

Д.И.Пешков

Пути «американизации» барокко

В данной статье автор стремится отследить и проанализировать этапы восприятия эстетики барокко в Латинской Америке. Само понятие барокко рассматривается как феномен, сыгравший особую роль в становлении синтетической латиноамериканской цивилизации. Автор рассматривает наиболее интересные попытки латиноамериканских интеллектуалов познать себя через призму эстетики барокко, такие как «концепция барочности» Алехо Карпентьера, идеи Хосе Лесамы Лимы, Мартина Адана, Педро Энрикеса Уреньи и других авторов.

Ключевые слова: барокко, цивилизация, культура, Латинская Америка, классицизм, Ренессанс.

Становление новой синтетической латиноамериканской цивилизации было уникальным явлением в истории мировой культуры. «Наша история совершенно иная с самого начала, ибо земля Америки стала театром самой сенсационной встречи разных этносов из всех отмеченных в анналах мировой истории: то была встреча индейца, негра и европейца... всем им в дальнейшем суждено было смешаться друг с другом; мы были уже самобытными... гораздо раньше, чем идея самобытности предстала перед нами, как наша цель»¹, — писал по этому поводу кубинский писатель Алехо Карпентьер. Сложный и наполненный внутренними противоречиями процесс метисации, проходил под знаком эстетики барокко, эстетики, которая на латиноамериканской почве выбилась из череды сменяющих друг друга художественных стилей и превратилась в культурный феномен, сыгравший базовую роль в процессе становления латиноамериканской цивилизации. Возникает логичный вопрос, почему определяющей для Нового Света оказалась именно эстетика барокко, а, к примеру, не Ренессанса или классицизма, которые, на первый взгляд, больше подходят на роль культурного базиса цивилизации ввиду своей лучшей структурированности. Для того, чтобы понять, почему именно барокко стало ключевой эстетикой для Латинской Америки и во многом определило ее культурную судьбу, необходимо попытаться раскрыть само понятие барокко и отыскать в нем черты, которые были органично восприняты в Новом Свете.

Дмитрий Игоревич Пешков — аспирант ИМЛИ им. А.М.Горького РАН (labyr@mail.ru).

Когда речь заходит о том или ином направлении или периоде в искусстве, одна из первых проблем, с которой приходится сталкиваться, — это вопрос номинации. Это объясняется тем, что какой-то единой системы, по которой искусство раскладывается на стили, направления и периоды, попросту не существует. Тем не менее, для того, чтобы говорить о темах, связанных с переносом тех или иных культурно-эстетических традиций на американскую почву, необходимо проследить эволюцию их восприятия европейской литературоведческой и искусствоведческой традицией. И тут мы сталкиваемся со сложностями, связанными с большим временным зазором между существованием того или иного художественного стиля или направления и последующим его наименованием, исследованием и встраиванием в определенную культурно-эстетическую парадигму. В этом отношении едва ли не самая запутанная ситуация сложилась вокруг барочной эстетики, пришедшей в западноевропейском искусстве на смену эстетике эпохи Возрождения.

Понятие «барокко» появилось довольно поздно, в конце XVIII в. (тогда оно использовалось по большей части для обозначения явлений в сфере пластических искусств), когда само искусство, которое оно обозначало, уже сходило на нет. До сих пор существует несколько версий происхождения термина, самые популярные из которых возводят слово барокко к португальскому «*perola barrosa*» (жемчужина неправильной формы), или же к итальянскому «*baroco*», что означает ложный силлогизм, прием софистики, основанный на метафоре. На самом деле в обеих этих версиях происхождения искусствоведческого термина есть нечто общее, что схватывает и подчеркивает суть самого понятия. Это представление о данном стиле в искусстве как о чем-то нарушающем общепринятые законы гармоничного равновесия, которые утвердились в европейском искусстве в эпоху Ренессанса и были переосмыслены уже в эпоху классицизма, когда появились первые попытки систематизации истории европейского искусства. Как искусствоведческий термин барокко введено в литературу швейцарскими теоретиками искусства Якобом Буркхардом и Генрихом Вёльфлином в конце XIX в.

