



## БАРОККО КАК ПЕРЕКРЕСТОК СМЫСЛОВ И ПРОСТРАНСТВО МЕТАМОРФОЗ

УДК 130.2:72(091)

<http://doi.org/10.24412/1997-0803-2023-3113-40-50>

**Н. В. Синявина**

Московский государственный институт культуры,  
Химки, Московская область, Российская Федерация;  
Московский государственный лингвистический университет,  
Москва, Российская Федерация  
e-mail: cleo2401@mail.ru

*Аннотация:* Статья посвящена анализу феномена барокко, оценка которого до сих пор носит дискуссионный характер. Автор останавливается на двух доминирующих точках зрения при изучении барокко – барокко как норма и барокко как отход от канона, – подчеркивая, что исследовательский фокус при его оценке выстраивается в соответствии с этими позициями. Далее в статье систематизируются данные об этимологии термина «барокко», о времени закрепления его в качестве названия за одним из периодов культуры XVII века. Автор подчеркивает, что искусство барокко стремится осмыслить драматизм происходящего, крушение сформированных Возрождением идеалов с их опорой на веру в мощь разума и величие человека, что продуцирует появление в его границах особого типа личности – героически-гедонистического человека. Однако гедонизм в этот период носит не только светский характер, но и сталкивается с религиозной схизмой, случившейся в ходе Реформации. Героизм же человека барокко заключается в предпринимаемых им усилиях для установления связности неустойчивого мира, распадающегося на фрагменты, поэтому искусство XVII века, отражая картину мира своего времени, возводит в культ движение (как символ трансформирующегося и мятущегося мироздания) и борьбу (в самом широком смысле). Ощущение отчуждения человека барокко от себя самого рождает потребность в идентификации, в поиске тождественности самому себе, в обретении собственных границ. В заключении статьи указывается, что в барокко четко проявляется тенденция к смешению жанров, игра жанрами, интерес к фрагментарности и механистичности, и это делает его схожим с принципами формообразования и бытования современного искусства.

*Ключевые слова:* барокко, классицизм, стиль, игра, иллюзия, метафора, символ.

*Для цитирования:* Синявина Н.В. Барокко как перекресток смыслов и пространство метаморфоз (часть 1) // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2023. №3 (113). С. 40-50. <http://doi.org/10.24412/1997-0803-2023-3113-40-50>

---

СИНЯВИНА НАТАЛЬЯ ВЛАДИМИРОВНА – доктор культурологии, и.о. заведующего кафедрой культурологии, Московский государственный институт культуры; профессор кафедры мировой культуры Московского государственного лингвистического университета

SINYAVINA NATALIA VLADIMIROVNA – DSc in Cultural Studies, Acting Head of the Department of Cultural Studies, Moscow State Institute of Culture; Professor at the Department of World Culture, Moscow State Linguistic University

© Синявина Н.В., 2023



## BAROQUE AS A CROSSROADS OF MEANINGS AND A SPACE OF METAMORPHOSES (PART 1)

**Natalia V. Sinyavina**

Moscow State Institute of Culture,  
Khimki, Moscow Region, Russian Federation;  
Moscow State Linguistic University,  
Moscow, Russian Federation  
e-mail: cleo2401@mail.ru

**Abstract:** The article is devoted to the analysis of the baroque phenomenon, the assessment of which is still debatable. The author dwells on two dominant points of view in the study of the Baroque – Baroque as a norm and Baroque as a departure from the canon – emphasizing that the research focus in its assessment is built in accordance with these positions. Further, the article systematizes data on the etymology of the term «Baroque», on the time of fixing it as a name for one of the periods of culture of the 17th century. The author emphasizes that Baroque art seeks to comprehend the drama of what is happening, the collapse of the ideals formed by the Renaissance with their reliance on faith in the power of reason and the greatness of man, which produces the appearance within its boundaries of a special type of personality – a heroic-hedonistic person. However, hedonism during this period is not only secular in nature, but also clashes with the religious schism that occurred during the Reformation. The heroism of the baroque man lies in his efforts to establish the coherence of the unstable world, which is falling apart into fragments, therefore the art of the 17th century, reflecting the picture of the world of its time, elevates movement (as a symbol of the transforming and restless universe) and struggle (in the broadest sense) into a cult. The feeling of alienation of the baroque man from himself gives rise to the need for identification, in the search for identity to himself, in finding his own boundaries. In the conclusion of the article, it is indicated that in the baroque there is a clear tendency to mix genres, play with genres, interest in fragmentation and mechanism, and this makes it similar to the principles of shaping and existence of contemporary art.

