**фАРХУТДИНОВА сВЕТЛАНА гУСМАНОВНА,**

*КАНДИДАТ КУЛЬТУРОЛОГИИ,*

*ДОЦЕНТ КАФЕДРЫ МУЗЫКАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ*

*нИЖНЕВАРТОВСКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО УНИВЕРСИТЕТА*

**Мифологемы барокко в Диалоге современной культуры**

На пороге нового тысячелетия, примерно с середины 50-х – конца 60-х гг. XX века, возникает интерес к культуре барокко, вызванный весьма серьезными устремлениями – раскрыть объективные единые структуры, пронизывающие собой культуру в целом. Образ барокко представил собой идеальный объект для риторико-структуралистических концепций. Причина в том, что в XVII – XVIII вв., в числе прочих искусств целенаправленно культивировалась и развивалась риторика, доведенная до пределов своих возможностей, граничащих с абсурдом.

К риторической составляющей художественной культуры эпохи барокко обратились исследователи разных стран. Так, в XX столетии постепенно наметились возможности понимания риторики как фундаментального основания художественной культуры XVII столетия. В 50-х гг., на основании переосмысления классической риторической традиции, в первую очередь теории фигур, возникла новая теория риторики, названная неориторикой (термин Х.Перельмана, 1957). Неориторика сложилась в русле идей французского структурализма и стала пересечением многих наук – стилистики, лингвистики текста, структурной поэтики, семиотики, теории массовых коммуникаций, теории воздействия, теории рекламы.

Новую систему в изучении стилистики языка академик В.В.Виноградов трактует как общественно осознанную и функционально обусловленную совокупность приемов употребления. В стилистике речи автор опирается на стилистику языка. В исторических очерках описания русского литературного языка XVII –XIX вв., автор подчеркивал процесс усвоения опыта восточнославянских и западноевропейских образцов в церковнославянском языке древнерусской письменности, прежде всего в лексике и отчасти в синтаксисе[[1]](#footnote-1).

Интерес и поворот к подходу и изучению барокко связан в основном с актуализацией проблемы риторических средств выражения. В 1954 г. в Венеции была проведена конференция “Риторика и барокко”, на которой отмечалось, что для творцов барокко большое значение имел сделанный еще в 1570 г. перевод “Риторики” Аристотеля. Забвение риторики стала возможным в результате ее застывшего состояния, в связи с чем и возникает необходимость возрождать барочные традиции представителями неориторики.

Исследователи, в частности Ж.К.Арган, прослеживает в искусстве барокко установку соответствующей эпохи на “убедительность” (зрителя, слушателя, писателя), повлиявшую на выбор художниками средств выражений. Автор считает, что “теория аффектов”, изложенная в ‘Риторике” Аристотеля, стала главным аргументом выявления всех средств человеческой души, которые могли служить для возбуждения необходимых реакций. Совершенное владение законами риторического слова являлось “материальной, формальной и действующей” причиной художественного текста и позволило, увлекать, волновать и убеждать зрителя как, например, автору “Подзорной трубы Аристотеля” (Э.Тезауро). Риторическое целое художественного высказывания заключала в себе секрет убеждения аудитории как возможности “варьировать истину” (Ж.Делез).

Одним из наиболее крупных исследователей-структуралистов, рассматривающих эпоху барокко в тесной связи с риторикой, является французский ученый Ж.Женетт. По его мнению, риторика барокко является “темой формы”, в которой «сочленяются воедино особенности языка и жизни», где проявляются “видение мира”, посредством которого люди воспринимают окружающее пространство и существуют в нем. Автор анализирует тексты XVII в., выявляя в них характерные для того времени метафоры, метонимии и другие фигуры риторики. Мир барокко предстал как обратимый, иллюзорный, наполненный неразгаданными метафорами. Благодаря игре метафор автор выводит понятие “перевернутого мира”, сущность которой состоит в симметричном перевертывании встречаемых предметов. Ж.Женетт по этому поводу пишет: “Мы оказываемся перед парадоксальным пейзажем, где горы и моря поменялись своими качествами, и, так сказать, своими субстанциями, где гора стала морем, а море – горой, но это головокружительное чувство отстоит как нельзя дальше от чувства стабильной уверенности, которую должно было бы внушить нам настоящее созерцание сущностей”[[2]](#footnote-2). Ж.Женетт отмечает диссонанс риторических фигур, таких как метафора и метонимия, посредством которого барочное письмо вводит “искусственность в обычный порядок вещей”.

Внимание исследователя было обращено не только на метафоры барокко, но и на выявление наиболее популярных эмблем. Ведущей эмблемой барочного мировосприятия выступает *“текучая вода”,* отражающая бренность и скоротечность человеческого существования. Ж.Женетт пишет по этому поводу: “Человек барокко, мир барокко, быть может, суть не что иное, как их собственное отражение в воде”[[3]](#footnote-3).