Попытки осмыслить культурно-эстетический феномен барокко были сделаны еще в период расцвета данного стиля, когда он еще не воспринимался под названием барокко. Большую роль в плане теоретического обоснования эстетики барокко, в первую очередь применительно к литературе, сыграли такие авторы, как Бальтасар Грасиан, Эммануэле Тезауро и Даниэлло Бартолли. Они попытались дать ориентиры новому направлению в искусстве, которое уже не удовлетворялось ни теоцентрической системой мира, характерной для средневековой эстетики, ни пришедшей ей на смену антропоцентрической системой, лежащей в основе эстетики Ренессанса. Более того, новая эстетическая система была во многом противопоставлена принципам, господствовавшим в искусстве Ренессанса. Тезауро в своем основополагающем для понимания специфики литературы барокко труде «Подзорная труба Аристотеля», увидевшем свет в 1654 г., обозначает как особые ценности новой эстетики «быстрый ум» и главенство метафоры в произведениях литературы.

«Остроумие, создавшее произведения мастеров «нового искусства», Тезауро понимает как одно из проявлений разума. Из двух главных качеств остроумия — прозорливости и многосторонности — Тезауро особенно це-

нил последнее. Прозорливость проникает в затаенные свойства предметов: «в субстанцию, материю, форму, случайность, качество, причину, эффект, цель, симпатию, подобное, противоположное, одинаковое, высшее, низшее, а также в эмблемы, собственные имена или псевдонимы»². Многосторонность же быстро схватывает все эти сущности и их соотношения, она «их связывает и разделяет, увеличивает или уменьшает, выводит одно из другого и с поражающей ловкостью ставит одно на место другого». Тезауро решается сравнить данный процесс с искусством фокусника. Все эти свойства присущи метафоре, которая является «матерью Поэзии, Остроумия, Замыслов, Символов и героических Девизов», — пишет известный советский филолог И.Н.Голенищев-Кутузов³.

Об остроумии, об искусстве изощренного ума как главной направляющей силе в литературе говорит и Бальтасар Грасиан в своем труде «Остроумие или искусство изощренного ума» (1642). Он с особым вниманием анализирует приемы, используемые в литературных произведениях в первую очередь его старших современников. Но анализирует их он уже с позиции человека нового искусства, исходящего из иной картины мира, в значительной степени отличной от антропоцентричной модели, характерной для человека эпохи Возрождения. На взгляды теоретиков эпохи барокко наложило отпечаток само время, которое не просто было наполнено внутренними противоречиями, но сделало эти противоречия и контрасты одной из своих главных эстетических особенностей. Барокко уходит от возрожденческого интереса к человеку, но вовсе не возвращается в теоцентрическую систему Средневековья. Дело обстоит намного сложнее. Эстетика барокко становится следствием стремительных перемен, происходящих в усложняющемся мире. Великие географические открытия, достижения в области физики и других точных наук поколебали основы и теоцентрической и антропоцентрической систем мировоззрения. Открытия Николая Коперника, Джордано Бруно и прежде всего Иоганна Кепплера (его эллиптическая природа вращения планет создала прочную научную базу для децентрализованной системы видения мира) заставили по-новому взглянуть на окружающую действительность. Кстати, уже в 70-х годах XX в. известный кубинский писатель и теоретик латиноамериканского неobarocko Северо Сардуй называл именно Кепплера одной из ключевых фигур, повлиявших на становление барочного мировоззрения.

Мир стал сложным и непонятным, поэтому важными качествами искусства барокко являются его ненормативность или же сверхнормативность (качество, особенно востребованное при рецепции барокко эстетикой Нового Света), а также отсутствие четко выраженного единого центра. Мир барокко многомерен, нестабилен, бесконечен и склонен к постоянному распаду на все новые и новые миры. В середине XVII в. Тезауро метафорически изобразил этот феномен с помощью бесконечной системы отражающихся друг в друге зеркал, а уже в XX в. французский философ-постструктуралист Жиль Делез в своей книге, посвященной Лейбницу («Складка»), для описания феномена барокко вводит образ складок, мир которых бесконечно множится. В рамках литературы барокко формируется особенное отношение к слову, которое приобретает все более и более самостоятельное значение.

