

УДК: 130.2:72(091)

## БАРОККО КАК ПОНЯТИЕ «МОРФОЛОГИИ КУЛЬТУРЫ» ОСВАЛЬДА ШПЕНГЛЕРА

*Рабокоровка Анна*

*Статья посвящена исследованию барокко как важного феномена морфологии культуры О. Шпенглера.*

**Ключевые слова:** барокко, типология, стиль, культура, цивилизация.

Ситуация, сложившаяся в современном мире за последние несколько лет, вызывает насущную необходимость в переосмыслении и переинтерпретации многих важных конструктов классической западноевропейской мысли. Философия постмодернизма, обозначившая эпистемологический разрыв с предшествующей мыслительной традицией, положила начало новому типу мировоззрения и мировосприятия. Однако на сегодняшний день отсутствует единое понимание культурно-философского направления постмодернизма. Некоторые западные исследователи склонны рассматривать постмодернизм как порождение «эры необарокко» (Омар Калабрезе), вписывая тем самым данное явление в максимально широкий контекст культурно-исторического пространства.

Поэтому важным шагом на пути к раскрытию сущности современной западноевропейской культуры является, по нашему мнению, изучение происхождения феномена барокко как методологического принципа, лежащего в основании постмодернистской традиции.

Однако следует признать, что, несмотря на повышенный интерес к проблеме барокко со стороны представителей различных областей гуманитарного знания (а также несмотря на многообразие теоретико-методологических парадигм в изучении барокко), нам и сегодня, как справедливо подчёркивает Х. Ортега-и-Гассет, толком не известно, что оно из себя представляет [6, с. 154].

В связи с этим особый интерес для нас представляет морфология культуры Освальда Шпенглера, которая до сих пор остаётся чрезвычайно плодотворным методом анализа культурно-исторических эпох.

Предметом исследования данной статьи выступает анализ понятия барокко как важнейшего понятия «морфологии культуры» Освальда Шпенглера.

Именно развитые в русле шпенглеровской морфологии общеметодологические предпосылки дают возможность исследовать существенные моменты сходства, своеобразного содержательного повторения в развитии сменяющих друг друга культурно-исторических типов.

Шпенглер идёт от представления о гомогенности целого и части, что приобретает особое значение при изучении понятия барокко. Здесь как никогда важна способность этого исследователя компоновать разнообразное под

единым углом зрения.

В силу основных методологических установок своей философии О. Шпенглер не создал целостного, законченного учения о барокко. Эта проблематика изложена им далеко не систематически, что в значительной степени затрудняет её изложение.

Традиционно барокко определяют как синтез Возрождения и средневековья, а в плане чисто художественном – ренессанса и готики. Один из отечественных исследователей феномена барокко Д.С. Наливайко уточняет этот тезис, подчёркивая, что с ним «можно согласиться при одном непременном условии – признании ренессансной основы этого синтеза, ведущей роли ренессансных элементов в нём» [5, с. 116].

Шпенглеру, человеку совершившему «коперниканский переворот» в истории культуры, такой подход был совершенно чужд, хотя он и признавал тот факт, что именно поздний Ренессанс «подготовил окончательные выразительные формы барокко, и притом исходя из духа готики» [7, с.612].

Вопроса о положении Ренессанса в шпенглеровской конструкции следует коснуться подробнее, поскольку пройдя мимо него мы не сможем приблизиться к сущностной стороне такого многообразного феномена как барокко.

Шпенглер всеми доступными ему средствами стремился доказать ошибочность и абсурдность понятия Возрождения. «Верить в возрождение какого-либо античного искусства на Западе в XV веке является галлюцинацией довольно причудливого свойства» – отмечает он в своей самой знаменитой книге «Закат Европы» [7, с.393].

Для Шпенглера Возрождение – это лишь безуспешная локальная (имевшая значение только для Северной Италии) попытка противопоставить готике как органическому развитию западноевропейского средневековья непонятые идеалы искусства возрождённой античности.