Важнейшей риторической фигурой эпохи автор считает антитезу. В результате ее постоянного использования “вырабатывается удивительный кристаллический язык, где каждое слово усилено контрастом, противопоставляющим его всем остальным словам”[[4]](#footnote-4). Основным мотивом барокко признается привнесение в упорядоченное целое откровенной или тонкой игры, в результате чего сама упорядоченность останется лишь пустой рамкой. Трудно упорядочить безмерно расшатавшееся, утратившее центр и буквально дезориентированное мироздание при помощи иллюзорной, но утешительной симметрии, которая превращает неизвестное в зеркальное отражение известного[[5]](#footnote-5).

Структурализм поставил задачу описать возможности художественного оформления речи в виде единой, универсальной системы. Благодаря знаковому устройству языка, где всегда есть переменчивый, часто неуловимый, но всегда активный интервал между буквой и духом, риторика названа фигурой. В таких статьях как “Пространство и язык” и “Литература и пространство”, проблема пространства непосредственно связана с проблемой природы лингвистического знака и проблемой риторики. Собственно, слово “фигура” само является лишь телесной метафорой и представляет собой пространственный образ[[6]](#footnote-6).

Ж.Женетт не просто восстанавливает историческую справедливость, но и делает шаг к обузданию “головокружительной” бесконечности аналогических смыслов, неограниченно умножающихся при господстве “метафорического” типа мышления.

Реабилитация риторики во второй половине прошлого столетия вызвала особый интерес лингвистов и семиологов, повлиявшая на необходимость “регламентировать” словесную массу национального языка. Теория фигур была тем разделом, которая подверглась переосмыслению в неориторике и легла в основу метода риторического анализа, а также целого ряда других методов исследования текста. “Сегодня, – пишет Ж.Женетт, – мы называем “общей риторикой” то, что фактически является трактатом о тропах”[[7]](#footnote-7).

В 1970 г. в восточноевропейской и советской гуманитарной науке обнаруживается собственное восприятие образов барокко, в отличие от радикальных западно-модернистских концепций. В исследованиях венгерских ученых А.Андъяла, С.Матхаузеровой, польских – Я.Бялостоцкого, Я.Соколовска эпоха рассматривается как объективная основа для решения проблем, свойственных западноевропейской науке. Выявляются и основные темы, касающиеся риторического способа познания и структурирования мира.

С.Матхаузерова в своих исследованиях подчеркивает, что для истории русской литературы характерно раздвоение единого на две противоположные эстетические концепции. Одна из них представила господство метафорического мышления, которой соответствовали иконологические образы. “Этот период, – пишет автор, – является периодом великих перемен, слияний и смешений “старого” и “нового”, историческая ценность которых поднялась до высокого уровня русской художественной мысли и проявила себя вполне самобытно”[[8]](#footnote-8). Таким образом, эпоха предстает в виде образа – знака, имеющая смысловую семантическую нагрузку. Искусство XVII века пронизано риторикой, оно было не только средством воплощения прекрасного, но своеобразным инструментом поучения и наставления людей.

В работе “Эмблематика и ее место в искусстве барокко” А.А.Морозов и Л.А.Софронова стремятся разгадать этот таинственный универсум барокко путем изучения жанра эмблемы. В нем как в фокусе “перекрещивались идейные устремления и художественные тенденции эпохи”. В результате восприятия изображения эмблемы у смотрящего возникал метафоризированный “умственный образ”. “На эмблематическом изображении, – отмечают исследователи, – как бы открывалась сеть возможных значений, развивавшихся из первоначального метафорического переосмысления”[[9]](#footnote-9). Границы “умственного образа” зависели от характера ассоциативного плана. Эмблема выступала как “зримая овеществленная метафора”, служащая для обозначения не самой вещи, а того, что стоит за ней. Риторика вносила порядок в технику образования метафоры, путем предоставления “готовых формул, имеющих за собой длительную традицию”[[10]](#footnote-10).

А.А.Морозов и Л.А.Софронова, подобно Ж.Женетту, считают, что наиболее популярной эмблемой того времени было зеркало. Оно служило мотиву Vanitas и связывалось с представлениями о неизбежной смерти.

Осмысление и образование метафоры подчинялось базовому принципу барокко – принципу остроумия, функция которого заключалась в «неожиданном сочетании далеких друг от друга идей и представлений. Таким образом, метафористическое мышление XVII в. играло важную роль и служило неисчерпаемым источником для всей культуры, начиная с изобразительного искусства, поэзии и кончая архитектурой, музыкой и театром.

Также, литературоведом А.В.Михайловым, рассматривалась традиционная культура в широком контексте, включая барокко с его эмблемами, метафорами и аллегориями. Автор справедливо отмечает “объективную” силу слова. Любое высказывание, считает исследователь, предопределено самой культурой “готового слова”, то есть риторической культурой. “Суть риторики, – отмечает А.В.Михайлов, как раз и заключается в том, чтобы придавать слову статус готового, канонически определенного и утвержденного”[[11]](#footnote-11). В результате подчиненный риторике авторский стиль обретает черты общего и приспосабливается к традиции.

