

БАРОКЪТ И УПАДЪКЪТ НА РЕНЕСАНСА

Сергей Стефанов

Резюме: Настоящата статия представлява кратък обзор на възникването на понятието „барок“ в науките за изкуството и спецификите на отношенията към късния Ренесанс.

Ключови думи: барок, маниеризъм, ренесанс, воля за изкуство

BAROQUE AND THE WANING OF THE RENAISSANCE

Sergey Stefanov

Abstract: This article is a brief overview of the emergence of the concept of "Baroque" in art studies and the evolution of historical views of the late Renaissance.

Keywords: Baroque, Mannerism, Renaissance, Kunstwollen, Will of Art, Will to Form, Artistic Volition, Artistic Will, Volonté d'Art

В една ранна и кратка своя статия, излязла на 12 август 1915 г., в току-що създадения (един от многото) от самия него вестник *Испания* (просъществувал до 1924 година), носеща гръмкото име *Воля за барок* (*La voluntad del barroco*), Ортега-и-Гасет провъзгласява наредения в съвременната си култура момент за промяна в „идеите и чувствата“. Въпросното изменение в светогледните и вкусови (естетически) нагласи има за симптом тъкмо този **поиск за барок**, изкрystalизиращ в отношението към литературния – и по-точно романния – стил.

В интерес на истината, статийката не е повече от ентусиастична прокламация, възвестяваща индикацията за исканата мисловна и стилова промяна, но в същото време тя успява, без да нарушава декларативността си, да концентрира като филигран в този си вид основни интенции и синтези на европейската мисловност от това време и от традицията, спрямо която то е непосредствено поставено.

Тезата на Ортега-и-Гасет свързва актуалността на поиска за барок с все по-натрапливата неудовлетворителност на романния стил, стигаща до там читателят да не се интересува вече от тази „позиция на детерминизма“, каквато ни е дадена в класическия роман (експлицитно назованите пейоративни примери са Дог и Мопасан). Под детерминистка позиция тук следва да се разбира изискването за правдиво репликиране на реалността в произведението, което чрез формата си следва да рафинира чувствеността на четящия. Литературният вкус от времето на голямата война обаче вече не е в съзвучие с класическия романен стил, в който господства неподвижността и статиката и на който е чужда всяка динамичност, оказваща се в центъра на новата естетика. А новоизмененото възприятие, според Ортега-и-Гасет, съвпада, и то не само по време, с актуално възникващия в историята на пластичните изкуства интерес към барока. Убежна точка на този тренд в литературния стил са романите на Стендал и особено на Достоевски, в чиито произведения екстатичните движения на лутащата се гуша разкъсват паравана на реалността и по което той стилово напомня маниера на Ел Греко, у когото отделните фигури, благодарение на жестовия контакт помежду си, придават на картината *динамична устременост, предизвикваща у наблюдателя „главозамайващ“ ефект*. Тъкмо тази стилистика импонира на съвременния вкус, смята Ортега.

Всъщност статията на испанския философ представлява отзвук от емфазата на един сравнително дълъг интелектуален процес, превръщащ понятието *барок* в експликация на културна (или направо светогледна) структура.

Като повечето от използваните в история на изкуството наименования на стилове (например маниеризъм) и барок има първоначално пейоративно-оценъчно и бегло-описателно значение. Позволявам си да отворя малка скоба по отношение на термина *маниеризъм* поради близостта на стиловете характеристики, които има с барока – вж. *Connaissance De La Peinture. Courants, Genres & Mouvements Picturaux*. (2001); И самата дума (Луиджи Ланци, 1792) и прилагателното *маниеристки* (Ферардо Камбре, 1662) са употребени в негативен аспект, като обозначение за изкусно подражателство. *Maniera* (Ченини, 1390) от своя страна у Вазари (2020–2022) присъства употребена по адрес на Джото, чиято *bella maniera* се характеризира с благост, хармония, въображение, фантазия, виртуозност, и установява *maniera moderna*, стила на артистите от негово време, който е по-добър от този на всички им предшественици. От Пиетро Белори (1672) насетне пък *маниерист* е дамгата за подражателите на Микеланджело и Рафаело, изоставили изучаването на приро-

