

Синило Г.В.

Белорусский государственный университет, Минск

**СОЗДАНИЕ ПОРТРЕТА ЭПОХИ
(К ПРОБЛЕМЕ ЦЕЛОСТНОГО ИЗУЧЕНИЯ КУЛЬТУРЫ
ПРИ ПОДГОТОВКЕ СОВРЕМЕННЫХ ГУМАНИТАРИЕВ)**

Как известно, человек живет в пространстве культуры и без последнего не выживает, теряет свой человеческий статус. Уже в Библии задана особая парадигма: сотворив человека, Бог помещает Свое высшее творение в особое пространство, отделенное от мира дикой природы, - сакральный *Ган Эден* (букв. с иврита «Сад Блаженства»), или Эдем. Как известно, в Эдеме человек ни в чем не

нуждался, но его главной заботой было поддержание цветения и плодоношения Сада. Размышляя о том, как человек должен был возделывать Сад, где росло Древо Жизни и где людям был открыт путь к бессмертию, самые первые экзегеты - еврейские мудрецы-толкователи - пришли к выводу, что главной задачей Адама было не окапывание или обрезание деревьев и кустов, но изучение Закона Божьего - Торы - и следование заповедям Божьим, ведь истинное Древо Жизни, главный источник мудрости и есть Тора, как сказано: «Она - древо жизни для тех, которые приобретают ее, - и блаженны, которые сохраняют ее!» (*Прит 3:18; Синод. перевод*). Таким образом, Эдемский Сад предстает как воплощение культуры - того, что нужно непрестанно и неустанно возделывать и сохранять. Об этом же, вероятно, и знаменитый афоризм Вольтера: «Каждый должен возделывать свой сад...».

Согласно Библии, люди, утратив Эдем, утратили самое главное - способность ощущать рядом дыхание Божье, веянье Его Духа, способность воспринимать во всей полноте сияние Божественного света, более того - они утратили одухотворенность своей телесности, приобретя в результате рокового шага дуализм духа и плоти. Решившись на самостоятельное познание без руководства Бога, человек вынужден платить за этот шаг не только утратой бессмертия, но и экзистенциальной ограниченностью познания, ведь, как скажет мудрый Екклесиаст, «от многой мудрости много скорби, / И умножающий знание печаль умножает» (*Еккл 1:18; перевод И. Дьяконова*) [2, с. 43].

Одна из многомерных печалей как следствия «умножения знания» - утрата целостности этого знания, его фрагментарности, особенно если речь идет о понимании культуры как целостного феномена, как живого организма. Образованный же человек, особенно гуманитарий, во все времена нуждался в этой целостности видения и знания культуры. В наше время, когда межкультурная коммуникация невиданно расширилась, человек все более ощущает себя в едином поле мировой культуры и одновременно ищет в нем самоопределения, идентичности, подлинного понимания своей культуры в соотношении и в связях с иными.

Проблема целостного восприятия культуры, той или иной культурной эпохи приобретает особую остроту, когда мы думаем о подготовке специалистов-культурологов и - шире - гуманитариев. В сознании человека, считающего себя знающим культуру, разбирающимся в ее универсалиях и в уникальности той или иной национальной культуры, той или иной культурной эпохи, должен сформироваться своего рода живой портрет эпохи - во взаимосвязи ее

общих социокультурных тенденций, ее научных, философско-этических и эстетических исканий, главных художественных школ и направлений, во взаимосвязи различных видов искусств (в том числе и крайне важного, наиболее информативного для понимания менталитета того или иного общества, той или иной эпохи искусства - искусства слова, художественной литературы). И главное: подлинный гуманитарий, особенно культуролог, должен видеть живые лица творцов культуры, а не только хранить в памяти конгломерат терминов и имен, часто превращающийся особый вид «рагу». А это значит, что культуролог должен читать основные тексты культуры (художественные, философские, культурологические), созерцать живопись, скульптуру, архитектуру (в музеях и в иллюстрациях), слушать музыку. Он должен не путать, а для этого - «знать в лицо» Корнелия и Кальдерона, Кафку и Джойса, Достоевского и Толстого, Блока и Есенина, Ахматову и Цветаеву, Купалу и Коласа, Рембрандта и Рубенса, Иоганна Штрауса и Рихарда Штрауса и т. д., и т. п.

Соответствуют ли этому наши учебные и рабочие планы, наши программы? Не совсем, особенно после того, как подготовка культурологов свелась к четырем годам обучения, из которых полгода занимает практика. Когда-то, готовя пятилетний план, кафедра культурологии старательно учитывала синхронность изучения различных этапов и сторон культуры, различных видов искусства. В параллель были поставлены, по крайней мере, изучение теоретических закономерностей развития культуры, культурной динамики в целом и развития художественной культуры в каждую эпоху. Так, например, если изучалась Древность, то параллельно читались курсы по истории культуры восточной и европейской Античности, по истории искусства Древнего мира, по истории литературы Древнего Востока и истории античной литературы. Все это дополнялось курсом «Библия и мировая культура», ведь Библия - один из основополагающих прецедентных текстов культуры (метатекстов), и формировался он в эпоху классической Древности. Так же обстояло дело с изучением культуры Средневековья, Нового и Новейшего времени. При этом, конечно же, и тогда студентам недоставало углубленного курса по истории философии и научного знания, а также развернутого курса по истории религиозных учений.