Риторика, овладевая всеми проявлениями культуры, представляет собой не правило или сумму правил, она есть определенное мышление и слово. А.В.Михайлов считает, что: “Правила риторики можно даже нарушать, а можно их и не знать, но нельзя не создавать риторически предопределенные тексты”[[12]](#footnote-12). Эти тексты становились таковыми благодаря использованию “барочной смысловой формы” – эмблемы, которая “отливала такие образы, что писатель только соуправлял ими”.

Эмблема в риторическую эпоху играла немаловажную роль, обеспечивая непрерывность аллегорического толкования любых вещей и явлений. Она выступала в качестве минимального смыслового элемента, используемого для сопряжения слова и образа. “Эмблемой в полной гармонии с теоретическим сознанием эпохи, – подчеркивает А.В.Михайлов, – может становиться совершенно все”[[13]](#footnote-13).

Литературоведом В.П.Вомперским в исследовании “Риторики России XVII – XVIII вв.” выявлена роль риторики в российской культуре. Она как “искусство”, “художество”, утверждает В.П. Вомперский, выполняла большие культурно – просветительские задачи. Риторика была в основе образования и оказывала влияние на формирование духовного облика россиян. Исследователь указывает на господство и роль “стиля” не в индивидуально – авторском понимании, а как на выработанную веками теорию, занимающую заметное место в истории западноевропейских и отечественных стилистических учений. Определяя значение риторики, автор пишет: “Характер экспрессии в разных видах и жанрах искусства слова повлиял на природу языковых стилей, жанров и оказал большое влияние на формирование стилистических вкусов первой половины XVIII века. Понятие “стиль” сочеталось с такими представлениями как манера, способы письма, обусловленные самим понятием письма. Все риторики и поэтики, созданные учеными Киево-Могилянской и Московской Славяно-греко-латинской академии, открывали доступ живой русской речи в сферу государственно-правовых отношений, в литературу, в просвещение и ограничивали распространение устаревших элементов “славянской” книжной традиции”[[14]](#footnote-14).

В изучении создания риторик в России XVII – XVIII веков автор исходит из развития культурной общеевропейской риторической традиции. “Отечественная риторика XVII –XVIII вв., – пишет исследователь, – представлена достаточно широким спектром культурных западноевропейских компонентов, в сложении которой приняли участие пять основных”[[15]](#footnote-15). Далее он перечисляет их: первая – античная “Риторика”, “Поэтика” и “Логика” Аристотеля, трактат “Оратор” Марка Туллия Цицерона, “О воспитании оратора” Марка Фабия Квинтилиана, “Риторика” Луция Сенеки Старшего. Вторая – византийская: Василий Великий, Иоанн Златоуст, Григорий Нисский. Третья – риторика средневековья, Возрождения, постренессансные риторики Ф.Меланхтона, “Поэтика” Ж.Ж.Скалигера, “Прогимнасты” и “Поэтика” Я.Понтана. Четвертая – испанская риторика Б.Грасиана “Остроумие или искусство изощренного ума”, “Метафизика” и “Риторика” Франсиско Суареса. Пятая – риторика польских теоретиков: “Поэтика” М.К.Сарбевского, “Риторика” В.В.Кояловича, сочинения Я.Квяткевича. При таком подходе, мир культуры действительно представляет собой книгу с зашифрованным содержанием, сущность которой познается благодаря прочтению и толкованию эмблем, пониманию аллегорий и метафор с помощью “тонкого ума”.

Анализ взглядов авторов на эпоху барокко позволяет сделать вывод о том, что культура предстает перед нами в виде риторической структуры, наполненной эмблемами, метафорами, аллегориями.

Барокко сегодня трактуют как явление глубокое и универсальное, как тип культуры, вырабатывающий особую художественную концепцию мира и человека. Так эпоха барокко становится тем объектом в истории культуры XX столетия, обращение к которой и ее изучение поможет во многом разобраться, раскрыть и выявить важнейшие черты современного общества. Основные принципы барочного мировосприятия оказались актуальными и востребованными в культурной ситуации конца XX века. Итальянские гиперманьеристы, черпают свое вдохновение в живописной манере времен маньеризма и барокко, стремясь перейти от линейности авангарда к образности и пространственности изображений и предыдущих столетий. Цветовые контрасты, игривое пространство суть те черты современного искусства необарокко, которые позволяют переносить взгляд с целого на деталь или фрагмент.

В современной России архитектором и скульптором, работающим в стиле необарокко, является З.Церетели. Рамка барокко позволяет произведениям автора вместить в себя не только все стилистическое разнообразие рельефных и объемных форм, но и ввести необарочные ходы, например игру культурными кодами, рефлективное удвоение знака, символические “обманки”.

