негативно реагировал на классическое, рационалистическое просвещенческое мировоззрение; в постмодернизме же одни исследователи наблюдают «эпистемологический разрыв» с модернизмом» (Ильин 1996, 205), другие видят в нем отрицание рационалистической традиции, заложенной в век Просвещения (там же, 204). Предположу, что все три стилевые «эпохи» – барокко, модернизм и постмодернизм – в той или иной степени были призваны передать кризисное ощущение современного мира как хаоса, «ненадежного, зыбкого, текучего» (Хлодовский 1978, 125), «лишенного причинно-следственных связей и ценностных ориентиров», «мира децентрированного» (Ильин 1996, 205). И, безусловно, барокко, модернизм и постмодернизм почти во всех сферах человеческой деятельности отразили дискретное восприятие мира, лишленно-

го цельности, представляющего собой набор цитат и неупорядоченных, непропорционально совмещенных фрагментов, «отставших» от предыдущих эпох, но когда-то обладавших целостностью и наивысшей восприимчивостью. Такими признаками отличалась, например, культура Ренессанса, по отношению к которой культура барокко была вторична и эклектична. Заблудившиеся обломки произведений Петрарки, Данте, Боккаччо заполняли барочные тексты. О мытарствах *Декамерона* по текстам постдекамероновской эпохи писал, например, Р. И. Хлодовский (Хлодовский 1978, 128–132). Общеизвестно, что Шекспир заимствовал сюжеты для трагедий *Ромео и Джульетта*, *Король Лир*, *Генрих IV*, *Гамлет*. В своей статье «Гамлетовский текст в культуре барокко и постмодернизма» я выявила признаки трагедии, маркирующие культурно-историческую эпоху, «вывихнувшую сустав», то есть утратившую свою целостность. Рассматривая проблему воплощаемости целостности в культуре модернизма и постмодернизма, я обратилась к двум произведениям, объединенным гамлетовской темой – повести Сигизмунда Кржижановского *Клуб убитых букв* (1925–1928) и к пьесе Тома Стоппарда *Розенкранц и Гильденстерн мертвы* (1966). Персонажи Кржижановского пытаются спасти Замысел от случайного воплощения/обуквlenia и создают мир «**безбуквия**». Спустя сорок лет, герои пьесы Стоппарда – Розенкранц и Гильденстерн, не обнаружив в письме никакой информации о себе, сохраняют надежду на неопределенность – то есть на невоплощенный еще Замысел. «Неужели есть надежда на

неопределенность?» – спрашивает Розенкранц (Стоппард 2002, 97). То есть, другими словами, невысказанность, неопределенность в дискретном мире, где все уже обозначено и написано, обладает очень важным качеством – целостностью, противостоящей «смертоносной разделенности». В *Записной книжке* Сигизмунда Кржижановского есть следующая запись: «последний метафизик Гамлет – сплошное бытие нельзя убить» (Кржижановский 1991, 693). Где «сплошное бытие» мною понимается как характеристика целостной жизни, восприимчивой к целостным же Замыслу и Воплощению. И эта надежда Кржижановского (Гамлета) на «сплошном бытии» позволяет уповать на то, что вывихнутое и распавшееся на части время/пространство рано или поздно потребует вмешательства какой-либо объединяющей силы – рационального ума, влюбленной души или творческого начала. Это желание преодолеть «смертоносную разделенность» уже высказывал в XVII в. Джон Донн в своих стихотворениях, указывая при этом на определенные «условия», при которых возможно обретение утраченной целостности и гармонии:

<...>

*Когда любовь, свой труд верша,
Двоих отдельности лишает,
От них рождённая душа –
Развитье прежних завершает.*

*И вот, душою этой став,
Мы в образах познали зримых,
Что скроен новый наш состав
Из душ, как атом, неделимых.*

(«Экстаз»)

<...>

...В нашей власти

*Представить: как часы лежат, на части
Разобраны, но мастер, в свой черед,
Их снова воедино соберет...*

(«Погребальная элегия»)

<...>

*Как звезды, кой на небе встретит взгляд,
Единой нитью, словно бусин ряд,
Пронизаны, и для души та нить
Все сферы может вмиг соединить;
Так позвоночник, проходя сквозь спину,
Связует наши кости воедино, –
Так Свод и Дол связует восхожденьем
Душа, что Третьим взыскана рожденьем
(Творенье – первое, а Благодать –
Второе даровали ей). И глядь –
Она на небе!*

(«Вторая годовщина.