Ренессанс, как отмечает немецкий историк и философ, является следствием раздвоенности фаустовской души, которая таким образом давала выход внутреннему конфликту, в котором столкнулись античная традиция завершённого и ограниченного пластического тела и музыкальный дух бесконечности. Именно этот антиномический характер Возрождения послужил, по мнению Шпенглера, причиной его необыкновенной поверхностности: в нём не было подлинной глубины, и притом «в двояком смысле – как глубины идеи, так и глубины самого явления» [7, с.404]. Ренессанс исходил из небольшого круга избранных художников, гуманистов и учёных. Здесь речь шла о вопросе вкуса. Даже во Флоренции Ренессанс не коснулся широких слоев населения, в чьей глубине – лишь это делает понятным появление Савонаролы и его исключительный успех – готически-музыкальная струя спокойно несла навстречу барокко [7, с.405].

Ренессансу как антиготическому, враждебному духу инструментальной музыки движению соответствует в античности

дионисийское движение – как противопоставленное пластически-аполлоническому мирочувствованию и направленное против дорийского стиля [7, с.405].

Шпенглер настаивает на том, что здесь речь идёт не о каком-то абстрактном возрождении, а о разладе в самих основаниях фаустовской культуры, о её глубоком, внутреннем расколе. «...Внутренне сопротивляющиеся силы, вторая душа Фауста, стремящаяся отделиться от первой, силится согнуть смысл культуры; железная необходимость должна быть отвергнута, упразднена, обойдена; таково веление страха перед завершением исторических судеб в ионике и барокко» [7, с.406]. В античности это устремление имеет своим истоком культ Диониса, на европейском Западе – традицию «древности» и её культ телесно-пластического: то и другое сознательно привлекается в качестве чуждых выразительных средств, чтобы «силой их антагонистического языка форм сообщить подавленному чувству точку опоры, собственной пафос и воспрепятствовать, таким образом, течению, идущему в одном случае от Гомера и геометрического стиля к Фидию, а в другом – от готических соборов через Рембрандта к Бетховену» [7, с.406].

Из этого компромиссного характера Ренессанса логически вытекает неопределённость его целей. Насколько трудно сказать, чего Ренессанс хочет достичь, настолько же легко определить, против чего он борется. В готике и дорике – как раз обратное: они ничего не опровергают, спокойно и уверенно утверждая себя [7, с.406].

Нигде так сильно не выступают, по мнению Шпенглера, внутренние противоречия Возрождения, как в творчестве Микеланджело, Леонардо и Рафаэля. Эти три великих человека пытались, каждый в своём роде, каждый в своём собственном трагическом заблуждении, возродить античность – и каждый из них разбил эту иллюзию. Рафаэль отрёкся от линии, Леонардо – от плоскости, Микеланджело – от тела. В их лице заблудившаяся душа возвращается к своему фаустовскому первоистoku [7, с.450].

Таким образом, скинув со счетов социально-историческое, гуманистическое и художественное значение Возрождения как «фазу реакции, попытку разрушить завоёванное», О. Шпенглер добивается «восстановления» чистоты форм фаустовской культуры и обращается к дальнейшему её течению, перешедшему к барокко, рококо, ампиру и т.д.

Барокко, согласно Шпенглеру, охватывает в европейской культуре ровно три столетия: от 1500 до 1800 года, т. е. от конца поздней готики до упадка рококо и до конца большого фаустовского стиля вообще [7, с.397]<sup>4</sup>.

<sup>4</sup> Здесь уместно было бы указать на то, что вопрос о хронологических границах барокко до сих пор вызывает немало споров и противоречивых мнений. Так, Д.С. Наливайко, размышляя о барокко и подчеркивая его неоднородность стремится доказать, что «в масштабе всей Европы его существование охватывает конец XVI, весь XVII и первую треть

Для Шпенглера барокко - это Шекспир, Гёте, Моцарт, Ньютон, Бах, Кеплер, Веласкес, Бэкон, Галилей, Декарт, Кант... Список может быть огромным и поначалу вызывает, по меньшей мере, недоумение. Но всё дело в том, что для Шпенглера барокко не есть некое художественное направление или культурно-историческая эпоха, как это принято обычно считать. Для него барокко — это наивысшая ступень развития фаустовского стиля, его Эверест, фаза зрелости и небывалого расцвета, залитая солнцем культура Запада. Это для Шпенглера та точка, в которой сходятся все основные линии развития фаустовской души, некое сито, пропускающая через которое все культурные феномены, он разделяет их, соответственно, на культуру и цивилизацию.