Техника композиции музыкальной культуры второй половины XX столетия с неиссякаемым интересом используется авторами в поисках все новых моделей расшифровки техники литтерофонии. К примеру, весьма своеобразно интерпретируется символика четырех нот, связанная с именем Баха. В современной музыке известны случаи разработки собственной системы литтерофонических знаков, например “буквенная мелодия” Д.Смирнова, в которой два вектора направляют литтерофонное воплощение данного мотива – символа, от слов “литтера” - буква и “фония” - звучание[[16]](#footnote-16).

Как и в эпоху барокко, в современной культуре актуализируется понимание мира как “зазеркалья”. В литературу возвращается субъект, отличающийся неопределенностью, маргинальностью статуса. Вновь актуализируется жанр стилизованных автобиографий, основу которых составляют авантюрные приключения. Здесь можно провести аналоги с историей “Симплициссимуса” Г.Я.К.Гриммельсгаузена как начало определенной литературной традиции. Связь современности с эпохой барокко дает о себе знать не только в сходных исторических ситуациях, но и в поиске соответствующего языка, способного отразить перевернувшуюся реальность[[17]](#footnote-17). Этот гениальный “эклектизм” и ощущение мира как хаоса как раз и образует театрализованное пространство современной культуры.

Художественное сознание XX века ощущает бесструктурность и невыразимость современной реальности, невозможность ее объять имеющимися поэтическими формулами. Постмодерну, как и барокко, присуща антиномичность мышления, создающая своеобразную гармонию. За поэтикой постмодерна закрепились во многом повторяющиеся барочные, метафорические характеристики: “дисгармоничная гармония”, “ассиметричная симметрия” и многое другое. Отмеченная антиномичность эпохи нашла выражение в смешении высокого и низкого жанров, соединении образов совершенно различных культур, в сочетании рационального и иррационального начал, элитарной и массовой культур. Однако постмодерн в отличие от барокко это поэтика благополучно состоявшейся смерти и игра посмертных красок. Все персонажи в постмодернизме легко управляемы. Один из ведущих теоретиков постмодернизма Умберто Эко отмечает, что язык чувств в эпоху постмодернизма вынужден прибегать к кавычкам[[18]](#footnote-18). Это объясняется тотальным обращением к цитированию – призраку эпохи, лишенной собственного содержания.

Программный барочный “эклектизм” и ощущение мира как “зеркала” образуют театрализованное пространство современной культуры. Именно с этой чертой современности в большей степени и связана ее характеристика как эпохи “необарокко”. Ощущение театральной призрачности и неаутентичности жизни являются базовыми для необарочного мироощущения. Как отмечает И.П.Ильин, в современном обществе вновь оказалась актуальной шекспировская концепция “Весь мир театр”, а создание новой теории театра стало равносильным созданию новой теории общества[[19]](#footnote-19).

Образы барокко в постмодерне сталкиваются с разными гранями эксплуатации игрового начала – от “Игры в бисер” Г.Гессе до “Игры в классики” Х.Кортасара, но в значительном усложнении его строения. В данных произведениях игровой элемент проявляется в постоянном чередовании времени и места действия. Праздничная игровая стихия уже не просто сообщается человеку разными особенностями художественного текста, но уже самим им творится и разыгрывается[[20]](#footnote-20).

Барочный взгляд на действительность, позволяющий нарушать слаженный ритм форм, помогает известным поэтам, кинематографистам эпохи постмодерна раскрыть в контексте культурных ассоциаций новые значения тех или иных образов. Метафористичность мышления барокко, дидактическая направленность, совмещение реального и аллегорического начал в произведениях Г.Гессе, Х.Кортасара, В.Пелевина позволяют выразить в себе не только стилистику многозначности и универсальности всех эстетических и поучительных решений, но и ввести постмодернистские образы[[21]](#footnote-21). В экранизации прозы, где важную роль играет рассказ – картинка, например в кинематографе Ф.Феллини и является его манерой смотреть на вещи.

Отклонение от установленного порядка, нарушение устоявшихся принципов, ограничение контроля над личностью, степенью разумности и неразумности, культивирование творческого начала, являются фундаментальными установками, как современного барокко, так и постмодерна. Плюрализм форм рациональности осознается в последней трети XX века как положительное качество. “Аполлоновское” начало модерна отходит на задний план, вперед выходит “дионисийское” барочное мироощущение.

Антиномизм, как программный принцип, позволяет развиваться синкретизму, гибридизации художественной культуры, проявляющихся в смешении стилистических течений, неоклассической трактовке классических традиций прошлого. Художники обращаются к опыту древних культур, восточным образам, фольклору, карнавальной символике. Их произведения отличаются своеобразной стилистической неразберихой, переплетением “высокого” и “низкого” искусства, склонностью к излишествам[[22]](#footnote-22). Барокко преодолевает барьер между элитарным искусством и широкой публикой. Художественный мир барокко охватил не только среду дворянства, но и народные низы. Барокко одновременно выступило и как утонченная культура абсолютизма, Контрреформации, и как, возможно, исторически первая форма массовой культуры. Так и теперь, на смену элитарному искусству модерна, культивировавшему границу между “высоким” и “низким”, в последней трети XX века пришло как бы «двойное кодирование» постмодерна, рассчитанное на восприятие артефактов культуры.

