Чем нам интересно барокко?

Александр Степанов
Профессор, кафедра зарубежного искусства, факультет теории и истории изобразительного искусства, Санкт-Петербургский государственный академический институт живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина; доцент, кафедра междисциплинарных исследований и практик в области искусств, факультет свободных искусств и наук, Санкт-Петербургский государственный университет (СПбГУ). Адрес: 190000, Санкт-Петербург, ул. Галерная, 58–60. E-mail: ekhodor@gmail.com.

Ключевые слова: барокко; искусство; архитектура; рациональность; агрессивность; оптимизм.

Вопреки требованиям Тридентского собора, барокко в искусстве и архитектуре стремилось не столько поучать (*docere*), сколько увлекать (*movere*) и услаждать (*delectare*). Благодаря господству этой эстетической установки барокко сохранило личностную целостность человека в условиях катастрофического распада ренессансной картины мира, профессионального обособления всех сфер деятельности, открытия с помощью телескопа и микроскопа бесконечно большого и бесконечно малого миров, проникновения анатомов и физиологов внутрь человеческого тела.

«Иррациональность» барочных произведений лишь в чувственном восприятии кажется противоположной рационализму философской и научной мысли. Художественная деятельность корифеев барокко осуществлялась под знаком *ratio*. Апофеозом рациональности в области искусств был оперный театр во всех его составляющих: от либретто, музыки и вокальной техники до финансовой деятельности импресарио, архитектуры ярусного зрительного зала и сценографических чудес. Расставшись с ренессансным идеалом совершенства в познавательной и творческой деятельности, барокко дало импульс устремлению за пределы данного и достигнутого, не иссякший до настоящего времени.

От начала европейской истории и до наполеоновских войн эпоха барокко выделяется как пик агрессивности. Но, несмотря на великое множество ужасающих событий, барокко поражает оптимистичностью. Начиная с этой эпохи, западный человек мыслит смерть не как безличную роковую силу, а как приватное событие, вероятность которого в каждый момент отчасти зависит от него самого. Памятники барочной архитектуры в Азии, Южной и Северной Америке свидетельствуют о барокко как о первом стиле глобализации. Но высадка «отцов-пилигримов» на берегу залива Кейп-Код и заключенное ими «Мэйфлауэрское соглашение» — событие мирового значения, не имевшее ничего общего с моделями освоения далеких земель, практиковавшимися европейцами до эпохи барокко.

ФЕНОМЕН западноевропейского барокко по-прежнему не дает нам покоя: притягивает одних, отталкивает других, заставляет спорить о ценности созданного в интервале между Возрождением и рококо, о смысле и значении событий того времени, о содержании самого понятия «барокко» и даже о том, можно ли считать понятием это слово, служившее некогда лишь пренебрежительным ярлыком. Подтверждение актуальности этой темы — семинары по проблематике барокко, которые проводились в конце 2017 года на факультете свободных искусств и наук СПбГУ совместными усилиями сотрудников двух кафедр: кафедры проблем междисциплинарного синтеза в области социальных и гуманитарных наук и кафедры междисциплинарных исследований и практик в области искусств.

Мой текст обсуждался первым в рамках этого проекта. Начав с того, что лучше знакомо мне как искусствоведу, — с искусства и архитектуры, — я затем коснулся других, менее близких мне явлений барокко, которые, однако, интересны мне не в меньшей степени. Мой интерес к барокко имеет два мотива. Один — глубокое изумление перед тем, что происходило и было совершено в ту эпоху. Другой — предположение, что барокко является первоисточником явлений, актуальных, как мне кажется, для нас, людей XXI века.

1. Барокко в искусстве и архитектуре, вопреки требованиям Тридентского собора, стремилось не столько поучать (docere), сколько увлекать (movere) и услаждать (delectare)

Широко распространено убеждение, что искусство барокко было пропагандистским оружием Контрреформации. Инстанцией, сформулировавшей требования к католическому искусству, был Тридентский собор, работавший с 1545 по 1563 год. Чтобы в полной мере осознать сугубую ренессансность этого предприятия, вспомним, что современниками собора были: в Италии — Микеланджело, Тициан, Палладио, во Франции — Гужон и Пилон, в Германии — Гольбейн и Кранах, в Нидерландах — Брейгель Старший.

Каноны и декреты Тридентского собора запрещали в религиозных сюжетах «рисовать и украшать образы соблазнительной красотой» и требовали «избегать недостаточной благопристойности»[1]. Решения собора конкретизировал болонский архиепископ, кардинал Габриэле Палеотти, в трактате «Речь по поводу святых и светских изображений», итальянский оригинал которого вышел в свет в 1582 году[2], а латинский перевод — в 1594 году. Палеотти выступил, во-первых, за текстуальную обоснованность сакральной иконографии, то есть за единообразие облика и атрибутов каждого священного персонажа; во-вторых, за распространение католических норм морали и декорума (благопристойности) на светское искусство (хотя он и оговаривал, что под «денежным давлением» художнику дозволяется создавать безнравственные произведения); в-третьих, против крайностей маньеризма — за натуралистический стиль, исторически правдивый и легко доступный для понимания, то есть пригодный в качестве «немой проповеди».

Однако барочное искусство не стало придерживаться этой программы.

Художники с наслаждением изображали, а зрители разглядывали «соблазнительные красоты» в религиозных сюжетах. Посмотрите на святую Марию Магдалину в «Положении во гроб», написанном Рубенсом — величайшим живописцем барочного католицизма (1602, Рим, Галерея Боргезе), или на «Кающуюся Магдалину» Гверчино, живописца как раз болонской школы братьев Каррачи (1648–1655, картина проходила в 2016 году на аукционе «Сотбис»). Число подобных примеров нетрудно умножить. Джованни Морелли называл такие образы Магдалины «венерами в иезуитском стиле». С не меньшим удовольствием изображали барочные художники «безнравственную жизнь» в таких религиозных сюжетах, как «Лот с дочерьми» (например, Ян Брейгель Старший, 1600–1625, Мюнхен, Старая Пинакотека), «Блудный сын» (например, Иоганн Лисс, ок. 1622, Нюрнберг, Германский национальный музей), «Пир Ирода» (например, Рубенс, 1635–1638, Эдинбург, Национальная галерея Шотландии).

Требование кардинала Палеотти соблюдать каноническое единообразие обликов святых игнорировалось. Взгляните еще раз на Магдалину на упомянутых картинах Рубенса и Гверчино. Ре-

1. Цит. по: *Бельтинг Х.* Образ и культ. История образа до эпохи искусства. М.: Прогресс-Традиция, 2002. С. 618.
2. *Paleotti G.* Discorso intorno alle immagini sacre e profane. Cittá del Vaticano: Libreria Editrice Vaticana, 2002.

комендациям по внедрению католических норм морали и декорума в светское искусство не отвечали, например, многочисленные жанровые сценки Адриана Брауэра (например, «Драка крестьян при игре в карты», ок. 1635, Дрезденская галерея). По-видимому, «денежное давление» (под которым надо понимать спрос на безнравственные сюжеты) легко преодолевало ограничения католических нравственных норм. Наконец, с требованием исторической правдивости и внятности изображений совершенно не считались авторы многофигурных аллегорических композиций. Достаточно указать на римскую плафонную живопись: «Триумф Божественного Провидения» Пьетро да Кортоны в палаццо Барберини (1633–1639) и «Прославление Святого имени Иисуса», созданное Бачиччо в Иль-Джезу (1679). А ведь в последнем случае мы имеем дело с росписью в главной церкви иезуитов!

Кардинал Палеотти в отчаянии составил список картин, аналогичный ватиканскому «Индексу запрещенных книг». Однако никаких последствий это не возымело.

Глядя на все эти антитридентские вольности, приходится признать, что если установления собора и продолжали сохранять силу, то только в богословской догматике, в организации жизни клира и в богослужебной практике. Конечно, вне этих сфер верность принципам Тридентского собора подразумевалась как нечто само собой разумеющееся, но на деле ни заказчики, ни художники, ни зрители не желали такого искусства, которое соблюдало бы эти принципы.

Одна из причин этого мне видится в том, что люди, у которых почти не было передышки в череде трагических событий XVII века, нуждались в отвлечении от жестокой реальности, в психологической компенсации. Витальное искусство барокко выполняло роль утешителя, создавая яркую альтернативную, воображаемую действительность. В Цицероновой риторической триаде *movere — delectare — docere* (трогать — услаждать — поучать), которую Тридентский собор рекомендовал в качестве идеальной формулировки задач искусства, целевое звено триады — поучение — на практике было подменено отвлечением и услаждением зрителя.

