

ИСТОРИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ИЗУЧЕНИЯ КУЛЬТУРНЫХ ПРОЦЕССОВ

Научная статья
УДК 7.034.7
DOI: 10.20323/1813-145X-2022-5-128-211-218
EDN: UPMMPJ

Историко-философский феномен барокко

Полина Борисовна Богданова

Кандидат искусствоведения, доктор культурологии, доцент кафедры театрального искусства «Институт современного искусства». 121309, г. Москва, ул. Новозаводская, д. 27а
polina11@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0002-6405-2374>

Аннотация. В статье рассматриваются философия и характеристики драмы барокко в европейском театре. Мотивы барокко — это двойственность мира, подмена масок и имен, потеря человеческой идентичности, релятивизм. Все это раскрывает трагизм художественной эпохи, которая пришла после Возрождения и ознаменовала собой разрушение гармонической природы мира и человека. В барокко мир и человек не равны самим себе. Мир — это иллюзия, сон, что отражено в драме ведущего драматурга этой эпохи Педро Кальдерона «Жизнь есть сон». Мотивы двойников, когда женщина превращается в мужчину, смена имени, костюма — тоже метафора ускользающего мира, который не равен самому себе. Для барокко также характерны эстетика обманов, отсутствие моральных критериев, допущение лжи. Барокко отказывается от гармоничного стиля Возрождения, ему свойственны асимметричность, живописность, игра антиномий, неясность перспективы.

В статье подчеркиваются общие типологические черты у таких авторов, как Тирсо де Молина и Шекспир. В шекспировских комедиях и трагедиях тоже есть мотивы смены имени, пола, ролей, путаница, возникающая в связи с этим. В комедиях — это веселая путаница, которая, как правило, заканчивается благополучно, герои возвращаются к самим себе; в трагедиях подмена имени и сущности оканчивается жертвой, только так устанавливается гармония.

В статье даны особенности структуры и построения барочной драмы, для которой свойственны смещение центра, отсутствие линейности в развитии интриги, субъективизм в отражении реальности, разомкнутость структуры, действие случайностей.

Ключевые слова: релятивизм; трагизм; имя и сущность; случайность; отсутствие центра; интрига; разомкнутость

Для цитирования: Богданова П. Б. Историко-философский феномен барокко // Ярославский педагогический вестник. 2022. № 5 (128). С. 211-218. <http://dx.doi.org/10.20323/1813-145X-2022-5-128-211-218>. <https://elibrary.ru/upmmjp>

HISTORICAL ASPECTS OF THE STUDY OF CULTURAL PROCESSES

Original article

Historical and philosophical phenomenon of Baroque

Polina B. Bogdanova

Candidate of art history, doctor of culturology, associate professor of the department of theater arts of Institute of contemporary art. 121309, Moscow, Novozavodskaya st., 27a
polina11@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0002-6405-2374>

Abstract. The article deals with the philosophy and characteristics of Baroque drama in the European theater. Baroque motifs are the duality of the world, the substitution of masks and names, the loss of human identity, relativism. All this reveals the tragedy of this artistic epoch, which came after the Renaissance and reflected the destruction of the

harmonious nature of the world and man. In the Baroque, the world and man are not equal to themselves. The world is an illusion, a dream, which is reflected in the drama of the leading playwright of this era, Pedro Calderon, «Life is a dream». The motives of the doppelgangers, when a woman turns into a man, a change of name, costume is also a metaphor for an elusive world that is not equal to itself. The Baroque is also characterized by the aesthetics of deception, the absence of moral criteria, and the assumption of lies. The Baroque renounces the harmonious Renaissance style. The Baroque is characterized by asymmetry, picturesqueness, the play of antinomies, obscurity of perspective.

The article highlights the common typological features of such authors as Tirso de Molina and Shakespeare. In Shakespeare's comedies and tragedies, there are also motives for changing names, gender, roles, and confusion arising in this regard. In comedies, it's a fun mess that, as a rule, ends well, the characters return to themselves. In tragedies, the substitution of name and essence ends in sacrifice, only in this way harmony is established.

The article presents the features of the structure and construction of the Baroque drama, which is characterized by a shift of the center, the lack of linearity in the development of intrigue, subjectivism in the reflection of reality, the openness of the structure, the action of accidents.