**Keywords:** baroque, classicism, style, game, illusion, metaphor, symbol.

**For citation:** Sinyavina N.V. Baroque as a crossroads of meanings and a space of metamorphoses (part 1). *The Bulletin of Moscow State University of Culture and Arts (Vestnik MGUKI)*. 2023, no. 3 (113), pp. 40-50. (In Russ.). <http://doi.org/10.24412/1997-0803-2023-3113-40-50>

*Обычная жемчужина представляет собой идеальную сферу,  
необычная – сферу, в каких-то местах вытянутую и раздутую,  
кое-где на грани разрыва, но не распавшуюся на фрагменты.  
Поэтому «барокко» значит красота, но почти покинувшая свои пределы.  
Г. Хайетт. Классическая традиция*

Начать разговор о барокко следует с ряда замечаний, которые помогут понять необходимость обращения к той эпохе сегодня. Сложность анализа связана с происходившей в XVII веке смене историко-культурной и цивилизационной парадигме (речь об этой пойдет дальше). Как известно, не существует универсального механизма перехода от эпохи к эпохе. Более того, момент перехода есть

фронтальное пространство, наделенное как отдельными характеристиками предшествующего периода, так и продуцирующее уже собственные, которые, однако, до определенного момента существуют имплицитно. Результатом этого процесса становится формирование сложного, пока плохо структурированного пространства, которому невозможно дать однозначную оценку. Это место интенсивного

взаимодействия разных культур, вступивших в обогащающий их диалог, место, где происходит работа, направленная на поиск границ. В этом случае прямолинейная схема исследования, в основе которой лежит принцип историзма, перестает работать. Если в качестве инструмента исследования использовать не принцип историзма, а пойти по пути типологии, то есть выявления схожести фундаментальных, сущностных основ, можно обнаружить, что многие характеристики, присущие тому времени, продолжают быть актуальными для современной цивилизации (в том числе и для современного искусства). Ей так же свойственны кризисность, состояние переходности и текучести; происходит кардинальный пересмотр представлений о мире, о человеке и его соразмерности миру, об идентичности; проявляются боязнь будущего и сожаление, переходящее в ностальгию об утраченном прошлом. Более того, можно говорить и о разрыве исторической преемственности, случившейся в период барокко и переживаемой сегодня. Современный мир, воспринимающий этот разрыв уже как данность [5], испытывает недовольство собой, понимая при этом, что оно не является приобретением сегодняшнего дня. Возникает вопрос, в какой же момент современной цивилизацией была пройдена своего рода точка невозврата?

Безусловно, каждый исторический период задается примерно одинаковым перечнем вопросов о том, что такое мир вокруг, как он устроен, какое место в этом мире занимает человек. Но каждая из эпох отвечает на него по-своему, и именно совокупность ответов дает возможность ее идентифицировать, отнести к определенному типу. В связи с этим представляется любопытным сопоставить варианты ответов на схожие проблемы, сформулированные XVII веком и дающиеся веком XXI.

Именно в XVII веке закладываются контуры современной нам цивилизации, в частности, новой картины мира, вобравшей знания (о специфичности подхода к трактовке знания речь пойдет дальше), полученные в ходе длившейся почти 150 лет научной рево-

люции (1543–1687) и многочисленных географических открытий, расширивших представление европейцев об обитаемых территориях и изменивших даже их вкусовые и кулинарные пристрастия (связанные с появлением в их рационе картофеля, кукурузы, какао, перца, кофе и пр.), цивилизации, внутри которой формировалась сохраняющая до сих пор актуальность идея развития. Весь этот комплекс знаний и идей в течение нескольких столетий определял историческое сознание и картину мира человека, а интенсивность совершенных открытий и появления изобретений (одним из результатов этого процесса и был промышленный переворот), приводящих к кардинальным изменениям в жизни, вызвали кризис прежних форм мышления, заставив задуматься над проблемой собственной идентичности. Видимо, не случайно именно в этот период и возникает понятие «Европа» как обозначение культурно-цивилизационной целостности, каковой она оставалась вплоть до недавнего времени.