* * *

Рассмотрим архитектуру: среди ее историков распространено убеждение, что культовая архитектура барокко следовала главным образом схеме римской церкви иезуитов — Иль-Джезу, спроектированной в 1568 и завершенной в 1584 году. Но барокко и в этой области зачастую пренебрегало контрреформационным образ-

цом, хотя его настоятельно рекомендовали самые последовательные и авторитетные поборники решений Тридентского собора — кардиналы Карло и Федерико Борромео. Напомню о главных особенностях Иль-Джезу: широкий неф, предназначенный для проповеди, обращенной к большому количеству народа; алтарь, хорошо видимый из любой точки интерьера; вместо боковых нефов — капеллы; сакристия, удаленная от апсиды, чтобы вынос гостии к главному алтарю выглядел длительной, впечатляющей процессией. Общее мнение выразил Дж. К. Арган:

> Иль-Джезу закрепляет типологию церкви Контрреформации, главным образом предназначенной для коллективной молитвы и обращения к Богу. <…> Церковь… это уже не символ вселенной, а аллегория христианского сообщества, ищущего спасения[3].

Но в первоначально строгом интерьере Иль-Джезу, в отличие от фасада этой церкви, не было никаких барочных затей. Пилястры и своды девственно белели штукатуркой; капители и базы пилястр честно демонстрировали свой травертин; мрамор был только на алтарях, фрески — только в куполе и на парусах.

Хотя особенности внутреннего пространства Иль-Джезу действительно воспроизведены во многих барочных церквях, другие — как раз самые прекрасные — далеки от этого образца. Замечу прежде всего, что протяженные нефы главного католического храма — собора святого Петра, которые Карло Мадерна пристроил к храму Микеланджело в 1605–1613 годах, не имеют ничего общего со схемой Иль-Джезу.

Интерьер самой Иль-Джезу спустя сто лет после завершения церкви преобразился до неузнаваемости, ибо вкусу барокко былая ренессансная сдержанность была чужда. Свод нефа раскрылся в небеса благодаря фреске Бачиччо, а у подпружных арок поселились скульптурные аллегории 16 стран мира, славящих имя Иисуса, — работа Антонио Раджи.

Алтарь святого Игнатия Лойолы, завершенный по проекту Поццо в 1699 году, — это двадцатипятиметровой высоты сооружение из голубовато-серого, черного, белого мрамора, лазурита и позолоченной бронзы с беломраморными, бронзовыми статуями и рельефами из стукко. Под звуки литургического хора за уходившей вниз огромной картиной «Святой Игнатий, получающий монограмму Иисуса» появлялась отлитая из чистого серебра ста-

3. *Арган Дж. К.* История итальянского искусства / Пер. с ит. Г. П. Смирнова. М.: Радуга, 1990. Т. 2. С. 124.

туя основателя ордена иезуитов высотой в два человеческих роста. Рудольф Виттковер об убранстве капеллы святого Игнатия писал:

> Никогда еще уверенность в победе Контрреформации не выражалась языком скульптуры так напористо, с таким откровенным акцентом на сугубо чувственных впечатлениях… Динамическое единство высокого барокко уступило место позднебарочному многословию, рассредоточенной живописности[4].

Однако мне представляется, что триумф Контрреформации состоялся задолго до описанных мной преобразований Иль-Джезу. В нынешнем интерьере главной церкви иезуитов легче думается не об успехах Контрреформации, но об окончательной победе барокко над Ренессансом.

Еще до завершения Иль-Джезу, в 1572 году, Карло Борромео объявил центрические в плане композиции языческими и призвал вернуться к крестообразным планам. Однако сами иезуиты не спешили повторять в Риме решение, найденное Виньолой в Иль-Джезу. Поистине вызывающе выглядит овальная в плане церковь Сант-Андреа-аль-Квиринале, спроектированная Бернини и построенная ими в 1658–1678 годах для своего римского новициата. А спустя несколько лет неподалеку от нее испанские босоногие тринитарии, словно в насмешку над требованием святого Карло Борромео, завершили по проекту Борромини центрическую церковь Сан-Карло, где мысли о христианском сообществе вовсе не возникает, ибо интерьер этой любимой церкви римлян погружает каждого в индивидуальную медитацию на тему архитектурного чуда. Не стоит даже говорить о венецианской Санта-Мариа-Салуте и о туринских чудесах Гварини.

Более того, барокко склонялось к такому облику главного фасада храма, что его легко принять за дворец светского властителя. Вот ряд римских примеров: собор Святого Петра (Карло Мадерна, 1613), Санта-Мария-Маджоре (Фердинандо Фуга, 1743), Сан-Джованни-ин-Латерано (Алессандро Галилеи, 1745). Еще более впечатляющий пример мимикрии храма под дворец — находящийся в Гамбурге самый крупный в мире архитектурный макет эпохи барокко, а именно созданный в 1680–1692 годах макет храма Соломона, восходящий к идеям Хуана Вильяпандо и воспроизводящий в основном структуру Эскориала.

4. *Wittkower R.* Art and Architecture in Italy. 1600 to 1750. Harmondsworth: Pelican, 1986. P. 435–436.

Дворец, в отличие от храма, — это явление персоны. Вопреки мнению Аргана, барокко учит понимать храм не как типовую «аллегорию христианского сообщества», а как персону с неповторимым характером, пробуждающую в душе посетителя уникальные переживания. Как и в живописи, в архитектуре барокко на первом плане — *movere* и *delectare*, но не *docere*.

Интересно, что именно так понимают задачу создания храма современные заказчики и архитекторы.

2. Искусства барокко сохранили целостность человека в условиях распада ренессансной картины мира и профессионального разобщения всех сфер деятельности

Вспомним притязания Римско-католической церкви на монополию в традициях не только богословия, но и философии, поэзии, права, бесподобно выраженные Рафаэлем на стенах ватиканской Станцы делла Сеньятура; вспомним притязания папства на светскую власть, проявившиеся во внешней политике Сикста IV, Александра VI и Юлия II; вспомним принцип лютеранских князей «Чья власть, того и вера» — и нам будет трудно отрешиться от мысли, что религии как таковой, не окрашенной флюидами светской политики и культуры, Ренессанс не знал.

Вспомним, что по ренессансным представлениям личные и государственные судьбы решались Фортуной, заменившей собой благодать, и личной доблестью по-макиавеллевски циничных государей, заменившей собой добродетель, — и мы склонимся к мысли, что Ренессанс не знал и политики как профессиональной деятельности.

Вспомним о расцвете астрологии, магии, демонологии — и мы поймем, что Ренессанс не знал и науки как таковой.

Вспомним, что в ренессансной художественной практике безраздельно господствовали религиозные, политические, прикладные функции искусства и квазинаучные увлечения пропорциями, перспективой, анатомией, — и мы увидим, что Ренессанс не знал и искусства как такового.

Вместо собственно религии, политики, науки, искусства в добарочной культуре господствовал смутный средневеково-ренессансный синкретизм.

И только в эпоху барокко рассеялся мифопоэтический туман, в котором терялись собственные очертания любого предмета, а через фантастические подобия макро- и микрокосма что угодно могло быть помыслено как нечто иное, в котором словами и до-

мыслами, опять переходившими в слова, заменялось ненавистное гуманистам опытное знание.

В XVII веке религия, философия, право, политика, рационально-опытное знание, медицина, экономика, искусство и т. д. впервые обособились друг от друга, превратились в автономные практики со своими специфическими целями и критериями успеха, обзавелись профессионалами своего дела. Хотя в это время и не перевелись многосторонне одаренные личности (достаточно вспомнить Рубенса, Декарта, Паскаля, Лейбница, Брауна, Ньютона), все-таки обособление и специализация различных сторон деятельности были настоящей эпистемологической революцией.

К тому же телескоп и микроскоп поставили только что открытого Декартом субъекта между безднами бесконечно большого и бесконечно малого миров. А анатомия и физиология беспощадно подрывали ренессансную эстетику человеческого тела, что наглядно представлено, например, потрясающими муляжами конца XVII века во флорентийском музее *La Specola*. Распад ренессансной картины мира грозил человеку эпохи барокко ценностной дезориентацией, оскудением личности.

В это время только искусство имело дело с соразмерными человеку, непосредственно данными реалиями. Поэтому искусство (но не такое, какого требовал Тридентский собор, а искусство барочное) стало единственной областью деятельности, благодаря которой человек мог восстанавливать свою духовную целостность.

Возвращаясь к Цицероновой риторической триаде, я думаю, что, в отличие от любого поучения, которое неизбежно подчиняет человека определенной цели, развлечение и услаждение — это такие способы воздействия на человека, которые не требуют его специализации. Они сохраняют возможность осознавать себя человеком вообще. Мне кажется, что искусство барокко, будучи средоточием человечности, решало ту же задачу, что массовая культура в наши дни.

В ноябре 2017 года в прениях о «современном искусстве в меняющемся мире», происходивших в рамках VI Петербургского культурного форума, Татьяна Черниговская, живописуя антропологическую катастрофу, вызванную стремительным вторжением компьютерной техники в саму природу современного человека, выразила надежду на то, что искусство спасет нас от тотальной киборгизации. Возникает вопрос, какое именно искусство могло бы осуществить эту душеспасительную миссию. Вопрос риторический: им может быть только такое искусство, которое своей человечностью не уступало бы искусству барокко.

