

УДК 7.034 (450)7

П 31

Оксана ПЕТРУШЕНКО

ЕСТЕТИКА БАРОКО У ЄВРОПЕЙСЬКОМУ КУЛЬТУРНОМУ КОНТЕКСТІ

У статті аналізується сутнісна світоглядна основа стилю бароко. Цей стиль розглядається в історичному та культурологічному контекстах виникнення та функціонування, що дає підставу трактувати його як певну цілісність з єдиною світоглядно-культурологічною основою, що тісно пов'язана з теологічною традицією та певними елементами містичного світовідчуття.

Ключові слова: *бароко, протестантизм, католицька теологічна традиція, містичне світовідчуття.*

Постановка проблеми. Стиль бароко був представлений у різних видах мистецтва як європейського, так і вітчизняного. Загальновідомо, що саме слово *бароко* перекладається з італійської як *примхливий, чудернацький*; що цей стиль виникає у європейській культурі у XVI ст., і що до нашого часу дійшло багато артефактів, пов'язаних з цим напрямом у мистецтві. Проте трактування культурологічного та історичного смислу цього стилю є надзвичайно різноманітним і неоднозначним. Серед найрозповсюдженіших суджень трапляються такі: стиль бароко був реакцією на раціоналізм, тому на протипагу раціоналізму тяжіє до проявів примхливої уяви та містики; цей стиль цілеспрямовано та спеціально підтримувався католицькою церквою для залучення віруючих до храмів; стиль був цікавим для самих митців, оскільки потребував пошуку нових мистецьких засобів для вираження експресії; стиль використовує нечесні, неякісні методи у мистецькій творчості (удавані арки, які насправді не є архітектурним елементом, а просто намальовані, гіпсові скульптури й

елементи інтер'єру, що пофарбовані масляними фарбами “під мармур”). Проте всі ці характеристики фрагментарні та не говорять про сутність цього стилю.

Отже, *мета* статті – окреслити сутнісну, а, значить, цілісну характеристику стилю бароко та його місце у європейській культурі. Для реалізації поставленої мети необхідно звести наведені характеристики до єдиної основи, що і спробуємо зробити в процесі подальшого дослідження.

На нашу думку, історичний та культурологічний контекст виникнення стилю бароко дає підставу стверджувати, що він є реакцією не на раціоналізм як такий, а на реформацію як суспільний рух [3, 357]. Відомо, що реформація як релігійний рух виникає в Європі у XVI ст. на хвилі критики практичної діяльності та деяких віросповідчих положень тогочасної католицької церкви. Зокрема, були піддані критиці багате облаштування католицьких храмів та пишні богослужіння, активна господарська та фінансова діяльність церкви, особливий статус церкви та священнослужителів, зокрема обітниця безшлюбності. Критика здійснювалась з посиланнями на текст Святого письма, і розглядалась як повернення до автентичного християнства, яке, на думку прибічників реформації, було штучно ускладнене та свідомо видозмінене католицькою церквою [8, 306 – 307]. Зокрема, у тогочасних проповідників як досить дотепний аргумент використовувались риторичні питання на зразок такого: “Коли Адам орав, а Єва прядла, хто був священником?”. Виходячи з наведених міркувань, прибічники реформації намагалися спростити та звільнити від “зайвого” церковне життя. З таїнств переважно залишали лише два – хрещення та причастя, діяльність священника розглядали винятково як професійну (щоправда, пов'язану з певними моральними зобов'язаннями та вимогами). Також зайвим вважалось все те, що прикрашає та унаочнює богослужіння як процес донесення до віруючих релігійного вчення християнства – ікони, скульптури, вітражі та мозаїки у храмах. Замість усіх цих опосередкованих та естетизованих впливів, на думку adeptів протестантизму, необхідно надавати перевагу здоровому глузду самого віруючого – кожна людина має право і повинна, читаючи Святе письмо та знаючи основні положення християнського віровчення, звертатися до Бога прямо і безпосередньо [3, 254 – 255]. Отже, виходить, що протестантизм сам у певний спосіб долучається до раціоналізму.

Якщо говорити про співвідношення реформації та раціоналізму, то можна зауважити, що реформація була своєрідною сумішшю тенденцій раціоналістичних (у широкому значенні цього слова) та ірраціоналістичних. До перших – раціоналістичних, – можна віднести прагнення зробити *зрозумілим* для простого парафіянина текст Святого письма та зміст богослужіння, здійснювати служіння народними розмовними мовами, щоб віруючі розуміли, про що говорить священник під час служби, дозволити всім безпосередньо читати Біблію та звертатись до Бога, спростити та зробити дешевшим і ощадливішим церковне життя й облаштування храму. До других – ірраціоналістичних, – слід віднести вчення про наперед заданість долі кожної людини, підкреслення першості віри як такої для християнина, відмову від праць Отців церкви та рішень соборів, що пропонували дещо раціоналізоване трактування істин християнства.