XVII век вообще оказался в истории самым неопределенным, о чем свидетельствует отсутствие какого-либо закрепившегося за ним названия. Даже эпоха Средневековья, благодаря гуманистам (в частности, историку Ф. Бьондо), обрела имя (изначально имевшее, правда, отрицательную коннотацию, но которое она носит до сих пор). Представители же итальянского Возрождения ввели и термин «Новая история», предложив трехчастное деление истории на древнюю, среднюю и новую (к последней они относили свою эпоху, характеризующуюся расцветом светской культуры). Это словосочетание – Новая история – начали использовать уже в начале XVIII века. Например, К. Келлер – один из крупнейших немецких ученых того времени, в работах которого закрепляется это трехэтапное деление истории, причем последний из выделенных этапов, с его точки зрения, начинается после падения Константинополя в 1453 году (то есть для Келлера Новая история включает тот период, который сегодня мы относим к эпохе Возрождения).



XVII веку часто вообще отказывают в автономности, рассматривая его или как затянувшееся Возрождение, или как предтечу Просвещения. В связи с этим становится понятным, почему до сих пор не утихает дискуссия не только о сущности барокко, о корректности экстраполяции данного понятия на культуру XVII века в целом, но и о его хронологических рамках, где нижняя и верхняя отметки выступают границами разных типов культуры (переход от эпохи Возрождения к XVII веку) и цивилизаций (переход от Средневековья к Новому времени) [8]. Сложность в данном случае и заключается в том, что историко-культурная линия, на которой расположены эпоха Возрождения, XVII век и эпоха Просвещения, пересекается (хронологически совпадает) с линией цивилизационной, состоящей из Античности, Средневековья и Нового времени: Ренессанс, таким образом, выступает заключительным этапом Средневековья, а XVII век и Просвещение входят в Новое время, включающее еще и век XIX.

Учитывая разновременность угасания идей Ренессанса даже на его родине, в Италии, не говоря уже о заальпийской Европе, определить точную дату рождения барокко не представляется возможным. Хотя ряд исследователей (в частности, В. Вейсбах) и указывает на взаимосвязь его генезиса с решениями Тридентского собора (1545–1563 гг.), но рассматривать идеи Контрреформации в качестве единственного источника возникновения барокко нельзя, поскольку это значительно сужает те социокультурные аспекты эпохи, которые нашли в нем отражение, а, следовательно, не позволяют понять природу и сущность барокко. Однако бесспорно и другое: сводить культуру XVII века, столь мозаичную и неоднородную, наполненную многочисленными конфликтами (в разных сферах) и драматизмом, только лишь к барокко тоже будет ошибкой.

Сложности с идентификацией барокко связаны с позицией рассматривающего, которые сводятся, в целом, к двум точкам зрения: барокко как норма (у барокко, как у любого

художественного стиля, есть свой собственный канон) и барокко как отклонение от канона («странность» барокко подчеркивает большая часть исследователей). Но в этом случае возникают вопросы: отход от какой нормы? что выступает нормой для этого периода? Художественный канон, выработанный в границах эпохи Возрождения? Или эпохи классицизма? Таким образом, исследовательский фокус при оценке барокко выстраивается в соответствии с двумя указанными логиками. Если исследователь исходит из второй, то барокко, безусловно, переходный период (М. С. Каган определял барокко как «переход в переходе»).

С точки зрения Г. Вельфлина, посвятившего барокко несколько работ, «барокко – вечно повторяющаяся фаза развития цивилизаций, близкая «дионисийскому» (по Ницше) искусству» [4, с. 34]. То есть в период кризиса цивилизации, в момент крушения прежней парадигмы и поиска путей развития, по мнению Вельфлина, в художественной культуре всегда наступает барокко. Однако Д. С. Лихачев (хотя его оценка барокко и неоднозначна), давая характеристику исторической значимости культуры этого периода, отмечал, что «понятие “барокко” не только формально-типологическое, но и конкретно-историческое» [7, с. 188], то есть относящееся исключительно к культуре XVII века. Помещение же барокко как автономного художественного явления между Ренессансом и классицизмом дает возможность более точно определить его специфику, поскольку лишь при соотношении с Другим, при сопоставлении, характерные черты и того и другого проявляются более выпукло и четко.