Keywords: relativism; tragedy; name and essence; randomness; lack of center; intrigue; openness

For citation: Bogdanova P. B. Historical and philosophical phenomenon of Baroque. *Yaroslavl pedagogical bulletin*. 2022;(5): 211-218. (In Russ.). <http://dx.doi.org/10.20323/1813-145X-2022-5-128-211-218>. <https://elibrary.ru/upmmjip>

Введение

Исследователи культуры барокко, рассуждая о природе театральности в комедиях Сервантеса, Тирсо де Молины, трагедиях Шекспира, стремились трактовать знаменитую формулу «весь мир — театр» [Солодовник, 2010; Хайченко, 2013]. Эта формула рассматривалась, прежде всего, с игровой стороны; кто-то из исследователей усматривал в ней даже близость к брехтовскому «остранению» [Максимова, 2018]. В. Силюнас исследовал барокко как целостный стиль, начальным этапом проявления которого был маньеризм [Силюнас, 2000], и на материале испанского театра, представившего целый ряд характерных произведений, главным образом в жанре драмы. Немецкий исследователь начала XX в. Г. Вельфлин, выделивший важные черты барокко, высказал емкую и широко принятую впоследствии точку зрения о барокко как разложении Ренессанса [Вельфлин, 1913]. Думается, что сейчас возникает нужда рассмотреть барокко с философской стороны как явление в культуре, объединяющее такие страны, как Испания (Тирсо де Молина) и Англия (Шекспир); рассмотреть культуру барокко как релятивистскую, выдвинувшую принцип относительности явлений в мире, который тратил возрожденческую гармонию и превратился в хаос.

Методология исследования

Барокко возникает, когда, как говорит Гамлет, «распалась дней связующая нить». В XVI в. произошла Реформация, возник протестантизм, который расколол целостное поле христианства. В Испании XVII в. был разрушен режим монархии,

страна была раздроблена. В философии была пересмотрена прежняя ясная рациональная аристотелевская модель мироздания. А открытия Галилея и Коперника показали, что человек вовсе не центр творения, как не является центром и сама Земля. То есть слом произошел по всем линиям, не только в художественной сфере.

Наступивший хаос проявил механизм относительности: «Добро есть зло, зло есть добро», как сказано в «Макбете» Шекспира. Человек оказался в ситуации неопределенности. Что есть личность? Почему она раздваивается и теряет собственную идентичность? Все мотивы переодеваний, когда человек меняет личность, из доньи Хуаны превращается в дону Хилия, как в комедии испанского драматурга Тирсо де Молина (1579-1648) «Дон Хиль — зеленые штаны», — это мотивы барокко.

Нет больше картины ясного дня, нет примеров целостной человеческой личности, утверждающей свою естественную природу, равной самой себе, как в Возрождении. В барокко человек не равен себе, у него могут появиться двойники, и тогда трудно будет определить, кто есть кто. Мир тоже не равен себе: понять, что есть реальность, а что обман, ошибка, невозможно. Пьеса П. Кальдерона (1600-1681), ведущего драматурга эпохи барокко называется «Жизнь есть сон», и это очень характерная метафора, определяющая философию барокко. Кальдерон пишет о том, что его герой не понимает, где сон, а где явь, почему он проживает жизнь в темнице, как пленник, а когда попадает во дворец, ему говорят, что прошлое ему только приснилось. Мир — это иллю-

зия, сон, реальность двойственна, она ускользает от человека.

В барокко отражается субъективное видение художника, а не объективная реальность, как в Возрождении. Поэтому видение художника в барокко окрашивается искаженным светом. Меняются пропорции, мир словно сдвинут со своей оси. Блуждают тени и призраки, все двоится, оборачивается чем-то другим. Эта субъективистская тенденция будет продолжаться в художественной культуре Европы, породит сюрреализм, экспрессионизм и прочие подсознательные художественные практики.

Для барокко характерна эстетика двойников, переодеваний. Внешние (пока только внешние, потому что на протяжении нескольких столетий изменение человеческой личности в драме будет происходить уже изнутри этой личности) изменения в облике, costume — это тоже метафора того, что человек не равен самому себе, он может ввести другого в обман и породить целую цепь обманов как в комедии «Дон Хиль — зеленые штаны». Поэтому мир приобретает эту обманчивую природу, он пугает, настораживает: никогда не знаешь, что скрыто под маской. Маскарад в барокко тоже приобретает барочные черты. Это тоже праздник обманов. В драме испанского драматурга Возрождения Лопе де Веги (1562-1635) «Валенсианская вдова» есть тема маскарада: героиня закрывает лицо, скрывая свой облик и имя, чтобы незнакомый молодой человек, в которого она влюбилась, до поры до времени не узнал, кто она такая. В этом нет раздвоенности, которая свойственна барочному маскараду у Тирсо де Молины, драматурга следующего поколения. Тут маскарад представляет собой метафору обманчивого, пугающего, трагического мира, сущность которого ускользает. Человек в таком мире — существо трагическое, он в нем потерян, он не есть центр мироздания.