В это же время возникают концепции, трактующие постмодернизм как “фристайл”. Философы, социологи осознали особый характер феномена 1980-х годов. М.Н.Липовецкий, Ж.Делез назвали его эрой крайностей, необарокко, призрачной кажимости постмодернизма. Понятия “необарокко” и “постмодернизм” стали синонимичными. По мнению обоих авторов, обращение к образам барокко позволяет обесценившему настоящее постмодернизму заполнить индивидуальным экзистенциональным смыслом, претворяя их тем самым в несомненную для субъекта реальность, которая существует только здесь и теперь.

Рождение “необарокко” исследователь Ж.Делез рассматривает и сравнивает с образами барочной культуры. Автор пишет: “В отличие от нашего одномерного и фрагментарного понимания мира, космос барочной культуры был целостен и завершен. Противопоставление, как например у Рабле слепая ярость – мудрости, гордости и хладнокровию, для людей барокко не являлось окончательным разрывом”[[23]](#footnote-23). Уместно также вспомнить удачно найденное Ж. Делезом понятие “складка барокко”: «… различение, – пишет, ссылаясь на М.Хайдеггера, Ж.Делез, – связано не с чем-то изначально дифференцированным, но с различением, которое непрестанно развертывается и изгибает складки по каждой из двух сторон, и развертывает одну сторону не иначе, как складывая другую, при со-предельности сокрытия и открытия Бытия, присутствия и ухода сущего. Каждая складка противопоставления отбрасывает и активизирует другую. Это напряжение, в котором находится каждая складка, натянута внутри другой[[24]](#footnote-24). Автор дает описание “складке” и определяет ее следующими шестью свойствами эстетики барокко. “Складка” - понятие, относящееся к философскому термину характеризующее в первую очередь способ, каким различие осуществляется. Ж.Делез в работе “Складка (Pli)” определяет складку как различие, как сгиб, который сам по себе может быть различен.

1. Складка барокко изобретает бесконечное произведение или бесконечный процесс, она затрагивает все виды материи, которые становятся материей выражения в разных масштабах, определяет и порождает форму, превращая ее в генетический элемент или бесконечную линию.

2. Бесконечная складка не перестает отличаться от самой себя, это виртуальность, актуализирующаяся в душе, но реализующаяся в материи, это характерная для барокко черта: экстерьер расположен снаружи, интерьер – внутри.

3. Мировая складка – линия распространяется по двум направлениям. Присущая черта барокко – абстрактность – не означает отрицания формы, она постулирует складчатость формы, существующей в виде “пейзажа интеллекта”. Материя образует фон, а складчатые формы – его проявления (манеры).

4. Барочная складка становится “методом”, процессом, действием, у которой есть точка опоры, одна выражена в вибрации цвета в складках материи, другая направлена на устранение пустоты.

5. Барочная текстура определяется не столько гетерогенностью, сколько манерой. Она становится экспрессивной и соотнесена с несколькими факторами: светом и светотенью, а способы изображения тяготеют к духовному началу.

6. Чрезмерная кривизна становится “маньеристской” и приступает к формальной дедукции складки. Следовательно, следует различать складки простые и сложные[[25]](#footnote-25).

В основе рассуждений универсального образа барочного мира идея о “новой гармонии” Ж.Делеза завершает барочный континуум искусств. Автор считает, что именно барочная музыка как “извлечение гармонии из мелодии”, представляет собой “непременное восстановление высшего единства”[[26]](#footnote-26). “Искусство барокко, - пишет далее исследователь, становится “социумом”, публичным социальным пространством. Этот театр искусств и является живой машиной из “Новой системы” в том виде как описал ее Г.Лейбниц, бесконечной машиной, все детали которой – тоже машины, по-разному сложенные или менее развернутые. Будучи сжатыми, сложенными и свернутыми, стихии представляют собой движение к расширению и растягиванию мира. Это мир, обширный и плывущий, по крайней мере, над своим основанием, является сценой или же громадной площадкой (плато), в котором этот континуум искусств есть совокупно расширяющееся единство, преодолевающее себя по направлению к совершенно иному единству – всеохватному и духовному, точечному и концептуальному[[27]](#footnote-27).

Культура современности склонна не к целостному, а, наоборот, к дробному и фрагментарному восприятию, к пантеизму, динамике и многополярности. Все перечисленные признаки повторяют черты “Вечного барокко” Э. д´ Орс. Барокко как историко-культурное направление, особый стиль прошлой эпохи несколько приближен к философским направлениям современности “необарокко” и “постмодерн”. Современные концепции подтверждают некоторое заимствование образов барокко в “необарокко” и “постмодерна”, в которых символ-образ представлен в усложненных его вариантах.