О странствии души»)

На установление «сплошного бытия» в современной литературе, а также в искусстве кино и театра, которое призвано противостоять фрагментарности, эпизодичности, монтажу аттракционов в визуальном искусстве модернизма надеялся в 1932 г. и Виктор Шкловский. Свою статью «О людях, которые идут по одной и той же дороге и об этом не знают», больше известную под названием «Конец барокко» (1932), критик завершает словами: «Время барокко прошло. Наступает **непрерывное искусство**» (Шкловский 1990, 449. Выделено мной. – Д.Н.). Вынесенное в заголовок понятие «барокко» Шкловский впервые употребил в начале 1929 г. в отзыве на фильм Сергея Эйзенштейна *Октябрь*, а уже 1931 г. оно было отнесено им ко всей эпохи 1920-х гг. (там же, 527). Приверженность Шкловского к термину «барокко» в критических статьях и в письмах 1920-х – начала 1930-х гг. объясняется, прежде всего, интересом представителей формальной школы к научному языку и историко-литературным

дефинициям. Шкловский не критически использовал хорошо знакомые понятия в качестве «инструмента» для анализа современных ему произведений литературы и кинематографа. Конечно, можно достаточно убедительно доказать, что в этом «формальном» применении старой терминологии по отношению к новым явлениям культуры начала XX в. кроется ущербность самого формального метода критического разбора. Однако, на мой взгляд, внимания заслуживает не только тот факт, что Шкловский заимствует у прежних поколений литературоведов и искусствоведов определение стиля барокко, но и то, что в собственных произведениях критик и писатель Шкловский следует уже усвоенным барочным принципам, породившим его с «людьми, связанными искусством детали, с ослабленным сюжетом», то есть с «людьми, которые идут по одной и той же дороге и об этом не знают» (там же, 535–537). В подтверждение этого предположения можно привести мнение А. П. Чудакова. Ученый в предисловии к изданию сборника трудов Шкловского *Гамбургский счет: Статьи – воспоминания – эссе* (1990), не касаясь понятия «барокко», упрекнул Шкловского в мозаичном характере его произведений конца 1920-х – начала 1930-х гг.:

«Третья фабрика» (1926), «Гамбургский счет» (1928) при всей разнородности являлись цельными вещами, обеспеченные единством теории и авторской позиции. Когда это единство нарушилось, книги стали рассыпаться. Черты разнокалиберности состава видны уже в «Поденицине» (1930), но особенно явственны в «Поисках оптимизма» (1931). Автор писал, что единство книги – «в человеке, который смотрит на свою

изменяющуюся страну и строит новые формы искусства для того, чтобы они могли передать жизнь»⁴. Мотивировка оказалась слишком общей и мнимой, книга осталась конгломератом разномасштабных текстов. Жанр «книги Шкловского» в том смысле, в каком им были «Ход коня» или «Гамбургский счет», прекратил свое существование. Изданный в 1939 г. «Дневник», нося все вторичные признаки такого жанра («Предисловие», «Эпизод», обоснование отбора), по сути не имел уже к нему отношения, став просто сборником статей.

(Шкловский 1990, 26)

Предположу, что это утраченное Шкловским единство стиля, жанра, сюжета отразило потерянное писателем восприятие жизни как целостного организма, который способен воплощать эту целостность в культуре. Если принять во внимание тот факт, что подобный результат мог быть спровоцирован переходным характером эпохи, сопровождающимся дробным восприятием действительности с последующей «вдохновенной материализацией» этой «рассыпающейся» действительности в художественных произведениях, то тогда можно говорить и о неких признаках, объединяющих произведения литературы и искусства, относящиеся к этому времени. Шкловский обозначил эту эпоху как «эпоху барокко». Попробуем вслед за критиком выделить те общие признаки, по которым он причислял современное ему искусство к барочному типу воплощения действительности.

В упомянутой выше статье «О людях, которые идут по одной и той же до-

⁴ См.: Шкловский 1931, 5.

роге и об этом не знают (Конец барокко)», опубликованной в *Литературной газете*, Шкловский указал на фрагментарность, «кусковость» современных ему произведений искусства. В частности он оценивал спектакль *Мертвые души* (1932, инсценировка М. А. Булгакова в постановке К. С. Станиславского) с позиции утраты целостности замысла художественного произведения:

Растет Станиславский. Он звучит сегодня для нас. <...>. Он знает логику расположения кусков. Он знает, что кусков не существует. Связи, которые придумывает Станиславский, часто мнимы, часто противоречивы. Селифан радуется тому, что он попал в тепло. В дом Коробочки ударила молния. Одна мотивировка зимне-осенняя, другая – летняя.

(Шкловский 1990, 448–449)

Шкловский выделил в спектакле режиссерские «находки» (в кинематографе он называл их «трюками», а С. Эйзенштейн – «аттракционами»⁵), которые оттягивали на себя внимание зрителей и мешали цельному восприятию произведения, отчего и возникало это впечатление «кусковости».