Эстетика обманов также характерна для барокко [Вельфлин, 2013]. Барочный мир допускает искажение правды, даже уход от прежних моральных норм. Обман вполне допустим, и человек в ситуации обманов тоже приобретает трагические черты. С другой стороны, он и сам обманывает, нарушает моральные нормы, и барокко этого не осуждает, ибо принцип морали исключен как таковой. Поэтому у Н. Макиавелли (1469-1527) в «Мандрагоре» герой завоевывает героиню, замужнюю женщину, путем целой серии обманов, в которых участвует и представитель церкви, и мать героини, и другие персона-

жи. Есть ли моральное оправдание его поступку, на подготовку к которому уходит вся пьеса? Тому, что он неправдой добыл себе любовницу? Об оправдании поступка тут нет и речи. Н. Макиавелли и в своей работе «Государь» тоже обходит моральные принципы, утверждая, что для сохранения власти все средства хороши.

Барокко (и вместе с тем маньеризм, в котором уже обозначился переход к барокко [Силунас, 2000]) искусствоведы описывают как некую избыточность стиля, как преобладание изысков и украшений. Это контрастирует с гармоничным симметричным стилем Возрождения — ясностью мотивов, человеческих желаний, самого человека. В барокко возникает трагический разлад в мироощущении, двойственность в восприятии, ускользающая сущность явлений, потеря человеческой идентичности, трагизм.

В барокко умещается все, что не умещается в стройный гармоничный стиль Возрождения. Изменчивость, иллюзорность, неопределенность, игра антиномий, релятивизм, неясность перспективы. Открытая композиция или открытая структура. Там, где нельзя сказать ни да, ни нет, это барокко. Это стихия, неограниченный поток, бесконечность, отсутствие дна и все дwoящиеся и двойственные характеристики.

Результаты исследования. Тирсо де Молина

В характерной пьесе Тирсо де Молины «Дон Хиль зеленые штаны» представлена типичная для барокко философия: мир теряет центр и, таким образом, опору. Центров в пьесе становится много, и их число все множится. В таком мире действует принцип случайности, а не закономерности. Какая может быть закономерность, если судьба человека поворачивается в одно мгновение от случайного обстоятельства?

В пьесе «Дон Хиль — зеленые штаны» мы наблюдаем момент нарушения порядка и закона. Героиню, которую зовут Хуана, бросил возлюбленный Дон Мартин, он должен был на ней жениться, но исчез, потому что его отец повелел ему жениться на другой девушке — богатой донье Инес. Стоит отметить, что с самого начала драматург вторгается в интимные подробности героев, в их спальню [Вельфлин, 1913]. Это тоже характерно для барокко, этого не было и не могло быть в Возрождении. Итак, возлюбленный дон Мартин исчез, и Хуана, переодевшись в мужское платье, в зеленые штаны и назвав себя доном Хилем, отправилась за ним в Мадрид. Там она познакомилась с новой невестой своего возлюбленного, донной Инес, и та, приняв ее (Дона Хилья)

за своего жениха, влюбилась в нее. Это был первый обман, первая подмена героев, за ним последовала еще целая серия обманов и подмен. В какой-то момент, в результате запутанной и замысловатой интриги, возникла кульминация этой комедии, и на сцене появились четыре дона Хилья. Тут предстает во всей полноте барочная картина мира — со смещенным центром. Возникает ситуация, в которой реальность множится как цветные стеклышки в калейдоскопе, связи в ней оказались запутанны, потому что превращения происходят как будто мгновенно, и, кто есть настоящий Дон Хилья, понять затруднительно.

Однако в жанре комедии правда и ложь вступают в игру, которая рисует картину общей веселой относительности, релятивизма. Игра в возрожденческой комедии Лопе де Веги в «Собаке на сене» — не обман, а упоение чувством любви, своеобразный гимн в честь ее силы и естественности. Сближение и отдаление влюбленных, переходы от признаний к тягостному молчанию только увеличивали силу чувства. Игра же в барочной драме — это всегда относительность, когда невозможно понять, где правда, а где обман. И все же барочная комедия очень ловко удерживает равновесие на этой игре противоположностей, и это еще свидетельствует об отзвуках возрожденческой гармонии. Она не нарушена так глубоко, как это будет, произойдет, скажем, в драме на рубеже XIX и XX вв.