Однако с переходом на четырехлетнее обучение, особенно с переходом два года назад к новому стандарту и новому типовому плану, созданному БГУКиИ без учета наших рекомендаций (хотя представители кафедры культурологии БГУ официально были включены в состав коллектива по выработке нового стандарта), более-

менее стройная система нарушилась. Особенно горько сокращение и без того небольшого курса «Белорусская и мировая литература», рассчитанного всего на 108 аудиторных часов. Если помнить, что за «плечами» художественной словесности практически шесть тысячелетий развития, что нет более стереоскопично отражающего развитие общества, человеческого духа, самой культуры, чем литература, что именно последняя выражает наиболее полно национальное самосознание и одновременно репрезентирует универсальные ценности, что роль литературы незаменима в воспитании полноценной развитой личности, то это количество часов выглядит просто насмешкой.

Думается, люди, не понимающие значимости изучения литературы - мировой и национальной - при подготовке культуролога, не являются культурологами. Более того, такие псевдокультурологи не помнят, что многие выдающиеся культурологи были и являются, прежде всего, литературоведами: М.М. Бахтин, Р. Барт, У. Эко, С.С. Аверинцев, А.Я. Гуревич, Е.М. Мелетинский, В.Я. Пропп и др.

Безусловно, кафедра культурологии гуманитарного факультета (ныне - факультета социокультурных коммуникаций) БГУ предприняла все, что возможно, для восполнения пробелов нового типового плана по фундаментальной культурологии в этой части - за счет вузовского компонента и спецкурсов. К сожалению, это удалось сделать в гораздо меньшей степени по прикладной культурологии - и в связи с тем, что типовой план по прикладной культурологии готовила кафедра менеджмента БГУКиИ, и в связи с особой позицией некоторых членов нашей кафедры, ответственных за план по прикладной культурологии. В результате, студенты, обучающиеся на прикладной культурологии, лишены возможности системного изучения литературы, столь важной составляющей художественной культуры и культуры в целом.

Что же можно сделать в подобной ситуации? Можно и нужно при преподавании дисциплин культурологического цикла пытаться создавать в сознании наших студентов живой портрет той или иной эпохи и делать так, чтобы самые великие лица на этом «групповом портрете» были живыми. Для закрепления знаний не грешно обратиться и к повторам. Так, читающий курс по истории изобразительных (пластических) искусств должен четко осознавать единство силовых линий, связывающих главный предмет его рефлексии с философией, литературой, музыкой. Соответственно, читающий курс по истории литературы должен помнить (и повторить для студентов) главное, что в ту или иную эпоху было сделано в философии и изобразительных искусствах, в музыке. Более того - оба они должны показать это

на широком социокультурном фоне, с учетом исторического контекста и развития естественных наук. Проиллюстрировать это можно на примере курса «История западноевропейской литературы в контексте культуры (XVII век)», в частности - на примере изучения такого феномена культуры, как барокко.

XVII в. вполне заслуживает определения трагического века: он открылся казнью Джордано Бруно в 1600 г. и потрясает был войнами, эпидемиями и революциями. И он же дал миру блистательную плеяду мыслителей, писателей, художников - Р. Декарта, Т. Гоббса, Б. Спинозу, П. Гассенди, Б. Паскаля, Я. Бёме, Г.В. Лейбница, Дж. Марино, Л. де Гонгору, Ф. де Кеведо, П. Кальдерона, Т. де Вио, Э. Дюрана, А. де Сент-Амана, П. Скаррона, Ж. С. Сирано де Бержерака, П. Корнеля, Ж. Расина, Ж. Б. Мольера, Ж. Лафонтена, Ж. Лабрюйера, М.-М. Лафайет, Н. Буало, Дж. Донна, Б. Джонсона, Дж. Милтона, Дж. Герберта, Р. Геррика, Т. Кэрью, Р. Крэшоу, Г. Воэна, Дж. Драйдена, Э. Марвелла, М. Опица, П. Флеминга, Ф. фон Логау, А. Грифиуса, К.Г. фон Гофмансвальдау, Г.Я.К. Гриммельсгаузена, Симеона Полоцкого, П.П. Рубенса, Я. Йорданса, А. Ван-Дейка, Рембрандта, Д. Веласкеса, Б.Э. Мурильо, К. Монтеверди, Д. Букстехуде и др. Несмотря на трагичность или даже катастрофичность эпохи в некоторых европейских странах (например, Испании, Нидерландах) XVII в. стал Золотым веком искусства. Объяснить это можно только одним: человеческий дух противостоял энтропии, культура напрягала силы и «смертной бездны на краю» (А. Пушкин) взращивала удивительные цветы духа.

Как самостоятельная историко-культурная эпоха, не равная календарному столетию, XVII в. отличается переходным и чрезвычайно противоречивым характером (сложность эпохи оборачивается ее своеобразной «анонимностью» - отсутствием единого имени, особенно в сравнении с предшествующей и последующей эпохами - Ренессансом и Просвещением). В культурно-исторической цепи XVII в. является важнейшим переходным звеном от феодального к буржуазному укладу. Все сдвинулось, пришло в движение еще в эпоху Ренессанса, окончательную же точку в социально-экономических и политических переменах в Европе поставила Великая Французская революция. Однако именно на XVII в. приходится самая большая нагрузка в переходе европейского общества к новому социально-экономическому строю. Отсюда проистекает внутренняя сложность и противоречивость эпохи, ее чрезвычайная контрастность: с одной стороны - резкий цивилизационный скачок, бурное развитие философского и научного знания, экспериментальных наук, освоение новых географических

и духовных горизонтов, с другой - суеверия, предрассудки, ожесточенный религиозный фанатизм, сожжения на кострах еретиков, ведовские процессы, религиозные войны, кровь, массовая гибель людей. Ни одна из эпох европейской истории не была до тех пор исполнена столь трагических противоречий.

