

МЕТАМОРФОЗИ БАРОКО В КРУГОВЕРТІ КУЛЬТУРНОГО РОЗВИТКУ

У даній статті констатована здатність літературного процесу та історії в цілому до періодичних відтворень, трансформацій та модифікацій. Зроблено спробу виявити закономірності розвитку епохи бароко впродовж століть і на цій підставі окреслити траєкторії її модифікацій у сучасному літературному процесі. Активне обговорення, дослідження бароко в ХХ ст., спроби “прочитання” чужої епохи і проникнення крізь неї у власну, використання барокової моделі як інтерпретаційної, а, відтак, і пізнавальної, дозволяє стверджувати про наявність і функціонування в сучасній культурі барокової парадигми, наслідком чого є цікаві художні явища, які демонструють неочікуваний пізнавальний потенціал художнього осмислення дійсності.

The goal of this paper is to establish possibilities of periodical regeneration, transformation, and modification as important features of literary process and history in general. An attempt is made to identify development of regularities of the baroque epoch that has been forming for centuries. As a consequence, this knowledge allows outlining trajectories of baroque modification in modern literary process. We can observe several examples of a presence and activity of baroque paradigm in present-day culture. First of all, it is an active discussion of baroque in twentieth century, a comprehensive study of the epoch and multiple efforts of “reading” the epoch to penetrate through it in present time. In addition, usage of the baroque model as interpretative one, and, hence, as cognitive model results in an appearance of new interesting artistic phenomena, which demonstrate an unforeseen cognitive potential of artistic comprehension of reality.

Культура людства постає перед дослідниками у вигляді циклічних повторів, безперервних чергувань та певних послідовностей багатоманітних форм мистецтва в різних напрямках та течіях, а також у стилях окремо взятих митців. “Мистецтво, хоч би яким самобутнім воно не було, ґрунтується на щоразу новому використанні заданих наперед можливостей. Будь-яке сприйняття містить у собі елементи повтору або проростає з них”, – зазначає німецький історик Р.Козеллек [9, 27]. Культурно-філософські чинники минулого є підґрунтям розвитку мистецтва в цілому. Завдяки філософсько-культурологічному дискурсу відбувається реконструкція духовної культури всесвіту. До подібних питань у своїх дослідженнях зверталися теоретики мистецтва, літературознавці, філософи, культурологи, письменники. Зокрема, український учений Д.Затонський стверджує, що людська історія рухається синусоїдно й усе

здатне повторюватися в тому чи іншому прояві, тобто відбувається постійна круговерть [8]. Епохи, змінюючи одна одну, на зламі завжди мають і свій модернізм, і свій постмодернізм, і своє бароко, і свій класицизм і т.д. В основі подібних поглядів відлунує концепція культурної генези Ф.Ніцше, який вважав, що “подальший розвиток мистецтва пов’язаний із подвійністю аполонівського й діонісійського, подібно до того, як кожне покоління залежить від взаємозалежності статей у їх безупинній боротьбі й періодичному примиренні” [12, 55]. Під аполонівським началом учений розуміє класичну, сталу, загальноприйнятну культуру, яка базується на розумі, а під діонісійським – змінну, опозиційну, засновану на почуттях. Важливим при цьому є момент певного чергування й послідовності епох. Відтак, ідеться про періодичну зміну культурних парадигм та їх діалектичний взаємозв’язок. Італійський письменник і теоретик

літератури У.Еко в своїх дослідженнях проводить, наприклад, паралелі між “упорядкованою” раціоналістичною думкою Середньовіччя й Нового Часу та семіотикою ХХ ст. [7, 530]. Німецький літературознавець Е.Ауербах у книзі “Мімезис. Зображення дійсності в західно-європейській літературі” (1967) виділяє два основних стилі: гомерівський та біблійний, які на певних етапах розвитку культури поперемінно займали головну або ж другорядну ролі [2]. Отож, побудова дуалістичних моделей культурного розвитку простежується в працях багатьох визначних філософів, літературознавців, митців та ін. Таким чином у наукових колах укорінюється думка, що без співставлення взагалі не можна досягти розуміння особливостей тої чи іншої епохи.