Обозначим особенности барочной комедии:

1. Личность человека в барокко еще обладает той же активностью и инициативой, что и возрожденческая личность. Однако на пути к цели эта личность раздваивается и сталкивается с обилием усложненных обстоятельств.

2. Мотивы переодевания, изменения имени, пола как отражение множественности и запутанности человека и мира, его обманчивости, потери идентичности.

3. Линейная структура возрожденческой драмы в драме барокко разветвляется на множество других линий, которые соприкасаются друг с другом, запутываются, представляя сложную, путаную, хаотичную реальность.

4. Сложная разветвленная интрига свидетельствует о большой запутанности обстоятельств и действий в барочной драме. А в результате большого количества связей и противоречий барочного мира в целом.

5. Конфликты, скрытые и открытые, выражают борьбу за избранника в любовных отношениях. Герои должны применять множество разре-

шенных и запрещенных средств, чтобы добиться цели.

6. Разрушение центра за счет того, что в действии включаются новые и новые персонажи и обстоятельства, и центр каждый раз смещается.

7. Благополучный финал — это и дань традиции (особенность комедийного жанра), и выражение мироощущения эпохи и автора. Убеждение в конечной благой цели мира еще окончательно не изжито, оно исчезнет позже, к XX столетию.

8. Действие случайностей, а не закономерностей.

9. В основе комедии — нарушенный порядок, нарушенная гармония.

10. Разомкнутая структура барочной драмы определяется смещением центра, множественностью центробежных линий, которые могут охватывать безграничное пространство. Тут царит хаос, а не порядок.

11. Субъективизм. Автор исходит не из стремления отразить объективную реальность, а основывается на метафоре, выражает субъективный взгляд на эту реальность.

12. Иррациональность, мистика. Мир теряет логические связи и становится непредсказуемым. Обретает свойства ночной таинственной реальности, в которой действуют двойники и тени.

Результаты исследования. Шекспир

У Шекспира (и в его трагедиях, и в его комедиях) тоже активно присутствуют барочные мотивы. Сама его ставшая знаменитой формула «весь мир — театр» есть выражение философии барокко. Театр — это не веселое праздничное представление, а игра двойников, переодеваний, с подменной масок и имен. Это мир, который нельзя ухватить в своем существе, потому что он постоянно меняется, прячется и приобретает при каждом превращении новый облик. Где подлинный его облик, сказать невозможно.

В комедиях Шекспира, которые советские исследователи относили к стилю Возрождения за их оптимизм и жизнелюбие, на самом деле отражена трагическая философия, присущая барокко.

В «Двенадцатой ночи» происходит игра с двойниками и переодеваниями. Во время шторма на берег выбросило молодую девушку по имени Виола, которая, оказавшись в неизвестной стране Иллирии, сменила костюм на мужской и взяла имя Себастьян. В Иллирии она оказалась вовлеченной в двойственные ситуации. Например, неприступная красавица Оливия влюбилась в

нее, приняв ее за мужчину, а сама Виола влюбилась в графа Орсино, к которому пошла в услужение в качестве пажа. Граф же добивается любви гордячки Оливии. Легкая и живая путаница и составляет существо этой комедии, которая все же заканчивается благополучно. Все интриги распутываются благодаря тому, что на сцене появляется брат Виолы, Себастьян, которого считали погибшим во время шторма. Оливия обретает в Себастьяне истинного возлюбленного. Граф Орсино получает возможность оценить прелести и красоту Виолы, когда та предстала в своем истинном, «женском», обличье. В общем, персонажи возвратились своему настоящему обличью.

В тексте комедии есть призыв «быть, кто ты есть». То есть пафос «Двенадцатой ночи» заключен в отказе от ложных ролей и масок и возвращении к истинной сущности человека.

Эта же тема — в основе «Сна в летнюю ночь». Тут также все строится на том, что герои, усыпленные магической цветочной росой, принимают за возлюбленных тех, кого после пробуждения видят первыми — пары перепутываются (например, царица Титания влюбляется в актера с головой осла). Мотив игры и театра развивается и в представлении бродячих актеров, которые выступают перед зрителями. Кстати, такой же бродячий театр приглашает во дворец Гамлет, чтобы понять, Клавдий ли убил его отца.

