

Фархутдинова Светлана Гусмановна

кандидат культурологии,  
доцент кафедры музыкального образования  
Нижевартовского государственного университета

## МИФОЛОГЕМЫ БАРОККО В ДИАЛОГЕ СОВРЕМЕННОЙ КУЛЬТУРЫ

### Аннотация:

*Статья посвящена исследованию барокко, которое характеризуется как целостная историко-культурная эпоха, как глубокое и универсальное явление, как тип культуры, вырабатывающий особую художественную концепцию мира и человека. С помощью стиля барокко были распространены философские и эстетические понятия, выявлены важнейшие черты современного общества. Целостность стиля проявлялась в каждой области культуры, так как представляла собой «единое выражение жизни». Отмечена особенность барокко, которая заключается в стремлении быть доступным, именно поэтому оно без проблем вступало в контакт и разговор с другими культурами, что впоследствии явилось особой формой общения культур.*

### Ключевые слова:

*барокко, искусство, риторика, культура, антиномичность, метафоры, концепции.*

Farkhutdinova Svetlana Gusmanovna

PhD in Cultural Study, Assistant Professor,  
Music Education Department,  
Nizhnevartovsk State University

## BAROQUE MYTHOLOGEMA IN THE DIALOGUE OF MODERN CULTURE

### Summary:

*The article deals with baroque that is characterized as a holistic historical and cultural era, a deep and universal phenomenon, a type of culture developing specific art concept of the world and a person. In the framework of baroque style, the philosophical and esthetic concepts were popularized, the most important features of the modern society were revealed. The integrity of the baroque style manifested itself in every field of the culture, since it represented a "united expression of life". The author notes such a feature of baroque as an aspiration to be available, that's why it made contact and conversation with other cultures without problems, which subsequently became a special form of communication of cultures.*

### Keywords:

*baroque, art, rhetoric, culture, antinomic character, metaphors, concepts.*

На пороге нового тысячелетия, примерно с середины 50-х – конца 60-х гг. XX в., 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.

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 нериторикой (термин Х. Перельмана, 1957).

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 проявляется «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 которого 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» [1, с. 86]. Внимание исследователя было обращено не только на метафоры барокко, но и на выявление наиболее популярных эмблем. Ведущей эмблемой барочного мировосприятия выступает «текущая 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» [2, с. 72].

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» [3, с. 77]. 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 [4, с. 78]. Ж. Женетт не просто восстанавливает историческую справедливость, но и делает шаг к обузданию «головкружительной» бесконечности аналогических смыслов, неограниченно умножающихся при господстве «метафорического» типа мышления.

Реабилитация риторики во второй половине прошлого столетия вызвала особый интерес лингвистов и семиологов и повлияла на необходимость «регламентировать» словесную массу национального языка. Теория фигур была тем разделом, который подвергся переосмыслению в неориторике и лег 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» [5, с. 17].

В 1970 г. в восточноевропейской и советской гуманитарной науке обнаруживается собственное восприятие образов барокко, отличное 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» [6, с. 281]. Таким образом, эпоха предстает в виде образа – знака, имеющего смысловую семантическую нагрузку.

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. 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.

Ощущение театральности призрачности и неаутентичности жизни являются базовыми для необарочного мироощущения. 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 [7, с. 307].

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 не только выразить в себе стилистику многозначности и универсальности всех эстетических и поучительных решений, но и ввести постмодернистские образы [8, с. 420]. В экранизации прозы, где важную роль играет рассказ – картинка, например в кинематографе Ф. Феллини, они являются его манерой смотреть на вещи.

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

Рождение «необарокко» исследователь Ж. Делёз 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» [9, с. 54]. Уместно также вспомнить удачно найденное Ж. Делёзом понятие «складка барокко»: «...различение, – пишет, ссылаясь на М. Хайдеггера, Ж. Делёз, – связано не с чем-то изначально дифференцированным, но с различием, 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» [10, с. 55]. Автор дает описание «складки» и определяет ее следующими шестью свойствами эстетики барокко. «Складка» – понятие, относящееся к философскому термину, характеризующее в первую очередь способ, каким различие осуществляется. Ж. Делёз 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 которых есть точки 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 соотносена 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 [11, с. 45].