Как известно, XVII в. открыл первую страницу Нового времени. Именно в начале этого века происходит первая буржуазная революция - в Нидерландах, точнее - в Голландии (1609). Голландия бурно развивается экономически и создает колониальную империю нового типа - буржуазную империю в мировом масштабе: голландцы основывают Ост-Индскую и Вест-Индскую торговые компании, их поселения возникают в Северной Америке, Бразилии, на Малайском архипелаге, в Австралии, Новой Зеландии, Тасмании, на южной оконечности Африки (Бурская Республика). Одновременно англичане и французы осваивают Северную Америку. В середине XVII в. в Англии происходит буржуазная (и одновременно пуританская) революция, во многом изменившая, как и голландская, облик европейской культуры.

Еще в XVI в., в результате Реформации, начавшейся в Германии усилиями М. Лютера, западное христианство раскололось на католичество и протестантизм. Ватикан был обеспокоен тем, что из-под его влияния ускользают обширные территории. В результате Католическая Церковь усилила свое противодействие Реформации, что и вылилось в движение Контрреформации. В Западной Европе образовались два религиозно-политических лагеря: с одной стороны, возникла Католическая лига, объединившая католические страны (ее возглавляли испанские и австрийско-немецкие Габсбурги), с другой - Евангелическая уния, в которую вошли лютеранские княжества Германии и другие протестантские страны. Столкновение этих двух сил было неизбежно. Но при этом показательно: католическая Франция, в которой трудно приходилось собственным протестантам - гугенотам, поддерживала Евангелическую унию в разразившейся религиозной войне, ибо ей невыгодно было усиление находящейся рядом католической Австрии, династии Габсбургов.

Тридцатилетняя война (1618-1648) - война между католиками и протестантами, а по сути - война за политический передел Европы, за сферы экономического влияния, - стала самым страшным, самым трагическим событием XVII в. В сущности, это была первая если не мировая, то всеевропейская война (уже в силу этого XVII в. по своему трагизму приближается к XX в., и поэтому, наверное, он был во многом заново открыт эпохой мировых войн). Война, длившаяся

тридцать лет, принесла с собой страшные жертвы и разрушения. Поистине трагическое время породило смятение умов, опущение края пропасти, к которой подошел мир в своем нравственном падении, предельного сгущения зла, приближающегося конца мира, - те настроения, которые принято называть апокалиптическими. Самый пессимистический взгляд на человека уживался с отчаянным оптимизмом, надеждой на духовные и творческие силы человека, на силу его разума. Век иррационализма и усиленных религиозно-мистических исканий, XVII в. стал также эпохой бурного развития философского и научного знания.

Именно в эту эпоху основой научного познания становится эксперимент (как известно, его необходимость обосновал Ф. Бэкон), а ведущим методом - индукция. Базу для расцвета наук создает математика, именуемая «царицей наук». Декарт, Дезарг, Ферма разрабатывают принципы геометрического анализа и создают теорию чисел. Декарт вносит в математику понятие «переменная величина», Ньютон и Лейбниц параллельно и независимо друг от друга открывают дифференциальное и интегральное исчисления. Именно в XVII в. берут начало почти все современные экспериментальные науки. Так, Галилей (наблюдения над движением маятника), Торичелли (изучение безвоздушного пространства и создание барометра), Декарт (объяснение происхождения радуги и формулирование закона преломления света), Паскаль (работы, посвященные проблеме пустоты и атмосферного давления), Ньютон (законы классической механики, закон всемирного тяготения) своими гениальными открытиями создают экспериментальную физику. Работы Галилея, посвященные скорости и инерции, производят подлинный переворот в механике. Благодаря усилиям Бойля, ниспровергающего казавшийся незыблемым авторитет Аристотеля и Парацельса, возникает экспериментальная химия. Упорные анатомические опыты позволяют английскому врачу Гарвею установить законы кровообращения, и это открывает совершенно новые горизонты перед медициной и физиологией.

Гуманитарные науки, лидировавшие в эпоху Ренессанса, также делают значительные успехи. Особенно прогрессируют классическая филология и юриспруденция. Более того, появляется такая новая область юриспруденции, как международное право: оно было вызвано к жизни процессом завершения формирования национальных государств в Европе. Основателем международного права (исторически первого его раздела - морского права) стал выдающийся голландский юрист, мыслитель, исследователь Библии, писатель Хейн де Гроот,

известный европейцам под латинизированным псевдонимом Гуго Гроций (Hugo Grotius).

Все это оказывало огромное влияние на духовный мир современников, в том числе и на искусство, и на художников слова. Однако важнейшими научными открытиями и тенденциями в науке, в наибольшей степени повлиявшими на интеллектуальную атмосферу эпохи и ее художественную парадигму, были следующие:

1. Упрочение и развитие Т. Кампанеллой, И. Кеплером, Дж. Бруно и Г. Галилеем открытий Николая Коперника в области астрономии и космологии. Гелиоцентрическая система, открытая Коперником, была предана анафеме Церковью, ибо ей казалось, что она распатывает все устои мира. Эта система победила, утвердилась в умах мыслящих людей, сменив прежнюю, Птолемею, т. е. геоцентрическую, благодаря дополнительным и великим открытиям названных выше ученых. Немецкий математик и астроном Иоганн Кеплер рассчитал законы движения звезд и планет, которые остаются незабываемыми и поныне. Галилей открыл вращение Земли вокруг своей оси и рассчитал наклон этой оси, что позволило уточнить орбиту вращения Земли вокруг Солнца. Сконструированные великим итальянцем телескоп и микроскоп наглядно продемонстрировали правоту Коперника, бесконечность Вселенной и одновременно единство, взаимосвязь всех элементов ее структуры, макро- и микрокосма. Джордано Бруно выдвинул «безумную» по тем временам идею множественности миров: систем, подобных нашей, Солнечной, великое множество (идея Бруно, как известно, была подтверждена наукой XX в.). Все это привело к кардинальному пересмотру не только картины мироздания, но и понимания места человека в мире. На смену геоцентрической и соответствующей ей антропоцентрической концепциям приходят совершенно иные подходы. Все больше осознавая зависимость от неких иррациональных сил, человек перестает ощущать себя центром вселенной, равно как и Земля перестает быть твердым центром замкнутого мироздания. Более того, выясняется, что подобного центра вообще не существует, что наша планета - лишь песчинка в огромной и безграничной Вселенной. Тем острее в сознании мыслящих людей возникает вопрос: что же такое человек на этой Земле? Если Ренессанс полагал, что человеческая личность автономна, независима и является «мерой всех вещей», то XVII в. исходит из понимания зависимости личности от окружающей среды, более того - от непознанных или принципиально непознаваемых, иррациональных сил, и не только отдельный человек - целые народы, все человечество.

2. Обостренный интерес в науке и философии XVII в. к проблеме движения (открытия Галилея, заложившего основы динамики; учение Декарта о движении материи и введение им в математику понятия «переменная величина», а вместе с тем - движения и диалектики; законы классической механики и закон всемирного тяготения, открытые Ньютоном; системы дифференциального и интегрального исчисления, созданные Ньютоном и Лейбницем). Ныне очевидно, что удельный вес диалектических тенденций в интеллектуальной и художественной жизни эпохи гораздо больше, чем это представлялось ранее. Движение, изменение становится признаком живой жизни, более того - признаком совершенства не только для мыслителей и ученых, но и для художников и писателей, прежде всего художников и писателей барокко. «В мертвом покое нет красоты», - формулирует Франсиско де Кеведо, теоретик и писатель концептизма, одной из школ испанского барокко. Искусство барокко акцентирует динамичность бытия, его изменчивость, осознает ее как закон жизни и в то же время переживает эту изменчивость, непостоянство бренного мира как тяжкое духовное бремя, ведь в состоянии постоянного непостоянства трудно уберечь душу, сохранить негнущиеся духовные ценности (это и становится, в сущности, генеральной проблематикой искусства барокко).

3. Интерес науки XVII в., прежде всего итальянских ученых во главе с Галилеем и Торичелли, а также французского ученого, мыслителя и писателя Паскаля, к проблемам безвоздушного пространства, давления воздуха и жидких тел. Это перекликается с увлечением живописцев этой эпохи, по словам известного искусствоведа Б.Р. Вишера, «воздушной перспективой, изображением атмосферы, прозрачного или влажного воздуха» [3, с. 256]. Более того, изображением различного состояния воздушной атмосферы, движения воздуха, переливов струй воды, игры солнечных бликов увлечены и художники слова (вновь подчеркнем - особенно писатели барокко). Вообще литературе XVII в. свойствен огромный интерес к среде, окружающей человека, к взаимодействию личности и среды.

Изменилось, усложнилось не только представление о человеческой личности, ее структуре, но и о взаимоотношениях ее с окружающей действительностью. В литературе и - шире - художественной культуре XVII в. находит отражение неуклонно возрастающий интерес к проблеме социальной обусловленности человеческой судьбы, зависимости человека не только от своей природы и прихотей фортуны, но и от объективных, пока еще, возможно, не познанных, закономерностей бытия, но также, следует повторить, и от неких иррациональных, роковых, мистических сил. К концу XVI в. все более

очевидной становится противоречивость интересов личности и общества, зависимость личности от общества. «Личность XVII века, - пишет Б. Р. Виппер, - не самоценна, как личность Ренессанса, она всегда зависит от окружения, от природы и от людской массы, которой она хочет себя показать, поразить ее и убедить. Эта тенденция, с одной стороны, поразить воображение массы, а с другой стороны, убедить ее является одной из основных особенностей искусства XVII века» [3, с. 254].

В связи с изменением взгляда на соотношение человека и окружающего мира изменилось понимание свободы. Для Высокого Ренессанса было характерно представление об абсолютной свободе человека, особенно одаренной личности, обязанной лишь самой себе, собственному таланту. Теперь же стало ясно, что свобода относительна, а быть может, и вообще иллюзорна. Это отразилось в иронической мысли Б. Спинозы: «Человек, думающий что он свободен, подобен брошенному камню, который думает, что он летит». Размышляя о том, какая мера свободы отпущена человеку, Спиноза формулирует знаменитое: «Свобода есть осознанная необходимость». Это акцентирует свободу воли, свободу выбора - идею, столь дорогую сердцу мыслителей и писателей XVII в., точнее - горькую диалектику свободы и несвободы. С точки зрения мужественной этики Спинозы, человеку только и остается встретить вызов судьбы, осознать свой долг и исполнять его. Но тем острее в сознании мыслящих людей эпохи вопрос: как соотносятся свобода воли и свобода человеческого существования? Может ли первая реализоваться вполне без второй?