гата, за да следват артифициален образец. Изобщо, маниеризмът до началото на XX в. се счита за измамно, неоригинално, основано на безплодно повторение течение. Едва Ригл (1908) и Дворжак (1918) утвърждават самостоятелността на маниеризма като стил, характеризиращ се със *субективност и експресивност, с тенденция към драматичност, фантазия и одушевеност*. Помежду им се намества Фридлендер (1915), според когото маниеризмът е *антикласически бунт срещу идеала за хармония през Ренесанса*. Последните две тези дори хронологично се вписват в поиска за анти-класически и анти-статичен стил. Особено интересен тук, най-вече с оглед на издигнатото от Ортега-и-Гасет изискване за „воля за барок“, е австриецът Алоиз Ригл¹. Той изработва едно понятие, което стои концептуално и контекстуално съвременно с прокламираното от испанския философ, а именно – *Kunstwollen (will of art, will to form, artistic volition, artistic will, volonté d'art*, کویتو изрази го превеждам по-скоро смислово и описателно) представлява сърцевинната точка в една теория, целяща да произведе теоретична рамка за една фундаментална история на изкуството. И макар самото понятие да се появява експлицитно в *Късноримското изкуствопроизводство* (1901), може да се каже, че то е запазената марка на творчеството на Ригл. Тезите на Ригл се „бият“ на няколко фронта: *най-напред*, възгледите му се противопоставят на популярната и до днес представа за историята на изкуството като следване на зараждането, апогея и залеза на дадена епоха или култура – в този сми-

¹ Алоиз Ригл (Alois Riegl, 1858–1905), заедно със съвременника си Хайнрих Вьолфлин, застава в началото на една специфична тенденция в науките за изкуствата, като по-популярният е швейцарецът, доколкото Ригл е слабо познат извън немскоезичния свят, за което може би спомага софистицираността на идеите му. Тази тенденция, която в края на 19 и самото начало на XX в. започва да се налага в *Kunstwissenschaft*, е по същество амбивалентна поне в два плана – на макро ниво, цели да изведе разбирането за изкуство и иманентните му закономерности (каноните му) от социалната им, културна и въобще историческа определеност, за да покаже, че то не се изчерпва с тях, като същевременно постоянно се позовава тъкмо на историческата и социокултурна атмосфера, генерираща съответното разбиране на съответната епоха/култура/общество, за да не го мета-историзира и да отчете протичащите изменения и несъизмеримости между различните исторически обстоятелства, придаващи различни черти на присъщото им изкуство; на микро ниво, цели да изведе филигранната тенденция, идентифицираща изкуството като изкуство в определена ситуация, без при това да реконструира някаква имагинерна отпрефлектираност върху него, например да привиди „система на изкуствата“; накратко казано, тази тенденция се стреми в науките за изкуството да се получи едно относително социокултурно-автономно-но-исторически-конкретно разбиране за изкуство. Особено интересното „биографично“ обстоятелство при Ригл е, че, въпреки че по негово време науките за изкуството не разполагат все още с тази тенденция, той съумява да поддържа последователност и да отстоява самостоятелност в теорията си, което, предвид разнообразните доктрини, използвани от него, е плод на една доста умела еквилибристика от негова страна. Самият той получава първоначално правно, философско и историческо образование (като последното е белязано от стремежа на преподаващия го Макс Бюдингер да представи фундаментална система на световната история, близка по интенция с хегеловото разбиране за *Weltgeist* от Философия на историята). Едва след това се насочва към изучаване на история на изкуството, като от решаващо значение за интелектуалния му труд и професионалния му интерес е назначаването му в австрийския музей за приложни изкуства като експерт по текстилни мотиви. Тъкмо това насочване към т.нар. *minor arts* определя аспектът, от който Ригл организира теорията си, разгърната в няколко труда, от които емблематични са три: *Проблеми на стила (Stilfragen: Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik, 1891–1893)*, *Късноримското изкуствопроизводство (Spätromische Kunstindustrie, 1901)* и *Холандските групови портрети (Das holländische Gruppenporträt, 1902)*.