Мотивы подмены, истинных и неистинных имен проявляются в «Ромео и Джульетте» — уже в трагическом варианте. «Что есть Монтекки? Разве так зовут? / Лицо и плечи, ноги, грудь и руки? / Неужто больше нет других имен? / Что значит имя? роза пахнет розой / Хоть розой назови ее, хоть нет», — вот та же игра имени и сущности.

Ромео и Джульетта существуют в ситуации вражды двух кланов — Монтекки и Капулетти. Истинная сущность их любви исключает принадлежность к той или иной фамилии. Но вражда кланов становится причиной гибели героев. Кланов заключают между собой мир только у склепа, в котором покоятся мертвые тела их детей. Тут тоже есть призыв не пользоваться ложными именами. К человеку должно вернуться не его названия, а сущность. Необходимо преодолеть трагические социальные игры и роли и установить естественную природную суть. Шекспир подмечает двойственность и неопределенность мира, его «перевернутую» природу, его опасные игры.

Вариацию темы истинного и ложного можно обнаружить и в «Короле Лире». Надевая маску

мудрого и всемогущего монарха, Лир делит свои владения между тремя дочерьми, желая получить от них уверения в любви и преданности. Причем верит не той дочери, которая проявляет себя естественно, а лицемерным признаниям старших дочерей. К финалу, сталкиваясь со стихией — бурей, ломающей все на своем пути, разметавшейся в пространстве и превращающей человека в слабое существо, не способное ей противостоять, постигает истину: настоящей ценностью обладают только человек сам по себе, даже брошенный на дно, лишенный титулов и привилегий. В этом заключен гуманизм Шекспира. Приняв обман и лицемерие за правду, Лир поплатился и жизнью Корделии, и собственной жизнью.

Позиция истины в этой трагедии (то есть идущая из глубины веков правда, которой только и можно измерять происходящее) — у шута, персонажа народной смеховой культуры. Позиция шута амбивалентна, как амбивалентна и сама народная смеховая культура, согласно замечанию М. Бахтина [Бахтин, 1990]. Поэтому шут — это не просветительский резонер, раскрывающий истину (такой персонаж появится в драме через два столетия), — шут пребывает в остроумной игре отрицания и утверждения, в бесконечном карнавале дурака, который может возвыситься и над королем.

Мир, представленный в комедиях и трагедиях Шекспира, лишен возродительской однозначности, изменчив. Он в постоянном колебании между правдой и ложью. В этом мире, как сказано в «Макбете», «зло есть добро, добро есть зло». Это релятивистская философия, которая и составляет основу всех творений Шекспира. То есть он обнаруживает в мире его относительность. И если в комедиях эта относительность носит легкий игровой характер, а утраченная гармония от перемены ролей, масок и обличий к финалу восстанавливается, то в трагедиях относительность показывает глубокий разлад мира — здесь гармония восстанавливается только за счет жертвы: Ромео и Джульетта, Лир и Корделия погибают, истина торжествует лишь после их смерти.

Схожую философию отмечаем в «Гамлете». Прежде чем об этом сказать, надо сделать оговорку. Героя трагедии с XIX в. стали трактовать психологически, искать глубокий подтекст в его речах, обвинять его в бездействии. Нас интересуют исторические структуры, историческая философия. Шекспир, как и все драматурги до него, и драматурги после него, до Ибсена и Чехова, высказывались не в подтексте, а непосредствен-

но в тексте — именно в тексте следует искать и действие. Следуя за текстом, можно обнаружить, что медлительности у Гамлета нет. Он просто не сразу поверил Призраку отца и должен был убедиться, что тот сказал правду. Гамлет сумел это сделать в сцене «Мышеловки», поняв, что отца убил Клавдий. Дальше действие стало стремительно приближаться к развязке.

Закономерна ли гибель Гамлета? На этот вопрос необходимо ответить, чтобы понять структуру трагедии. После случайного убийства Полония, которое совершил Гамлет, а это первое случайное обстоятельство на линии вражды Гамлета и Клавдия, следуют друг за другом случайности: отравленный кубок вместо Гамлета выпивает Гертруда; Гамлет неожиданно ранит Лаэрта отравленной шпагой, чего коварный замысел Лаэрта не предполагал (отравленная шпага предназначалась Гамлету). Эти случайности говорят о том, что в мире, изображенном Шекспиром, нет закономерностей, а господствует случайность, которая делает судьбы героев непредсказуемыми и трагическими. Значит, мир разомкнут, число трагедий в нем не ограничено. В центре остается герой, к которому тянутся все нити интриг и борьбы. Он существует в огромном разомкнутом пространстве, в котором отсутствует закон, есть только произвол случайностей.