3. Пресловутая «иррациональность» барочных произведений, внешне противопоставленная рационализму философской и научной мысли, — продукт сугубо рациональных творческих усилий

Как показал Мишель Фуко, около середины XVII века в эпистеме западной культуры наблюдается крупный разрыв, «знаменующий начало классической эпохи». Суть этого разрыва он сформулировал следующим образом:

> В начале XVII века, в тот период, который ошибочно или справедливо называют «барокко», мысль перестает двигаться в стихии сходства. Отныне подобие — не форма знания, а, скорее, повод совершить ошибку, опасность, угрожающая тогда, когда плохо освещенное пространство смешений вещей не исследуется[5].

«Пространство смешений вещей» — это и есть ренессансное пространство синкретической, не-специализированной мысли и деятельности.

Фуко утверждал, что от эпохи, предшествовавшей барокко, остались лишь игры,

> очарование которых усиливается на основе этого нового родства сходства и иллюзии; повсюду вырисовываются химеры подобия, но известно, что это только химеры; это особое время бутафории, комических иллюзий, театра, раздваивающегося и представляющего театр, *qui pro quo* снов и видений, это время обманчивых чувств; это время, когда метафоры, сравнения и аллегории определяют поэтическое пространство языка[6].

Думаю, Фуко был совершенно прав. Аллегоричность искусства барокко интересна, в частности, тем, что барокко разделяет это свойство с современным искусством, главным механизмом осмысления которого является, на мой взгляд, именно аллегория.

Что же до отмеченных Фуко «игр», то художественные произведения барокко, действительно, не демонстрируют приверженности радикальному рационализму тогдашней философии и науки. Однако эти «игры» не имеют ничего общего с наивной игривостью; все эти *qui pro quo* сочинялись исключительно рационально. Барочная

5. *Фуко М.* Слова и вещи. Археология гуманитарных наук / Пер. с фр. В. П. Визгина, Н. С. Автономовой; вступ. ст. Н. С. Автономовой. М.: Прогресс, 1977. С. 39, 40, 99.
6. Там же. С. 100.

игра подразумевает всеобщее знание правил, выработанных преимущественно Ренессансом, и осознание последствий нарушения этих правил, нацеленного на возбуждение позитивных аффектов.

Я могу подтвердить мысль Фуко об «играх» барочного искусства такими, например, феноменами, как иллюзионистические эффекты в архитектуре Бернини, Борромини, Гварини; устранявшие границу между небом и землей *apparati,* возводившиеся в церквях искуснейшими художниками в дни Сорокочасового поклонения Святым дарам; натюрморты-обманки; анаморфозы; анатомические таблицы в виде жанровых сценок. Но подлинным апофеозом мнимой барочной иррациональности стал общедоступный коммерческий оперный театр. Я считаю оперный театр — во всех его составляющих, от либретто, музыки и вокальной техники до финансовой деятельности импресарио, архитектуры ярусного зрительного зала и сценографических чудес, — главным художественным изобретением барокко. Что грандиозная эстетическая машина, называемая барочным оперным театром, просто не могла бы существовать и работать без изощренной деятельности ума, это, я полагаю, не нуждается в доказательствах.

Но если, согласно Фуко, классическая (читай — барочная) эпистема начиная с рубежа XVIII–XIX веков, то есть уже более 200 лет, вытеснялась так называемой «современной» эпистемой, то чем же могут быть нам интересны принципы мышления столь отдаленной эпохи?

Дело в том, что, как и предвидел Фуко, эпистема XIX–XX веков, в центре которой стоял человек, отходит или уже отошла в прошлое. В моем искусствоведческом понимании ярким симптомом этого стала дискуссия о текущем состоянии художественной критики, которая была проведена в Нью-Йорке 14 декабря 2001 года. Участвовали критики и историки искусства Джордж Бейкер, Розалинд Краусс, Бенджамин Бухло, Джеймс Майер, художница Андреа Фрейзер, историк и теоретик искусства Дэвид Джослит, куратор и критик Роберт Сторр, художник и критик Джон Миллер, а также историки искусства Хэл Фостер и Хелен Молсуорт. Все они, кроме одного — Роберта Сторра из Йельского университета, — обсуждали состояние художественной критики, не принимая во внимание ни индивидуальность художественного критика, ни качество его текстов, причем исключительно в институциональных терминах[7].

7. Текущее состояние художественной критики. Часть 1 // Артгид. 11.10.2017. URL: http://artguide.com/posts/1332.

Хорошо знакомый нам самим симптом вытеснения человека институцией проявляется и в происходящей во всем просвещенном мире бюрократизации и формализации процесса обучения.

Такое положение дел вызывает тоску по эпохе барокко, когда человек еще не стал главной проблемой гуманитарных наук, но только-только вышел на свет и широко, многообразно развернулся в качестве деятельного и ненасытного к знаниям субъекта, впервые осознав себя «мыслящей вещью», противостоящей вещам «протяженным».

Другое объяснение моего интереса к барокко в эпистемологическом аспекте — недоверие к аналогии как к умственному инструменту, которым, как мне представляется, сейчас слишком часто бездумно злоупотребляют. Одно из проявлений нынешнего господства аналогии — склонность постмодернистской мысли к переименованию и переписыванию существующего знания в терминах, позаимствованных из самых разных областей. Этому способствует междисциплинарный подход в гуманитарных исследованиях, который мы, университетские преподаватели, дружно демонстрируем. Сегодня мы впервые после XVII века оказались в ситуации, с которой барокко, казалось бы, покончило навсегда.

4. Расставшись с ренессансным идеалом совершенства, барокко дало импульс устремлению за пределы данного и достигнутого, не иссякший до настоящего времени

Очень важной для Ренессанса была идея совершенства. С одной стороны, она определяла собой представления об устройстве макрокосма, который, будучи творением Бога, не мог не быть совершенным; с другой — являлась действенным идеалом в микрокосмической, то есть человеческой познавательной и творческой, деятельности. Ренессансные вера в совершенство мироздания и уверенность в обязательности совершенства для человеческих творений воплощены в живописи Рафаэлем, а в архитектуре — Палладио (вилла Ротонда).

Здесь приведу пример контрпродуктивного взаимодействия макро- и микрокосмической сторон ренессансной идеи совершенства. Тихо Браге в течение 20 лет создавал грандиозную базу данных о перемещениях небесных тел, которая, в принципе, позволяла построить более достоверную систему мира, нежели птолемеевская и коперниковская. И он построил чрезвычайно сложную гео-гелиоцентрическую схему, согласно которой Солнце, Луна

и звезды вращаются вокруг неподвижной Земли, а все планеты и кометы — вокруг Солнца. При этом, оставаясь верным ренессансному космологическому символизму, он приписал орбитам всех планет форму круга — наиболее совершенную из мыслимых форм. Но вот приходит его ученик Кеплер — человек барочной эпистемы. Обрабатывая математически базу данных своего учителя, он приходит к невероятному для ренессансного ума выводу, что планеты вращаются вокруг Солнца по несовершенным орбитам, а именно — эллиптическим. Браге до конца своих дней был уверен в ошибочности системы Кеплера.

Невозможно вообразить, чтобы в эпоху Возрождения кто-либо сделал признание, подобное записи Паскаля:

> Я не знаю, кто вверг меня в наш мир, ни что такое наш мир, ни что такое я сам; обреченный на жесточайшее неведение, я не знаю, что такое мое тело, мои чувства, моя душа, не знаю даже, что такое та часть моего существа, которая сейчас облекает мои мысли в слова, рассуждает обо всем мироздании и о самой себе и точно так же не способна познать самое себя, как и все мироздание. Я вижу сомкнувшиеся вокруг меня наводящие ужас пространства Вселенной, понимаю, что заключен в каком-то глухом закоулке этих необозримых пространств, но не могу уразуметь, ни почему нахожусь именно здесь, а не в каком-нибудь другом месте, ни почему столько-то, а не столько-то быстротекущих лет дано мне жить в вечности, что предшествовала моему появлению на свет и будет длиться, когда меня не станет. Куда ни взгляну, я вижу только бесконечность, я заключен в ней, подобно атому, подобно тени, которой суждено через мгновение безвозвратно исчезнуть. Твердо знаю я лишь одно — что очень скоро умру, но именно эта неминуемая смерть мне более всего непостижима. И как я не знаю, откуда пришел, так не знаю, куда иду, знаю только, что за пределами земной жизни меня ждет либо вековечное небытие, либо длань разгневанного Господа, но какому из этих уделов я обречен, мне никогда не узнать. Таково мое положение в мироздании, столь же неопределенное, сколь неустойчивое[8].

Где уж тут любоваться совершенствами макро- или микрокосма! Но я думаю, что совершенство — это остановка. Кто в чем-то достиг совершенства, тот будет, скорее всего, надеяться, что достигнутое сохранится как можно дольше. Барокко же ни в чем не удовлетворялось достигнутым *status quo.* В барочной эпистеме субъект, его представления и знания, как и сами объекты зна-

8. *Паскаль Б.* Мысли (335). СПб.: Азбука, 1999. С. 115–116.

ния, принципиально не завершены. Все сущее не только может, но и неизбежно будет чем-то иным.