Этимологию слова «барокко», как правило, возводят к португальскому слову «baroco», означающим жемчужину неправильной формы, черную или цветную. Однако это слово упоминается еще в XIII веке как обозначение ложного силлогизма (ит. baroco), основу которого составляет метафора. Несмотря на запутанность этимологии, в обоих случаях можно увидеть отсылки для обозначения

явления, отклоняющегося от нормы и наде-ленного странностью, отличного от подоб-ных. То есть в названии закреплена позиция тех исследователей, которые рассматривают культуру данного периода как переходную, пороговую. Объяснить это можно тем, что отнесение слова «барокко» к искусству Но-вого времени приходится лишь на вторую половину XVIII века, художественным сти-лем которой выступал классицизм, чей канон детерминировал все пространство культуры – благодаря европейским академиям художеств, превратившим его эстетические принципы в институции. В сопоставлении с классициз-мом, с его опорой на рационализм, ориента-цией на простоту и ясность, четкость и струк-турированность (что проявилось, в частности, в обосновании Буало иерархии жанров и фор-мировании критериев к каждому из них), барокко, конечно, выглядело «странным».

Искусство барокко, прежде всего, стре-мится осмыслить драматизм происходящего, крушение сформированных Возрождением идеалов с их опорой на веру в мощь разума и величие человека. Это был тот историче-ский момент, когда уже исчезает присущий эпохе Возрождения оптимизм в вопросе «разрешения противоречий между реальным и идеальным, человеком и Богом, природой и духом, разумом и чувством» [6], и на смену ренессансному титану приходит герой, но ге-рой особого типа. Герой, который, с одной стороны, желает и умеет получать удоволь-ствие от жизни, но с другой, осознает трагизм происходящего. Эта дуальность, присущая эпохе в целом, приводит к формированию барочного типа личности – гедонистически-героического человека, человека, желающего получать удовольствие, уподобляющего мир рогу изобилия, умеющего еще удивляться даже незначительной вещи и удивлять. Од-нако гедонизм в этот период сталкивается с религиозной схизмой, с противостоянием католиков и протестантов. Для обеих сторон (в большей степени для контрреформаторов) главной ценностью выступало служение Богу, поэтому наряду с образами, воспевающими

радости земной жизни, появляются персона-жи, получающие удовольствие от мысли о му-ченической смерти и об искуплении грехов, переживших религиозный экстаз. Особенно популярными в этот период стали библей-ские образы Марии Магдалины, блудного сына, подвергавшихся истязаниям первых христиан. То есть гедонизм в это время сое-диняется, с одной стороны, с мистицизмом (и это приводит к возникновению в Европе многочисленных мистических кружков, для которых вопросы веры продолжали сохра-нять актуальность), с другой, – со светскостью (в частности, с маринизмом, культивировав-шим светский эротизм). Героизм же человека барокко заключается в предпринимаемых им усилиях для установления связности неустой-чивого мира, распадающегося на фрагменты, поэтому искусство XVII века, отражая карти-ну мира своего времени (как художественная культура любой из эпох), возводит в культ *движение* как символ трансформирующегося и мятущегося мироздания («Скажите, что нас так мятет?», М. В. Ломоносов) и *борьбу* в самом широком смысле – политическую, религиоз-ную, экономическую и пр.

Гетерогенность эпохи, а следовательно, и наличие нескольких идеалов (в том числе и художественных), приводит к тому, что европейская культура в конце XVI–XVII вв. впервые сталкивается с сосуществованием не-скольких стилей (помимо барокко, возникают маньеризм и классицизм – названия, к слову, тоже полученные этими стилями много позже, данные не современниками), разграничить которые, с одной стороны, крайне сложно, поскольку они переплетались, оказывали вза-имовлияние на поэтику и язык друг друга, с другой стороны, современные исследовате-ли иногда указывают на их оппозиционность (в частности, барокко и маньеризма, барокко и классицизма).

Но несмотря на сложность взаимоотно-шений художественных направлений в XVI–XVII веках, их идентификация возможна потому, что «стиль есть синтетическая худо-жественная система, объединяющая в сво-





их идейно-содержательных и структурно-пластических качествах все виды пространственных искусств в рамках определенной историко-художественной культуры» [11, с. 57]. В связи с этим уместно говорить о наличии некоего смыслообразующего элемента стиля, гарантирующего его узнаваемость, определенной «стилевой матрицы» как совокупности «образных мотивов, пластических форм и композиционных ритмов, складывающихся в зримый облик, лицо стиля» [11, с. 57].

Кроме того, воздействие на развитие художественной культуры в целом оказывают всего два фактора. Один из них связан с внешними обстоятельствами, историческим контекстом, который определяет фокус видения, как мастера, так и зрителя/слушателя, а второй, – с логикой развития истории мирового искусства, которая диктует выбор технических средств и сюжетов, жанровые предпочтения. Соединение же двух этих факторов влияет на очерчивание спектра образных интерпретаций произведения, как современниками, так и потомками.