Очевидно, что несмотря на определенные усилия авторов и теоретиков барокко (таких как Грасиан или же Тезауро) выделить исключительные черты новой эстетики, культурная ситуация той эпохи (речь идет в первую очередь о конце XVI — первой половине XVII вв.) до определенного момента была изучена весьма поверхностно. И дело даже не в том, художественные достижения мастеров барокко не были в достаточной степени осмыслены, а в том, что долгое время не существовало четких критериев по которым того или иного автора (художника, скульптора, архитектора) можно было бы точно отнести к мастерам Ренессанса, маньеризма или барокко. Подобные критерии появятся много позже — в первой половине XX в., но проблем от этого меньше не станет, так как на смену «критическому безразличию» к барокко XIX в. произойдет настоящий культурный взрыв интереса, который будет ознаменован появлением большого количества всевозможных прочтений и трактовок данного стиля. Можно сказать, что если строгое литературоведение XIX в., замешанное на традициях классицизма и реализма, относилось к барокко пренебрежительно, то исследователи начала XX в. зачастую старались увидеть в этом стиле что-то субъективное. Впрочем, субъективизм восприятия эстетики барокко был неизбежен, учитывая весьма расплывчатую теоретическую базу этого стиля. Именно тот факт, что базовые понятия барокко не укладываются в хорошо разработанную систему понятий и принципов ренессанса и классицизма, и дает возможность для весьма вольных интерпретаций самого историко-культурного феномена.

Таким образом, несмотря на несомненную важность теоретических работ самих литераторов эпохи барокко их оценки не могут считаться исчерпывающими при анализе такого сложного и противоречивого стиля. Пришедший на смену барокко классицизм, в основе которого лежала четкая система, несмотря на определенные связи с искусством барокко (например, ранний французский классицизм), стремился обособиться от предшествующей ему эстетики. Это было связано в первую очередь с тем, что барокко, будучи также по-своему обоснованной системой (только система эта зиждилась на абсолютно иных принципах, имевших мало общего с принципами классицизма), не укладывалось в культурно-эстетическую парадигму классицистического искусства. Именно в антологическом конфликте барочного и классицистического мировидения берет свое начало целый ряд концепций, появившихся в первой половине XX в. на волне повышенного интереса к искусству барокко. Тут можно вспомнить столь важную для испанской и латиноамериканской эстетики работу каталонского философа и культуролога Эухенио Д'Орса «Барокко», в которой автор попытался рассмотреть барокко как некую неизменность, противопоставленную константе классицизма.

Само по себе открытие Америки покончило с доминированием средневековой картины мира. Оно, как и ряд других географических открытий, показало сложность, открытость и многополярность мира. И в этой ситуации «человек Эпохи Возрождения» ориентированный на поиск красоты в повседневных вещах (окружающая природа, человеческое тело), начал уступать место человеку барокко, порывающему с живописным миром Ренессанса, обладающему безграничным воображением и являющемуся представителем огромного, сложного и противоречивого мира. Освоение

Америки происходило именно в эпоху барокко, и это наложило отпечаток на феномен этнического и культурного синкретизма. Неслучайно, что уже в начале XX в., когда поиск собственной инаковости и идентичности стал осознанным, латиноамериканские интеллектуалы (Мартин Адан, Педро Энрикес Уренья) обратили внимание на метаморфозы барокко в Новом Свете. Интерес к барокко в Америке был непосредственно связан с ростом интереса к данному феномену в среде европейских интеллектуалов (Генрих Вёльфлин, Освальд Шпенглер, Эухенио Д'Орс, Хосе Ортега-и-Гассет), которые существенно переосмыслили само понятие барокко и его роль в культуре.