Это хорошо видно по различию барочных и ренессансных вилл. Владелец и строитель барочной виллы направляют свою волю отнюдь не на создание совершенных форм и схем, магически обеспечивающих взаимосоответствие микрокосма и макрокосма. Барочная вилла — демонстрационный театр, в котором свойства, присущие четырем первостихиям — земле, воде, огню и воздуху, — публично наблюдаются и испытываются в их специфических способностях воздействовать на человека и служить его возможностям видеть, слышать, помнить, воображать, размышлять, ужасаться, восхищаться, смеяться… На первом плане — многообразие чувственного и интеллектуального опыта, переживаемого совместно владельцем виллы и его гостями. Как заметил Генрих Вёльфлин,

> …архитектуре здесь чуждо намерение играть самостоятельную роль. Здание скромно подчиняется тому, что его окружает… композиция здания все упорнее согласуется с садом и все более подчиняется ему[9].

Барочная неудовлетворенность идеей совершенства очевидна и в отношении к античности. Если во времена барокко пиетет перед античностью как эпохой некогда достигнутых совершенств и сохранился, то скорее в виде культурного этикета, нежели желания подражать античным философам, писателям или художникам. Хитроумный Рубенс писал: «Древние — это великие учителя, кого я чту превыше всего, чьим следам я поклоняюсь вместо того, чтобы даже наедине с собою помышлять о подражании их творениям»[10]. Декарт в «Правилах для руководства ума» рассуждал не столь дипломатично: если бы даже мы «прочитали все рассуждения Платона и Аристотеля… мы, пожалуй, узнали бы не науку, а только историю»[11].

Но вот что важно: в презумпции принципиального несовершенства познаний и произведений надежда непрестанно подтал-

9. *Вёльфлин Г.* Ренессанс и барокко. Исследование о сущности и происхождении стиля барокко в Италии / Пер. с нем. Е. Лундберга. СПб.: Грядущий день, 1913. С. 148.
10. Письмо Рубенса к Франциску Юниусу от 1 августа 1637 года. Цит. по: Петер Пауль Рубенс. Письма. Документы. Суждения современников. М.: Искусство, 1977. С. 284–285.
11. Цит. по: *Фуко М.* Указ. соч. С. 105.

кивает людей к недостижимой цели, находящейся где-то впереди, а не позади, как то было в эпоху Ренессанса. Устремление за пределы данного и достигнутого, рожденное барокко, с тех пор не иссякало. Скорее, наоборот, оно только усиливается, как возрастает скорость ракеты, выносящей спутник на орбиту. В этом смысле барокко — перводвигатель современности.

5. Барокко — пик общеевропейской агрессивности

Одним из следствий неудовлетворенности *status quo* является агрессивная война. Эпоха барокко совпала с фазой высочайшей агрессивности во внешней политике европейских стран. Об этом свидетельствует статистика сражений на протяжении XIV–XVIII веков[12].

Фаза высочайшей агрессивности началась с Тридцатилетней войны, точнее, с битвы у Белой Горы близ Праги в 1620 году. Через полгода на другом краю европейского континента возобновилась после двенадцатилетнего перемирия Восьмидесятилетняя война Испании с Голландией. Обе эти долгие войны завершились, как известно, в 1648 году Вестфальским миром. Однако мир не снисходил на Европу вплоть до 1720-х годов: Испания пыталась силой удержать под своей эгидой Португалию; Кромвель огнем и мечом присоединил к Англии Ирландию, истребив половину ее населения, и Шотландию; вспыхнули одна за другой три англо-голландские войны, охватывавшие не только европейский ареал; Людовик XIV, воспользовавшись тем, что все силы Габсбургов брошены на восток против турецкой экспансии, прибрал к рукам их владения в Южных Нидерландах, неоднократно нападал на Голландию, захватил Эльзас, Франш-Конте, Люксембург и вторгся в Пфальц; Вена в 1683 году едва не стала добычей османов; науськиваемые Людовиком XIV шведы вторглись на континент, встречая ожесточенное сопротивление Дании, Бранденбурга и, позднее, Польши и России; Испания, Голландия, Англия, Швеция, Бавария, Саксония и Пфальц, объединив усилия под знаменем Аугсбургской лиги, с великим напряжением сил поставили предел французской агрессии; Вильгельм III Оранский совершил второй после Вильгельма Завоевателя и последний в истории успешный десант на побережье Англии, короновался в Лондоне и нанес поражение свергну-

12. List of Battles // Wikipedia. URL: http://en.wikipedia.org/wiki/List_of_battles. Этот источник приводит единым перечнем как полевые сражения, так и осады городов.

тому Якову II Стюарту; разразилась Северная война и через год война за испанское наследство — по определению Нормана Дэвиса, «первая мировая война»[13], которая велась армиями втрое-вчетверо большими, чем Тридцатилетняя[14]; герцог Мальборо и принц Евгений Савойский сокрушили военное могущество французов в битвах при Блиндхайме, Ауденарде и Мальплаке; австрийцы при поддержке укрепившихся в Гибралтаре англичан дважды захватывали Мадрид, но, потерпев поражение, увязли в англо-испанской войне. «Гоббсовская формула *Войны всех против всех* зеркально отразила ситуацию целого столетия, мирные передышки которого в общем исчислялись *семью* годами»[15]. В «Потерянном рае» Джона Мильтона даже ангелы, как восставшие, так и верные Господу, пускают в ход друг против друга артиллерию.

При этом войны вели с умопомрачительной расточительностью, достигшей апогея в кораблестроении. Винфрид Зебальд писал:

> Нельзя себе представить, какой понадобился огромный труд, сколько пришлось срубить и обработать деревьев, сколько добыть и переплавить руды, сколько выковать железа, сколько соткать и сшить парусов, чтобы построить и вооружить корабли, в большинстве своем изначально предназначенные для уничтожения. Эти странные существа, окрещенные такими красивыми именами — «Ставорен», «Резолюшн», «Виктори», «Гроот Голландия» и «Олифан», — как недолго скользили они по морю, несомые дыханием мира, чтобы снова уйти в небытие[16].

Любуясь английским линейным кораблем *Prince Royal*, севшим на мель 13 июня 1666 года и вынужденным сдаться голландцам, которые не могли снять его с мели и сожгли, я невольно вспоминаю мысль Андре Шастеля: «Эпохи отличаются друг от друга не столько тем, как они добывают деньги, сколько тем, на что они их тратят».

Рассмотрим подробнее распределение сражений на протяжении 1590–1789 годов. Если принять за единицу уровень агрессивности, соответствующий их количеству в 1590–1609 годах, то получим такую картину:

13. *Дэвис Н.* История Европы. М.: АСТ Транзиткнига, 2004. С. 461.
14. *Свечин А. А.* Эволюция военного искусства. М.; Л.: Государственное издательство. Отдел военной литературы, 1928. Т. 1. С. 211.
15. *Свасьян К. А.* Становление европейской науки. М.: Evidentis, 2002. С. 199, 200.
16. *Зебальд В. Г.* Кольца Сатурна. Английское паломничество / Пер. с нем. Э. Венгеровой. М.: Новое издательство, 2016. С. 83.

Период	Уровень агрессивности
1590–1609	1,0
1610–1629	1,6
1630–1649	3,4
1650–1669	1,8
1670–1689	1,8
1690–1709	1,9
1710–1729	0,8
1730–1749	1,5
1750–1769	1,9
1770–1789	0,2

Мы видим, что в рамках этих двух веков пик агрессивности пришелся на 1630–1649 годы, то есть на разгар Тридцатилетней войны. Не зная истории, можно было бы подумать, что в эти годы жизнь в Европе замерла. Однако единственной страной, где это действительно произошло, была Германия, в которой за тридцать лет погибло пять миллионов мирных жителей.

А во Франции в эти годы Лемерсье построил для кардинала Ришелье дворец (с 1643 года — Пале-Рояль), впоследствии сыгравший чрезвычайно важную роль в творчестве Мольера и Люлли. Корнель сочинил «Сида». Французские модельеры стали посылать через всю Европу манекены для ознакомления с новинками дамской моды — и эти большие, наряженные в белье и верхнее платье куклы проезжали беспрепятственно даже через театры военных действий. В это же двадцатилетие в Италии Галилей опубликовал свои главные труды. Пуссен создал «Царство Флоры». Бернини построил палаццо Барберини с частным оперным театром, и Пьетро да Кортона расписал главный зал этого дворца. Кроме того, Бернини воздвиг фонтан «Тритон», сень в соборе Святого Петра и надгробие Урбана VIII. В Риме нашли Венеру Медицейскую. Иоахим фон Зандрарт опубликовал каталог знаменитого собрания антиков маркиза Джустиниани. Венецианцы открыли первый игорный дом и, один за другим, несколько общедоступных коммерческих оперных театров. Монтеверди сочинил «Коронацию Поппеи». Торричелли изобрел манометр и барометр. Тогда же в Голландии Рембрандт написал «Урок анатомии доктора Тульпа» и «Ночной дозор». Декарт опубликовал «Мир, или Трактат о свете» и «Первоначала философии». Достигла апогея тюльпаномания. Во Фландрии Рубенс написал «Прогулку в саду» и эрми-

тажного «Вакха», а в Испании Веласкес — «Сдачу Бреды». Англия узнала поэзию Джона Донна. Только два великих художника ответили на ужасы войны непосредственно — Калло и Рубенс: первый — серией гравюр «Большие бедствия войны», второй — полотном «Бедствия войны».