Шкловский также обратил внимание и на то, что «рассыпается мир и в руках Мейерхольда. Режиссер заглушает слова, и редко выплывают среди уничтоженной драмы изумительные куски потопленного в театре мира драматургии» (Шкловский 1990, 449). И, наконец, прежде чем призвать к «непрерывному искусству» критик вспомнил «знаменитую лестницу» из *Броненосца По-*

темкина Эйзенштейна, которая потом «стала лестницей Юткевича» (там же) в его первом полнометражном фильме *Кружева* (1928). Упомянув образ лестницы Эйзенштейна-Юткевича в барочном контексте, Шкловский вряд ли учитывал, что лестница – это не только один из «аттракционов» современного монтажного кино, но и одна из главнейших тем барочной дворцовой архитектуры. Наряду с лестницей Шкловский склонен рассматривать и другие выдающиеся эпизоды фильма *Октябрь* в контексте барокко: «восстание посуды», «изумительнейшая война с вещами во дворце» (там же). Он указал Эйзенштейну на его излишний интерес к вещи, к детали, которая в кадре перестает быть просто вещью, а превращается в знак: «Трудно воевать с посудой, со слонами. Вы победили Керенского, развели мост и все же не взяли Зимний дворец. Нужно брать простую вещь или всякую вещь, как простую. Время барокко прошло. Наступает непрерывное искусство» (там же).

Напомню, что в фильме *Октябрь*, уличенном Шкловским в барочных связях, в отличие от фильма *Потемкин*, не было драматургического сюжета. Фильм представлял собой монтаж произвольно выбранных, ярких, «аттракционных» эпизодов, фабульно не связанных друг с другом: взятие Зимнего дворца – отправка отрядов красногвардейцев из Смольного – подход «Авро-ры» к дворцу – штурм чугунной ограды Зимнего дворца – арест Временного правительства. Фильм воспринимался критиками как новаторский, так как был наполнен многочисленными изобразительными и монтажными экспе-

⁵ Подробнее о том, что вкладывали критик и режиссер в эти понятия, см.: Шкловский 1923, 50–51; Эйзенштейн 1923, 70–75.

риментами. Непомерно много внимания было уделено архитектурной характеристике Петрограда и показу интерьеров, мебели и аксессуаров Зимнего дворца – демонстрации люстр, картин, скульптур, обстановки спален, гостиных, приемных. Все это перегружало фильм, отвлекая внимание зрителей от каких-то «главных событий», которые в этом фильме и не были предусмотрены сценарием. Отдельные кадры фильма не составляли цельного полотна, а оставляли впечатление сотнерукого и пятидесятиголового Бриарея, некогда, в XVII в., упомянутого Андре Фелибьеном.

Увидев в новаторском монтаже и в перегруженности кадра «вещами»-метафорами признаки барокко, Шкловский не без основания распространил это «барочное» определение на все современное ему искусство, в том числе и на литературу. В своих статьях 1930-х гг. критик не только обвиняет режиссеров Эйзенштейна, Мейерхольда, Станиславского и писателей Ю. Олешу, Ю. Тынянова, И. Бабея, О. Мандельштама в барочности, но и выводит общую формулу для модернистского барокко, которую можно было бы записать следующим образом: **дискретное восприятия мира, отраженного в произведении + преобладание вещей, деталей, трюков над смыслом + наделение «простых вещей» новыми смыслами + нарушение равновесия художественных элементов в произведении (искажения) = создание целостного восприятия произведения.**

Например, в статье «О Бабеле» (1932) Шкловский перечислил яркие эпизоды, образы, «простые вещи» из рассказов Бабея с той только целью,

чтобы вынести им ожидаемый приговор:

Эйзенштейн Сергей не знал рассказа Бабея, когда снимал «Октябрь». Но оба роются в великолепном хламе. Сигары Адул-Гамида, палевые атласные туфли Аничкова дворца, чиненый халат Александра III, барабаны, паровозы, крестильные рубашки Николая II, ванны с низкими бортами. Мы видели как с ними воевал Эйзенштейн. Барочные вещи, хлам, кукурузное солнце, сетка, посуда. Последний раз посуда, разбиваемая и великолепная.

(Шкловский 1990, 452)

В статье «Мир без глубины» (1933), посвященной творчеству Олешу, Шкловский упрекает писателя в том же, в чем упрекал Эйзенштейна, – в превосходстве вещи над смыслом, внутренней формы над внешней: «Роман Олешу сделан на превосходных деталях, в нем описаны шрамы, зеркала, кровати, мужчины, юноши, колбаса, но сюжет сделан на двух братьях – красный и белый» (там же, 480). Критик замечает, что «вещь в романе построена неправильно», но эти искажения, на его взгляд, очень удачно отражают «метод виденья отрицательных героев – Бабичева и Кавалерова». Другими словами, дискретное восприятие мира, распадающегося на «простые вещи», и их искаженное восприятие («стиль вещи») могут вписываться в систему ценностей отрицательных героев, но не самого писателя. «Стиль вещи» метонимически определяет героя, но ошибка Олешу, по мнению критика, заключается в том, что этот «стиль» «часто подымает героя», и писатель «не имеет секундантов между собой и созданными ими людьми» (там же). Шкловский упрекает Олешу в том,

что в романе *Зависть* писатель «переплел образы». И, как бы в доказательство своей правоты, сам сплетает прихотливую барочную арабеску из подручного материала – из образов Олеси:

В одной главе он вводит ветки, упоминает цветущую изгородь, упоминает птицу на ветке, вазочку с цветком. Затем при испуге падает вазочка, и вода из вазочки бежит на карниз. Когда девушка плачет, то Олеша говорит, что слеза, «Изгибаясь, текла у ней по щеке, как по вазочке» (там же).