Кардинально изменяется и взгляд на самого человека. На смену концепции гуманистического индивидуализма, абсолютной самоценности и автономности личности, победоносности человеческой воли приходит представление более сложное, прекрасно выраженное в знаменитых «Мыслях» Б. Паскаля: «Что за химера - человек, какой феномен, какое чудовище, какой хаос, какой источник противоречий, какое чудо! Судья всего на свете, глупый червь земли, хранитель истины, клоака непостоянства и заблуждений, слава и отброс Вселенной». Подчеркивая двойственность природы человека, великий немецкий поэт-мистик Ангелус Силезиус пишет: «Нет в мире ничего чудесней человека: / В нем Бог и сатана соседствуют от века» (*перевод Л. Гинзбурга*) [5, с. 261]. «Что есть человек?» - этот вопрос Псалма 8-го (*Пс 8:5*), мучивший также и праведного Иова (*Иов 7:17*), стоявший в центре раздумий Экклесиаста, становится центральным для XVII в., и на него нельзя уже ответить так, как отвечал Высокий Ренессанс. Представление о человеке становится более трагическим,

противоречивым, амбивалентным: в человеке противоборствуют и соединяются добро и зло, он одновременно слаб и силен, ничтожен и велик, в нем сочетаются крайности и сходятся противоположности. Это новое понимание личности очень точно выразил все тот же Паскаль в своей формуле «мыслящий тростник». Эта горькая и гордая формула Паскаля становится одной из выразительнейших формул эпохи. «Образ человека как "мыслящего тростника", - справедливо отмечает А.Н. Горбунов, - важнейший ключ к пониманию искусства и литературы XVII века и чрезвычайно емкая метафора всей культуры этого столетия» [4, с. 5].

Таким образом, в сознании мыслящего человека XVII в. складываются трагические антиномии: человек велик и одновременно беспредельно слаб; человек свободен и в то же время абсолютно зависим от таинственных сил, которые, возможно, не будут познаны никогда; он познает мир, но последний все более оборачивается к нему своей иррациональной стороной; более того, чем дальше раздвигаются границы познания, тем больше сама граница с неизведанным, тем больше тайн и загадок.

Необычайный внутренний драматизм эпохи закономерно повлек за собой обостренный интерес к сложнейшим проблемам человеческого духа и парадоксам бытия. Все это выразилось в чрезвычайно разнообразной палитре философских концепций и систем, порожденных XVII в.: рационализм Рене Декарта (картезианский рационализм) с его тезисом «*Cogito ergo sum*» («Мыслю, следовательно существую»), с убежденностью, что мыслящий рассудок является высшим критерием истины, что мысль предшествует бытию; сенсуализм Пьера Гассенди, признающий единственным источником и критерием познания ощущения человека, его чувственный опыт; панентеизм Якоба Бёме, Баруха (Бенедикта) Спинозы, Блеза Паскаля, соединяющий - у каждого мыслителя по-своему - религиозный мистицизм («все в Боге, и Бог во всем») с опытом естественных наук, интуитивное постижение Высшей Сущности - с непредвзятым изучением природы; неостоицизм Юста Липсия, исходящий из идеи диссонантности мира и пафоса нравственного долга; философия Томаса Гоббса, создавшего законченную механистическую картину мира и впервые выдвинувшего тезис о государстве как общественном договоре между людьми. Показательно, что философия именно в XVII в. окончательно становится самостоятельной областью познания; именно эта эпоха дает первого по-настоящему профессионального философа - Спинозу, которого Ф. Ницше назвал «образчиком философа». Философские концепции, порожденные XVII в., поражают своим

разнообразием и одновременно общим тяготением к универсализму - стремлением дать целостную концепцию универсума и определить место человека в нем. При этом самыми распространенными на уровне обыденной жизни и самыми востребованными в искусстве оказываются стоические (неостоические), мистические (пантеистические) и рационалистические идеи.

Чрезвычайно усложнившееся восприятие мира и представление о человеке могло быть, по меньшей мере, двояко преломлено в искусстве: во-первых, можно было акцентировать дисгармоничность, хаотичность, изменчивость, иррациональность, иллюзорность бытия - и такой путь вел художника к барокко; во-вторых, можно было сделать акцент на разуме, который, хотя бы в сфере ментальной, пытается «снять» противоречия, гармонизировать хаос, - и этот путь вел к классицизму. Два великих стиля и два художественных направления эпохи, безусловно, оказываются двумя сторонами одной и той же «медали», двумя разными ответами на кризис ренессансного сознания, двумя попытками спасения гуманистических ценностей в изменившихся условиях.

При этом, безусловно, между барокко и классицизмом нет абсолютно непреодолимой пропасти; более того, они иногда склонны к конвергенции, ибо принадлежат одному и тому же культурному полю. А.Н. Горбунов справедливо указывает: «Барокко и классицизму, несомненно, присуще некое глубинное сходство. Для обоих стилей в равной мере характерны и монументальность, и чуткое внимание к движениям человеческой души. В лучших творениях мастеров барокко и классицизма одинаково ощущается высокий нравственный пафос и напряженное биение мысли, пытающейся постигнуть мир. Недаром же на практике барочные и классицистические тенденции часто смешивались в одном произведении искусства. (Так, например, классицистически строгая соразмерность архитектурных форм Версальского дворца достаточно органично сочеталась с барочным убранством его интерьеров, а присущий классицизму конфликт долга и чувства в трагедии Корнеля "Полиевкт" разрешался в ситуации, типичной для религиозной драмы барокко.)» [4, с. 6].