Но вернемся к эпохе в целом. Казалось бы, то, что расцвет барокко произошел в Италии — стране, которая в XVII веке как раз не была втянута в военные конфликты, — можно принять за симптом миролюбивости этого явления. Однако остается открытым вопрос: почему, начавшись одновременно с возрастанием агрессивности прочих европейских стран, эпоха барокко подошла к концу примерно в то же время, когда массовые человеческие жертвоприношения на суше и на море начали представляться чрезмерными по отношению к вынашиваемым планам, сколь бы многообещающими эти планы ни казались? Это обстоятельство наводит на предположение, что агрессивность, витальность и творческая мощь суть синхронные проявления единого жизненного принципа. Нельзя ли заключить, что закат барокко с энергетической точки зрения — это усталость и экономия сил, а с психологической — расчетливость в выборе средств?

После недолгой передышки, наступившей в 1720-х годах, европейские страны снова схватятся между собой, но уже не с таким расточительным размахом. Очередной подъем общеевропейской агрессивности произойдет в годы Семилетней войны. Однако на фоне войны за испанское наследство, когда, проиграв в 1709 году битву при Мальплаке, самую кровопролитную в XVI–XVIII столетиях (44 тысячи трупов), маршал Виллар утешал Людовика XIV: «Еще одна такая победа у Ваших врагов, Сир, и с ними будет покончено», — на этом фоне Семилетняя война являет собой лишь небольшое сотрясение почвы между двумя великими всеевропейскими землетрясениями — эпохой барокко и эпохой Наполеона. Двадцатилетие, закончившееся Великой французской революцией, окажется в истории Европы XVII–XVIII веков самым мирным периодом. Это кратковременное затухание агрессивности совпадает с годами повсеместного распространения и господства неоклассицизма.

6. Несмотря на великое множество ужасающих событий, барокко оптимистично

В 1638 году Рубенс, поясняя сюжет своей аллегорической картины «Бедствия войны» (Флоренция, Палаццо Питти), писал:

> Скорбная женщина в траурной одежде, под разодранным покрывалом, без драгоценностей и каких-либо украшений — это несчастная Европа, которая уже столько лет страдает от грабежей, насилий и бедствий всякого рода, вредоносных для каждого из нас и потому не требующих объяснения[17].

XVII век был так насыщен ужасными событиями, что в историографии глубоко укоренилась традиция представлять барокко как эпоху трагического умонастроения. Удрученный свидетельствами о несчастьях, обрушившихся на Европу в XVII веке, историк, следующий этой традиции, обычно полагает, что тяжесть понесенных утрат и ожидание грядущих бед сделали людей этой эпохи, в отличие от людей Возрождения и Просвещения, глубокими пессимистами. В подтверждение этого взгляда такой историк с удовольствием процитирует признание Паскаля, которое я привел выше. Менее охотно он вспомнит вывод, к которому пришел Паскаль:

> Мой вывод: ни в коем случае не следует убивать время на попытки разгадать уготованный людям жребий. Может быть, я и рассеял бы хоть отчасти свои сомнения, но не желаю тратить на это силы, шага лишнего не сделаю, чтобы найти ответ; обливая презрением людей, которые бьются над разгадкой, — поскольку любая разгадка опять-таки ввергнет в отчаянье и нисколько не потешит тщеславие, — я хочу безбоязненно, очертя голову идти навстречу великому событию, безвольно устремляться к смерти в полном неведении грядущего своего вековечного удела[18].

Итак, Паскаль не намерен отчаиваться и не считает тщеславие большим грехом. Он не страшится смерти, но и не ищет ее, а приближается к ней «безвольно», то есть просто в силу естественного положения вещей.

В год смерти Паскаля (1662) в Париже был анонимно издан трактат его единомышленников — янсенистов Антуана Арно и Пьера Нико́ля «Логика, или Искусство мыслить», известный нынче под названием «Логика Пор-Рояля». Заключительная часть трактата («О методе») завершается главой «О должном суждении относительно несчастных случаев в будущем». «Страх перед несчастьем должен быть соразмерен не только тяжести ущерба, но и вероятности неблагоприятного исхода», — утверждают авто-

17. Петер Пауль Рубенс. Письма, документы, суждения современников. С. 287.
18. *Паскаль Б.* Указ. соч. С. 116.

ры[19]. На мой взгляд, это утверждение, в свое время ознаменовавшее революцию в страховом деле, должно служить камертоном для настройки на барочный жизненный тонус.

Арно и Николь учат судить о вещах «здраво», то есть руководствуясь не правилами или формулами логики, а «естественным светом разума». Они убеждены, что люди ошибаются обычно не из-за неспособности правильно рассуждать, а оттого, что исходят из ложных посылок. Утверждение, будто страх перед несчастьем должен быть соразмерен только тяжести ущерба, ошибочно, ибо основано на ложной посылке — суеверной убежденности, что всякому благополучию неизбежно придет конец.

Тем, кому в XVII веке — в эпоху стремительного роста обращения товаров и денег — страх потерять богатство мешал создавать и приумножать его, здравомыслящий человек возражал: во-первых, несчастья случаются не слишком часто; во-вторых, вы сможете уменьшить риск, если, руководствуясь «естественным светом разума», будете избегать таких ситуаций, которые с высокой вероятностью сулят неблагоприятный исход.

В утверждении Арно и Николя проявляется несокрушимый оптимизм. Их логика убеждает в том, что, сколь ни ужасны могут быть пережитые несчастья, в «естественном свете разума» ясно, что вероятность их возобновления в будущем не так уж велика. Если умонастроение определяется в первую очередь не глубиной травм от понесенного ущерба, а величиной риска и *отношением* к риску, то вывод о пессимистичности барочного умонастроения ошибочен. Причина ошибки — в ложной посылке, которая в данном случае состоит в убеждении, будто трагизм жизненных обстоятельств неизбежно порождает пессимистическое умонастроение.

Этой ошибки избежал Вальтер Беньямин, комментировавший сочиненные в 1665–1681 годах «Некрологи» Иоганна Христиана Хальмана, который в предисловии к этому сборнику сокрушался:

> Если окинуть взором бесчисленные мертвые тела, которыми то неистовствующая чума, то орудия войны наполнили не только нашу Германию, но и почти всю Европу, нельзя не признать, что все наши розы обращаются в шипы, наши лилии в крапи-

19. La Logique ou l'Art de penser, contenant, outre les Règles communes, plusieurs obseruations nouvelles propres à former le jugement. P., 1662. P. 368.

> ву, наши райские луга в кладбища, да и все наше существо в образ смерти[20].

По поводу «аллегорической интенции» такого рода Беньямин заметил, что «самые отчаянные» «скакали вокруг нее так, что вся ее мрачность, надменность и безбожность… оказывались всего лишь самообманом. О полном непонимании аллегорики свидетельствует стремление отделить запас образов, в которых осуществляется этот поворот к благу спасения, от образов мрачных, отсылающих к смерти и преисподней»[21]. Беньямин утверждал, что бренность всякого человеческого существования, прочитываемая как схема аллегорических фигур на тысячах гравюр и описаний того времени, сама представлена как аллегория спасения. Он заключил:

> В том и состоит сущность меланхолической медитации, что ее последние предметы, в которых она полагает свое полнейшее уверение в отверженности, обращаются в аллегории, которые наполняют и отвергают ничто, в котором они себя представляют, а также, что интенция под конец отводит взгляд от бренных останков и вероломно перескакивает на воскресение[22].

Нельзя не согласиться с Беньямином, наблюдая, как Хальман переходит от меланхолических вздохов к «вероломному» намерению открыть «на этой всеобщей арене смерти» «и свое, бумажное кладбище»[23]. В этом неожиданном для нас перескоке видны два мотива. Один — земной, практический, а именно творческий энтузиазм, поддержанный надеждой на то, что и на «бумажное кладбище» сочинителя «Некрологов» забредут любезные ему посетители-читатели. Другой — метафизический, душеспасительный. Человек барокко, очищающийся от языческой скверны Ренессанса с его культом меланхолии, вспоминает, что истинный христианин не может быть пессимистом ни в размышлении о собственной судьбе, ни в мыслях об уделе всего человеческого рода, иначе он утратит понимание смысла Страшного суда. Надежда, как в начале XIV века у Джотто в ряду аллегорий падуанской Капеллы дель Арена, оказывается у барочного автора добродетелью, наиболее близкой к праведности.

20. *Беньямин В.* Происхождение немецкой барочной драмы / Пер. с нем. С. Ромашко. М.: Аграф, 2002. С. 247.
21. Там же.
22. Там же. С. 248.
23. Там же. С. 247.