Неправомерно придерживаться идеи о том, что Гамлет закономерно погиб в Дании — тюрьме, в некоем тоталитарном мире. Такой взгляд на трагедию Шекспира появился в советском литературоведении [Пинский, 1971] в 1970-е гг.: тогда практически и все спектакли по Шекспиру, и не только по Шекспиру, моделировали ситуацию замкнутого тоталитарного мира, в котором гибель человека закономерна.

Шекспир — автор иной эпохи и иного века. В его барочной философии очень важно понять идею всеобщей относительности — и в людских судьбах, и в истории государств. В ставшей знаменитой сцене с могильщиками эта тема звучит очень явственно. Александр Македонский, знаменитая личность, завоеватель мира, после смерти «путешествует» в кишках червей, совершая печальный круговорот в своей судьбе. Острый ум Йорика, королевского шута, постигает та же участь. Слава относительна, как и все на этом свете!

Шекспир не психологический, а философский автор. В его трагедии «Гамлет» и представлена философия релятивизма, где «да» и «нет» могут легко поменяться местами, где «добро есть зло, а

зло есть добро», где «весь мир — театр». Философия релятивизма началась в европейской художественной культуре с эпохи барокко и просуществовала в определенные периоды вплоть до XXI в.

Разомкнутая центрированная структура трагедии отражает тот барочный мир, в котором человек на пути к своей цели, движимый желанием отомстить за убийство отца, гибнет. Множество трупов к финалу трагедии говорит о том, что мир оставлен богом. В этом мире нет закона, он нарушен.

Гибель всех персонажей в финале стала результатом изначального деяния Клавдия, отравившего во сне своего брата — короля. Это убийство и является свидетельством уже нарушенной гармонии в государстве Дании. Гамлет с сарказмом восклицает: «Какое чудо природы человек! / Как благородно рассуждает! С какими безграничными способностями! / <...> Почти равен богу — разумом. Краса вселенной! / Венец всего живущего!». Это своеобразная пародия на ту волевою, активную, многогранную личность, которую открыло Возрождение. Гамлет, конечно, подразумевает Клавдия, это в его сторону направлен сарказм датского принца. Искраженный, античеловечный облик возрожденческой личности, характеризующий, со слов Гамлета, Клавдия, и свидетельствует о том, что в системе изначального порядка государства возникла трещина, «порвалась дней связующая нить».

Клавдий у Шекспира — пример оборотной стороны титанизма, о котором писал А. Ф. Лосев [Лосев, 1978]. Такие титаны с обратным знаком запечатлены в образах Макбета, Ричарда III и др. Макбет тоже нарушает божественный порядок, который изначально всегда имеет в виду Шекспир, на счету Макбета — множество убийств. Он стремится возвыситься над всеми смертными и заявить о своей уникальности, о своем титанизме. Но на его пути встают потусторонние силы в образе трех ведьм, пророчащих ему гибель. Эти ведьмы в трагедии «Макбет», равно как и Призрак в «Гамлете», — посланцы иного мира, которые знают истину. Для Шекспира понятие абсолютной истины существует, но она находится по ту сторону реальности. Барочная трагедия — это еще не та модель полного хаоса и дисгармонии, которая появится уже к XX столетию.

Метафора Кальдерона «жизнь есть сон» — тоже о всеобщей относительности. Невозможно различить, где границы того и другого, как явь оборачивается сном, а сон — явью. Театровед

В. Силюнас отметил тему сна у Шекспира и Кальдерона [Силюнас, 2013]. Но это не просто тема. Она выражает конгломерат смыслов той философии, о которой идет речь в статье.

В «Буре» Шекспира Просперо может совершать чудеса с помощью магических книг, которыми обладает. Поэтому остров превращается в чудесную волшебную сказку, и Просперо может воплотить все свои замыслы и желания, например, бороться со злом. Но в финале он покидает остров и выбрасывает свои книги. Оказавшись в реальности, он, стоя у края сцены, в одиночестве, может просить только о милосердии и снисхождении. Переход от чудесной сказки к реальности — тоже выражение философии барокко, ее обманов и видений, которые сменяются грубой и далеко не волшебной действительностью.