Конечно, возможны некоторые отклонения (в большей или меньшей степени) от общего направления. Иногда эти колебания становятся столь значительны, что возникает затруднение со стилиевой идентификацией произведения, но, помещая его в общий художественный поток эпохи, всегда можно обнаружить его родовую принадлежность. Оба фактора взаимосвязаны, но главное отличие второго от первого заключается в том, что иногда он может выступать до определенной меры автономно, независимо от внешних обстоятельств.

Таким образом, не только противоречивость социокультурного контекста Нового времени приводит к появлению в этот период нескольких художественных стилей, но и логика развития мирового искусства.

Средневековье, как правило, заканчивается Реформацией (или церковным расколом), что связано с крушением религиозного мировоззрения в ходе секуляризации мышления. В результате «все знание пере-

мещается в собственную душу, чтобы все, весь интеллектуальный мир знания созерцать, знать и чувствовать в собственном «Я», в собственном самосознании постигать то, что прежде считалось потусторонним» [13, с. 88.]. Благодаря этому, как отмечал Гегель, ценность в этот период приобретает лишь то, что прочувствовано, содержание лишается предметности, а «свободный дух, в качестве свободного, субъективного мышления, постепенно управомочивает себя мысленно постигать Бога» [13, там же]. Осознание того, что мыслить о Боге и трактовать Св. Писание теперь доступно каждому, приводит к отделению науки и философии от теологии.

Поскольку процесс размежевания происходил постепенно, менялось отношение и к знанию. Если в предшествующий период (и в Средневековье, и даже в Возрождении) знание рассматривалось как познание Бога (богопознание начинает трактоваться как деятельность и творческий акт<sup>1</sup>), то в период научной революции закладывается современное значение: знание как приращение информации / данных о мире и человеке, проверенных опытным путем, расширение границ уже познанного, вера в возможность познать то, что пока относится к сфере непознанного. Однако наряду с этим продолжало существовать восходящее к традиции прошлых эпох представление о том, что есть вещи непознаваемые (об этом, в частности, много пишет Н. Кузанский, чьи сочинения демонстрируют переход от Ренессанса к Новому времени). Этот подход имеет непосредственное отношение к мироощущению барокко и его поэтике, поскольку подразумевает наличие в мире тайны, которая никогда не может быть раскрыта.

Два этих способа трактовки знания в пределах барокко тесно взаимосвязаны. Вернее, пока между ними нет четкой границы, что

<sup>1</sup> В «Опытах» Монтень, полемизируя с гуманистами Ренессанса, отмечает отсутствие у них метода познания, благодаря которому может быть раскрыта суть вещей. С его точки зрения, ренессансное «превозношение человека – следствие не знания, а невежества, игнорирования его подлинной природы» [3, с. 152].



хорошо видно на примере изданных в тот период энциклопедий (в частности, «Театра человеческой жизни» Т. Цвингера) и многочисленных литературных сочинений, тяготеющих к энциклопедичности (например, «Разговорные игры дам» Г. Ф. Харсдерффера, «Вертоград многоцветный» С. Полоцкого). Даже созданные в тот момент романы имеют комментарии и указатели, превосходящие и по размерам, и по смысловому объему собственно произведение. Фабула романов в то время пока малоинтересна и не занимательна, иногда может даже показаться, автор использует ее лишь для того, чтобы дать комментарии к тексту (например, в произведениях Филиппа фон Цезена, Даниэля Каспера фон Лознштейна и др.), благодаря чему книга превращается в свод. Свод, который содержит как конкретные знания о той или иной вещи, так и аккумулирует некую тайну, о существовании которой читатель может даже не подозревать. Используемые же автором символы, эмблемы, метафоры и аллегории выступают в данном случае наиболее адекватным инструментом фиксации подобного типа знания, существующего или балансирующего в этот период на границе традиционного знания и знания нововременного. Но возникает вопрос, а кому же адресована скрытая в барочном произведении тайна? Может сложиться впечатление, что автор, старается скрыть ее от читателя, поэтому и прибегает к ее вуалированию посредством символов. Однако «тайная поэтика барокко обращена не к читателю, а к онтологии самого произведения» [10]. Более того, язык науки и художественный язык в этот период не просто схожи, они фактически идентичны, а потому и взаимозаменяемы. Точнее, поскольку наука в этот период лишь пытается обрести автономность, отдаляясь постепенно от теологии, она вынуждена использовать в качестве языка тот, что ей доступен. Поэтому, с одной стороны, происходит легитимизация национальных языков в эпоху Ренессанса и перевод Библии на них в ходе Реформации, а с другой, – стремление вернуть миру целостность. И как следствие: использо-