Испанское барокко, перебравшись через океан, взяло на себя совершенно особую функцию. Оно стало основой для становления новой синтетической цивилизации, поскольку именно через эстетику барокко Новый Свет знакомился со всеми достижениями западной цивилизации. Можно сказать, что барокко сыграло в Испанской Америке роль, схожую с той, что в Италии XIV—XVI вв. сыграло искусство Ренессанса. Сам по себе факт, что барокко является искусством Контрреформации, вовсе не говорит о том, что оно противопоставлялось Ренессансу как искусство исключительно иррациональное и умозрительное.

«Испания порвала с Западом и отказалась от будущего с началом Контрреформации. Но прежде она усвоила едва ли не все художественные открытия Ренессанса — его поэзию, живопись, роман, архитектуру. Эти-то новые образцы, не говоря о философии и политике, в синтезе с традициями и учреждениями средневековья и были перенесены к нам на континент», — писал по поводу культурной специфики процесса испанской конкисты мексиканский писатель и культуролог Октавио Пас в своем эссе «Завоевание и колониальная эпоха»⁴.

Думается, что только поверхностное понимание феномена барокко может дать представление о нем как о чем-то принципиально иррациональном. Это был просто другой тип рационализма, отличный от ренессансного и классицистического, поднятого на щит критиками-реалистами XIX в. Весьма показательна в этом отношении позиция крупнейшего испанского литературного критика второй половины XIX в. Марселино Менендеса Пелайо, который подходил к эстетике барокко с мерками представителя реалистической школы своего времени и именно поэтому не мог в полной мере понять и оценить ее специфику, поскольку анализировать то или иное произведение барокко, не понимая в полной мере принципов построения барочной системы мира, в высшей степени сложно. Менендес Пелайо реагировал на внешние признаки культеранизма* Гонгоры, не вдаваясь в подробности философии его литературного мира. Эстетика барокко для людей, привыкших к линейной расчерченности эстетики классицизма, действительно, выглядит непривычно. Но непривычное и малопонятное вовсе не означает пустое и бессмысленное.

Наверное, самый главный вопрос, на который предстоит ответить, говоря о восприятии барокко Новым Светом, это вопрос о том, какие именно аспекты

* Культеранизм (*culteranismo*), гонгоризм — поэтическая школа в испаноязычной и португальскоязычной литературе, начало которой положил испанский поэт Луис де Гонгора-и-Арготе.

такого безграничного явление, как барокко европейское, оказались релевантными для становления данного стиля в Латинской Америке. Тут следует сделать оговорку, поскольку само понятие «стиль» слишком узко для того, чтобы обозначить роль феномена барокко в Латинской Америке. В случае с «американизацией барокко» речь идет скорее о появлении некоего метода для познания и выражения собственной континентальной сущности.

История барокко в Америке как бы распадается на две части. С одной стороны — это достижения XVII—XVIII вв., когда пришедший из Европы художественный стиль доминировал во всех видах искусства и оставил после себя выдающиеся памятники, с другой — это восприятие барокко исследователями и интеллектуалами XX в., которые увидели в нем некую культурную константу и базисную основу синтетической латиноамериканской цивилизации. Однако метаморфозы барокко в латиноамериканской литературной философии XX в. неразрывно связаны непосредственно с барокко историческим, т.е. с эстетикой XVII—XVIII вв., в котором авторы XX в. и пытались отыскать специфические основы особой латиноамериканской культурной сущности. Здесь необходимо четко понять, какие именно аспекты европейского барокко укоренились в Новом Свете. Вполне естественно, учитывая исторические реалии (испанское и португальское завоевание), что на становления барокко Нового Света наибольшее влияние оказало барокко испанское и португальское, наполненное религиозной экзальтацией и являющееся одним из манифестов Контрреформации. Тут можно вспомнить иезуитские фактории, монастыри и университеты Мексики и Перу, построенные в стиле барокко, архитектурные комплексы церквей города Пуэбла, проработкой своего декора превзошедшие самые смелые европейские сооружения данного стиля. Это и первые крупные авторы Нового Света: сестра Хуана Инес де ла Крус, иезуит-проповедник Антонио Вийера и дальний родственник «кордобского феникса» Карлос де Сигуэнса-и-Гонгора. Все они питались соками европейской барочной традиции (концептизм, культеранизм, учение Игнатия Лойолы), но тем не менее, сами себя европейцами в полной мере уже не ощущали. Спиритуализм сестры Хуаны, как ни странно, шел рука об руку с куда большей по сравнению с Испанией духовной свободой.