 “Игровая” культура становится культурой “играющей”. Й.Хейзинга определял оборотную сторону культуры XVII века, где все имеет свою “изнанку”, где все амбивалентно и переменчиво. Автор подчеркивал склонность к утрированию, присущую эпохе барокко, она может быть понята лишь исходя из глубокого игрового содержания творческого порыва. “Человек Играющий” – это провозглашение абсолютности категории, которая выступает в качестве культурно-исторической универсалии, какой является игра: вся культура – игра, все, что делает человек, – игра и маскарад. К понятию Барокко исследователь относил образы преувеличенного, намеренно выставляемого напоказ заведомо надуманного. Й.Хейзинга писал: “Искусственность форм барокко даже в изображении священного, выносит на первый план эстетический феномен, в котором не всегда бывает легко обнаружить воплощение за заданной темой и найти непосредственное выражение религиозных порывов”[[28]](#footnote-28).

Литературовед, исследователь барокко А.В.Липатов, обращаясь к образам, моделям эпохи, подчеркивает мысль о функционировании той или иной данной художественной структуры в обществе, т.е. структуры сугубо социальной по своему характеру, дающей оценку и определяющей роль конкретной исторической действительности. Вот как пишет об этом автор: “Социально – эстетическая специфика художественной структуры (античность, Ренессанс, барокко) отражала и являлась практическим результатом общих закономерностей, воплощенных в модели определенного этапа”[[29]](#footnote-29).

Интерес к личности, характерный для Возрождения, углублялся, обретая онтологическую разработку в период барокко. Эта проблематика, которой уделялось столько внимания в философии, литературе и искусстве XVII в., стала отражением актуальных потребностей и насущных чаяний общества в XX столетии. Обращение к характерным представлениям культуры барокко, к ее проблемам индивидуально-преходящего и вечного, не является случайным для автора. Он выявил критерии интеллектуально-психологической драмы личности, столь характерной для данной эпохи. “Барокко”, – пишет исследователь, – “детерминировало проблему личности в плане философском, социологическом, психологическом уровнях учеными, идеологами, художниками. Следствием социально-философских устремлений эпохи явилось психологическое углубление конфликта и связанное с этим выдвижение на первый план персонажа не как типа, а личности. Новая концепция личности отразилась и на специфике массового мировосприятия. Интерес к индивидуальному, субъективному, неповторимому в своей единичности – все это стало знаменем времени, накладывая отпечаток в равной степени и на эстетические вкусы, литературные концепции, сферу рецепции и на воззрение вообще”[[30]](#footnote-30).

 “Героический дух барокко” в настоящее время рассматривается в понятиях “порядка”, “гармонии”. Барокко стремятся постичь максимально подробно как преимущественно эстетическое явление. Усиливается интерес к национальным (в первую очередь - славянским) вариантам барочного стиля. Барокко подробнейшим образом изучается в социальном аспекте, рассматривается функционирование стиля в разных общественных странах, выделяется “аристократическое”, “среднее” и “низовое” (“народное”) барокко. Ю.М.Лотман определил барокко как “одну из форм массовой культуры”, ибо барокко “сознательно стремилось к фольклоризации своих идей и национализации, занесенных извне художественных принципов”[[31]](#footnote-31). Под “низовыми” подразумевались фольклоризованные формы, в России они получили название “рустикализованные” (Б.Р.Виппер). Склонность к фольклоризации типичная черта барокко. Открытая система для барокко становилась характерным и естественным. Один из польских исследователей назвал барокко “школой патриотизма” включая литературу и культуру, не скрывая огромной роли возрожденного католицизма в этом процессе. Такая ситуация укрепляла национальное начало в искусстве и художественные самобытные принципы общества, что особенно ярко сказалось в их стремлении во вкусе, к сочетанию крайне разнородных элементов, обретавших сложное, неустойчивое, но живое равновесие.

В сравнении с предыдущими и последующими эпохами барокко обретало новые грани. Не без труда и сопротивления в нем, так или иначе признавали культурную эпоху, сравнимую по масштабам с античностью, средневековьем и ренессансом. При этом, очевидно, что кризисные периоды романтизм относился к барокко с большей степенью симпатии и заинтересованности (Д.С.Лихачев), чем стабилизационные Просвещение и позитивизм. Кризисные периоды прямо постулируют близость к барокко на уровне общности ощущений и эмоций, стабилизационное - видит в существовании барокко проблему, требующую общезначимого объективного решения. Различные исторические периоды как бы делят между собой две барочные крайности – иррациональный порыв и волю к порядку.

В стремлении “объективистски” понять эпоху барокко заключается в устремлении изучить ее с точки зрения социально – исторического подхода. К.Дж.Фридрих в своей работе “Век Барокко. 1610 – 1660” дает характеристику барочной политики, литературе, музыке, философии, пластическим искусствам, религии и науке, говорит о том, что термин “барокко” перестает быть только узко искусствоведческим понятием. “Барокко, - пишет исследователь, - было европейским способом чувствования и мышления, выражения мира и человека”[[32]](#footnote-32). Произведения искусства только передавали этим переживаниям художественную форму. Барочное искусство нашло свое наиболее полное воплощение в “городе, замке и опере”, литература - в произведениях Корнеля, Мильтона, Кальдерона и Гриммельсгаузена, философия в интуициях Р.Декарта и Б.Паскаля.