съл, когато говорим за конкретна изкусна форма би било ирелевантно да говорим за декагенс (поради това и понеже Ригл все пак предполага историческо развитие на формите на изкуството, неговата теория често бива окачествявана като еволюционистка, което, изглежда е продукт на недоразбиране – защото макар да става дума за индикиране на някакъв исторически процес на преминаване от едно в друго, от една форма на изобразяване към друга, и макар това преминаване да не може да се оцени като упадъчност, то не може да се определи и като възход, в случая на Ригл става дума за регистриране на разграничимост и несводимост на един стил с друг, които са ефект на един вид прехождане на единия в другия, респективно изкуството е неопределимо като примитивно, класическо или отмиращо); *на второ място*, теорията на Алоиз Ригл противостои на обясненията за ставането на особеностите на формите на изкуството, които се търсят отвъд тези самите форми – например, в символичното съдържание, което е евентуално вложено в образа, или в спецификите на техниките и материалите на изработката на образа (както счита един от повлиялите на Ригл автори – Годфрид Семпер, обясняващ стиловете промени тъкмо през техническата иновативност на майсторите), или дори в *imitatio naturae* – измененията в орнаменталните стилизации са считани по-скоро за следствие на нуждите на рисунъка, които могат да се обяснят като вътрешно за него разгръщане на търсенията на взаимосвързаност, изменение и симетрия (поради което Ригл често е определян като формалист и дори структуралист), като фундаменталното „движение“, което извършва изменение в стиловете е от тактилност към оптичност, защото е предпоставено от физиологичния приоритет на погледа (идеите на Ернст Гомбрих (1988). *Изкуство и илюзия*, които отбелязват основанието за развитието на европейското изкуство в дистинкцията фигура – фон и грацията на светлосиянката и схващането на подражанието като „превод, а не препис“, всъщност се основават на Ригл); *на трето място*, възгледите на австрийския историк се разминават радикално с романтическите представи за гения и твореца като двигатели на ставането на изкуството като висша духовна дейност – тук майсторът се възприема като своеобразен рупор на стиловете търсения и колебания, резултираци в характерните за дадена епоха/култура/общност произведения, като творческите му порив и действие са съществени не доколкото са самоценни, а доколкото успяват да уловят, предадат визуално „духа на времето“ (поради което вижданията на Ригл биват определяни и като детерминистки, като, разбира се, за Ригл е съвършено ясно, че пред художника могат да стоят повече от едно решение за осъществяване на дадена форма и че в това многообразие на подходите и даже на задачите може да се „развихри“ творческата находчивост, но това така или иначе резултира в удовлетворяване изискванията на формата: да бъде представена като цялостност, като симетрично и самостоятелно изображение).

Поради последната специфика на разбиранията на Ригл, понятието му за *стил* всъщност е чисто и просто техническо – то изразява връзката между преобразуването на мотивите с промените в нагласите (Порго). На базата на това идва и пренебрегването на идеята за *подражанието на природата* – визуалното изкуство на античността, казва Ригл, има крайната си цел във външното изобразяване на материални обекти в чистата им атомарност, докато непосредственото ни възприятие за нещата в природата е за случайно появяване сред други такива неща, което размива впечатлението за чисто материалната отграниченост. На същата