Заключение

Таким образом, можно сделать вывод: культура барокко в Европе (на примере двух драматургов — Тирсо де Молины и Шекспира) представляет собой целостное явление, объединенное кругом общих философских проблем, раскрывающих трагизм человека в хаотической, тратившей прежние ясные очертания действительности, потерю человеком собственной идентичности, подмену лица маской. Все эти мотивы вошли в европейскую культуру в XVII столетии и просуществовали вплоть до XXI в., в постмодернизме, что также подтверждают мнения исследователей [Солодовников, 2010; Gaboric, 2013; Ivanescu, 2013]. Это другая очень интересная тема, связанная с традицией барокко в европейской культуре.

Библиографический список

1. Бахтин М. Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и ренессанса. Москва : Художественная литература, 1990. 527 с.
2. Вельфлин Г. Ренессанс и барокко. Исследование сущности и становления искусства барокко в Италии / пер. с нем. Е. Лундберга ; ред. А. Л. Волынский. Санкт-Петербург : Грядущий день, 1913. Т. XII. 164 с.
3. Иванов Д. А. Двойная жанровая перспектива в трагедии У. Шекспира «Гамлет» : мистериальные истоки «сцены заговора» против героя // Вестник Московского университета. Серия 9: Филология. 2020. № 6. С. 141-151; 2021. № 1. С. 101-112.
4. Иванов Д. А. Жанр трагедии в творчестве Шекспира (к постановке проблемы) // Вестник Московского университета. Серия 9: Филология. 2016. № 5. С. 53-78.
5. Лосев А. Ф. Эстетика Возрождения. Москва : Мысль, 1978. 623 с.
6. Максимова О. Ю. Барочный прием «роль-в-роли» в драматургии Сервантеса как явление мета-

театральности // Новое искусствознание. История, теория и философия искусства. 2018. № 1. С. 62-66.

7. Пинский Л. Е. Шекспир. Основные начала драматургии. Москва : Художественная литература, 1971. 605 с.

8. Попова О. В. Трагический герой в карнавальной игре. Вагнер и Шекспир // Вопросы литературы. 2017. № 1. С. 262-279.

9. Силюнас В. Ю. От маньеризма к барокко: тема сна у Шекспира и Кальдерона // Исствознание. Журнал по истории и теории искусства. 2013. № 3-4. С. 62-89.

10. Силюнас В. Ю. Стиль жизни и стили искусства (испанский театр маньеризма и барокко) / Российская академия наук ; Государственный институт искусствознания Министерства культуры РФ. Санкт-Петербург : Дмитрий Буланин, 2000. 470 с.

11. Силюнас В. Ю. Театр золотого века / Российский государственный гуманитарный университет ; Государственный институт искусствознания. Москва : РГГУ, 2012. 298 с.

12. Солодовник К. Б. Хаотичность мировосприятия в барочном и постмодернистском искусстве // Инновационные компетенции и креативность в исследовании и преподавании языков и культур : сборник научных трудов III Всероссийской (с международным участием) научно-практической конференции, Москва, 20 ноября 2010 г. 2-е изд., доп., испр. и перераб. / под редакцией С. Н. Курбаковой, Г. П. Бакулева. Москва : РГСУ, 2010. С. 109-114.

13. Хайченко Е. Г. Великий театр мира и его создатели (ренессанс — маньеризм — барокко) // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2013. № 2. С. 33-56.

14. Cascardi A. I. Philosophy of culture and theory of the Baroque // Filozofski vestnik. 2001. Vol. 22. № 2. P. 87-110.

15. Gaboric P. Metatheatre and Modernity: Baroque and Neobaroque // Modern Drama. 2013. Issue 4. P. 559-561.

16. Ivanescu R. World in Carnival or Living Life as a Performance. Baroque, Neo-baroque and Alternative Modernity // 2nd International Conference of Comparative Literature and Cultural Studies on Alternative Modernities in Europe, Transilvania University, Brasov, Romania. June 07-08. 2013. P. 230-234.

Reference list

1. Bahtin M. Fransua Rable i narodnaja kul'tura Srednevekov'ja i renessansa = François Rabelais and folk culture of the Middle Ages and Renaissance. Moskva : Hudozhestvennaja literatura, 1990. 527 s.
2. Vel'flin G. Renessans i barokko. Issledovanie sushhnosti i stanovlenija iskusstva barokko v Italii = Renaissance and Baroque. Study of the essence and formation of Baroque Art in Italy / per. s nem. E. Lundberga ; red. A. L. Volynskij. Sankt-Peterburg : Grjadushhij den', 1913. T. XII. 164 s.
3. Ivanov D. A. Dvojnaja zhanrovaja perspektiva v tragedii U. Shekspira «Gamlet»: misterial'nye istoki

«sceny zagovora» protiv geroja = Double genre perspective in W. Shakespeare's tragedy Hamlet: mystery origins of the «conspiracy scene» against the hero // Vestnik Moskovskogo universiteta. Serija 9: Filologija. 2020. № 6. S. 141-151; 2021. № 1. S. 101-112.