В рамках шпенглеровской конструкции барокко знает лишь превосходную степень и вполне может быть заменено на слово «расцвет». Этому явлению с самого начала «было свойственно чувство исключительного своего права на существование и исключительной непогрешимости, как никакому другому стилю» [2, с. 15].

Так, понимая под стилем целостное выражение души культуры, первофеномен в строжайшем гётевском смысле, Шпенглер предостерегает от того чтобы различать как стили различные фазы последнего (романский стиль, готика, барокко, рококо, ампир) и сопоставлять их с единствами совершенно иного порядка, как например с египетским, китайским или, скажем, «доисторическим» стилем. Он неоднократно подчёркивает, что готика и барокко - это юность и зрелость одной и той же совокупности форм, зреющий и созревший стиль Запада, поскольку «в общей исторической картине какой-либо культуры может наличествовать только один стиль – стиль этой культуры» [7, с. 373].

В силу этого все возможные подразделения – на отдельные эпохи, отдельные роды искусства и т.д. – теряет всякое значение. Все явления культурной жизни расцениваются с точки зрения того общего, что объединяет их в цельную картину стиля, позволяя, таким образом, увидеть типологическое единство всякой культуры.

Рассматривая искусство как основной символ души культуры, с помощью которого пишутся «сравнительные биографии больших стилей» [7, с.374], Шпенглер указывает на то, что каждая культура имеет свою собственную, ей лишь одной свойственную группу искусств. Аполлоническая группа, к которой принадлежат вазовая роспись, фреска, рельеф, архитектура ордеров, аттическая драма, танец, имеет своим средоточием скульптуру обнажённой статуи. Фаустовская группа формируется вокруг идеала чистой

XVIII века [5, с.115]. Другой исследователь - А. А. Аникст - ограничивается гораздо более скромным периодом времени, с 1620 по 1660 гг., отмечая, что именно «этот период и составляет барокко в собственном смысле слова» [1, с. 142]. Но в любом случае, несмотря на все разногласия, шпенглеровское расширительное толкование этого феномена не находит поддержки у исследователей, резко выделяясь на фоне других выдвигаемых теорий.

пространственной бесконечности: её средоточием является инструментальная музыка. Естественно, ни одно из этих искусств не может занять доминирующего положения в другом типе культуры. Итак, выстраивая этапы эволюции стиля по образцу гегелевских построений этапов развития абсолютной идеи, Шпенглер на начальную ступень ставит архитектуру. Она – мать всех последующих искусств. Она служит критерием их отбора и предопределяет их дух, поскольку лишь она умеет обходиться с чуждым и устрашающим, с непосредственно протяжённым, с камнем [7, с. 285]. По мере развития стиля готическая архитектура – в которой внутреннее пространство собора как бы сливается с бесконечным мировым пространством, что подчёркивается громадными оконными стёклами с их просвечивающей живописью, лишённой всякой материальной подосновы, – переходит в архитектуру барокко. Точнее, не переходит, а плавно перетекает, заменяя тектонические элементы Ренессанса, опоры и тяжесть, динамическими элементами силы и массы [7, с.495] и создав, таким образом, столь совершенный образец барочной архитектуры, как церковь II Gesu, построенную Виньолай.

Ещё слишком обременённая материей, если использовать выражение Г. Вёльфлина [2, с.41], барочная архитектура Запада с самого начала стремится реализовать идею, направленную на «обесплочение» мира, формируя, таким образом, как бы вторичные символы, которые характеризуют уже не душу культуры (её, как мы помним, характеризует «пространство»), а тот человеческий материал, через который эта культура реализует себя: это «воля», «стремление» и прочие черты человека фаустовской культуры. После этого становится понятным шпенглеровское определение барочной архитектуры как «ставшей камнем воли» [7, с.495].

По мере перехода в более зрелый возраст, культура сразу же выдвигает на место архитектуры изобразительное искусство, в котором её душа создаёт глубокий символ для своего жизнечувствования. Эта переходная фаза характерна для развития каждого стиля и предшествует моменту, когда утверждается, наконец, основное для данного мировоззрения искусство.