основа лежи и една от принципните разлики между Ригл и Вьолфлин (с когото са на практика единомишленици по много въпроси: Вьолфлин също отхвърля идеята за изчерпването на формите на изкуството и отмирането им, като това си проличава от противопоставянето му на Буркхартовия възглед за барока като разложение на ренесанса, освен това също отрича преекспонирането на значимостта на личния творчески гений, като настоява за нещо като история на изкуството без имена на велики творци): различието е такова, че при швейцареца промяната на стила бележи цикличното редуване в хода на историята на класическа с барокова епоха, тоест, имаме два редуващи се стила, като преобразуването на единия предизвиква другия и обратно; при Ригл обаче става дума за линеарна процесуалност, в която стилото преобразуване е, ако си позволим един естетически израз, „проблем на вкуса“ на епохата, с уговорката, че не става дума за шлифоване на стила според някакъв рафиниран и субтилен канон на рефлектиращо възприемане, а по-скоро за засрещане на вътрешната формална необходимост на стила със социалната, културна и историческа обусловеност на усета на възприемащия (зрителя), като възможността на това засрещане се задава едва ли не естествено от характера на образността, на виждането и вижданото; така *при първия* имаме потенциална безкрайност на историческото ставане на изкуството, опираща се на простата диалектика между класически и бароков стил, мислена като иманентна на историята, докато *при втория* имаме реално ограничена от вътрешната структура на формата процесуалност на историята на изкуството, която обаче може да бъде приложена както с оглед на генерална история на изкуството, така и с оглед на отделна епоха, на отделна култура, тоест, в известен смисъл тя е и методологически ключ към разглеждането на историята на изкуството.

Казвам „и методологически ключ“, защото еднозначното определяне на концепцията на Ригл за стила само като методология би изкривило неправомерно неговата идея. Най-вече защото австрийският историк съвсем не се отказва от настояването за наличието на характеристиките на стила в самата плът на всяко историческо случване на изкуството. Тъкмо за това му е необходимо и понятието „поиск за изкуство“, което всъщност е и основното звено в теорията му, понеже обговаря тъкмо решаващата съотнесеност между вътрешната за стила необходимост и социокултурната чувствителност спрямо формата на произведенията. Понятието *Kunstwollen* съвсем не е безответно в културната и интелектуална атмосфера на времето, по което е изведено – самото то е в съзвучие с разбирането на предшественика на Ригл Карл Шнаасе (*Нидерландски писма*) за архитектурните трансформации като продукт на едно *културно съзнание*. Ригл обаче отива по-далеч, *Kunstwollen* не е просто дерибат на „духа на времето“, то е автономната, над-индивидуална и в известен смисъл над-природна сила, която направлява през отделните творци дейността на изкуствата и придава формите на техните произведения. Много от настоящите историци на изкуството виждат в това понятие просто поредната преднаучна метафора, която би била по-подходяща за света на братя Грим, отколкото за модерен исторически дискурс (Върнън Хайд Минор). И все пак, въпреки силно фигуративното описание и настояването за автономност, понятието *Kunstwollen* не е по-различно и даже съвпада като умонастроение с разбирането ни за „светоглед“ – един от „апологетите“ на Ригл, Хенри Цернер, го описва като аналитично уловеното съотнасяне/съгласуване между индивидуалното и общност-

ното, между персоналната воля и колективната воля по отношение на изкуството. Такова едно съотнасяне не само че не възприема отделната воля като изключително пасивна единица, а показва и нейното участие в скланянето на отделните воли в една обща (виртуална) такава, на базата на регулативните принципи на визуалното възприятие на индивида (Ууг) – споменатите вече ясна отграниченост, съразмереност и саможостатъчност. Ако *Kunstwollen* се мисли като такава динамика между личното и социалното пространство по отношение на правенето на изкуство, то вече може да се прочете и като критическа перспектива в историята на изкуството, понеже имплицира поне две важни за разграничаване следствия (Пордо): 1. Изкуството като такава притежава насоченост, или дори целеположеност, като това им притежание може и е различно и ясно отчленимо за всеки културен и исторически период. Самото това прави понятието *Kunstwollen* неметафизически концепт – понеже би следвало да се отграничава, когато се употребява генерално и когато това става за определена епоха или конкретна социокултурна ситуация, и понеже и в двата случая е единствено позитивно засвидетелствано и изводимо. 2. Историята на изкуството се разгръща изцяло в хоризонтална плоскост, тъй като артистичната насоченост се поставя като латентно налична и извлечена от настоящата си традиция.