И вот когда Кавалеров говорит: «Вы проишумели мимо меня, как ветвь, полная цветов и листьев», – то эта фраза не может быть дискредитирована в романе, потому что она находится в его системе ценностей (там же, 480–481).

Шкловский был убежден, что эта избыточность стиля более подходит отрицательным героям романа, и его возмущало то, что «эта ветка введена в систему стиля Олеси» (там же, 481).

Большое количество «примеров», выхваченных из контекста, видимо, должны были убедить читателя в том, что Олеша наследует барочным принципам построения произведения, а это приводит к «несовпадению сюжетной и стилиевой стороны очень хорошей прозы Олеси» (там же). Заканчивая статью, Шкловский вычленяет из произведения еще одну «вещь» – барочный орнамент, включив ее в барочные арабески, созданные им самим из «вещей» и метафор произведений Олеси:

Во дворе у крыльца сидела прачка Федора. Она продавала овощи. На крыльце стояла корзина с грубыми – но с виду изваянными – капустными головами. <...>. Капустная голова с завитыми листьями – именно завитки эти мрамор-

ной твердостью и прохладой листов произвели тревогу в памяти Козленкова. Подобного статуйного характера завитки уже он видел сегодня на фартуке дворника.

(там же, 483)

Шкловский приводит эту цитату, чтобы еще раз напомнить читателям о наследственных признаках барокко в прозе Олеси, среди которых можно выделить орнаментальность стиля и разобщенность составляющих его «вещей»:

Его описание завитков капусты – точное описание орнамента барокко. Вещи, которые пишет Олеша, по закону построения разнообусловлены, разнозначны, разноответны, и поэтому они не дописаны. Поэтому в них не разрешен и как будто писателю не нужен большой смысловой план.

(там же)

Совершенно очевидно, что Шкловский не видел или не хотел видеть целого за деталью и не воспринимал деталь как часть целостного полотна произведения. Более того, он усматривал связь между интересом художников к детали/вещи и ослаблением сюжета. Этот признак барокко он находил практически у всех современных ему писателей и режиссеров. При этом критик сам грешил тем, в чем упрекал писателей и режиссеров-творцов: в своих статьях начала 1930-х гг. Шкловский настойчиво составляет барочные орнаменты из чужого литературного или кинематографического материала. Барочное лекало, по которому кроился каждый критический разбор, позволяло ему подгонять произведения совершенно разномастных и разновеликих авторов под один стереотип. Такой подход, безусловно,

не мог не вызывать возмущения у его коллег по цеху. Так, например, Ю. Тынянов, болезненно отреагировавший на оценку его *Восковой персоны*, пишет Шкловскому:

Ты требуешь, чтобы все были деловее, спокойнее, не писали кусками etc., etc. (Кусками-то ты сам пишешь). <...> Ты милый, желаешь кому-то, какому-то новому времени или грядущему рококо – уступить своих знакомых под именем барокко. В их списке я заменяю тебя. Это действительно конец барокко. Если я не знаю, что иду по одной дороге с Олешей, то все же знаю, что иду другой дорогой, чем ты. <...>. А Эйзенштейн у тебя похож на Мейерхольда, Мейерхольд на Олешу, Олеша на меня, а Бабель на Мандельштама. Даже не понятно, кто где. И кто, что пишет, представляет, печатает. Убедительно.

(там же, 535)

Тынянов имел все основания переадресовать обвинения в «барочности» самому Шкловскому. Достаточно вспомнить, что роман Шкловского *Зоо, или Письма не о любви*, впервые опубликованный в Берлине в 1923 г., создан в подражание важнейшему тексту эпохи Просвещения – *Новой Элоизе* Ж.-Ж. Руссо. Подзаголовок романа Шкловского *Третья Элоиза* – это прецедентный текст, возможно, указывающий как на отрицание/утверждение традиции Просвещения, так и на гротеск в адрес политической концепции «Москва – третий Рим».

В 1924 г. Тынянов откликнулся на этот роман статьей «Литературное сегодня», опубликованной в журнале *Русский современник*. Центральное место в статье Тынянова занимает проблема «большой формы». М. О. Чудакова в комментарии к этой работе Тынянова

обратила особое внимание на стремление литературной критики 1920-х гг. реабилитировать роман:

Уверенность в необходимости и неизбежности современного романа владела большей частью тогдашней критики, исключая лэфовскую. «Мы на всех парах идем к роману» (И. Лежнев. О романе и о Всевобуче. – «Россия», 1923, № 7, стр. 10). К форме романа предъявлялись дидактически выраженные, но в высшей степени неопределенные требования: «Переход к роману в наших условиях знаменует вот что: человек, его судьба, его внутренняя жизнь, его коллизии и драмы опять узакониваются в своих правах» (там же); ср. также рекомендации В. Воронского, «чтобы богатый, жадно собранный бытовой материал художник вправил, вписал в одну могучую цельную и гармоничную картину». – «На перевале (Дела литературные)». В кн.: Современная литературная критика (1918-1924). Л., 1925, стр. 54.