У цьому світлі, згідно спостережень російської дослідниці М.Ф.Над’ярних, у ХХ ст. особливо “бароко і класицизм природнім шляхом уписуються в специфічну логіку прочитання-перевтілення “чужої культури” культурою нашого століття і, звичайно, в його специфічну логіку самосвідомості, невіддільну від процесу переживання втрати традиції чи традиційності, яка передбачає неперервність спадкоємності культури” [11, 253]. Це зумовлено, очевидно, вже специфікою обох цих стилів і способів художнього мислення, а також їх взаємовідносинами: “Бароко, якщо йти до нього від класицизму, – це ніби його постійний внутрішній обмежувач, який пом’якшує сувору узагальненість апріорних істин і стримує самозахоплення дедукції... Класицизм – якщо дивитися на нього з погляду його антипода, – це ніби крайній бароковий стиль, побудований на цілковитій самоорганізації і самовизначенні;.. це ніби найпринциповіша межа бароко, результат проціджування морально-риторичних смислів та їх кристалізації у високій зразковій формі” [1, 26-27]. Вагому роль відіграла також рецепція бароко: образ бароко вибудовувався поступово на фоні співставлення класичного й барокового. Виходячи від етимології слова “бароко”, термін “бароко” закріпив єдність аномального: спільність дефекту форми та ідеї. Тому художньо-філософська реальність, яку описувало бароко, представлена через значення “неправильності”, “невизначеності”, що, відповідно, у подальшому мало вплив на характер співставлення бароко і з попередніми, і з наступними художніми явищами. Саме з такого погляду, зокрема, розглядає бароко італійський письменник і теоретик літератури У.Еко як “перший яскравий вияв модерної культури й модерного сприйняття, бо тут уперше людина звільняється від канонічної традиції (гарантованої космічним порядком і стабільністю існування), і в мистецтві, і в науці вона перебуває в опозиції до динамічного світу і цей світ вимагає від людини творчих дій” [7, 529]. Отже, визнається, що

представники бароко одними з перших починають активно протистояти сталим догмам та концептам, тобто перебувають в опозиції, що стало особливо важливим для рецепції барокової естетики в ХХ ст.

Жодна епоха не була такою проблемною й неоднозначною як бароко, його свого часу характеризували як “збочення”, “архітектонічне шаленство”, “збочений смак”, “дивацтва” [5, 9], “апофеоз дисгармонії й безладдя” [14, 41], цей стиль викликав і задоволення, і здивування, і нерозуміння та неприязнь, ба навіть огиду. Неоднозначну характеристику бароковій естетиці дали саме мислителі ХХ ст., які на новому рівні свідомості сприймають цей феномен людської культури.

У Німеччині інтерес до бароко виявився ще всередині ХІХ ст. у дослідженні Я.Буркгардта “Культура Італії в епоху Відродження” (1860) і визначився остаточно у фундаментальній праці з архітектури К.Гурліта “Історія барокового стилю в Італії” (1887), а згодом – у мистецтвознавчому дослідженні Г.Вельфліна “Ренесанс і бароко” (1888), де здійснено чітке розмежування поміж окремими епохами, закріплено назву періодів і виділено основні ознаки стилів. “Протиставлення бароко і Ренесансу, вперше використане Я.Буркгардтом, продовжило лінію на вищленення особливостей “наступного” етапу у відношенні до попереднього і, у той же час, співвідносилось з типологією розмежування романтизму й класицизму, неминуче вписуючись у загальну систему типологічних протиставлень, вибудованих за бінарним принципом, на основі яких пізніше виникли циклічні теорії історико-літературного процесу (циклічність еволюції мистецтва отримала обґрунтування вже в праці Г.Вельфліна “Основні поняття історії мистецтва. Проблеми еволюції стилю в новому мистецтві”, 1915): концепції Ю.Кшижановського, Е.Р.Курціуса, Т.Кланицаї, Д.С.Ліхачова”, – стверджує М.Ф.Над’ярних [11, 254]. Слід зазначити, що майже одночасно з появою досліджень історичного бароко ставиться проблема “бароковості” нової літератури й мистецтва. “Співставлення ніби спрямоване в обидві сторони: нове мистецтво визначається через бароко, уподібнюючись йому, і, одночасно, уподібнює бароко собі, тим самим постійно модернізуючи його. Пізніше навіть утвердиться думка, що засвоєння, “відкриття” бароко, по суті, було систематичним описом таких якостей мистецтва ХVІІ ст., які стали помітні на фоні сучасного мистецтва, а образ бароко спершу вибудовувався як перевтілений ілюзією історії образ сучасності” [11, 255]. Відтак, для дослідження бароко в ХХ ст. у цілому характерне пов’язування історичного поняття бароко із сучасною добою за принципом особливої естетичної гри: “Знайти втрачену епоху, це означає не більше, аніж знайти себе в цій втраченій епісі. У бароко не