В предисловии к «Опытам теодицеи», увидевшим свет в 1710 году, Лейбниц напоминал читателю, что уже около 1673 года он «доказывал, что Бог, избрав совершеннейший из всех возможных миров, по своей премудрости допустил зло, соединенное с этим миром, что, однако же, не мешает тому, чтобы этот мир, рассмотренный и взвешенный во всех своих частях, был наилучшим из всех достойных быть избранными»[24]. Как легко мысль Лейбница, отталкиваясь от презумпции наисовершеннейшего из миров, опускается к куда менее пафосной констатации, что наш мир — всего лишь наилучший из избираемых! Он настаивал:

> Высочайшая мудрость [мудрость Бога как «первой причины вещей». — *А. С.*] в соединении с благостью, не менее бесконечной, нежели сама мудрость, не может не избирать наилучшего. <…> Если бы не было наилучшего мира среди всех возможных миров, то Бог не призвал бы к бытию никакого[25].

Этому убеждению Лейбниц оставался верен на протяжении всей своей долгой жизни. Напечатанная в 1714 году «Монадология» завершается оптимистическим гимном Творцу:

> Если бы мы могли в достаточной мере понять порядок универсума, то мы нашли бы, что он превосходит все пожелания наимудрейших и что нельзя сделать его еще лучше, чем он есть, не только в общем и в целом, но и для нас самих в частности, если только мы в подобающей степени привязаны к Творцу не только как к зодчему и действующей причине нашего бытия, но также и как к нашему владыке и конечной причине, который должен составлять всю цель нашей жизни и один может составить наше счастье[26].

«Нельзя сделать его еще лучше, чем он есть» — это ограничение Лейбниц вводил для человека, но не для Бога. «Господь Бог может еще приделать к своему роману несколько томов, которые под конец станут получше», — писал он герцогу Брауншвейгскому Антону Ульриху[27]. Так мыслил родившийся в Лейпциге человек, которому было два года, когда закончилась Тридцатилетняя война; двадцать три, когда османы взяли венецианскую тверды-

24. *Лейбниц Г.-В.* Опыты теодицеи о благости Божией, свободе человека и начале зла // Соч.: В 4 т. М.: Мысль, 1989. Т. 4. С. 68.
25. Там же. С. 135.
26. *Он же.* Монадология // Соч.: В 4 т. М.: Мысль, 1982. Т. 1. С. 429.
27. *Михайлов А. В.* Поэтика барокко // Избр. Завершение риторической эпохи. СПб.: СПбГУ, 2007. С. 122.

ню на Крите — Кандию; тридцать девять, когда Людовик XIV вероломно отменил Нантский эдикт.

Конечно, не всем было суждено стать логиками Пор-Рояля или лейбницами, не каждый задумывался о реальной степени риска своих практических начинаний, и уж совсем немногие были способны размышлять о принципе божественного Творения. Тем поразительнее оптимизм, проявленный людьми эпохи барокко в уверенности, напористости, размахе, с которыми они осуществляли свои намерения и замыслы во всех областях жизни. Этим прежде всего и отличается барокко как от Возрождения, когда казалось, что все лучшее навсегда минуло вместе с античностью, так и от короткой поры рококо, похожей на пир в ожидании неизбежной чумы.

7. Начиная с эпохи барокко западный человек мыслит свою смерть как приватное событие

Обычно указывают на частое присутствие образов смерти в искусстве XVII века как на симптом трагизма барочного умонастроения. При этом, однако, не замечают либо замалчивают факт почти полного исчезновения из искусства барокко мотива «пляски смерти», который был широко распространен в XIV–XVI столетиях. А ведь конец этого сюжета означает радикальную перемену в расхожих представлениях о смерти. В барочной ментальности смерть утратила статус всемогущей властительницы всего живого. Человек барокко понимает, что он умрет не оттого, что владычица-смерть косит всех без разбору, а по причине его собственного нездоровья, неразумия или несчастного случая. Смерть человека барокко превращается в приватное событие, в конец индивидуальной жизни.

Франсиско де Кеведо в «Сне о смерти» является некое существо, «не лишенное прелести», которое именует себя Смертью.

> — Я не вижу признаков смерти, потому что у нас ее изображают в виде скелета с косою [говорит воображаемый сновидец. — *А. С.*].
>
> Она остановилась и отвечала:
>
> — То, о чем ты говоришь, не смерть, но мертвецы — иными словами, то, что остается от живых. Скелет — основа, на коей держится и лепится тело человеческое. Смерти же вы не знаете, и каждый из вас — сам себе смерть. Лик смерти — лицо каждого из вас, и все вы — самим себе смерть[28].

28. *Де Кеведо Ф.* Сновидения и рассуждения об истинах, обличающих злоупотребления, пороки и обманы во всех профессиях и состояниях наше-

Разумеется, смерть не перестает страшить. Но у людей появляется возможность оценивать вероятность смерти в том или ином возрасте, при том или ином состоянии здоровья, в тех или иных обстоятельствах. Когда же, как не в эпоху барокко, было появиться труду, лежащему в основе демографической статистики, — «Натуральным и политическим наблюдениям над бюллетенями смертности»? Удивительно ли, что это исследование лондонского галантерейщика Джона Граунта было опубликовано в том же 1662 году, что и «Логика Пор-Рояля»?

На мой взгляд, все эти барочные черепа, скелеты, орнаменты из костей, «гиперреалистические шедевры, являющие собой вскрытые тела во всей красе плавных переходов от розового до темно-красного и коричневого цвета, пышные органы: печенки, легкие, желудки, селезенки»[29], свидетельствуют вовсе не о трагическом переживании смертности человека. В этих тщательно препарированных и виртуозно смонтированных останках, в восхитительных муляжах мы видим прежде всего пытливое любопытство по отношению к смерти как к преобразовательнице человеческого тела, которая обнажает конструктивную основу изобретенного Богом одушевленного «механизма» и предоставляет возможность анатомам и врачам изучать и демонстрировать во всех деталях его строение, лицам духовного сословия — украшать, не забывая о дидактике, церковные помещения, а живописцам и граверам — обогащать свой художественный реквизит воистину барочными формами членов человеческого тела. Макабрические образы то и дело предстают в рамках известных художественных жанров: то, как в анатомическом театре, это натюрморт, но выставленный на публичное обозрение; то жанровая сценка, но разыгрываемая экорше или скелетами; то аллегория, но со специфическим набором предметов и соответствующей надписью. Я вижу объяснение этого явления в том, что и натюрморт, и жанровая сценка, и аллегория были удобны в качестве знакомых зрителям изобразительных и смысловых моделей, которые пробуждали бы в их сердцах и умах совершенно новые чувства и смыслы, которые начиная с эпохи барокко связываются с научно-опытным познанием.

го века / Пер. с исп. И. Лихачева // Избр. Л.: Художественная литература, 1980.

29. *Эко У.* Vertigo. Круговорот образов, понятий, предметов. М.: Слово, 2009. С. 203.

8. К барочной модели освоения далеких земель восходит образование самого могущественного современного государства — США

Широко распространено убеждение, что барокко было временем завоевания европейцами и усиления хищнической эксплуатации земель, открытых в эпоху Ренессанса. Но мне барокко интересно тем, что оно дало первый в мировой истории прецедент освоения далекой земли не ради ее завоевания, выкачивания ресурсов и распространения истинной веры, а для того, чтобы жить там, как на новой родине.

Возрождение практиковало три способа освоения далеких земель. Испанский — изгнание неугодных за море, где им приходилось адаптироваться к новым для них условиям жизни (примеры — изгнание из Испании евреев и некрещеных мавров). Испано-португальский — завоевание, сопровождавшееся жестокой эксплуатацией покоренных аборигенов, добывавших местные богатства, вывозимые в метрополию. Завоеватели Центральной и Южной Америки не намеревались превращать эти земли в свою новую родину. Не располагая статистическими данными, осмелюсь предположить, что львиная доля контингента белых людей в основанных ими поселениях составляли военные и служащие колониальной администрации с их семьями. Они там не жили, а посменно служили. Целью каждого было по возможности обогатиться и вернуться домой. И третий способ — общекатолический, миссионерский: так, Франциск Ксаверий, проповедуя в Юго-Восточной Азии, обратил в христианство народу больше, чем кто-либо другой из христианских миссионеров.

Возрождение не создало предпосылок для возникновения стратегий иного рода, и барокко, как могло показаться поначалу, должно было пойти теми же путями. И действительно, цель первой высадки англичан в нынешней Вирджинии в 1607 году определялась, в сущности, теми же интересами, как у испанцев и португальцев в XVI веке, — искать и добывать всеми способами золото, серебро и медь, — вместо чего, однако, им пришлось сделать ставку на знаменитый вирджинский табак. Тем временем снова отличилась Испания: в 1609–1610 годах из страны изгнали крещеных мавров — морисков. А «король-солнце» еще до отмены в 1685 году Нантского эдикта создавал невыносимые условия для гугенотов, вынуждая все большее число их бежать, в основном в Нидерланды.