В основе рассуждений универсального образа барочного мира идея о «новой гармонии» Ж. Делёза завершает барочный континуум искусств. Автор считает, что именно барочная музыка как «извлечение гармонии из мелодии» представляет собой «непременное восстановление высшего единства» [12, с. 58]. «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» [13, с. 213].

Исследователь барокко А.В. Липатов, обращаясь к образам, моделям эпохи, подчеркивает мысль о функционировании той или иной данной художественной структуры в обществе, то есть 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» [14, с. 275].

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 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 как 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» [15, с. 218].

Стремление «объективистски» понять эпоху барокко заключается в изучении ее с точки зрения социально-исторического подхода. К.Дж. Фридрих в своей работе «Век Барокко. 1610–1660» дает характеристику барочной политике, 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» [16, р. 43]. 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» [17, р. 36]. 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 родственной барокко» [18, р. 45].

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

### Ссылки:

1. Женетт Ж. Фигуры. Т. 1. М., 1998.
2. Там же. С. 72.
3. Там же. С. 77.
4. Там же. С. 78.
5. Там же. С. 17.
6. Матхаузерова С. Две теории текста в русской литературе XVII века // Слово о полку Игореве и памятники древнерусской литературы. Л., 1976.
7. Кривцун О.А. Эстетика. М., 2001.
8. Там же. С. 420.
9. Делёз Ж. Складка. Лейбниц и барокко. М., 1997.
10. Там же. С. 55.
11. Там же. С. 45.
12. Там же. С. 58.
13. Там же. С. 213.
14. Липатов А.В. Формирование польского романа и европейская литература: Средневековье, Возрождение, Барокко. М., 1977.
15. Там же. С. 218.
16. Friedrich C.J. The Age of the Baroque. 1610–1660. New York, 1952.
17. Ibid. P. 36.
18. Ibid. P. 45.

### References:

1. Genette, G 1998, *Figures*, vol. 1, Moscow.
2. Genette, G 1998, *Figures*, vol. 1, Moscow, p. 72.
3. Genette, G 1998, *Figures*, vol. 1, Moscow, p. 77.
4. Genette, G 1998, *Figures*, vol. 1, Moscow, p. 78.
5. Genette, G 1998, *Figures*, vol. 1, Moscow, p. 17.
6. Mathauzerova, S 1976, 'Two theories of the text in Russian literature of the XVII century', *Lay and monuments of Old Russian literature*, Leningrad.
7. Krivtsun, OA 2001, *Aesthetics*, Moscow.
8. Krivtsun, OA 2001, *Aesthetics*, Moscow, p. 420.
9. Deleuze, G 1997, *Fold. Leibniz and the Baroque*, Moscow.
10. Deleuze, G 1997, *Fold. Leibniz and the Baroque*, Moscow, p. 55.
11. Deleuze, G 1997, *Fold. Leibniz and the Baroque*, Moscow, p. 45.
12. Deleuze, G 1997, *Fold. Leibniz and the Baroque*, Moscow, p. 58.
13. Deleuze, G 1997, *Fold. Leibniz and the Baroque*, Moscow, p. 213.
14. Lipatov, AV 1977, *Formation of the novel of the Polish and European literature: Middle Ages, Renaissance, Baroque*, Moscow.
15. Lipatov, AV 1977, *Formation of the novel of the Polish and European literature: Middle Ages, Renaissance, Baroque*, Moscow, p. 218.
16. Friedrich, CJ 1952, *The Age of the Baroque. 1610-1660*, New York.
17. Friedrich, CJ 1952, *The Age of the Baroque. 1610-1660*, New York, p. 36.
18. Friedrich, CJ 1952, *The Age of the Baroque. 1610-1660*, New York, p. 45.