існує нічого, окрім себе, дуже важко назвати явище літератури або мистецтва бароко, увага до якого б свідомо чи несвідомо не була б мотивована цією нарцисистичною грою” [15, 18].

Як засвідчує розвиток філософської думки, на рубежі XIX–XX ст. бароко і сучасна культура не лише співставляються, але й ототожнюються, описуються в єдиному понятійно-категоріальному апараті. Йдеться про тлумачення бароко у філософських працях Ф.Ніцше, який в есе “Людське, надто людське” (1876) поряд зі стилем бароко говорить про потреби виразити найінтимніші порухи душі, він переносить дух бароко на нову музику – на вагнеріанство: особливо в новій музиці, на думку філософа, – “панує ... афект, насолода підвищеним, напруженим настроєм, бажання життєвості що б то не було, швидка зміна відчуттів, різка рефлексивність світла й тіні, поєднання екстазу з наївністю” [13, 351–352]. Визначаючи поняття декадансу, Ф.Ніцше безпосередньо вдається до уподібнення бароко із сучасністю, при цьому виділяючи основною ознакою нового мистецтва його театральність, ілюзорність, контрастність. Особливо важливим, однак, є те, що Ф.Ніцше принципово не розділяє барокове й сучасне в силу їхньої приналежності до “декадансу”. Поступово ототожнення бароко і сучасності стає звичним, образ бароко виникає не лише під знаком “новизни”, “сучасності” й “занепадництва”, але й “дивності”. До цього слід додати, що літературна свідомість кінця XIX ст. не була орієнтована на сприйняття бароко як художньої системи, інтерес виявлявся здебільшого до окремих його представників (Веласкеса, Кальдерона, Гонґори, Маріно).

Із початком XX ст. відкривається новий етап перетворень бароко, яке починають сприймати як історичну цілість. Увага акцентується на конкретизації місця бароко в нормативній поетиці, що до деякої міри віддаляє його від “ненормативної” сучасної літератури. Очевидною стає смислова нестійкість, багатозначність концепту бароко, що було пов’язано з тим, що “при дослідженні бароко історичного одночасно засвоювалися й оброблялися різні поняття “бароко” – поняття з різним об’ємом і різною генезою: поняття історико-культурного типу, яке йшло від Якова Буркгардта; історико-типологічне поняття, сформоване Генріхом Вельфліном, поняття “епохи бароко”, поняття барокового стилю – в останньому, очевидно, уже відчутні результати конвергенції понять різних походжень”, – підсумовує А.Михайлов [10, 330]. До того ж літературна критика відзначає посилення суб’єктивності вибору тої чи іншої моделі барокової епохи. Відтак, про бароковість мовиться часто при тлумаченні кардинально різних художніх явищ (наприклад, творчості Р.М.Рільке, Ф.Кафки, Б.Брехта). “Недостовірність таких співставлень полягає не лише в тому,