Но вот 21 ноября 1620 года английский галеон «Мэйфлауэр» доставил к Плимутской скале на берегу залива Кейп-Код, то есть на побережье будущей Новой Англии, группу английских пуритан-кальвинистов: 41 мужчину и 19 женщин вместе с детьми. Это событие было бы невозможно предсказать путем экстраполяции ренессансных практик освоения новых земель, так как «отцы-пилигримы», во-первых, не были жертвами изгнания; во-вторых, их переселение в Америку не было ни частным, ни государственным экономическим проектом, и они всячески противились попыткам английского правительства навязать им колониальные обязанности перед короной; в-третьих, они не ставили перед собой миссионерских целей. Они отправлялись туда, как на обетованную землю, осознавая себя «богоизбранным народом». Как известно, заключенное ими на борту корабля «Мэйфлауэрское соглашение» стало со временем символом демократического самоуправления, дух которого потом был воплощен в американской Конституции. Несмотря на то что в жестоких условиях первой зимовки половина из них умерла, они не променяли религиозную свободу на возвращение в Старый Свет, проявив тем самым поистине барочный оптимизм. И через 50 лет английские колонии в Новой Англии насчитывали уже 35 тысяч человек. Таким образом, происхождение могущественнейшего государства современности — США — барочное.

9. Барокко — первый стиль глобализации

Разносчиками «колониального барокко» были португальцы и испанцы. Португальцы строили в Бразилии, Гоа и на Филиппинах. Испанцы — в нынешней Мексике и на юге нынешних США, в частности на территории Аризоны.

Позднéе влияние барокко сказалось на планировке столицы США — Вашингтона. Она была разработана военным инженером Пьером Ланфаном и осуществлена в натуре Эндрю Элликоттом в 1792 году. Этот план парадоксален. Хотя он сочинен и осуществлен разом, в один присест, он производит впечатление «палимпсеста». Как будто сначала город имел прямоугольную гипподамову сеть улиц, а затем, по прошествии некоторого времени, в этом якобы гипподамовом городе пробили диагональные проспекты. Гипподамова сеть вызывает коннотации с демократически-республиканским политическим устройством, тогда как диагонали проложены с оглядкой на планировку Версальского парка, то есть с поистине королевской, абсолютистской волей и размахом. Мне

кажется, что «двухслойная» планировка Вашингтона была задумана как градостроительное воплощение девиза, начертанного на куполе Капитолия над фигурой Джорджа Вашингтона: *E PLURIBUS UNUM* («Из многих единое»). Надо думать, «многие» — это самостоятельные территориальные субъекты, символизируемые в планировке столицы гипподамовыми стандартными прямоугольными кварталами. А «единое» воплощено барочными диагональными лучами, большинство которых сходится к куполу здания Конгресса на Капитолийском холме.

* * *

Может возникнуть вопрос, на каком основании я помещаю в категорию «барокко» столь разнородные явления, как планировка Версальского парка, основание Плимутской колонии, анатомические муляжи во флорентийском музее *La specola*, «Логика Пор-Рояля», война за испанское наследство и многое, многое другое? Разве все, что происходило и создавалось в эпоху Рубенса и Бернини, обладает каким-то сущностным единством, которое обнаруживает свою «барочность», стоит только выбрать удачную точку зрения?

Должен признаться, меня мало волнуют эпистемологические импликации слова «барокко», я использую его чисто прагматически. Говорить и писать «барокко» удобнее, чем всякий раз упоминать: «XVII — первая треть XVIII века». Но не правильнее ли было бы вместо того, чтобы демонстрировать такое легкомыслие, оставить термин «барокко» лишь за тем, что в 1888 году обозначал им Вёльфлин, то есть только за итальянской архитектурой определенного периода? С помощью Алоиза Ригля можно смягчить столь жесткое ограничение и допустить в барокко скульптуру и живопись[30]. Но ни шагу дальше!

Однако при кажущейся ясности такого решения оно влечет за собой большие трудности. Притом, что я далек от мысли считать произведения архитектуры, скульптуры и живописи точными воплощениями замыслов их авторов[31], все-таки велика вероятность того, что если произведение получилось барочным,

30. *Riegl A.* Die Entstehung der Barockkunst in Rom: Vorlesungen aus 1901–1902. Wien: A. Schroll, 1908.

31. В этом вопросе я примыкаю к Морису Мерло-Понти, писавшему: «Созидание не может быть переформулированием мысли уже понятой, так как понятые мысли — это то, что мы сами в себе уже проговорили или услышали от других. Замысел не может предшествовать воплощению» (*Мерло-Понти М.* Сомнения Сезанна // Анри М. и др. (Пост)феноменология:

то и творческая мысль автора этого произведения не была ни готической, ни ренессансной, ни классицистической, ни романтической, ни какой-либо иной, а была конгруэнтной созданному произведению. Таким образом, я вынужден сразу перейти от артефактов, обладающих барочными чертами, к имманентной барочности творческой деятельности.

Но стоит признать существование барочного склада творческого ума, как встает вопрос: в какой степени человек, мыслящий в творчестве барочно, может быть не барочным, а, скажем, ренессансным, рокайльным или еще каким угодно, в иных своих проявлениях — в своих взглядах на жизнь, в профессиональных знаниях, во взаимоотношениях с Богом, заказчиками, коллегами и зрителями, в денежных расчетах, в представлениях о своем месте в обществе и в мире, в понимании политических и военных событий и пр. и пр. В какой степени он может быть несовместим со всеми, кто его окружает, заказывает и покупает его произведения, с их вкусами и представлениями о выгодных и невыгодных действиях, о неразумных и адекватных поступках? Я оцениваю вероятность взаимопонимания между этим воображаемым художником и его современниками значительно выше, чем 50%. Многогранный феномен барочной оперы поддерживает меня в этой уверенности.

Имеет ли смысл искать в единстве явлений, которые я квалифицировал как «барочные», *Zeitgeist* этой эпохи? На мой взгляд, нет, ибо «дух времени», которым якобы определяется характер человеческих мыслей, поступков и произведений той или иной эпохи, лишь фикция.

В отличие от моего акцента на имманентное единство деятельности индивидуального ума и индивидуальной практики, категория «духа времени» — это результат некритического усвоения разного рода больших мифологических и историософских схем наподобие «золотого», «серебряного» веков и т. д., или эонов блаженного Августина, или исторических циклов Джамбаттисты Вико, или стадий развертывания абсолютного духа у Гегеля, или общественно-экономических формаций у Маркса. Разумеется, те, кто верит в существование «духа времени», всегда сумеют поддержать эту фикцию специально подобранными конкретными примерами.

новая феноменология во Франции и за ее пределами. М.: Академический проект, 2014. С. 112).

Обычно XVII — первую треть XVIII века выделяют как время, заметно отличающееся от всего, что предшествовало XVII веку и следовало после первой трети XVIII века. И нет необходимости верить в мистический «дух времени», чтобы просто следовать этой историографической традиции. Ведь интересующее меня «барокко», с одной стороны, явно не Возрождение, а с другой — явно не рококо и не неоклассицизм. В том, что я распространяю слово «барокко» за пределы художественных явлений, тоже нет ничего оригинального.

Но я осознаю, что люди XVII — первой трети XVIII века мыслили, действовали и творили, не имея понятия о том, что они вдохновлялись «духом времени», который кто-то потом определит словом «барокко». Для меня это слово — кличка, а не понятие. Но и в серьезном разговоре я не хочу от него отказываться.

> Понятие — мертвый кристалл мысли, слово — ее живой цветок. Понятие всегда одномысленно, самотождественно и раз навсегда определено в своей логической емкости. Слово всегда многомысленно, неуловимо, всегда заново нагружено новым содержанием[32].

32. *Степун Ф. А.* Освальд Шпенглер и закат Европы // Бердяев Н. А. и др. Освальд Шпенглер и закат Европы. М.: Берег, 1922. С. 6.

Библиография

La Logique ou l'Art de penser, contenant, outre les Règles communes, plusieurs obseruations nouvelles propres à former le jugement. P., 1662.

List of Battles // Wikipedia. URL: http://en.wikipedia.org/wiki/List_of_battles.

Paleotti G. Discorso intorno alle immagini sacre e profane. Città del Vaticano: Libreria Editrice Vaticana, 2002.

Riegl A. Die Entstehung der Barockkunst in Rom: Vorlesungen aus 1901–1902. Wien: A. Schroll, 1908.

Wittkower R. Art and Architecture in Italy. 1600 to 1750. Harmondsworth: Pelican, 1986.

Арган Дж. К. История итальянского искусства. М.: Радуга, 1990. Т. 2.

Бельтинг Х. Образ и культ. История образа до эпохи искусства. М.: Прогресс-Традиция, 2002.

Беньямин В. Происхождение немецкой барочной драмы. М.: Аграф, 2002.

Вёльфлин Г. Ренессанс и барокко. Исследование о сущности и происхождении стиля барокко в Италии. СПб.: Грядущий день, 1913.

Де Кеведо Ф. Сновидения и рассуждения об истинах, обличающих злоупотребления, пороки и обманы во всех профессиях и состояниях нашего века // Избранное. Л.: Художественная литература, 1980.