В Новом Свете не так активно действовала инквизиция, и безграничный простор неосвоенных земель давал широкие возможности для различного рода рассуждений и интерпретаций. Барокко с его эстетикой сверхпредельности, с его отказом от центричности мироздания стало идеальным методом для осмысления латиноамериканской действительности, к которой, в силу ее странности и непонятности для европейца, нельзя было подойти ни с ренессансной, ни с классицистической меркой. Например, «Поэма одиночеств» испанского поэта Луиса де Гонгоры-и-Арготы, поражающая современников усложненностью метафор, на американской почве, где яркие контрасты и невероятные для Европы противоречия были обычным делом, воспринималась как нечто более естественное. Следует отметить: несмотря на то, что латиноамериканские колонии Испании и Португалии последовательно воспринимали все стили, господствовавшие в метрополиях, доминирование барокко в Новом Свете длилось куда дольше, чем в европейских странах. Доминиканский литературовед и культуролог Педро Энрикес Уренья в своей знаменитой книге «Литературные течения в Ла-

тинской Америке» определил хронологические рамки доминирования барокко в искусстве Нового Света. По мнению (надо сказать, весьма аргументированному) доминиканского ученого, эпоха барокко продлилась в Латинской Америке с 1600 по 1800 г. То есть, очевидно, что временные рамки существования барокко в Америке сильно отличаются от европейских, и когда в Европе барокко уже сходило на нет, в Америке оно продолжало доминировать. Все тот же Э.Уренья обратил внимание на еще один любопытный факт. Речь идет о проявлениях такого интересного феномена, как обратное культурное влияние колонии на метрополию. Так, например, во внутреннем декоре главного собора монастыря Картуха в Гранаде чувствуется влияние архитектурного стиля мексиканского города Пуэблы.

Переосмысление феномена барокко европейскими мыслителями и искусствоведами начала XX в. оказало большое влияние и на Латинскую Америку. Так, швейцарский теоретик и историк искусства Генрих Вёльфлин в работе «Основные понятия истории искусств», которая несколько раз переиздавалась в значительно переработанном виде в 10-е—20-е годы XX в., сумел встроить барокко в парадигму западной истории искусств, противопоставив ее Ренессансу. Примечательно, что автор (по крайней мере, в данной работе) пытается избавиться от субъективизма, характерного для многих исследователей данного направления в искусстве, и оценивает барокко не как упадок или прогресс (если последнее слово вообще применимо к искусству) по сравнению с Ренессансом, а как феномен искусства, основанный на совершенно других принципах. «То обстоятельство, что барокко отказалось от идеалов Рафаэля и Дюрера, знаменует собой не прогресс и не упадок, но другую ориентацию к миру»⁵.