що у багатьох випадках визначення “бароковий” застосовується до текстів ніяк на бароко не орієнтованих, не запрограмованих на прочитання у відповідності із традицією бароко. Але при цьому ще й не враховується той факт, що художньо-філософський образ бароко, яким оперують багато авторів XX ст., інколи зовсім не відповідає науковій концепції бароко, хоча він і наділений своїми стійкими смислами, розкриваючи особливості переломлення традиції у свідомості XX ст.” – розмірковує М.Ф.Над’ярних [11, 259]. Важливим висновком є те, що якщо наукові дослідження прагнули досягти якомога більшої чіткості у визначенні бароко, то філософсько-художній образ бароко, який формувався у XX ст., виходить, власне, із невизначеності цього феномена. “Бароко заповнює ніби спеціально підготовлене для нього місце в новій культурній свідомості, стає ім’ям для незрозумілого прагнення, руху до чогось співзвучного, відповідного новій культурі. Бароко явно виступає в якості “дивної” й надзвичайно життєвої традиції: привабливої в силу нестійкості, незавершеності, неформальності, наочної динаміки засвоєння”, – підсумовує дослідниця [11, 260].

Суттєву роль у формуванні філософсько-художнього образу бароко в XX ст. відіграли праці Х.Ортеги-і-Гассета “Воля до бароко” (1915) та О.Шпенґлера “Занепад Європи” (1918–1922). Іспанський мислитель, зацікавившись феноменом захоплення бароко, враховує стан сучасної німецької естетики: “Я не буду вивчати його обмеженої структури, як і багато чого іншого, тому що взагалі достовірно невідомо, що воно собою являє. Але як би то не було, інтерес до бароко росте з кожним днем. І хоча ми ще не маємо чіткого аналізу основ бароко, щось притягує нас до барокового стилю, дає задоволення” [11, 260]. Динаміку бароко, яка, на його погляд, є основою барокового стилю, філософ визначає як “намальований у повітрі одним помахом руки еліпс”. Звідси еліптичність бароко – єдино можливий знак барокового стилю, який виражає його незавершеність. Для Х.Ортеги-і-Гассета важливою є віддаленість мистецтва бароко в часі й просторі, наслідком якої є певна облудна “безпосередність” під знаком відсутності внутрішньої й зовнішньої рефлексії, тобто такий спадок можна добудувати, перевтілювати, наділяти новими образами. Бароко для мислителя – традиція “безпосередня”, але й водночас вірна своєму історичному образу. О.Шпенґлер характеризує бароко як епоху “зрілості фаустівської душі”, це емоційно пережитий і втрачений у процесі розвитку ідеал культури. Дієвою традицією є для філософа саме бароко, перед яким відступає антична культура, як аполонівська модель перед діонісійською. Звідси пізнання бароко – пізнання власних першоджерел, а безмежність станов-

лення фаустівської душі, тобто бароко, засвідчує незавершеність цього процесу.

Для сучасної наукової рецепції бароко основоположним і надихаючим у багатьох аспектах залишається дослідження “Походження німецької барокової драми” В.Беньяміна (1928). Поясненням цьому може бути прагнення автора відтворити живий контекст барокового мистецтва. Аналіз німецького літературного бароко, на думку мислителя, не повинен зупинятися на констатації правил і тенденцій, а передусім звертатися до метафізики форм у їх повноті і конкретності. Тому В.Беньямін критикує тогочасний стан літературознавчого дослідження історичного бароко і діагностує “підміну”, яка є результатом синкретизму культурно-історичного, літературознавчого й біографічного аналізу, замість необхідного в цьому випадку “естетичного осмислення”. “Як хворий у гарячці ці сприйнятливі на слух слова переносить у світ уявлень, що його наздоганяють, так само й дух часу підхоплює свідчення минулих чи майбутніх віддалених світів духів, щоб вирвати їх для себе й жорстко приєднати до власних непевних самостворених фантазій. Це стосується також їхньої сигнатури: жоден новий стиль, жодна невідома народність немає такого місця, яке б незабаром з повною очевидністю не промовило до почуттів сучасників. Це фатальне патологічне навіювання, завдяки якому історик через “підміну” намагається знайти місце творця, немов він також є інтерпретатором власного твору, отримало назву “проникнення”; у цій назві під прикриттям методу виступає наперед звичайна цікавість. Тут несамостійність сучасної генерації здебільшого страждає від імпазантної могутності бароко” [3, 125]. Однак і сам філософ усвідомлює “дивовижні аналогії”, зокрема, що стосується мистецтва експресіонізму і бароко. “Як експресіонізм, – пише В.Беньямін, – так і бароко, – це періоди не стільки мистецького вправління, скільки невід’ємного “прагнення” мистецтва. Таке завжди спостерігаємо в так звані часи занепаду. Найвище досягнення мистецтва – це ізольований завершений твір. Однак інколи твір залишається досягненням для епігона. Це часи “занепаду” мистецтва, часи їхнього “прагнення” (Wollen) ... Доступною для прагнення є лише форма, але ніколи не буває доступним окремий відомий твір. У цьому прагненні полягає актуальність бароко після занепаду німецької класицистичної культури” [3, 126]. У такому сум’ятті сучасність схожа до певних сторін барокового духовного ладу аж до деяких деталей художньої практики, вважає філософ, однак, слід враховувати і суттєві відмінності, інакше всі спроби повернути відчуття тої епохи залишаться імпровізацією. Важливим аспектом барокового стилю, який уважно аргументує мислитель, і який зали-