Области знания и сферы человеческой практики (духовные и светские, научные и политические, психологические и технические) объединяются в “новое чувство власти”, которое дает возможность “создать свое собственное общество, свою собственную судьбу”[[33]](#footnote-33). Вера во власть человека становится девизом века. Вселенским масштабом обросла фраза Т.Гоббса. Мыслитель чувствует связь своего времени с эпохой, заявляет, что “вероятно, не было века позволившего этой страсти больше к обладанию властью меньше стать столь всеохватывающей, если только не наш собственный во многих отношениях столь странно родственный барокко”[[34]](#footnote-34).

Уже сегодня выглядят не корректными формулировки: “эпоха барокко”, “эпоха классицизма” - все это не что иное, как стили развивавшиеся в рамках одной и той же эпохи. Разнородные стилевые наслоения и пересечения вполне способны выражать совокупное единство смысла, качественно определенный строй “души эпохи”. Как мы видим, принципы членения исторического процесса в экономике, политике, науке, касаются единого предмета – саморазвития форм человеческой деятельности, опираются на такие понятия как «дух эпохи» где достаточно влиятельными оказались и иные интегративные научные подходы. Культурологический анализ ориентирует историю культуры барокко на поиск смыслообразующего основания художественного цикла во внутренних, а не во внешних параметрах. В частности, М.В.Алпатов, Э.Панофский в своих исторических очерках рассматривали “дух барокко” в качестве исходного “атома”, задающего жизнь всем последующим художественным формам.

Одним из немногих, кто также чувствовал близость современности мироощущению времен Б.Грасиана и Э.Тезауро, был современный ученый Н.И.Конрад.

Основой культурологического подхода к барокко Н.И.Конрад обосновал в диалектическом взаимодействии и антиномичной природе барокко, свидетельствующее одновременно об исторической самостоятельности и переходности этой эпохи. По словам исследователя, “это была эпоха столкновения двух великих антиномий: средневекового и нового времени. Это была эпоха, когда средние века в последний раз громко, грозно и величественно заявили о себе – и уже особым голосом. Это была эпоха, когда новое время еще путано, но все увереннее поднимало голову” [[35]](#footnote-35).

Антиномичность делает барокко чрезвычайно редким историко-культурным феноменом. Н.И.Конрад отмечает, что “подобная обстановка сложилась в истории раньше только раз: когда древность столкнулась со средневековьем. Антиномии этих эпох совершенно неповторимы и необыкновенно напряжены” [[36]](#footnote-36). В работе “О барокко” написанной в 1969 году, говорится следующее: “Может быть, такие эпохи как александрийская эпоха, эпоха барокко, составляют как бы первые узлы антиномий и столкновений. Хорошо известно, что наше время – также эпоха великой остроты. Поэтому мы сейчас, может быть, даже яснее поймем барокко, чем раньше”[[37]](#footnote-37).

Мысль Н.И.Конрада позволяет объяснить сущность эпохи, во время которой совершается революционный переворот и одновременно происходит длительный диалог “прошлого” и “настоящего” в культуре, что заставляет по-новому взглянуть на культурную динамику.

Барокко характеризуется как целостная историко-культурная эпоха. Глубочайший фундамент нового сознания, обнаруживается в философских системах, а не в пластических искусствах и литературе.

Целостность стиля проявлялась в каждой области культуры, так как представляла собой “единое выражение жизни”. С его помощью были распространены философские и эстетические понятия. Особенность барокко – это стремление быть доступным, именно поэтому оно без проблем вступало в контакт и разговор с другими культурами, что в последствии явилось особой формой общения культур.

Искусство XX в. подтвердило то, что классический синтаксис – явление, исторически локальное, пережившее эпоху становления, расцвета и закрепления возникшей системы, затем период постепенного вытеснения на второй план, или сосуществования с другими типами организации, или открытого перечеркивания присущих ему закономерностей. Зарождение его совпало с эпохой музыкальной риторики.

Таким образом, в эпоху барокко осуществляется переход от единичного смысла изолированного слова, репрезентирующего аффект, к сложной конструкции, соотносящей целостный смысл высказывания с отдельными компонентами этого высказывания. От слов, замещающих целое, - “эмблематического” смысла, - к целому, подчиняющему себе слова и смыслы, - в подобном движении проделывается путь, аналогичный процессу овладения “смысловой стороны речи”[[38]](#footnote-38). Именно здесь возможно провести связь барокко и современной эпохи: одним из ключевых понятий гуманитарной культуры XX в. является понятие “Текст”. В этимологию слова текст входят три семантических компонента:

1. То, что сотворено, сделано человеком, неприродное.
2. Связность элементов внутри этого сделанного.
3. Искусность этого сделанного[[39]](#footnote-39).