Необхідно особливо підкреслити, що відмова протестантизму від традиційної, напрацьованої теологією у межах попередньої християнської історії, може трактуватись як відмова від багатовікової традиції та школи осмислення духовного життя людини і духовних феноменів як таких із зверненням до раціонального. Адже теологи упродовж багатьох століть намагалися не лише віросповідально, а й розумно, логічно, раціонально пояснити різноманітні місця з Біблії, які були незрозумілими при безпосередньому прочитуванні. Якими би не були причини та цілі таких пояснень (навернення неофітів, прояснення священних текстів, полеміка між різними університетськими колами), результатом був певний вишкіл у питаннях осмислення духовного життя людини, з'ясування механізмів розумової діяльності, зокрема можливостей чуттєвого сприйняття навколишнього світу, відмінностей логічного розмірковування та віри, вміння аргументувати певні твердження, довести або заперечити те чи те положення.

Прагнення ж протестантизму до спрощення духовного життя та відмова від попередніх надбань щодо його осмислення, очевидно, викликало неприйняття у тих, хто пройшов школу теологічних міркувань та розумів складність інтелектуального життя. Найвідомішими представниками цієї групи освічених людей можна вважати Томаса Мора та Еразма Роттердамського. Ці мислителі вважали за необхідне протистояти реформації на інтелектуальному та практично-діяльнісному рівнях. Проблема аналогічного протистояння виникає також у католицьких теологів, інтелектуалів та діячів мистецтва, які були долучені до означеної інтелектуально-духовної

традиції. Саме у процесі такого протистояння та дій контрреформації загалом виникає бароко як художній стиль, сподвижники якого “змістили акцент зі споглядального трансцендентного одкровення на релігійне почуття-екстаз, схвалюючи художньо-образні репрезентації максимально напружених екстатичних виявів сакрального” [3, 357].

У бароко над поміркованістю тяжіють афекти та пристрасті, твори бароко насичені пафосом героїчної боротьби за надособистісні цінності та готовності прийняти за них страждання [2, 50]. У літературі трапляються також міркування стосовно того, що бароко було теж свого роду відродженням, яке прийшло після Ренесансу, тільки воно прагнуло відродити не античні ідеї та канони, а досвід середньовічної релігійної культури, актуалізувати середньовічний геоцентризм та синтезувати його з ренесансною концепцією свободи й гідності людини [2, 52].

Щоправда, це протистояння мало ще один аспект – відстоювання корпоративних інтересів католицької церкви як організації, яка втрачала не лише окремих віруючих, а й вплив у досить великих регіонах. Саме наявності такого корпоративного інтересу деякі дослідники приписують появу стилю бароко. На нашу думку, не варто переоцінювати значення корпоративного інтересу католицької церкви як організації у виникненні барокального напрямку у мистецтві, хоча такий інтерес, безумовно, був. На наше глибоке переконання, сам собою корпоративний інтерес церкви як організації не зміг би породити новий напрям у мистецтві, що охоплював живопис, архітектуру, скульптуру, музику, поезію, хоча міг, безумовно, сприяти підтримці такого спрямування мистецької діяльності.

Отже, стиль бароко звертається до візуалізації тих аспектів духовної культури християнства, від яких пропонує відмовитися протестантизм. Доречно нагадати слова Т.В. Адорно: “Оскільки священний трепет лишився в минулому, але тим часом продовжує жити, твори мистецтва об’єктивують його у вигляді його копій” [1, 118].

Відомо, що релігійна традиція надає особливого значення можливості чути (почути) слово Боже; голос, який промовляє до віруючих; звук, який є знаком від вищих сил. У цьому ж ряду розміщується музика, яку у релігійній традиції сприймають, з одного боку, символічно, бо музичні образи є неоднозначними і доволі абстрактними, а з іншого, церковний спів розглядається як модифікація молитви. Барокальна музика (класичним прикладом якої є музика Вівальді) прагне виразити та передати відчуття

внутрішньої рухливості світу, його постійні зміни та сяючу красу. Ця мінливість та краса зумовлені постійною творчою діяльністю Бога і є водночас доступними для людського сприйняття й осмислення.