(Тынянов 1977, 465)

Желание художника «вправить» «узаконенную в своих правах» жизнь в цельную гармоничную картину, на мой взгляд, не будет казаться таким уж неопределенным, если допустить, что интерес к роману в 1920-е гг. обусловлен стремлением преодолеть дробность литературных направлений, жанровых форм, стилистических приемов, которые составляли культурное поле модернистской эпохи. Логично предположить, что в таких условиях роману была отведена объединительная роль: он должен был «вправить» культуре «сустав», вернув восприятие жизни как сплошного бытия, целостного и неделимого, и художественно отразить эту целостность в произведении. Но роман Шкловского и по форме, и по содержанию был фрагментарен. Тынянов обращает внимание

на составной характер романной формы:

Книга интересна тем, что на одном эмоциональном стержне сразу даны – и роман, и фельетон, и научное исследование. Материал фельетона и романа переплетается совершенно необычным образом с теорией литературы. Мы не привыкли читать роман, который в то же время является научным исследованием. Мы не привыкли к науке в «письмах о любви» и даже в «письмах не о любви». Наша культура построена на чопорном дифференцировании науки и искусства.

(Тынянов 1977, 166)

Возможно, рассуждая о совместимости «науки» и «литературы» в *Zoo*, Тынянов неосознанно (вне рассуждений о барокко) вышел на еще один «барочный» признак: «взаимоупор» художественного и научного в барочной литературе. В XVII–XVIII вв. наука не выделяла себя из всей массы словесности, равно как и словесность стремилась стать частью научного знания. Научная поэзия М. В. Ломоносова указывала современникам поэта и литературоведам позднейшего времени на приверженность основоположника классицизма к барочной поэтике. Тынянов не видит ничего дисгармоничного в разнородных содержательных элементах, из которых соткано полотно романа. Предположу, что Тынянов воспринимает этот роман Шкловского по его «экстерьеру». Для него важным является то, что это, прежде всего, роман, причем в его прежнем эпическом понимании (составленный из «деяний» и «подвигов», но объединенных главным героем и идеей). Когда в 1930-е гг. сам Шкловский попытался осмыслить современные ему исторические рома-

ны/повести в категориях барокко, он обратил внимание на несоответствие внешней формы (романной/эпической) и внутренней формы, акцентируя последнюю, имевшую дискретный характер. Поэтому он считал необходимым предупредить Тынянова об опасности вступить на путь исторических романов А. К. Виноградова:

Берегитесь «барокко». Не вступайте на мертвое поле. Там А. Виноградов приклеивает кусок к куску, соединяет цитату с цитатой строчкой о том, что паруса хлопали, как тысяча бичей, или о том, что река была такого-то цвета. Не идите на поле иностранных слов. Поле поразительностей, где у А. Виноградова негры прячутся за химерами Парижской Богородицы и собаки при свете факелов терзают негра Адониса на утеху белой госпоже Савиньене Фромон и ее любовнику графу Анри.

(Шкловский 1990, 469–470)

Вместе с тем, достоинство повести Тынянова *Поручик Киже* Шкловский видел именно в целостности восприятия – в том, что «повесть качественно отличается от материала, из которого она составлена. Тут нет никакой суммы. В русской литературе исторических романов – это пример, по всей вероятности единственный» (там же). Под «материалом» Шкловский подразумевал исторические анекдоты, которые писатель не просто включил в произведение, но и контаминировал и переосмыслил их. Шкловский, переболевший барокко в 1920-е гг., не мог не видеть, что за внешней умиротворенностью романной формы скрывалось буйство разнородных элементов. Но почему у одних писателей Шкловский замечал выпирающую деталь, вещь, эпизод, от-