шається саме в його тлумаченні об’єктом інтересу сучасного літературознавства, є алегорія. В.Беньямін стверджує, що алегорія не втратила свого значення як застаріла форма. “Профаний світ в алегоричному розгляді й знецінювався, й возвеличувався. Адже алегорія є і тим, і іншим: конвенцією й вираженням, які знаходяться в постійному протиставленні. Однак, подібно до того, як барокове вчення взагалі розуміло історію як створений хід подій, алегорія – нехай і конвенція, як і будь-яке письмо – уявлялась і створеною, і священною. Алегорія XVII ст. – не конвенція вираження, а вираження конвенції. Тобто вираження авторитету, утаємниченого в згоді із доблестю його походження й публічного в згоді з областю його дії” [4, 182]. Отже, алегоризм барокової культури наділений величезною силою і здатний продемонструвати характер світу, в який занурена людина. В.Беньямін рішуче наблизив розуміння стилю бароко, продемонструвавши, що алегорія була не невдалим символом і не відносною персоніфікацією, а способом наочного зображення, відмінного від символічного: символ ніби об’єднує вічне в центрі світу, алегорія відкриває природу й історію у відповідності до порядку часу, вона перетворює природу в історію, а історію в природу в світі, де центру більше немає. “В царстві думки алегорія теж саме, що в царстві речей – руїни. Звідси і бароковий культ руїн” [4, 185]. Аналітичний потенціал алегорії особливо підкреслював мислитель, уважаючи, що він спрямований не лише на зовнішній світ, але й на твір мистецтва. Алегорія була художньою критикою, яка виростала із самого твору. І для сучасних письменників алегорія є важливою, економною й водночас наділеною потужним виражальним потенціалом формою художнього вираження.

Мистецькі дебати та рецепція бароко спричинили появу значної кількості наукових праць, присвячених бароковій поезії, бароковому стилю в різних видах мистецтва. “Очевидно, естетичній природі літературного бароко й історичним обставинам, у яких воно виникло й розвинулося, притаманні об’єктивні риси, які здаються нашим сучасникам життєво актуальними”, – робить висновок російський учений Ю.Б.Віппер [5, 147]. У зв’язку із соціально-історичними катаклізмами та проблемами, які виникали в XX ст., а також специфічною духовною атмосферою, культурною свідомістю та художньо-мистецькими реаліями, інтерес до бароко в тій чи іншій формі лише посилювався. Звичайно, що впродовж століття акцент при співставленні, ототожненні чи розрізненні епох усе частіше ставився на сучасності. Показовими тому є “імпровізації” на тему бароко і в художньому, і в науковому дискурсах. Популярність бароко, “мода” на бароко спричинилися особливо в останні