Живопис пов'язаний з іншою здатністю людини – зором. Саме зір дає змогу людині бачити і красу божого світу, і велич храмів, красу ікон, статуй, вітражів. Символіка світла, розроблена у часи середньовіччя, базується на теорії ідей Платона (ідеї є сяючими, прекрасними та істинними), проте доповнюється ідеєю про ілюмінацію та світло божественної істини. Тому саме світло допомагає нам досягнути певне явище загалом, хоча частина його нам явлена, а частину ховає морок. Саме така ідея значною мірою представлена у картинах Караваджо, які є загальноновизнаним взірцем барокового живопису. Рембрант теж приділяє велику увагу грі світла й тіні, проте у певних його картинах простежується інша ідея – відчутти внутрішнє зусилля і напруження людини та природних стихій, які можуть бути і не очевидні.

Дотичною до живопису у контексті бароко виявляється скульптура. Причому у цей період видатні скульптори, зокрема Л. Берніні, стверджуючи принцип всезагальної перетворюваності, всемогутньої ілюзії, намагалися зробити скульптуру надзвичайно пластичною, позбавленою специфіки матеріалу для скульптури. Сам Л. Берніні писав, що він переміг мармур та зробив його гнучким як віск, і у такий спосіб зміг певною мірою об'єднати скульптуру із живописом, [6, 102 – 104]. Саме пластичність, відтворення несподіваних та жвавих рухів, розмаяного одягу, скуйовдженого волосся є ознакою барокової скульптури, що прагне за допомогою всіх цих образотворчих засобів передати внутрішній рух світу та мінливість думок, почуттів і настроїв людини.

На поєднання звукового та візуального сприйняття розрахована і барокова поезія, що прагне продемонструвати приховані, внутрішні, неочевидні можливості вірша та віршування (акровірш, раки, вірші-малюнки). Особливого розвитку і розповсюдження набуває акровірш, який передбачає перетворення певного вертикального ряду літер у самостійне, закодоване у вірші слово або ім'я. Назва цього поетичного жанру походить від грецького слова *акрос*, що дослівно означає *зовнішній, крайній*, тобто крайні літери склали закодоване слово. Існували також *телевірш* – від грецького *телос* (мета, кінцевий) та *мезовірш* – від грецького *мезо* (середній, серединний): тут закодовані слова читалися

відповідно по кінцевих або по серединних літерах [6, 167]. Закодоване ім'я стає Словом, яке розгортається у поетичному тексті.

І, нарешті, важливий напрям барокового мистецтва – барокова архітектура, важливими компонентами якої були фрескові розписи, скульптура, візуальні елементи архітектури (намальовані арки, колони, вікна). Як не дивно, можна стверджувати, що барокова храмова архітектура певною мірою реалізовувала протестантські вимоги щодо здешевлення облаштування храму (замість справжніх колон – намальовані, замість мармурових скульптур – гіпсові, але розмальовані “під мармур”, замість бронзових або золотих статуй – дерев'яні скульптури, вкриті позолотою). При цьому економія не вимагає знищення або усунення традиційних елементів облаштування храмів, а пропонує, так би мовити, здешевлені технології. Певною мірою можна стверджувати, що бароко – це своєрідне вираження міщансько-бюргерських уявлень щодо прикрашання власного життя – зробити все так, як і колись, пишно та з позолотою, але дешевше, для чого можна використовувати підробки. Інша тенденція до прикрашання життя представлена у так званому народному бароко. Щоправда, тут прикрашання переважно здійснюється за допомогою рослинного орнаменту в архітектурі та дрібної дерев'яної скульптури. Проте і дерево, і листя рослин ростуть з Божої волі, краса теж пов'язана з божественним задумом, тому ми знову вертаємося до теоцентричного трактування світу.

Якщо ж виходити з теологічного розуміння та трактування світу, всі ці внутрішні, неявні, не завжди очевидні та зрозумілі людині процеси є свідченням могутності та слави Божої, а тому для підкреслення цього останнього твердження широко використовується мораль у барокових віршах та золото, позолота в облаштуванні храмів. Символіка золота була розроблена, як відомо, ще у середньовіччі і має декілька аспектів. Золото асоціюється з сонячним світлом, яке є джерелом життя та зростання. Золото не іржавіє, тобто не переходить та може вважатися вічним. Із золота карбують найцінніші монети, що забезпечують багатство та стабільне життя суспільства і окремої людини. Нарешті, з трьох попередніх характеристик впливає наступна – золото як символ влади, в тому числі влади Бога над світом. І, нарешті, останнє – золото гарне саме собою, а завдяки пластичності придатне до створення прекрасних витворів мистецтва.

Безумовно, розвиток бароко в кінцевому результаті приводить до прикрашання та збільшення привабливості традиційних католицьких

храмів на відміну від протестантських. Проте варто брати до уваги і так зване народне бароко, яке переважно пов'язане з рослинними орнаментами, але теж іде в загальному руслі окресленого вище світобачення. Тому, вірогідно, не можна вважати, що бароко як мистецький стиль є штучно створений католицькою церквою.