Обговарянето на маниеризма и на „материализирането на художествената волеизява“ обаче са все пак странично обстоятелство, затова нека се върнем на барока.

Засвидетелстваната още през XVI в. португалска гума *barroco* е бижутерски сленг за перла с неправилна, причудлива форма, откъдето и през XVIII в. във френския гумата е направо синоним на странен и причудлив – *Dictionnaire historique de l'architecture* (1783). От друга страна, етимологията на гумата се изкарва, например от Русо, *Dictionnaire de Musique* (1768), от четвъртия модус на втората фигура на умозаключението в аристотеловата логика (четири възможни фигури на умозаключението, чието пълно схематично комбинирание дава общо 64 модуса, само 19 от които обаче са формално логически валидни), която е въведена в средновековно мнемоническо схоластическо стихче през XII в. чрез гумата *baroco*. Интересното е, че точно този модус е посочен като главен софистически инструмент на схоластите от Вивес и Монтен (Опуми 1, 25). Вече по-тясно отнесен към архитектурата и изкуството, отново през XVIII в. във Франция, барок обозначава **лошия вкус** на предходното столетие: *Dictionnaire de l'Académie* (1740), го определя като неправилен, странен и нееднакъв, а *Dictionnaire de Trévoux* (1771) говори за *бароков стил*, в който законите на пропорциите не са спазени и всичко е представено според **каприза** (тоест прищявката) на артиста. Може би най-атрактивното определение от XVIII в. с оглед на времето, в което Ортега-и-Гасет пише своята статия, е това на Francesco Milizia в *Dizionario delle belle arti del disegno* (1797): барокът е превъзходната степен на странното (*bizzarro*) и ексцес на смехотворното. Повратният момент в разбирането за барока, имащ вече пряко отношение към тезата на Ортега-и-Гасет, идва с интерпретацията на контра-реформаторското религиозно изкуство на XVII в. от страна на Якоб Буркхарт, който в своя „Пътеводител“ (1860) казва: „Бароквата архитектура говори същия език като Ренесанса, но вече разложен“. И това изказване все още не носи вменения му от испанеца смисъл, който (цитирайки Буркхарт) вижда в него контроверсията на два автономни стила. У Буркхарт ба-

рокът се възприема чисто и просто като декаданс, така както го мисли неговият слушател Ницше: „Бароковият стил изгрява всеки път, когато голямото изкуство се изпразва от съдържание“ (Menschliches Allzumenschliches, 1878, Aphorism 144). Същевременно, Ницше вкарва в Буркхартовото положение един съществен нюанс, а именно – барокът се явява модел, типология, форма на изкуството, която като (все пак слаба) алтернатива на друга форма, определя характера на проявите му в дадена епоха (например, елинизмът се мисли за барокова форма спрямо изкуството на класическа Елада).