Рассмотренные в работе тенденции культуры XX века показывают, что мы являемся свидетелями мозаичных, с одной стороны не укладывающихся в единую формулу художественных поисков, с другой таким уникальным явлением, как активизация диалога современной культуры с предыдущими эпохами. Большое место в этом диалоге занимает художественное, интеллектуальное, философское соотношение барокко – как образа культурно-исторического феномена с различных сторон отечественной культуры.

1. *Виноградов В.В.* Очерки по истории русского литературного языка XVII – XIX вв. С. 30. [↑](#footnote-ref-1)
2. *Женетт Ж.* Фигуры. В 2т. Т.1. М., 1998. С. 86. [↑](#footnote-ref-2)
3. *Там же.* С. 72. [↑](#footnote-ref-3)
4. *Там же.* С. 77. [↑](#footnote-ref-4)
5. *Там же.* С. 78. [↑](#footnote-ref-5)
6. *Женетт Ж.* Фигуры. В 2т. Т.1. С. 131. [↑](#footnote-ref-6)
7. *Там же.* С. 17. [↑](#footnote-ref-7)
8. *Матхаузерова С.* Две теории текста в русской литературе XVII века // Слово о полку Игореве и памятники древнерусской литературы. Л., 1976. С. 281. [↑](#footnote-ref-8)
9. *Морозов А.А., Софронова Л.А.* Эмблематика и ее место в искусстве барокко // Славянское барокко. Историко-культурные проблемы эпохи. М., 1979. С. 22. [↑](#footnote-ref-9)
10. *Там же.* С. 31. [↑](#footnote-ref-10)
11. *Михайлов А.В.* Литературные эпохи и типы художественного сознания. М., 1994. С. 331. [↑](#footnote-ref-11)
12. *Там же.* С. 349. [↑](#footnote-ref-12)
13. *Михайлов А.В.* Литературные эпохи и типы художественного сознания. С. 367. [↑](#footnote-ref-13)
14. *Вомперский В.П.* Риторики России XVII – XVIII вв. Отв. ред. Н.И.Толстой. М., 1988. С. 95. [↑](#footnote-ref-14)
15. *Там же.* С.96. [↑](#footnote-ref-15)
16. *Воинова М.* Литтерофония и техника композиции в органной музыке второй половины XX века // Музыка и время. №4. Подольск, 2002. С. 35. [↑](#footnote-ref-16)
17. *Семнадцатый век в диалоге эпох и культур*: Материалы научной конференции “Шестые Лафонтеновские чтения”. М., 2000. С. 134. [↑](#footnote-ref-17)
18. *Кривцун О.А.* Эстетика М., 2001.С. 420. [↑](#footnote-ref-18)
19. *Ильин И.П.* Постмодернизм от истоков до конца столетия: эволюция научного мифа. М., 1998. С. 184. [↑](#footnote-ref-19)
20. *Кривцун О.А.* Эстетика. С. 307 [↑](#footnote-ref-20)
21. *Кривцун О.А.* Эстетика. С. 420. [↑](#footnote-ref-21)
22. *Маньковская Н.Б.* Эстетика постмодернизма. СПб., 2000. С. 165. [↑](#footnote-ref-22)
23. *Делез Ж.* Складка. Лейбниц и барокко. С. 54. [↑](#footnote-ref-23)
24. *Там же.* С. 55. [↑](#footnote-ref-24)
25. *Там же.* С. 45. [↑](#footnote-ref-25)
26. *Там же.* С. 58. [↑](#footnote-ref-26)
27. *Делез Ж.* Складка. Лейбниц и барокко. С. 213. [↑](#footnote-ref-27)
28. *Хейзинга Й.* Человек играющий // История культуры. М., 1997. С. 175. [↑](#footnote-ref-28)
29. *Липатов А.В.* Формирование польского романа и европейская литература Средневековье, Возрождение, Барокко. С. 275. [↑](#footnote-ref-29)
30. *Там же.* С. 218. [↑](#footnote-ref-30)
31. *Лотман Ю.М.* Замечания к проблеме барокко в русской литературе. М., 1968. С. 21. [↑](#footnote-ref-31)
32. *Friedrich C. J.* The of the Barogue. 1610 – 1660. – N. – Y., 1952. P. 43. [↑](#footnote-ref-32)
33. *Idid.* P. 36. [↑](#footnote-ref-33)
34. *Idid.* P. 45. [↑](#footnote-ref-34)
35. *Конрад Н.И.* О барокко // Конрад Н.И. Избранные труды. История. М., 1974. С. 266. [↑](#footnote-ref-35)
36. *Там же.* С. 267. [↑](#footnote-ref-36)
37. *Там же.* С. 268. [↑](#footnote-ref-37)
38. *Выготский Л.С.* Мышление и речь // Собр. соч. В 6-ти т. М., 1982. Т.2. С. 306. [↑](#footnote-ref-38)
39. *Руднев В.П.* Словарь культуры XX века. М., 1999. С. 305. [↑](#footnote-ref-39)