Швейцарский исследователь на примере живописи выделил ключевые отличия эстетики барокко от Ренессанса, главными из которых являются живописность, безграничность и динамизм: «Барокко пользуется той же системой форм, но не совершенной и законченной, а движущейся и становящейся, не ограниченной и объемлемой, а безграничной и необъятной. Идеал прекрасной пропорции исчезает, интерес приковывается не к бытию, а к быванию»⁶. Вёльфлин очень тонко почувствовал базовые принципы барокко на материале живописи, четко проведя грань между ним и Ренессансом. Так, например, он не задерживается на таком, лежащем на поверхности качестве искусства барокко, как пышность и повышенная эмоциональность произведений. Для него барокко — метод выражения особого мировоззрения, а не набор декоративных принципов. Светотень и свобода мазка, пришедшие на смену линии и четкой прорисовке, — вот главное отличие мастеров эпохи барокко от мастеров эпохи Возрождения. Поэтому для Вёльфлина весьма сдержанные Рембрандт и Веласкес ничуть не менее барочны, чем сверхдинамичный и пышный Рубенс. В своем творчестве они апеллируют уже не к натуре, а к восприятию человеческого глаза. И если пристально и с близкого расстояния посмотреть на отдельные детали, например, на картину Веласкеса «Менины», то изображение начнет расплываться, распадаться на отдельные мазки и терять смысл, чего никогда не произойдет с картиной Дюрера или Рафаэля, где линия всегда будет четкой, потому что художник Ренессанса изображал реальность, а не создавал видимость. Куда шире феномен барокко трактовал в своей книге «Закат Европы» немецкий философ и публицист Освальд Шпенглер. Он решительно

отказывается от представлений о Ренессансе как о важнейшем периоде в истории европейской культуры, ставя на его место барокко, которое, по мнению автора, стало квинтэссенцией европейского культурного начала и главным проявлением «фаустовской души». О феномене барокко в первой половине XX в. писали Хосе Ортега-и-Гассет, Федерико Гарсиа Лорка и многие другие художники и ученые, которые превратили барокко в одну из интереснейших тем для исследования.

В первой половине XX в. в Латинской Америке шел сложный процесс поиска национальной (континентальной) самоидентичности, и поэтому нет ничего удивительного в том, что в XX в. многие латиноамериканские интеллектуалы обратились к барокко как к своего рода инструменту для познания собственной инаковости по отношению к европейской культурной сущности.

Среди первых масштабных опытов латиноамериканского осмысления барокко выделяется диссертация перуанского поэта-авангардиста Мартина Адана «О барокко в Перу» («De lo barroco en el Perú», 1938). На автора оказала большое влияние концепция каталонского философа и культуролога Э.Д'Орса, рассматривавшего барокко как некую константу, перманентно противопоставленную константе классицизма. С 1940-х годов развивается процесс историзации образа барокко: в труде доминиканского культуролога-эрудита Педро Энрикеса Уреньи «Литературные течения в Испанской Америке» («Las Corrientes literarias en la América Hispánica», 1945) барокко впервые выделяется как особый феномен латиноамериканской эстетики, сыгравший в Новом Свете совсем иную роль, чем в Европе. На протяжении XX в. тема барокко звучала в литературно-критическом и художественном творчестве множества латиноамериканских авторов (Альфонсо Рейеса, Октавио Паса, Хорхе Луиса Борхеса, Артуро Услара Пьетри), но особую роль в развитии представлений о барокко и связей этого явления с латиноамериканской реальностью сыграли эссе кубинских писателей Хосе Лесамы Лимы и Алехо Карпентьера (1950—1970 гг.) и теоретические работы о барокко и необарокко кубинца Северо Сардуа (1970—1980 гг.). Перед исследователями барокко рубежа XX—XXI вв. остро встал вопрос о систематизации концепций и теорий, связанных с барокко, и создания некоей парадигмы, в рамках которой можно было бы рассматривать изменения представлений о барокко в Латинской Америке.

Думается, самые значительные попытки осмыслить суть латиноамериканской цивилизации, используя в качестве метода эстетику барокко, были сделаны крупнейшими кубинскими писателями XX в., А.Карпентьером и Х.Лесамой Лимой. Карпентьер взял на себя роль теоретика, сумевшего обосновать культурологическую концепцию нового латиноамериканского мировидения. Он ввел в литературоведческий контекст понятие «чудесная реальность», в рамках которого попытался выделить особенности, характерные исключительно для латиноамериканской эстетики и противопоставленные эстетике европейской. В предисловии к роману «Царство Земное» писатель в сжатой форме изложил свою концепцию. Феномен «чудесного» как части реальности, согласно Карпентьеру, был ключевым моментом противопоставления латиноамериканской культурной сущности европейской, в которой, по мнению автора, «чудо» утратило связь с реальностью и было своего рода выдумкой и сублимацией, лишенной культур-