Если античная живопись никогда не имела никакого отношения к зрителю, поскольку это означало бы подчинение единичного произведения бесконечному пространству, то фаустовская, напротив, – представляет собой полную противоположность аполлоническому ощущению глубины. Бесконечное пространство лежит в её основании, причём произведение и зритель – центры тяжести динамических душевных сил – являются лишь её составными частями. Картина втягивает в свою сферу зрителя, создавая между ним и собой строгую функциональную зависимость. Ограниченный рамоу картины вырез символизирует мировое пространство. Далёкие горизонты углубляют картину в бесконечность. Красочная обработка первого плана как бы разрушает идеальную, переднюю плоскость, расширяя изображённое пространство до таких размеров, что зритель становится его

непосредственным участником [7, с. 514-515].

Барочная живопись стремится лишь к одному – к изображению бесконечного пространства при помощи одной краски. Она приписывает вещам реальность лишь постольку, поскольку они являются носителями краски и атмосферических, световых эффектов, выражающих чистую, нематериальную протяжённость. И в этой простирающейся во все стороны картины бесконечности господствует уже западная перспектива, обладающая некой идеальной точкой зрения, динамичным центром в бесконечности и вызывающая в памяти «предчувствие чего-то преходящего, мимолётного, последнего» [7, с.415]. По отношению к каждому значительному ландшафту, изображённому барочным мастером, можно произнести слово «исторический», чтобы охарактеризовать в нём тот дух, который абсолютно чужд аттической статуе. «Вечное становление, направленное время, динамическая судьба миров почит в мелодике этих беспокойных и безграничных штрихов» [7, с.425].

Барокко неотделимо от нового режима света и цвета. Белый фон мела и гипса, служивший основанием для картины, Тинторетто и Караваджо заменили на тёмный красно-коричневый, на который они наносили густейшие тени, а затем непосредственно писали картину, постепенно переходя от фона к тени. Ж. Делёз отмечает, что благодаря этим барочным нововведениям «картина меняет свой статус; на заднем плане неожиданно возникают предметы; цвета брызжут с общего фона, свидетельствующего об их тёмной природе; фигуры определяются не столько контурами, сколько покрытием. Но всё это не противостоит свету, а наоборот, возникает благодаря новому режиму света» [3, с.58]. Для Шпенглера же этот коричневый тон, обволакивающий таинственной дымкой все краски, родившийся из зеленоватых цветов Леонардо, Шонгауэра и Грюневальда, доводит до конца борьбу пространства с материей. Коричневый цвет барочных картин «открывает взору чистую, насыщенную формами бесконечность. В становлении западного стиля его открытие знаменует кульминационную точку» [7, с.426].

Изменения проникают и в портретную живопись. Тело, как таковое, теряет всякое значение, уступая место самоутверждающему себя в пространстве «Я», которое воссоздаётся средствами живописного контрапункта, перспективы, погружённой в коричневый тон атмосферы, подвижного мазка и дрожащих красочных тонов и бликов. Барочная картина имеет лишь одну тему – человеческую душу [7, с.440]. В портретах Рембрандта, ставших своеобразным силовым полем, «борются, вспыхивают и гаснут, рождаются, побеждают или терпят поражение человеческие чувства, духовные силы и этические принципы» [4, с.21].

Около 1670 года, как раз в то время, когда Ньютон и Лейбниц открыли дифференциальное исчисление, масляная живопись достигла предела своих возможностей. Умерли последние великие мастера: Веласкес, Пуссен, Хале, Рембрандт, Мурильо. Культура достигла апогея своего развития – и, следовательно, музыка воцарилась над всем остальным миром форм.

То, что в XVIII в. называют колоритом – будь то рисунка, картины или пластической группы, – есть не что иное, как та же музыка. «Живопись становится полифонической... уносящейся в бесконечность» [7, с.412]. Искусство мазка подчиняется стилю фуги. Музыка царит в живописи Вагто и Фрагонара, в гобеленах и пастелях. Она также перерабатывает в своём духе архитектуру берниниевского барокко в рококо, над чьей трансцендентной орнаментикой «играют» блики, растворяющие перекрытия, своды, стены, всё конструктивное и действительное в полифонию и гармонию, чьи архитектурные трели, каденции и пассажи выдают полную идентичность этих бесконечных зал и галерей с специально задуманной для них музыкой [7, с. 404].