Тем не менее, философские и эстетические принципы барокко и классицизма различны, в определенном смысле даже противоположны. Именно с XVII в. можно говорить о сосуществовании в культурном пространстве эпохи принципиально различных художественных направлений, и их различие коренится, прежде всего, в различии философских концепций, на которые они опираются: классицизм - на рационалистическую философию, барокко - на

неостоеческую. Неостоицизм - возрожденная и обновленная философия античных стоиков - Зенона, Эпиктета, Сенеки, Марка Аврелия. Признавая мир дисгармоничным, суетным, непостоянным, стоики утверждали, что только в своей собственной душе человек может и должен найти опору в этом хаотичном мире. Задача человека - хотя бы внутренне, духовно противостоять злу, хранить верность собственному «я», довольствоваться малым, ценить каждое мгновение жизни (некоторые позиции стоицизма совпадали с позициями эпикуреизма).

Стоическая мудрость сделалась поистине успокоительным бальзамом для образованных людей конца XVI - XVII в., которые не могли вынести этого тревожного, зыбкого существования. Книга Марка Аврелия «К самому себе» становится настольным чтением в эту эпоху. При этом новый стоицизм дополняет знаменитый призыв Марка Аврелия «Сожмись внутрь себя!» призывом искать опору не только в собственной душе, но и в Боге, Которого, тем не менее, человек также способен открыть и ощутить, по выражению Майстера Экхарта, «в глубинах собственного духа». Безусловно, неостоицизм - это стоицизм, преломленный через призму библейского мирозерцания. Очагом неостоицизма становятся Нидерланды, а его крупнейшим теоретиком - нидерландский филолог и философ Юстус Липсиус, или Юст Липсий. Он разрабатывает учение о Постоянстве (*Constantia*), которое рассматривается одновременно и как моральную основу, и как жизненную позицию, помогающую образованному и внутренне независимому человеку сопротивляться давлению и требованиям внешнего мира. Стоическое понятие постоянства так, как его мыслил Юст Липсий, совершенно не носило конфессионального характера: оно позволяло человеку держаться в стороне как от политических, так и от религиозных битв, хотя и сочеталось органичнее всего с этикой христианства. Книга Юста Липсия «De Constantia» («О Постоянстве», 1584), написанная на латыни, стала основной книгой неостоицизма.

Важнейшие мировоззренческие черты, излюбленные идеи и темы барокко - *vanitas mundi* (бренность, суетность мира), *discordia concors* (соединение противоположностей, сочетание несочетаемого), *Constantia* (верность, постоянство - стоическое Постоянство души вопреки непостоянству мира). Итак, мир предстает перед глазами художника барокко непостоянным, изменчивым, находящимся в вечном движении, в состоянии постоянного непостоянства, и именно осознание этого дает возможность человеческой душе выстоять, позволяет ей сохранить постоянство и верность себе. Эта мысль очень глубоко выражена в «Стансах Непостоянству» французского поэта-либертена Этьена Дюрана. Эту же идею вечного непостоянства и противоборства

контрастов как характерную черту нового мироощущения утверждает великий английский поэт Джон Донн в одном из своих «Священных сонетов» («Сонет XIX»): «Я весь - боренье: на беду мою, / Непостоянство - постоянным стало.» (перевод Д. Щедровицкого) [1, с. 128-129].

Видение мира в изменчивости и столкновении контрастов обусловило такие важнейшие черты барокко, как контрастность и динамизм художественной системы. Барокко - искусство диссонанса, искусство контраста, искусство, построенное на антитезе. Антитетичность - прежде всего контрастное соединение предметности, конкретности изображения и аллегорического, метафорического видения мира, натуралистичности и мистики, апелляции к разуму и одновременно к чувству, интеллектуальной перегруженности и иррационализма - на всех уровнях пронизывает образный строй искусства барокко. Барокко - искусство необычности, чрезмерности. Его отличает повышенная экспрессивность, эмоциональная и философская перенасыщенность, стремление поразить читателя, зрителя, слушателя, пристрастие к пышной образности, к метафоре, к сочетанию иррационального и чувственного, к диссонансам, к смешению трагического и комического. Для него характерно живописное изобилие деталей, орнаментализм. Вместе с тем не следует воспринимать барокко лишь как нечто формально избыточное или даже вычурное. Это искусство больших страстей, суровое, напряженное, трагическое.

Поэты, живописцы, скульпторы, музыканты эпохи барокко чувствовали, что пришло новое время, что они творят не так, как мастера предыдущего столетия. Характерно, что они сами называли свой стиль модернизмом (от «модерн» - новый, современный). Новому мироощущению человека, чувствующего себя маленькой частицей природы, соответствуют и новые формы в архитектуре. Границы зданий как бы тают, сливаются с окружающим ландшафтом, исчезают резкие, прямые линии и плоскости. Барочные купола создают иллюзию разверстых над человеком, уходящих в бесконечность небес. Не случайно Ф. Стендаль писал: «Ничто так не величаво, как огромное здание с куполом, где у зрителя всегда есть над головой доказательство невероятной творческой мощи». Это было сказано по поводу огромного купола собора святого Петра в Риме - одного из первых барочных зданий (начато в 1561 г.). Этот купол проектировал великий Микеланджело. Ансамбль площади св. Петра стал одним из ярчайших созданий архитектуры барокко. Его проектировал знаменитый архитектор и скульптор Джованни Лоренцо Бернини, которому

принадлежит также не менее знаменитая, демонстрирующая присущий барокко иллюзионизм Скала Реджа в Ватикане. Крупнейшими мастерами барокко были также итальянские архитекторы Франческо Борромини и Гварино Гварини. В числе их творений - церкви Сан-Карло, Сант-Иво, Сант-Андреа делла Фратте в Риме, Сан-Лоренцо в Турине, дворцы Фальконьери, Барберини, Кариньяно. Прекрасные барочные ансамбли украшают Прагу и другие города Европы. Одно из первых сооружений в стиле барокко на территории Беларуси - иезуитский костел в Несвиже (конец XVI в.). На территории Литвы и Беларуси складывается так называемое виленское барокко. Вместе с Бартоломео Карло Растрелли, оформившим Большой каскад дворца в Петергофе, барокко приходит в Россию.