Дэвис Н. История Европы. М.: АСТ Транзиткнига, 2004.

Зебальд В. Г. Кольца Сатурна. Английское паломничество. М.: Новое издательство, 2016.

Лейбниц Г.-В. Монадология // Соч.: В 4 тт. М.: Мысль, 1982. Т. 1.

Лейбниц Г.-В. Опыты теодицеи о благости Божией, свободе человека и начале зла // Соч.: В 4 тт. М.: Мысль, 1989. Т. 4.

Мерло-Понти М. Сомнения Сезанна // (Пост)феноменология: новая феноменология во Франции и за ее пределами / Сост. С. А. Шолохова, А. В. Ямпольская. М.: Академический проект, 2014. С. 102–118.

Михайлов А. В. Поэтика барокко // Избр. Завершение риторической эпохи. СПб.: СПбГУ, 2007.

Паскаль Б. Мысли. СПб.: Азбука, 1999.

Письмо Рубенса к Франциску Юниусу от 1 августа 1637 года // Петер Пауль Рубенс. Письма. Документы. Суждения современников. М.: Искусство, 1977.

Свасьян К. А. Становление европейской науки. М.: Evidentis, 2002.

Свечин А. А. Эволюция военного искусства. М.; Л.: Государственное издательство. Отдел военной литературы, 1928. Т. 1.

Степун Ф. А. Освальд Шпенглер и закат Европы // Освальд Шпенглер и закат Европы. М.: Берег, 1922. С. 5–30.

Текущее состояние художественной критики. Часть 1 // Артгид. 11.10.2017. URL: http://artguide.com/posts/1332.

Фуко М. Слова и вещи. Археология гуманитарных наук. М.: Прогресс, 1977.

Эко У. Vertigo. Круговорот образов, понятий, предметов. М.: Слово, 2009.

WHY DO WE CARE ABOUT THE BAROQUE?

Alexander Stepanov. Professor, Department of Foreign Art, Faculty of Art Theory and Art History; Associate Professor, Chair, Department of Interdisciplinary Studies And Practical Work in the Field of Arts, Faculty of Liberal Arts and Sciences (Smolny College), ekhodor@gmail.com.
St. Petersburg State Academic Institute of Fine Art, Sculpture and Architecture, 17 Universitetskaya Embankment, 199034 St. Petersburg, Russia.
St. Petersburg State University (SPbU), 58–90 Galernaya str., 190000 St. Petersburg, Russia.

Keywords: baroque; art; architecture; rationality; aggressiveness; optimism.

Despite the demands of the Council of Trent, the Baroque sought not so much to teach (*docere*) but to inspire (*movere*) and to allure (*delectare*). Owing to the predominance of this aesthetic principle, the Baroque preserved human integrity in a period when the Renaissance worldview utterly collapsed, when professional disciplines became compartmentalized, when the infinitely small and great worlds revealed themselves through the microscope and the telescope, and when anatomists and physiologists went inside the human body.

Only in its sensual aspect is Baroque art seemingly opposed to the rationality of philosophic and scientific thought. The creative practices of the coryphaei of the Baroque were carried out under the rubric of *ratio*. The apotheosis of rationalism in the arts was the opera house with all of its constituent parts: from the libretto, the music and vocal techniques to the financial arrangements of the impresarios, the tiered seating and the wonders of scenography. Leaving behind adherence to the Renaissance ideal of intellectual and creative excellence, the Baroque encouraged going beyond what had been known and accomplished, and its message is still heard today.

From the beginning of European history to the Napoleonic Wars, the Baroque stands out for its extreme bellicosity. However, the Baroque is surprisingly optimistic despite the great number of terrible events. From this era on, a European perceived death not as an impersonal fatal blow, but as a private event whose likelihood at every point was partly dependent on one's own actions. Baroque monuments in Asia and in the Americas show that globalization first manifested itself in the spread of the Baroque style. But the landing of the Pilgrim founding fathers on the shore of Cape Cod and the Mayflower Compact they signed were phenomena of global significance that had nothing in common with the way colonization of distant territories had been carried out by Europeans before the age of the Baroque.

DOI: 10.22394/0869-5377-2018-4-191-219

References

Argan G. C. *Istoriia ital'ianskogo iskusstva* [Storia dell'arte italiana], Moscow, Raduga, 1990, vol. 2.

Belting H. *Obraz i kul't. Istoriia obraza do epokhi iskusstva* [Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst], Moscow, Progress-Traditsiia, 2002.

Benjamin W. *Proiskhozhdenie nemetskoi barochnoi dramy* [Ursprung des deutschen Trauerspiels], Moscow, Agraf, 2002.

Davies N. *Istoriia Evropy* [Europe: A History], Moscow, AST Tranzitkniga, 2004.
de Quevedo F. Snovideniia i rassuzhdeniia ob istinakh, oblichaiushchikh zloupotrebleniia, poroki i obmany vo vsekh professiiakh i sostoianiiakh nashego veka [Sueños y discursos de verdades descubridoras de abusos, vicios y engaños en todos los oficios del mundo]. *Izbrannoe* [Selected Works], Leningrad, Art Literature, 1980.
Eco U. *Vertigo. Krugovorot obrazov, poniatii, predmetov* [Vertigo. Circuit of Images, Concepts, Things], Moscow, Slovo, 2009.
Foucault M. *Slova i veshchi. Arkheologiia gumanitarnykh nauk* [Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines], Moscow, Progress, 1977.
La Logique ou l'Art de penser, contenant, outre les Règles communes, plusieurs obseruations nouvelles propres à former le jugement, Paris, 1662.
Leibniz G. W. Monadologiia [La Monadologie*]. Soch.: V 4 tt.* [Works: In 4 vols], Moscow, Mysl', 1982, vol. 1.
Leibniz G. W. Opyty teoditsei o blagosti Bozhiei, svobode cheloveka i nachale zla [Essais de Théodicée sur la bonté de Dieu, la liberté de l'homme et l'origine du mal]. *Soch.: V 4 tt.* [Works: In 4 vols], Moscow, Mysl', 1989, vol. 4.
List of Battles. *Wikipedia.* Available at: http://en.wikipedia.org/wiki/List_of_battles.
Merleau-Ponty M. Somneniia Sezanna [Le doute de Cézanne]. *(Post)fenomenologiia: novaia fenomenologiia vo Frantsii i za ee predelami* [(Post)phenomenology: New Phenomenology in France and Beyond] (eds S. A. Sholokhova, A. V. Iampol'skaia), Moscow, Akademicheskii proekt, 2014, pp. 102–118.
Mikhailov A. V. Poetika barokko [Baroque Poetics]. *Izbr. Zavershenie ritoricheskoi epokhi* [Selected Works. Conclusion of the Rhetorical Age], Saint Petersburg, SPbGU, 2007.
Paleotti G. *Discorso intorno alle immagini sacre e profane,* Città del Vaticano, Libreria Editrice Vaticana, 2002.
Pascal B. *Mysli* [Pensées], Saint Petersburg, Azbuka, 1999.
Pis'mo Rubensa k Frantsisku Iuniusu ot 1 avgusta 1637 goda [Letter from Rubens to Franciscus Junius, August 1, 1637]. *Peter Paul' Rubens. Pis'ma. Dokumenty. Suzhdeniia sovremennikov* [Pieter Paul Rubens. Letters. Documents. Judgments of His Contemporaries], Moscow, Iskusstvo, 1977.
Riegl A. *Die Entstehung der Barockkunst in Rom: Vorlesungen aus 1901–1902,* Wien, A. Schroll, 1908.
Sebald W. G. *Kol'tsa Saturna. Angliiskoe palomnichestvo* [Die Ringe des Saturn. Eine englische Wallfahrt], Moscow, Novoe izdatel'stvo, 2016.
Stepun F. A. Osval'd Shpengler i zakat Evropy [Oswald Spengler and Decline of Europe]. *Osval'd Shpengler i zakat Evropy* [Oswald Spengler and Decline of Europe], Moscow, Bereg, 1922, pp. 5–30.
Svas'ian K. A. *Stanovlenie evropeiskoi nauki* [European Science in the Making], Moscow, Evidentis, 2002.
Svechin A. A. *Evoliutsiia voennogo iskusstva* [Evolution of the Art of War], Moscow, Leningrad, Gosudarstvennoe izdatel'stvo. Otdel voennoi literatury, 1928, vol. 1.
Tekushchee sostoianie khudozhestvennoi kritiki. Chast' 1 [Current State of Art Critique. Part 1]. *Artguide,* October 11, 2017. Available at: http://artguide.com/posts/1332.
Wittkower R. *Art and Architecture in Italy. 1600 to 1750,* Harmondsworth: Pelican, 1986.

Wölfflin H. *Renessans i barokko. Issledovanie o sushchnosti i proiskhozhdenii stilia barokko v Italii* [Renaissance und Barock: eine Untersuchung über Wesen und Entstehung des Barockstils in Italien], Saint Petersburg, Griadushchii den', 1913.