вание единого языка, без разграничения его на поэтический и научный, приводит к тому, что именно национальные языки и становятся языками науки. Кроме того, гетерогенность общества и процесс формирования новой социальной иерархии приводит к включению в художественный язык (в меньшей степени в язык науки) лексики маргинальных групп. Таким образом, моментом возникновения одной из проблем современной науки, связанной с постоянным стремлением к адекватному терминологическому отражению результатов научных изысканий, к «чистоте» научного языка, можно считать XVII век.

В XVII веке идея бесконечности Вселенной, множественности миров и открытие новых земель меняют представление европейца о пространстве. В его сознании бескрайняя вертикальная протяженность (космос) накладывается на протяженность горизонтальную (земля), что одновременно вызывало чувство страха и восторга. Об этой бесконечности мира пишут как западные авторы того времени, так и отечественные. Например, Г. Галилей, создавший в 1610 г. телескоп, отмечает: «Я открыл мириады звезд, которых никогда раньше не видели. Я открыл истинную природу Млечного пути. Столетиями люди наблюдали его свечение, однако никто не понимал, чем оно вызвано» [1, с. 296–297]. Более ста лет спустя М. В. Ломоносов, чье раннее творчество однозначно можно отнести к барокко, в «Вечернем рассуждении о Божием Величестве...» восклицает: «Открылась бездна звезд полна; Звездам числа нет, бездне дна».

Страх появлялся из-за опасности потерять свое место, поскольку человек стал бесконечно мал по сравнению с макрокосмосом, Универсумом, размеры которого разрослись до бесконечности<sup>2</sup>. В предшествующую эпоху картина мира базировалась на идее соразмерности мира человеку (и наоборот). Более того, ренессансный человек верил в возможность

<sup>2</sup> Однако нарушение масштабов могло происходить и в обратную сторону, благодаря появлению многочисленных микроскопов и телескопов, приближавших к человеку нечто удаленное.



преобразования мира по собственным, человеческим меркам. Главный же вопрос эпохи барокко звучит в монологе Гамлета «Быть или не быть?», а потом повторяется в качестве многочисленных реплик и в других сочинениях (в частности, в «Мыслях» Б. Паскаля), авторы которых пытаются определить значимость человека в мире, его сущность, отталкиваясь именно от пространственного сопоставления:

*Песчинка как в морских волнах,  
Как мала искра в вечном льде,  
Как в сильном вихре тонкий прах,  
В свирепом как перо огне,  
Так я, в сей бездне углублен,  
Теряюсь, мыслями утомлен!*

Ряд исследователей указывают, что личность эпохи барокко находится на границе двух бездн – бесконечности и небытия [9]. Некоторые ученые отмечают экзистенциальную расколотовость личности барокко, что нашло отражение якобы в многочисленных оппозициях, присущих данной эпохе (божественное – человеческое, человеческое – природное, земное – небесное, личное – социальное и пр.). Однако нужно помнить, что именно в этот период появляется представление о том, что человек никогда не является тождественным себе самому, поскольку он всегда меняется (в частности, эта идея выступает центральной в «Опытах» Монтеня). «Человек Ренессанса был носителем одной, определенной, раз и навсегда данной *virtù*. Он, так сказать, звучал одногласно», человек же рубежа XVI–XVII веков «является лоном, таящим в себе множество подчас самых противоречивых возможностей, которые при столкновении с жизнью подавляются либо раскрываются» [3, с. 156]. В связи с этим дихотомии, на которые указывает ряд авторов, фиксируют лишь крайние точки, переход от которых в ту или другую сторону происходит постепенно. Шекспир показывает превращение Гамлета в мыслителя, а Отелло – в ревнивца, Макбета – во властолюбца. Таким образом авторы барокко демонстрируют метаморфозы,

присущие не только человеческой личности, но и окружающей действительности.