Как уже отмечалось, одним из характерных признаков искусства барокко является необычный динамизм. Движение, непостоянство становится законом искусства. Самое, казалось бы, статичное искусство - скульптура стремится передать момент движения, смену эмоционального состояния. Античные статуи кажутся бездушными и слепыми рядом с полными жизни, напряженно эмоциональными композициями крупнейшего скульптура барокко - Дж.Л. Бернини.

Принципы барокко с его прихотливой фантазией, господством воображения, эмоциональной и философской перенасыщенностью оказались очень плодотворными для живописи, музыки, лирической поэзии. Барокко начиналось именно с живописи. Черты барокко отмечаются уже в конце XVI в. у позднего Тинторетто с его бездонными пространствами, динамической композицией, мощными контрастами света и тени. Первым ярким представителем барокко в живописи общепризнанно считается итальянский художник Микеланджело да Караваджо, в творчестве которого наглядно проявляется такая отличительная черта барокко, как сочетание метафоры, аллегии и чрезвычайной вещности, конкретности, осязательности мировосприятия. Б.Р. Виппер пишет: «Цель Караваджо - максимальная осязательность религиозного Откровения, которой он пытается добиться контрастом густых, темных, непрозрачных фонов и как бы выталкиваемых ими на зрителя ярко освещенных, резко осязательных в своей телесности фигур» [3, с. 256-257]. Таким образом, религиозная символика, аллегория обретала совершенно зримые, телесные черты. К тому же Караваджо преимущественно искал свои модели среди простых людей, писал с натуры персонажей Священного Писания, что шокировало церковников.

Б.Р. Виппер отмечает следующие особенности стиля барокко в живописи, оказывающиеся весьма актуальными и для других видов

искусства: «Слияние человека с миром, как бы поглощение его средой, подчинение, субординация всех элементов художественного произведения одному руководящему стержню, эмоциональному, ритмическому, колористическому, стремление улавливать обыкновенное в необыкновенном и необычайное в обычном, тенденция к иносказанию, иногда перерастающему в аллегию (Пьетро да Кортона), иногда воплощенному в притче (Д. Фетти)» [3, с. 258]. Пьетро да Кортона - крупнейший итальянский живописец-монументалист, мастер монументальной фрески, оставивший знаменитые росписи плафонов дворцов Барберини в Риме и Питти во Флоренции. В свою очередь, Доменико Фетти - мастер притчи, выражающей язык обывденности, языком жанровой живописи (визитной карточкой художника стала его «Притча об утерянной драхме», иллюстрирующая одноименную евангельскую притчу). Во Фландрии, где почти безраздельно господствовало барокко, его черты проявились в творчестве Питера Пауэла Рубенса, Якоба Йорданса, Адриана Брауера. Искусствоведы обнаруживают элементы барокко в чувственной силе и динамике живописи голландского художника Франса Хальса. Внимание голландской школы живописи барокко к простому, обывденному миру, умение отразить его необычайно зримо сказалось и в творчестве великого Яна Вермеера Дельфтского, и в жанровых сценах и натюрмортах «малых» голландцев. Барокко, несомненно, явилось основой творческого метода величайшего живописца XVII в. Рембрандта Харменса ван Рейна: «. в самом существе художественной концепции Рембрандта, которая основана на контрасте густого мрака и мерцающего в нем таинственного света, заложены барочные корни» [3, с. 262]. С испанским барокко ассоциируются имена таких художников, как Франсиско де Эррера, Хусепе де Рибера, Франсиско де Сурбаран. Испанское барокко - это и воздушная дымка полотен Бартоломе Эстебана Мурильо (равно как и его жанровые сцены), и мрачные видения Вальдеса де Леаля. Многими своими чертами включается в общий ансамбль испанского барокко и искусство выдающегося испанского живописца Диего Веласкеса, в то же время выходя за его пределы, опережая, как и суровое мастерство Рембрандта, свою эпоху.

Достоинным завершением эпохи барокко, высшим ее проявлением была музыка. Именно в эпоху барокко рождается гениальная музыка, которая и сейчас звучит в концертных залах. Появляются новые музыкальные формы - соната, концерт, оратория, рождаются опера и балет (создателями оперы в самом начале века были итальянские композиторы Якопо Пери и Клаудио Монтеверди, крупнейший

представитель оперного барокко; именно Монтеверди определил стиль барокко как *stil concertato* - «стиль взволнованный», «возбужденный»). Театрализуется церковная музыка, музыка впервые выходит на большую театральную сцену. Музыка барокко была искусством вариации, она требовала все более грандиозных хоров и оркестров. Подобно поэзии, музыка ставила своей целью потрясти слушателей. Среди многих искусных музыкантов этого времени римский композитор Орацио Беневольи отличился сложнейшим контрапунктом: в некоторых его мессах участвуют до сорока семи (!) голосов. Музыкальные здания, которые возводили великие композиторы XVII в., походили на соборы в стиле барокко. Как барочная архитектура, где все линии смещены, фронтоны отделяются от здания, колонны винтообразно восходят вверх, музыка барокко полна движения, она грандиозна и насыщена сложнейшими комбинациями.