Таким образом, «барочный дом становится музыкальным» [3, с. 238], а, следовательно, тяготеющий к музыке театр оказывается оперой и увлекает за собой всё искусство в направлении этого высшего единства.

Собственно говоря, для Шпенглера все явления барочной жизни неразрывно связаны с музыкой. В её лице душа, исторически настроенная фаустовская душа, находит себе наиболее полное выражение. «Отсюда выются тонкие нити, вплетающиеся во все языки духовных форм и сплетающие инфинитезимальную математику, динамическую физику, пропаганду ордена иезуитов и динамику прославленных лозунгов Просвещения, современную машинную технику, систему кредита и династически-дипломатическую организацию государства в некую чудовищную тотальность душевной экспрессии» [7, с. 459-460].

Столь расширительное метафорическое употребление культурологических терминов (а у Шпенглера эстетические термины выполняют сугубо культурологическую роль) приводит иногда к утере реального конкретно-исторического содержания и иногда переводит работу Шпенглера из разряда научных в разряд художественной эссеистики.

Упорное стремление Шпенглера ничто не оставить неохваченным, не упустить из виду ни единой детали, ни одного факта просто поразительно. Он стремится представить тесные внутренние сращения «культурного единства», морфологическое «сродство» всех явлений историко-культурной жизни эпохи барокко. Перспектива масляной живописи, контрапунктическая музыка, анализ бесконечно малых, судьба Лира, покоящаяся «на тёмных внутренних отношениях», солипсистская философия, динамическая физика и т.д. и т.п. есть, по его мнению, лишь «одинаковый язык форм в ином одеянии» [7, с. 225]. Все они говорят об одном, являя собой замечательный пример непревзойдённого стилистического единства. Здесь ничто нельзя разять, ни одно явление не остаётся необъяснённым, жёстко детерминированы все связи, полностью исключая элемент случайности. Всё это позволяет говорить о фатальной включённости в шпенглеровскую систему всех её элементов, о предельной взаимообусловленности, представляющую собой лишь

пассивный материал для его «первоидеи».

Угасание блистательной эпохи барокко связывается Шпенглером с какой-то безумной расточительностью, когда культура, достигшая своей наивысшей точки, рождает одного гения за другим, чтобы до конца выявить свои самые сокровенные переживания, свою самую затаённую мечту. «Взлёт этого мощного духовного создания оборачивается неким чудом. Едва осмеливались верить тому, что представало взору» [7, с. 231].

С неотвратимостью рока приближается культура навстречу смерти. Фаустовская культура умирает – подобно египетской и античной, подобно всякой другой – от старческой слабости, после того, как исчерпались её творческие силы и осуществились все её внутренние возможности. Круг развития замыкается и культура, минув период барокко, вступает в заключительную фазу своего развития. Начинается этап цивилизации, эпоха барокко завершается.

Таким образом, барокко предстаёт для Шпенглера неким идеальным образованием, благодаря которому разворачивается во всю ширь плодотворность его типологизации культурных явлений. Барокко – есть самое совершенное достижение западноевропейского (фаустовского) духа. Эпоха, которая служит для него замечательным примером стилистического единства, где все элементы его морфологической структуры гармонично развиваются, пользуясь языком единой символики.

#### Список литературы:

1. Аникст А.А. Основные течения художественной мысли XVII века // Рембрандт. Художественная культура Западной Европы XVII века. – М.: Гос. музей изобр. иск-в им. А.С. Пушкина, 1970. – С.131-150.
2. Вельфлин Г. Ренессанс и барокко / Пер. с немец. Е. Лундберга. – СПб.: Грядущий день, 1913. – 164с.
3. Делёз Ж. Складка. Лейбниц и барокко / Пер. с фр. Б.М. Скуратова. – М.: Логос, 1997. – 264с.
4. Кантор А. Эстетический идеал в искусстве XVII в. и творчество Рембрандта // Рембрандт. Художественная культура Западной Европы XVII века. – М.: Гос. музей изобр. иск-в им. А.С. Пушкина, 1970. – С. 12-22.
5. Наливайко Д.С. Искусство: направления, течения, стили. – К.: Мистецтво, 1981. – 288с.
6. Ортега-и-Гассет Х. Воля к барокко // Ортега-и-Гассет Х. Эстетика. Философия культуры. – М.: Искусство, 1991. – С. 151-155.
7. Шпенглер. О. Закат Европы. Очерки морфологии мировой истории. Т.1. Гештальт и действительность / Пер. с нем., вступ. Ст. и примеч. К.А. Свасьян. – М.: Мысль, 1993. – 633 с.