Аргументом проти останнього положення може бути і те, що на території України існувало не лише єзуїтське бароко, а й ще два різновиди цього стилю – сарматське бароко на півночі та козацьке – на Лівобережжі. І якщо сарматське бароко, вірогідно, відчувало певні польські (а, отже, католицькі) впливи, то козацьке бароко стосується переважно архітектури, іконопису, парсунного (тобто портретного) живопису, дещо вільного ставлення до канону в галузі іконопису та барокової поезії (тісно пов'язаної з діяльністю Києво-Могилянської колегії, яка за принциповим задумом створення була православною) [7]. Назване вище бароко в архітектурних орнаментах є ближчим до народного, оскільки тут переважно використовуються рослинні орнаменти, а не, наприклад, скульптури. Як відомо, вітчизняне православ'я не використовує скульптурні зображення у облаштуванні храмів, тому й розвиток барокової скульптури тут не міг одержати серйозного розвитку. Проте барокова архітектура виробила свій особливий стиль, який в подальшому, на нашу думку, активно використовував вітчизняний модерн.

Отже, естетика бароко у культурологічному контексті тісно пов'язана з християнською традицією в аспекті її інтересу та пошани до внутрішнього руху і розвитку світу, до неоднозначності цього світу, до його інтимних таємниць, до можливостей людського світобачення екстатичного поєднання із Абсолютом. Як не дивно, ці риси бароко у певний спосіб корелюються з сучасними тенденціями постмодерного бачення світу, що підкреслює загальнокультурне значення бароко та протистоїть концепції його нібито штучного створення для тимчасових корпоративних потреб.

Література

1. Адорно В.Т. Эстетическая теория / Адорно В.Теодор ; пер. с нем. А.В. Дранова. – М. : Республика, 2001. – 527 с. – (Философия искусства).
2. Бачинин В.А. Введение в христианскую эстетику / В.А. Бачинин. – СПб. : Христианское общество “Библия для всех”, 2005. – 376 с.
3. Головей В.Ю. Сакральне в мистецтві: проблеми образотворчої репрезентації : монографія / Вікторія Юрїївна Головей. – Луцьк : Волин. нац. ун-т ім. Лесі Українки, 2012. – 420 с.

4. Голубкин Ю.А. Из любви к истине / Ю.А. Голубкин // Лютер М. Время молчания прошло: Избранные произведения 1520 – 1526 гг. / М. Лютер. – Х. “ОКО”, 1994. – 348 с. – С. 225 – 333.

5. Дмитриева Н.А. Краткая история искусств. Вып. 2. Северное Возрождение; страны Западной Европы XVII и XVIII веков; Россия XVIII века / Н.А. Дмитриева. – 3-е изд., доп. – М. : Искусство, 1991. – 318 с.: ил.

6. Личковах В. Енерго-інформаційна естетика і (нео)барокова естетика акровірша / В. Личковах // “Етичне та естетичне в людському світо відношенні” (Тези Міжнародної наукової конференції “XXVII-мі Читання, присвячені пам’яті засновника Львівсько-Варшавської філософської школи Казимира Твардовського”, 11 – 12 лютого 2015 року). – Львів : Видавництво “Ліга-Пресс”, 2015. – 242 с. – С. 165 – 170.

7. Шевчук В.О. Просвічений володар: Іван Мазепа як будівничий Козацької держави і як літературний герой / Валерій Шевчук. – К., Либідь, 2012. – 464 с.

8. Янг Дж. Христианство / Джон Янг ; пер. с англ. К. Савельева. – М. : Агентство “ФАИР”, 1998. – 384 с.: ил. – (Грандиозный мир).

Петрушенко Оксана. Эстетика барокко в европейском культурном контексте. В статье анализируется сущностная мировоззренческая основа стиля барокко. Данный стиль рассматривается в историческом и культурологическом контекстах его возникновения и функционирования, что позволяет понимать его как определенную целостность с единой мировоззренчески-культурологической основой, которая тесно связана с теологической традицией и определенными элементами мистического мировосприятия.

Ключевые слова: барокко, протестантизм, католическая теологическая традиция, мистическое мироощущение.

Petrushenko Oksana. Aesthetics of baroque in European cultural context. In the given article the basic world-view essence of the baroque style is analyzed. This style is investigated in historical and cultural contexts of its appearance and functioning, and this kind of analysis allows us to understand it as certain entirety with a single world-view and cultural basis that is closely connected with the theological tradition and with certain elements of mystical conception of the world.

Keywords: baroque, Protestantism, Catholic theological tradition, mystical conception of the world.