Крупнейшие представители музыки барокко в XVII-XVIII вв. - Генри Пёрселл (Англия), Джироламо Фрескобальди (Италия), немецкие композиторы Генрих Шюц, Дитрих Букстехуде, Георг Фридрих Гендель, Иоганн Себастьян Бах. Интересный образец зрелого барокко представляет органное искусство Букстехуде, для которого характерны крупные формы, богатая фантазия в смене почти театральных образов, мощно воздействующая импровизационность и «широкие мазки света и тени» (Р. Роллан). Гендель также исходил из почвы барокко, хотя и вырвался за его рамки. Со стилем барокко связана у Генделя многоплановость его контрастов, при которой он не боится сталкивать возвышенное и презренное, патетическое и вульгарное, а также его пламенное воображение, зримость его образов. Интересно, что Гендель считается одним из сильнейших мастеров звукописи в музыке. Он слышал и видел свои образы одновременно, перед его фантазией возникали пейзажи, разворачивались грандиозные события, он живописал «тьму египетскую» и движение целых полчищ, вкрадчивость Далилы-обольстительницы и видение Валтасара, огненный дождь с градом и солнечную пастораль. Живопись всегда оставалась второй страстью Генделя после его музыки; в его богатом собрании картин были подлинники Рембрандта.

И наконец, гениальное завершение музыки барокко - творчество И.С. Баха. Он не смягчал стилистики барокко, но довел до предела ее жесткости, ее контрасты, довел до предела - и, по сути, исчерпал. Бах завершает целую эпоху и выходит далеко в будущее. «С баховских вершин, - пишет музыковед Т.Н. Ливанова, - эпоха Возрождения видится нам отдаленным прошлым европейской музыки, порой ее строгого и наивного отрочества» [6, с. 289].

Барокко очень ярко проявилось и в литературе, раньше всего коснувшись лирической поэзии. Зачинателями литературного барокко принято считать Джамбаттисту Марино в Италии и Луиса де Гонгору-и-Арготе в Испании - двух выдающихся поэтов XVII в. Они дали начало и имя двум школам внутри барокко - маринизму и гонгоризму (культизму, или культеранизму). У истоков барокко в Англии стоит великий английский лирик Джон Донн. Марино, Гонгора и Донн культивировали особую разновидность метафоры - кончетто (концепто, концепт), основанного на мгновенном и неожиданном сближении далеких понятий или явлений. В Германии барокко дало одного из крупнейших лирических поэтов XVII в. Андреаса Грифиуса, во Франции - Теофила де Вио. Барокко существенно повлияло на палитру крупнейшего эпического поэта XVII в. Джона Милтона. Ярчайшим явлением в области драматургии и театрального искусства стало творчество испанского драматурга Педро Кальдерона. Очень значительны успехи барокко в жанре романа, который становится колыбелью европейского романа Нового времени, прежде всего социально-бытового и сатирического, - проза Франсиско де Кеведо и Луиса Велеса де Гевары, Бальтасара Грасиана и Иоганна Михаэля Мошероша, Ганса Якоба Кристофа Гриммельсгаузена, Шарля Сореля и Жана Савиньена де Сирано де Бержерака.

Литературное барокко проявлялось в каждой стране специфически, поэтому существовали различные национальные варианты барокко. Это маринизм в Италии, культизм и концептизм в Испании, метафизическая и каролинская школы в Англии, прециозная литература и литература либертинажа (вольномыслия) во Франции, Первая и Вторая Силезские школы в Германии. Но, конечно же, самые крупные мастера не укладываются в рамки отдельных школ и течений.

Итак, мы видим, что барокко сладывается именно как художественная система, т. е. охватывает все сферы и виды искусства. Ни в одном столетии не было, пожалуй, такого сходства между развитием поэзии, музыки и изобразительных искусств, как в XVII в. Мастера всех искусств одинаково стремились к Метафоре, которая требовала для проникновения в тайны мира «гениального остроумия».

Думается, что только в связях и параллелях всех видов искусств, только на широком социокультурном фоне, только в контексте развития философского и научного познания мира можно по-настоящему познакомить студента с литературой барокко и одновременно создать в его сознании целостный «портрет» эпохи барокко и - шире - XVII века.

ЛИТЕРАТУРА

1. Английская лирика первой половины XVII века / сост., предисл. и общ. ред. А.Н. Горбунова. - М.: Изд-во МГУ, 1989. - 347 с.
2. Ветхий Завет: Плач Иереми; Эккlesiаст; Песнь Песней / пер. и коммент. И.М. Дьяконова, Л.Е. Когана при участии Л.В. Маневича. - М.: РГГУ, 1998. - 345 с.
3. Виппер, Б.Р. Искусство XVII века и пролема стиля барокко / Б.Р. Виппер // Ренессанс. Барокко. Классицизм: Проблема стилей в западноевропейском искусстве XVI-XVII веков / отв. ред. Б. Р. Виппер, Т. Н. Ливанова. - М.: Наука, 1966. - С. 245- 263.
4. Горбунов, А.Н. Поэзия Джона Донна, Бена Джонсона и их младших современников / А.Н. Горбунов // Английская лирика первой половины XVII века / сост. и общ. ред. А.Н. Горбунова. - М.: Изд-во МГУ, 1989. - С. 5-72.
5. Европейская поэзия XVII века / вступ. ст. Ю. Виппера; сост. И. Бочкаревой и др. - М.: Худож. лит., 1977. - 927 с.
6. Ливанова, Т.Н. Проблема стиля в музыке XVII века / Т.Н. Ливанова // Ренессанс. Барокко. Классицизм: Проблема стилей в западноевропейском искусстве XV-XVII веков / отв. ред. Б.Р. Виппер, Т.Н. Ливанова. - М.: Наука, 1966. - С. 264 -289.