личающих внутреннюю форму произведения, а у других он замечал только «экстерьер» произведения (как, впрочем, и Тынянов в своей критике на *Zoo* и на новые романские формы)? Откуда взялась такая невозможность совместить фокусы восприятия внутренней и внешней формы произведений искусства? Для того, чтобы ответить на эти вопросы, следует вспомнить точку зрения французского философа-постструктуралиста Жюль Делёза, который в книге *Складка. Лейбниц и барокко* (1988) связал свою теорию о сущности «монады» с барочной архитектурой. При этом он обратил внимание на такую особенность архитектуры барокко как «разрыв» между фасадом и интерьером, автономность интерьера и экстерьера. Философ предложил следующей образ барочной архитектуры: «...комната из черного мрамора, куда свет проникает только сквозь отверстия, столь искусно изогнутые, что они не дают возможности увидеть ничего внешнего, но зато освещают или подсвечивают чисто внутренний декор...» (Делёз 1997, 50). В подтверждение этого взгляда философа на идеал барочной архитектуры, следует сказать, что в XVII в. между замыслом архитектора и рецепцией его творений, действительно, наметился чудовищный разлад. Критики барокко видели пугающие лестницы, непропорциональные крыши, множество статуй вместо того, чтобы воспринимать архитектурный ансамбль в целом. И, по мнению мнения искусствоведа Дасса, слияние трех искусств – архитектуры, живописи и скульптуры, позволившее представить линейные, цветовые и световые эффекты в трех измерениях, не

оправдало надежд архитекторов, так как «парадокс подобных конструкций заключался в том, что для достижения большей иллюзии в них совершенно не использовалось главное достижение скульптуры и архитектуры: возможность рассматривать произведение под разными углами. <...>. Ведь для полноты впечатления нужно сохранять ракурс, необходимый для созерцания зрелища» (Дасса 2002, 76–77).

Невозможность воспринимать внешнюю и внутреннюю форму как единое целое явилось, на мой взгляд, еще одним признаком утраты целостности мира, следствием чего явилась невозможность воспринимать произведение искусства как гармонизированные форму и содержание. Такой подход к исследуемому материалу впервые обозначился в статьях Шкловского, посвященных кинематографу.

В 1923 г. (то есть за год до романа *Zoo*) Шкловский издает сборник статей *Литература и кинематограф*, представляющий собой фрагментарные впечатления критика от музыки, живописи, литературы и кинематографа. Обращает на себя внимание настойчивое однообразие формалистических оценок произведений искусства: звуки в музыке – «материал для формы», история живописи – «история соединения разнородных смысловых элементов», а картины – это не окна в другой мир, а это «вещи»; в литературе же он видит не мысль, но сцепление мыслей. И, наконец, кинематографу Шкловский выносит следующий диагноз: «Материалом же кино, очевидно, является трюк» (Шкловский 1923, 33). Совершенно ясно, что критик находился под влиянием

ем формального метода, предполагающего разделение формы и содержания (материала, вещи). Однако когда знакомишься со статьями В. Шкловского, С. Эйзенштейна. Ю. Тынянова, посвященными первым кинематографическим опытам в России, создается впечатление, что сначала новый театр, а потом и кино возникли в подражание миру, очередной раз «вывихнувшему сустав». А формальный метод был «подобран» в качестве необходимого «инструмента» для разбора на части того, что уже разваливалось на «куски». Экспериментальные спектакли (Вс. Мейерхольда и С. Эйзенштейна) и фильмы студии ФЭКС 1920-х гг. не оставляли целостного впечатления, так как складывались режиссерами из новых и старых элементов (материалов, вещей, трюков, аттракционов). Шкловский очень точно выразил это ощущение:

Кино – дитя прерывного мира. Человеческая мысль создала себе новый интуитивный мир по своему образу и подобию <...>. Нет, пройдет век, и человеческая мысль переплеснет через предел, поставленный ей теорией пределов, научится мыслить процессами и снова воспримет мир, как непрерывность. Тогда не будет кино.

(Шкловский 1923, 24–26)

ЛИТЕРАТУРА

Беньямин, В. 2002. *Происхождение немецкой барочной драмы*. Москва: АГРАФ.
Дасса, Ф. 2002. *Барокко*. Москва: Астрель.
Делёз, Ж. 1997. *Складка. Лейбниц и барокко*. Общая ред. и послесловие В. А. Подороги. Пер. с франц. Б. М. Скуратова. Москва: Логос.
Донн, Дж. 1989. Джонн Донн. Английская поэзия. Поэтические переводы. *Творчество Дмитрия Щедровицкого*. Режим доступа: [И ослабление сюжета, которое он вменял в вину писателям в начале 1930-х гг., он обнаружил на десять лет раньше в кинематографе:](http://</p></div><div data-bbox=)

Сюжет в кинематографе нужен, как мотивировка трюка.

Мы видим фильму и почти не спрашиваем себя «как, каким образом». Обычная современная трюковая фильма состоит из ряда отдельных занимательных сцен, соединенных между собой только единством действующих лиц. Психологической мотивировки тоже не дается. <...>. Сюжет фильму это искусный выбор моментов, удачная временная перестановка, и удачные противопоставления.

(там же, 50–51)

Выскажу предположение, что именно кинематограф позволил Шкловскому осознать прерывность современного ему мира⁶. И благодаря кинематографу он затеял спор о «кусках и о главном» (Шкловский 1990, 449) в литературе, и, наконец, у него появилась мечта о «непрерывном мире», которая трансформировалась к 1930-м гг. в мечту о «простых вещах» и «непрерывном искусстве».