У Ортега тези положения – барокът като **алтернативен** на класическия и, значи, **самостоен** стил – са налице, обаче отрицателната конотация е сменена с точно обратната – барокото е едва ли не израз на виталност. Възможността за тази инверсия се дава от ученика и наследник на Буркхарт – Хайнрих Вьолфлин. Неговата първа книга *Renaissance und Barock* (1888) е директна антитеза на Буркхартовата – не може и дума да става за упадък, понеже езикът на бароковия стил е съвършено автономен: темите и мотивите на барокото изкуство са с най-висока драматическа напрегнатост, възвишеността се докарва до ужас, позволяват изразяване и изобразяване на силни емоции и жестукации, в тях господстват „големината на масата и количеството“, по почина на Микеланджеловата *terribilita*, за чиято техника Вазари пише, че представя „чудото на възпътеното движение“. В същото произведение Вьолфлин прави предположението, че разликите между *Орландо Фуриозо* на Ариосто (1516) и *Освобожденият Йерусалим* на Тасо (1584) са сравними с дистинкцията ренесанс – барок: у Тасо се залага на липсващите у Ариосто възвишеност, незавършеност и изостреност на картините, устременост; преобладаване на настроението, за сметка на визуалността у Ариосто. Разбира се, терминът барок има и други употреби по отношение на литературата, все по адрес на писанията от XVII в. и Контра-Реформацията: едно от най-употребяваните е на J. W. Nagl и Jakob Zeigler от книгата им *Deutsch österreichische Literaturgeschichte to österreichische Barocke und deutsche Renaissance-literatur* (1899, I, 656), където бароковият стил бива характеризиран като „декоративен и символически“, а това определение, поне в първата си част стои твърде далеч от текста на Ортега; може би най-маргиналният текст посветен на бароковият литературен стил е статията на датчанина Valdemar Vedel, *den digteriske Barokstil omkring aar 1600* (публикувана в *Edda*, 2, 17-40) представляваща компаративен анализ на френската поезия от периода 1550-1650 с творчеството на Рубенс – литературният стил му е подобен: декоративен, изразителен, изпълнен с цветове; темите и настроенията са същите – великото, висшето, разцвета, червеното, пламъкът, конете, ловът, войната, златото, фантастично-митологичното; Ведел обаче, при все че в някои отношения е сроден на настроението, желаещо барок, няма как да е бил четен от Ортега.

Всъщност текстът, който се явява най-близко до интенцията на Ортега-и-Гасет, е *Основни понятия на историята на изкуството* от 1915, Вьолфлин, Хайнрих (1985), където отново Вьолфлин извежда класическото и барокото като алтернативни един на друг организиращи историята на изкуството принципи. Класическият стил е линеарен, ясно дефиниращ; конструиран в плоскост; със затворени форми; единството става при ясно отчленяване на елементите; залага се първично на яснотата. Бароковият стил е живописен, обектът се вписва естествено в обкръжението; конструиран в дълбочина; с отворени форми; единството е неразчленимо на

сегменти, то е монадично; първично се залага на отношението между персонажите. Тук вече ясно се различава контроверсията между стиловете, респективно – върху Вкусовете, на която така настоява и Ортега, който не просто се опира на немския изкуствовед (със сигурност на ранната му творба), но и предпочита да отграничи типовете светогледи, стоящи зад конкурентните стилове не през екземплярни романисти, а през образцови художници споменатия Ел Греко, с неговата витална живопис и Веласкес, у когото господства статиката (и чийто е последният портрет на голям меценат – своеобразен край на едната „ренесансова“ традиция – Инокентий X, около 1650 година).

В заключение бих си позволил да изкажа предположението, че и у двамата автори – Ортега и Вьолфлин – полагането на вътрешна за историческото развитие на изкуството/естетическия вкус „антиномична“ структура, е силно идиосинкразно: вменяват се смисъл и взаимно провокиране на феномени, които в конкретните си прояви се повече от случайно свързани, ако изобщо са свързани – особено що се отнася до „образцовите“ примери: Веласкес (1599–1660) и Ел Греко (1541–1614) едва ли са се засичали, а в случай на задочно отношение то излиза, че класическият стил е провокиран от неудовлетворителността на бароковия, а не обратното; у Вьолфлин пък прото-образи и на двата стила са творби на Рафаело. В този смисъл, възходът на барока и залезът на ренесанса няма как да са два съдържателно съотнесени и провокиращи се един друг културни или светогледни стила.

Литература

Буркхарт, Якоб (1987). *Култура и изкуство на Ренесанса в Италия*. София: Наука и изкуство

Вьолфлин, Хайнрих (1985). *Основни понятия на историята на изкуството*. София: Български художник

Гомбрих, Ернст (1988). *Изкуство и илюзия*. София: Български художник

Джорджо Вазари (2020–2022). *Животописи на велики художници, скулптори и архитекти*. София: Изток-Запад

Wölfflin, Heinrich (2017). *Renaissance et baroque*. Paris: Parenthèses Editions

Connaissance De La Peinture. Courants, Genres & Mouvements Picturaux. (2001). Paris: Larousse