4. Ivanov D. A. Zhanr tragedii v tvorcestve Shekspira (k postanovke problemy) = The genre of tragedy in the work of Shakespeare (to the formulation of the problem) // Vestnik Moskovskogo universiteta. Serija 9: Filologija. 2016. № 5. S. 53-78.

5. Losev A. F. Jestetika Vozrozhdenija = Aesthetics of the Renaissance. Moskva : Mysl', 1978. 623 s.

6. Maksimova O. Ju. Barochnyj priem «rol'-v-rolji» v dramaturgii Servantesa kak javlenie metateatral'nosti = Baroque «role-in-role» technique in Cervantes drama as a phenomenon of metatheatricality // Novoe iskusstvoznanie. Istorija, teorija i filosofija iskusstva. 2018. № 1. S. 62-66.

7. Pinskiy L. E. Shekspir. Osnovnye nachala dramaturgii = Shakespeare. The main beginnings of drama. Moskva : Hudozhestvennaja literatura, 1971. 605 s.

8. Popova O. V. Tragicheskij geroj v karnaval'noj igre. Vagner i Shekspir = Tragic hero in a carnival game. Wagner and Shakespeare // Voprosy literatury. 2017. № 1. S. 262-279.

9. Siljunas V. Ju. Ot man'erizma k barokko: tema sna u Shekspira i Kal'derona = From Mannerism to Baroque: the theme of sleep in Shakespeare and Calderon // Iskusstvoznanie. Zhurnal po istorii i teorii iskusstva. 2013. № 3-4. S. 62-89.

10. Siljunas V. Ju. Stil' zhizni i stili iskusstva (ispaniskij teatr man'erizma i barokko) = Lifestyle and art styles (Spanish theater of Mannerism and Baroque) / Rossijskaja akademija nauk ; Gosudarstvennyj institut iskusstvoznani-

ja Ministerstva kul'tury RF. Sankt-Peterburg : Dmitrij Bulanin, 2000. 470 s.

11. Siljunas V. Ju. Teatr zolotogo veka = Golden Age Theatre / Rossijskij gosudarstvennyj gumanitarnyj universitet ; Gosudarstvennyj institut iskusstvoznaniya. Moskva : RGGU, 2012. 298 s.

12. Solodovnik K. B. Haotichnost' mirovosprijatija v barochnom i postmodernistskom iskusstve = The Chaos of Worldview in Baroque and Postmodern Art // Innovacionnye kompetencii i kreativnost' v issledovanii i prepodavanii jazykov i kul'tur : sbornik nauchnyh trudov III Vserossijskoj (s mezhdunarodnym uchastiem) nauchno-prakticheskoj konferencii, Moskva, 20 nojabrja 2010 g. 2-e izd., dop., ispr. i pererab. / pod redakciej S. N. Kurbakovoj, G. P. Bakuleva. Moskva : RGSU, 2010. S. 109-114.

13. Hajchenko E. G. Velikij teatr mira i ego sozdateli (renessans — man'erizm — barokko) = The Great Theater of the World and its creators (Renaissance — Mannerism — Baroque) // Teatr. Zhivopis'. Kino. Muzyka. 2013. № 2. S. 33-56.

14. Cascardi A. I. Philosophy of culture and theory of the Baroque // Filozofski vestnik. 2001. Vol. 22. № 2. P. 87-110.

15. Gaboric P. Metatheatre and Modernity: Baroque and Neobaroque // Modern Drama. 2013. Issue 4. P. 559-561.

16. Ivanescu R. World in Carnival or Living Life as a Performance. Baroque, Neo-baroque and Alternative Modernity // 2nd International Conference of Comparative Literature and Cultural Studies on Alternative Modernities in Europe, Transilvania University, Brasov, Romania. June 07-08. 2013. P. 230-234.

Статья поступила в редакцию 20.07.2022; одобрена после рецензирования 30.08.2022; принята к публикации 22.09.2022.

The article was submitted on 20.07.2022; approved after reviewing 30.08.2022; accepted for publication on 22.09.2022.