⁶ О генезисе **трюковой фильмы** и рецепции исторического кино подробнее см.: Невская 2011, 79–91.

shchedrovitskiy.ru/JohnDonne.php?page=2#56 [см. 10.05.2014].

Ильин, И. 1996. *Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм*. Москва: Интрада.

Кржижановский, С. 1991. *Записная книжка. Кржижановский, С. Сказки для вундеркиндов*. Москва: Сов. писатель.

Липовецкий, М. 2000. *Концептуализм и необарокко. Биполярная модель русского по-*

стмодернизма. *Ex libris. Независимая газета*. 7 сентября. Режим доступа: http://www.ng.ru/kafedra/2000-09-07/3_postmodern.html [см 10 05 2014].

Невская, Д. 2002. Гамлетовский текст в культуре барокко и постмодернизма. К постановке проблемы. *Полифония в культуре, тексте и языке*. Каунас: Университет Vytautas Magnus. 54–62.

Невская, Д. 2011. Тоска по эпосу: рецепция «костюмной исторической фильмы» («Тарас Бульба» 2009), *Przegląd Rუსycystyczny* 1(133). Katowice: Polskie towarzystwo rუსycystyczne, 79–91.

Стоппард, Т. 2002. *Розенкранц и Гильденстерн мертвы*. С.-Петербург: Азбука.

Тынянов, Ю. Н. 1977. Литературное сегодня. *Тынянов, Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино*. Москва: Наука. 150–166.

Флоренский, П. 1990. Троице-Сергиева лавра и Россия. *Прометей*. Т. 16. Москва: Молодая гвардия, 396–410.

REFERENCES

Benjamin, W. 2002. *Proiskhozhdenie nemetskoj barochnoi dramy*. [The Origin of German Tragic Drama]. Moscow: AGRAF.

Calabrese, O. 1992. *Neo-Baroque: A Sign of the Times*. Transl. by Charles Lambert. With a Foreword by Umberto Eco. Princeton: Princeton Univ. Press.

Dassas, F. 2002. *Barokko*. [The Baroque]. Moscow: Astrel'.

Deleuze, G. 1997. *Skladka. Lejbnic i barokko*. [The Fold: Leibniz and the Baroque]. Gen. ed.: V. A. Podoroga. Transl. by B. M. Skuratova. Moscow: Logos.

Donne, J. 1989. Dzhonn Donn. Angliiskaya poeziya. Poeticheskie perevody. [John Donne. English poetry. Poetic translations]. *Tvorchestvo Dmitriya Shchedrovitskogo*. [Works by Dmitri Shchedrovitskiy]. Available at: <http://shchedrovitskiy.ru/John-Donne.php?page=2#56> [accessed 10 May 2014].

Eizenshtein, S. 1923. Montazh attrakcionov. [Montage of attractions]. *Lef* 3, 70–75. Available at: www.tokman.ru/tx18.htm [accessed 10 May 2014].

Florenskii, P. 1990. Troitse-Sergieva lavra i Rossiya. [The Trinity Lavra of St. Sergius and Russia]. *Prometei*. Т. 16. Moscow: Molodaya gvardiya. 396–410.

Il'in, I. 1996. *Poststrukturalizm. Dekonstruktivizm. Postmodernizm*. [Post-structuralism. Deconstructivism. Postmodernism]. Moscow: Intrada.

Khlodovskii, R. I. 1978. О ренессансе, ман'еризме и контсе эпохи vozrozhdeniya v litera-

Хлодовский, Р. И. 1978. О ренессансе, ман'еризме и конце эпохи возрождения в литературах Западной Европы. *Типология и периодизация культуры Возрождения*. Под ред. В. И. Рутенберга. Москва: Наука. 120–139.

Шкловский, В. 1923. *Литература и кинематограф*. Берлин: Русское универсальное изд-во.

Шкловский, В. 1931. *Поиски оптимизма*. Москва: Федерация.

Шкловский, В. 1990. Конец барокко. *Шкловский, В. Гамбургский счет. Статьи – воспоминания – эссе (1914–1933)*. Москва: Сов. писатель. 448–453.

Эйзенштейн, С. 1923. Монтаж аттракционов. *Лef* 3, 70–75. Режим доступа: www.tokman.ru/tx18.htm [см. 10 05 2014]

Calabrese, O. 1992. *Neo-Baroque: A Sign of the Times*. Transl. by Charles Lambert. With a Foreword by Umberto Eco. Princeton: Princeton Univ. Press.

turakh Zapadnoi Evropy. [About Renaissance, Mannerism and the End of Renaissance era in the Western literature]. *Tipologija i periodizatsiya kul'tury Vozrozhdeniya*. [Typology and periodization of Renaissance culture]. Ed. by V. I. Rutenberg. Moscow: Nauka. 120–139.

Krzhizhanovskii, S. 1991. Zapisnaya knizhka. [The Notebook]. *Krzhizhanovskii, S. Skazki dlya vunderkindov*. [Tales for wunderkinds]. Moscow: Sovetskii pisatel'.