десятиріччя ХХ ст. до появи поняття “нео/бароковий коловорот” або “необароковий дискурс”, при поясненні якого наголошують на тому, що, враховуючи його “проблематичне походження”, необароко все ж слід розглядати як інтерпретаційну модель сучасності. Тобто, йдеться не стільки про відновлення континуїтету, скільки про можливість опису сучасних феноменів засобами, які відповідають сучасним естетикам. Відтак, у наші дні нео/бароко залишається об’єктом дослідження в зв’язку з комплексом питань щодо постмодерної культури сучасності. Виражені в бароко амбівалентності схожі до тих гетерономій, які сьогодні все більше підривають стратегії узаконення й канонізації і тим самим визначають “кінець метаісторій”. До того ж і алегорія як типова стилістична та мисленнева фігура бароко, “ключ до прихованого знання”, за В.Беньяміном, інструментована для розуміння специфічно “модерних” відносин. Практичним “довідником” стало використання французьким філософом Ж.Дельюзом інтерпретації філософсько-барокової метафізики зразка Лейбніца для інвентаризації сучасності: під

філософсько-бароковою метафізикою він розумів “мультиплікацію принципів”. Мислитель сприймає її як можливість досягти або відтворити ідеал розуму, бо вона виділяє розбіжності як роздільні лінії поміж різними можливими світами і тим самим уможливорює одночасне існування непеєданого, а також дозволяє тематизувати й аналізувати обидві проблемні області і окреслити коло питань [6]. На цьому ідейно-методологічному ґрунті бароко сприймають сьогодні як “фолію” для інтерпретації сучасності. У результаті філософсько-художній образ бароко доповнюється значеннями “простору ідентичності”, “місця пам’яті”.

Активне обговорення, дослідження бароко в ХХ ст., спроби “прочитання” чужої епохи і проникнення крізь неї у власну, використання барокової моделі як інтерпретаційної, а відтак і пізнавальної, дозволяє стверджувати про наявність і функціонування в сучасній культурі барокової парадигми, наслідком чого є цікаві художні явища, які демонструють неочікуваний пізнавальний потенціал художнього осмислення дійсності.

ЛІТЕРАТУРА

1. Аверенцев С.С., Андреев М.Л., Гаспаров М.Л., Гринцер П.А., Михайлов А.В. Категория поэтики в смене литературных эпох // Историческая поэтика. – М., 1994.
2. Ауэрбах Э. Мимесис. Изображение действительности в западноевропейской литературе. – М.: Прогресс, 1976.
3. Беньямин В. Вибране. – Львів: Літопис, 2002. – 214 с.
4. Беньямин В. Происхождение немецкой барочной драмы. – М.: АГРАФ, 2002. – 288 с.
5. Випер Ю.Б. Творческие судьбы и история (О западноевропейских литературах XVI – первой половины XIX века). – М.: Художественная литература, 1990. – 318 с.
6. Делез Ж. Складка, Лейбниц и барокко. – М.: Логос, 1998. – 262 с.
7. Еко У. Поэтика відкритого тексту // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / За ред. М.Зубрицької. – Львів: Літопис, 2001. – С. 525-539.
8. Затонский Д.В. Модернизм и постмодернизм. Мысли об извечном коловращении изящных и неизящных искусств. – Харьков, 2000.
9. Козеллек Р. Часові пласти. Дослідження з теорії історії. – К.: “Дух і літера”, 2006. – 436 с.
10. Михайлов А.В. Поэтика барокко: завершение риторической эпохи // Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания. – М., 1994.
11. Надъярных М.Ф. Метаморфозы барокко и классицизма // Художественные ориентиры зарубежной литературы XX века / Базилевский А.Б., Гирич Ю.Н. и др. – М.: ИМЛИ РАН, 2002. – С. 252-283.
12. Ніцше Ф. Народження трагедії (фрагменти) // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / За ред. М.Зубрицької. – Львів: Літопис, 2001. – С. 55-73.
13. Ніцше Ф. Человеческое, слишком человеческое // Ніцше Ф. Сочинения. – Т. 1. – М., 1990.
14. Пахсарьян Н.Т. XVII век как “эпоха противоречия”: парадоксы литературной целостности // Зарубежная литература второго тысячелетия. 1000 – 2000: Учеб. пособие / Под ред. Л.Г.Андреева. – М., 2001. – С. 40-69.
15. Dubois C.-G. Le Baroque: profondeurs de l’apparence. – Paris, 1973.