ных основ и корней. Без представления о карпентьеровской «чудесной реальности» нельзя понять другую концепцию писателя — «концепцию барочности», в рамках которой он рассматривает феномен барокко как некую культурно-эстетическую константу, противопоставленную константе классицизма. Карпентьер выстраивал оппозицию барокко-классицизм по целому ряду критериев, которые он считал ключевыми: статика — динамика, прямая линия — орнаментальность, стабильность — изменчивость, консервативность — новаторство. Сама по себе данная мысль не была оригинальной — писатель позаимствовал ее у испанско-каталонского культуролога Э.Д'Орса (концепция Карпентьера не была даже первой рецепцией идей Д'Орса в Латинской Америке — еще в конце 30-х годов перуанец М.Адан в своей диссертации «О барокко в Перу» опирался на труды испанско-каталонского ученого). Однако именно кубинский писатель сумел превратить данную идею в одну из наиболее убедительных культурологических концепций, описывающих феномен Латинской Америки. Карпентьер находил элементы барокко в самых разных проявлениях латиноамериканской сущности, включая и некоторые произведения искусства доколумбовых цивилизаций. Настоящим манифестом концепции «барочности» стала его повесть «Концерт барокко», в которой автор в символическом ключе проиллюстрировал свою теорию и создал образ мирового концерта как некий символ барочной гармонии и синтетической сути латиноамериканской культуры.

Если Карпентьер по своей натуре был систематизатором, человеком энциклопедического склада, то другой крупный теоретик барокко Лесама Лима даже в теоретических работах оставался барочным писателем. Среди его многочисленных эссе, так или иначе затрагивающих проблемы барокко в Латинской Америке, особого внимания заслуживают «Аспид в образе Дона Луиса де Гонгоры» и «Барокко, воплощенное любопытство». Лесама видит в барокко в первую очередь такие качества, как напряженность, изменчивость, динамизм, орнаментальность и плутонизм. В отличие от Карпентьера, он не систематизирует феномены барокко, всячески намекая на то, что сделать это невозможно ввиду противоречивой сущности самого понятия. Он вводит образ «сеньора Эпохи Барокко», являющийся, по сути, образом первого латиноамериканца, который совершенно не тождествен европейцу эпохи барокко. Лесама Лима в своих художественных произведениях наглядно иллюстрирует свои барочные идеи, экспериментируя с формой и создавая особый тип текста, плохо структурированный и перенасыщенный метафорами и сравнениями. Наиболее ярко его стиль проявился в прозаическом произведении «Рай», которое трудно отнести к какому-либо конкретному жанру, однако даже в своих искусствоведческих и литературоведческих эссе писатель не отходит от своей манеры. Лесама Лима считает, что в Латинской Америке эстетика барокко развивалась по другим принципам, чем в Европе. Если в Европе барокко было уделом интеллектуалов и подчеркнуто эстетически усложненным стилем, то в Новом Свете оно впитало в себя феномены объективной реальности, такие как сверхъестественную для европейского представления природу и уникальный этнический состав. В противовес догматическому и интеллектуальному европейскому барокко латиноамериканское барокко стало более жизненным и чувственным, хотя и менее утонченным. Если для Карпентьера символом

барочного единения является образ фантасмагорического мирового концерта, то для Лесамы Лимы это образ дионисийского пира.

Идеи Карпентьера и Лесамы Лимы спровоцировали массу споров вокруг феномена барокко в Латинской Америке, которые не утихают и в наши дни. Так Кармен Бустильо, автор книги «Барокко и Латинская Америка» («Barroco y América Latina», 1996) предложила рассматривать само понятие барокко с трех точек зрения. Во-первых, как исторический и социологический феномен: ориентиром здесь служит труд Хосе Антонио Маравалья «Культура барокко» («La cultura del barroco. Análisis de una estructura histórica», 1975); во-вторых, как некую вневременную константу: на этой основе выстраивалась концепция барочности А.Карпентьера, который, как и М.Адан, во многом опирался на труды Э.Д'Орса; в-третьих, как постоянно меняющееся динамичное явление: подобное представление о барокко ближе к эссеистике Х.Лесамы Лимы. Кроме того, К.Бустильо выделила четыре основных фактора, обусловивших своеобразие латиноамериканского барокко, формировавшегося в условиях расовой, культурной и лингвистической метисации, под воздействием искусства доколумбовой Америки, в восприятии своеобразия американской природы, в ощущении новизны мира.