Lipovetskii, M. 2000. Kontseptualizm i neo-barokko. Bipolyarnaya model' russkogo postmodernizma. [Conceptualism and New Baroque. The bi-polar structure of Russian postmodernism]. *Ex libris. Nezavisimaya gazeta*. 7 sentyabrya. Available at: http://www.ng.ru/kafedra/2000-09-07/3_postmodern.html [accessed 10 May 2014].

Nevskaya, D. 2002. Gamletovskii tekst v kul'ture barokko i postmodernizma. K postanovke problemy. [Hamlet's Text in the Culture of Baroque and Postmoderism. To the Problem Statement]. *Poli-foniya v kul'ture, tekste i yazyke*. [The Polyphony in the Culture, Language and Text]. Kaunas: Vytautas Magnus University. 54–62.

Nevskaya, D., 2011. Toska po epосу: retsepciya „kostyumnoi istoricheskoi fil'my” („Taras Bul'ba” 2009). [Longing for epos. Reception of “historical costume film” (“Taras Bulba” 2009)]. *Przegląd Rus-*

ycystyczny 1 (133). Katowice: Polskie towarzystwo rusycystyczne, 79–91.

Shklovskii, V. 1923. *Literatura i kinematograf*. [Literature and Cinematography]. Berlin: Russkoe universal'noe izdatel'stvo.

Shklovskii, V. 1931. *Poiski optimizma*. [A Hunt for Optimism]. Moscow: Federatsiya.

Shklovskii, V. 1990. Konets barokko. [The End of the Baroque]. *Shklovskii, V. Gamburskii schet. Stat'i – vospominaniya – esse* (1914–1933). [The

Hamburg Account: articles, memoirs, essays (1914–1933)], Moscow: Sovetskii pisatel'. 448–453.

Stoppard, T. 2002. Rozenkrants i Gil'denstern mertvy. [Rosencrantz and Guildenstern Are Dead]. St. Petersburg: Azbuka.

Tynyanov, Yu. 1977. Literaturnoe segodnya. [The literary today]. *Tynyanov, Yu. Poetika. Istoriya literatury. Kino*. [Poetics. History of Literature. Cinema]. Moscow: Nauka. 150–166.

FROM “THE ART OF THE DETAIL” TO “THE CONTINUOUS ART” (IN THE CONTEXT OF THE ISSUE OF THE PERCEPTION OF BAROQUE IN THE 1920–1930s)

Darja Nevskaja

S u m m a r y

The cultures of baroque of the 17th c. and the beginning of the 20th c. are united by the causes of origin (crisis of the world perception, period of transition) and a complex of characteristic features. In the 1920s, Viktor Shklovsky was on the “same one passage of baroque” together with his contemporaries-artists, but in texts of the 1930s the critic blames the same writers and directors with whom he once had been on the same path in “barocalism” (enthusiasm, obses-

sion with baroque). In his critic reviews, Shklovsky defined the contemporary period not only as the period of “the era of baroque”, but also created the formula of baroque modernism: the world is perceived as cut in to pieces + details and objects prevail, the content + new meaning is ascribed to “ordinary things” + disturbance of balance of artistic elements in a work of art (misrepresentation) = demolition of the united perception of the art work.

NUO „DETALĒS MENO“ IKI „NENUTRŪKSTAMO MENO“ (APIE BAROKO RECEPCIJĀ 1920–1930 METŪ KULTŪROJE)

Darja Nevskaja

S a n t r a u k a

Straipsnyje XVII a. barokas lyginamas su XX a. pradžios modernizmo baroku. Abi kryptis jungia jo atsiradimas (pereinamoji istorinė epocha, pasaulėžiūrų krizė) ir visa eilė barokui būdingų bruožų. Trečiame XX a. dešimtmetyje literatūros kritikas ir rašytojas Viktoras Šklovskis kartu su kitais literatūros, vaizduojamojo ir kinematografinio meno veikėjais judėjo „baroko“ kryptimi. Tačiau savo straipsniuose, parašytuose jau kitame dešimtmetyje, Šklovskis

kaltina dar visai neseniai su juo sutarusius režisierius ir rašytojus jų susidomėjimu baroku. Šiuose straipsniuose Šklovskis ne tik įvardija savąją epochą kaip „barokišką“, bet ir išveda įrodančią modernaus baroko formulę: diskretiškas pasaulio, pavaizduoto kūrinys, suvokimas + naujų prasmų suteikimas „paprastiesiems daiktams“ + meninių kūrinio elementų proporcijų sugriovimas (iškraipymas) = vieningo kūrinio suvokimo sukūrimas.

Получено: 2014, октябрь

Принято: 2014, ноябрь

Адрес автора:

Vidzemes aleja 1-53

Rīga LV1024, Latvija

Darjai Nevskai

E-mail: nevskai@inbox.lv