Ганна Рабаковка

**БАРОКО ЯК КОНЦЕПТ МОРФОЛОГІЇ КУЛЬТУРИ ОСВАЛЬДА ШПЕНГЛЕРА**

В статті досліджується поняття бароко як один з найважливіших елементів «морфології культури» О. Шпенглера.

**Ключові слова:** бароко, типологія, стиль, культура, цивілізація.

*Anna Rabokorovka*

**BAROQUE AS A CONCEPT OF «MORPHOLOGY OF CULTURE» OF OSWALD SPENGLER**

*This article is devoted to the analysis of a concept of baroque in "morphology of culture" of Oswald Spengler. The concept of baroque is traditionally defined as synthesis of the Renaissance and the Middle Ages. However Spengler sharply criticizes such methodological installation. For the German thinker the Renaissance – is result of the internal conflict put in the basis of the Western European culture. Spengler insists that the Renaissance is a reaction phase, attempt of destruction of fundamental bases of Faustian (Western European) culture. To restore purity of forms Faustian culture, Spengler tries by means of such concept as baroque.*

*Spengler doesn't divide culture into the separate periods or eras. All phenomena of culture are regarded by him from the point of view of that general that unites them in a complete picture of style. Such approach allows to see typological unity of any culture.*

*According to Spengler's conception of baroque covers itself exactly three centuries: from 1500 to 1800. Baroque is Shakespeare, Goethe, Mozart, Newton, Bach, Kepler, Velasquez, Kant, Descartes ... In other words, baroque is the highest step of development of Faustian style, a phase of a maturity and blossoming of the Western European culture. Here, in this point, all main lines of her development meet.*

*Spengler connects end of an era of baroque with exhaustion of a creative power of the Western European culture when all her opportunities are already realized and exhausted. Transition from a blossoming stage (a culture stage), during fading (civilization) is a consequence of it.*

*Thus, baroque is border by means of which the watershed between culture and a civilization as a phase of fading and death is defined.*

**References**

1. Anikst A.A. (1970) Osnovnye techenija hudozhestvennoj mysli XVII veka [Anikst A.A. Main currents of an art thought of the 17th century]. Rembrandt. Hudozhestvennaja kul'tura Zapadnoj Evropy XVII veka, Moscow, Gos. muzej izobr. isk-v im. A.S. Pushkina, pp. 131-150.
2. Wolfflin H. (1913) Renessans i barokko [Wolfflin H. Renaissance and Baroque]. SPb, Grjadushhij den', 164 p.
3. Deljoz Zh. (1997) Skladka. Lejbnic i barokko [Deleuze G. The Fold: Leibniz and the Baroque]. Moscow, Logos, 264 p.
4. Kantor A.(1970) Jesteticheskij ideal v iskusstve XVII v. i tvorcestvo Rembrandta [Kantor A. An esthetic ideal in art of the 17th century and Rembrandt's creativity]. Rembrandt. Hudozhestvennaja kul'tura Zapadnoj Evropy XVII veka, Moscow, Gos. muzej izobr. isk-v im. A.S. Pushkina, pp. 12-22.
5. Nalivajko D.S. (1981) Iskusstvo: napravlenija, techenija, stili. [Nalivajko D.S. Art: directions, currents, styles]. Kiev. Mistectvo, 288 p.
6. Ortega-i-Gasset H. (1991) Volja k barokko [Ortega y Gasset. Will to baroque]. Jestetika. Filosofija kul'tury. Moscow, Iskusstvo, pp. 151-155.
7. Shpengler O. (1993) Zakat Evropy. Oчерki morfologii mirovoj istorii. T.1. Geshtal't i dejstvitel'nost' [Spengler O. The Decline of the West: Outlines of a Morphology of world history. Vol. 1. Form and Actuality]. Moscow, Mysl', 633 p.