Несколько позднее литературовед Ирлемар Кьямпи в книге «Барокко и современность» («Barroco y modernidad», 2000) выделила четыре ключевых этапа восприятия эстетики барокко латиноамериканской литературой. Первый этап приходится на период испаноамериканского модернизма, т.е. на последнее десятилетие XIX в. и связан с фигурой Рубена Дарио, испытывавшего на себе влияние испанских поэтов эпохи барокко, в первую очередь Луиса де Гонгоры. Ко второму этапу автор относит период латиноамериканского авангарда, который пришелся на 20-е годы XX в. Некоторые представители этого направления заинтересовались усложненной метафоричностью языка поэтов испанского барокко. Третий этап имеет прямое отношение к «американизации барокко» (это понятие специально вводит Кьямпи) и связан с важнейшими для барочных теорий именами Лесамы Лимы и Карпентьера. Следующий и последний, по Кьямпи, важный этап для барокко в Латинской Америке начался в 70-е годы и был связан в первую очередь с именем Сардуя. В этот период происходит становление необарокко, феномена, который довольно далеко уходит от «классического» барокко предыдущего периода и сближается с постмодернизмом.

Соотношению понятий барокко и необарокко уделил значительное внимание исследователь Кристо Рафаэль Фигероа Санчес в книге «Барокко и необарокко в испаноамериканской литературе» («Barroco y neobarroco en la literatura hispano-americana», 2008). Среди необарочных авторов Санчес Фигероа выделяет имена Северо Сардуя и Гильермо Кабрера Инфанте, считая, что необарокко, с одной стороны, расширяет и глобализирует темы, с которыми работали писатели «классического барокко», а с другой — объединяет барокко с постмодернизмом и, развиваясь под влиянием соответствующей философии (в том числе взглядов французского философа постструктуралиста Жюльена Делеза), выводит творческие интересы необарочных писателей за пределы «латиноамериканской реальности».

Особый ракурс переосмысления барокко в контексте культуры постмодернизма реализовался в концепции эквадорско-мексиканского философа Боливара Эчеверрии. В его трудах акцентируется внимание на эпистемоло-

гической специфике континентального литературного философствования (filosofar), на внутренней конфликтности процессов метисации (эссе «Барочный этос и индейцы» / «El ethos barroco y los Indios», 2008 и др.), существенно повлиявших на формирование особого латиноамериканского «барочного этоса», противостоящего «реалистическому этосу» мира капитализма.

Таким образом, мы видим, что барокко в Латинской Америке сыграло (и продолжает играть) уникальную культурно-историческую роль. Для Нового Света барокко — не просто стиль искусства, но особая система мироустройства, которая шире любых временных рамок. Барокко в Латинской Америке обрело уникальную возможность — стать своего рода связующим звеном между разными, а зачастую и противоречивыми культурными традициями. Думается, что интерес к латиноамериканскому барокко в ближайшее время не угаснет, так как данный культурный феномен имеет поистине безграничный простор для интерпретаций, ассоциаций и размышлений...

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Писатели Латинской Америки о литературе. М., 1982, с. 5.

² Э.Тезауро. Подзорная труба Аристотеля. СПб, 2002, с. 21.

³ И.Н.Голенищев Кутузов. Романские литературы. Статьи и исследования М., 1975, с. 326.

⁴ О.Пас. «Освящение мига». СПб, 2000, с. 141.

⁵ Г.Вёльфлин. Основные понятия истории искусств. М., 2013, с. 19.

⁶ Там же, с. 11.