В частности, для Я. Беме природа предстает не как результат божественного творения, а как бесконечность, отождествляемая с Богом. Человек же, будучи частью этого мира, выступает «каналом» (если воспользоваться терминологией У. Эко) для трансляции мысли мира. Эта идея прослеживается и в трактате Э. Тезауро «Подзорная труба Аристотеля», где автор, опираясь на «Риторику» древнегреческого философа, излагает собственную систему, основой которой выступает идея об особых принципах и логике построения мира, действующего по принципам поэтического произведения. Тезауро восторгается изобретательностью и интеллектуальными способностями человека, благодаря которым он смог победить пространство, с помощью телескопа разгадать ряд загадок космоса. В ходе рассуждений он приходит к выводу, что гениальность присуща не только человеку, но и природе, которая демонстрирует выдумку в устройстве мира, поэтому для него человек, природа и Бог есть явления однопорядковые. Один из крупнейших английских авторов, врач Т. Браун, в трактате «Вероисповедание врачей» (1643 г.), где он описывает бесконечные метаморфозы, приключаящиеся со всем живым, начиная от шелковичного червя и заканчивая человеком, восклицает с удивлением, что природа и есть искусство Бога.

Умение удивляться выступает одним из основных элементов, лежащих в основе барочной картины мира. Именно с удивления Р. Декарт в трактате «Страсти души» начинает рассматривать чувства человека, указывая, что оно возникает в результате необычного видения даже обычных вещей. То есть значимы все вещи и предметы, все их многообразие, а удивление может вызвать их неожиданное соединение или применение.

Однако чтобы увидеть эту взаимосвязь необходимо остроумие, одно из центральных понятий эпохи барокко. Можно говорить о его генетическом родстве со взглядами Эразма Роттердамского (остроумие выступает анти-



подом Глупости) и ряда других представителей Северного Возрождения. Остроумие для барокко есть проявление способности соединять фактически несоединимое, мыслить аллегориями и метафорами, играть смыслами (пожалуй, один из самых ярких примеров в этом случае – творчество Арчимбольдо, предвосхитившего Р. Магритта, говорившего, что за всем видимым нам скрывается иное, которое мы хотим увидеть).

Одним из символов эпохи барокко, безусловно, выступает пьеса Кальдерона «Великий театр мира», где в аллегорической форме представлена идея о том, что жизнь человека есть не что иное, как игра. Следовательно, «каждый живущий разыгрывает свою роль перед Богом и его небесной свитой в пьесе, содержанием которой является его жизнь, а в качестве сценической площадки выступает весь мир» [2, с. 7]. Другими словами, человек барокко всегда играет некую роль, которая для него – всего лишь маска, которую он надевает, потому что ему пока неизвестна его самость.

Пьесы этого периода используют сюжеты, где показан переход персонажа из одной социальной группы в другую (например, из нищего в принца и обратно), что нередко происходило и в реальной жизни (в частности, приобретение богатства бедным или его потеря богатым), превращение его в животное и наоборот. Подобные метаморфозы можно объяснить не способностью перевоплощаться, а именно отсутствием границ, которые человеком того времени пока не воспринимались. Однако в ходе этого процесса переодевания масок человек сам как субъект отчужден. Ощущение отчуждения от себя самого и рождает потребность в идентификации, в поиске тождественности самому себе, в обретении собственных границ. Отнюдь неслучайно неотъемлемым атрибутом повседневной жизни в этот период становится зеркало, дающее возможность через отражение увидеть самое себя.

В этой ситуации кризиса и распада привычного уклада человек пытался укрыться за символом, который Кант называл медиа-

тором между рациональным и чувственным. Символ наделен интеграционной структурирующей способностью. Оказываясь в иной культурной среде, он встраивается в нее, трансформируя свое содержание. В отличие, например, от языка, который вынуждает потенциального носителя осваивать новую фонетику, грамматику и т. д., символ не требует от человека мгновенного переключения с одной системы на другую. Переход происходит естественно и органично (например, раннее христианство активно использовало символы и образы эпохи античности (лоза, рыба, крест, образ Иисуса), наполняя их новым содержанием). Для произведения барокко как точки схода различных традиций (и по времени, и по стилю) подобная способность символа была принципиальна важна.

Таким образом, сложность при анализе картины мира эпохи барокко, связана, с одной стороны, с переходностью этого периода и отсутствием любых типов границ (всех типов). Кроме того, до сих пор отсутствует единый методологический подход в определении сущности барокко. Культурологи и философы, искусствоведы и литераторы рассматривают лишь отдельные его аспекты, исходя из проблемного поля своей науки. Трудность связана еще и с тем, что барокко, в отличие от современной цивилизации, погруженной в контекст историзма, его не знало. Историзм формируется лишь при условии возникновения желания восстановить историческую преемственность, что продуцирует чаще всего тенденцию, направленную на актуализацию новизны. В барокко же, несмотря на его интерес и стремление к новизне, она не проблематизировалась, не переживалась в рамках историзма [5], что приводило к иным ее трактовкам и восприятию. Более того, именно в этот период появляется такая категория, как время – с присущими ему текучестью и необратимостью. Позицию Г. Вельфлина о том, что любая кризисная эпоха заканчивается барокко, можно считать дискуссионной, однако многое из того, что было присуще художественной культуре барокко



в XVII веке (театральность с элементами игры, символизм и аллегоризм с возможностью множественности интерпретаций, стремление к иллюзии и визуальности) выступает характеристиками современной культуры (как и стилевое разнообразие). Было бы ошибкой говорить, что произведение барокко требует особого осмысления, интерпретации и комментариев. Это неотъемлемая потребность любого произведения искусства. Однако, следуя за расположенными друг за другом частями барочного произведения, чье место четко определено, читатель/зритель начинает, переходя от одного элемента к другому, понимать, что в нем наличествует уводящая вверх «вертикаль смысла» [10]. То есть горизонтальному разворачиванию произведения противоположены вертикали смысла, дробящие его (произведение) на отдельные составляющие, из которых оно впоследствии может вариативно собираться и потом снова разбираться. Кроме того, в барокко четко проявляется тен-

денция к смешению жанров, игра жанрами, интерес к фрагментарности и механистичности. Не есть ли это приемы и принципы, присущие искусству постмодерна? В связи с этим можно высказать предположение, что точкой отсчета современного искусства следует считать художественную культуру Нового времени<sup>3</sup>, изучение которой позволит лучше понимать процессы, происходящие сейчас в сфере искусства.

<sup>3</sup> Х. Г. фон Гофмансвальдау в «Речи при погребении благородной матроны» пишет: «На шаре мы видим женщину, которая ногой своей касается шара и представляет собою вид шатающегося, готового вот-вот упасть человека, с надписью: Volitando pererro. Пока мы на этой земле, мы стоим на шаре изменчивости и ни на миг не можем быть уверены, что сможем остаться на том месте, на каком стоим» [10]. Когда далее появляется сравнение/сопоставление шара и куба, невольно возникает образ «Девочки на шаре» П. Пикассо.

## Список литературы

1. Барг М. А. Эпохи и идеи: Становление историзма. Москва: Мысль, 1987. 348 с.
2. Барокко. Архитектура. Скульптура. Живопись / Под ред. Р. Томана. Кельн: Konemann, 2000. 487 с.
3. Бицилли П. М. Место Ренессанса в истории культуры / Сост., предисловие и комментарии Б. С. Кагановича. Санкт-Петербург: Мифрил, 1996. 256 с.
4. Вельфлин Г. Ренессанс и барокко. Основные понятия истории искусства. Москва: Азбука-классика, 2004. 288 с.
5. Дегтярев В. Барокко как связь и разрыв: Очерки визуальности. Москва: Новое литературное обозрение, 2021 [Электронный ресурс]. // URL: <https://flibusta.club/b/625575?ysclid=lfkqpw8p48399993>
6. Каган М. С. Проблема барокко в искусствознании и культурологии [Электронный ресурс]. // URL: <http://17v-evro-lit.niv.ru/17v-lit/articles/kagan-problema-barocco.htm>
7. Лихачев Д. С. Развитие русской литературы X–XVII веков. Ленинград: Наука, 1979. 206 с.
8. Милюгина Е. Г. Метатекст барокко как лабиринт // Серия “Symposium”, Мировая культура XVII – XVIII веков как метатекст: дискурсы, жанры, стили. Выпуск 26 / Материалы Международного научного симпозиума «Восьмые Лафонтеновские чтения». Санкт-Петербург: Санкт-Петербургское философское общество, 2002. С. 29–32.
9. Милюгина Е. Г. От космизма барокко к романтическому космизму // Серия “Symposium”, XVII век в диалоге эпох и культур. Выпуск 8 / Материалы Международной научной конференции. Санкт-Петербург: Санкт-Петербургское философское общество, 2000. С. 14.
10. Михайлов А. Поэтика барокко [Электронный ресурс]. // URL: <http://17v-euro-lit.niv.ru/17v-euro-lit/articles/mihajlov-barokko.htm>