

Шалагінов Б. Б.

ЧОМУ ПЕРЛИНА? ПРО ФУНДАМЕНТАЛЬНУ ОСОБЛИВІСТЬ БАРОКОВОЇ ТІЛЕСНОСТІ

На основі аналізу праці Г. Вольфліна «Ренесанс і Бароко» розкрито в історичному порівнянні з Середніми віками та Відродженням генезу і зміст деяких термінів і понять бароко, пов'язаних із символічним переосмисленням поняття тілесності. Проаналізовано функцію художнього образу смерті, а також трагізм і містеріальність, бароковий стоїцизм, бароковий комізм. Розкрито бароковий дихотомізм мистецьких образів та його рефлeksi в наступні літературні епохи.

Ключові слова: Середні віки, Відродження, Бароко, тілесність, барокова перлина, П. Кальдерон, Дж. Мільтон, Мольєр, Мікеланджело, П. Рубенс, К. Монтеверді, Й. С. Бах, смерть, трагедія, містерія, бароковий комізм, бароковий стоїцизм, бароковий дихотомізм образів.

Пояснити стиль означає всього лише розглянути засоби його виразності в контексті загальної історії епохи і встановити, що його форми лишень власною мовою виражають те саме, що вся історія виражає іншими засобами.

Генріх Вольфлін [7, с. 65]

Засновник науки про бароко Генріх Вольфлін у своїй праці «Ренесанс і Бароко» (1888) підводить нас до важливого висновку про значення тілесності для європейської культури і всієї ментальності Нового часу після багатьох століть дискредитації і приниження всього тілесного з боку католицької церкви.

У середні віки ідеологічне і естетичне табу, накладене на людське тіло, проявлялося в одній із трьох форм. У заможних соціальних верствах естетичний акцент переносився з *краси* тіла (як це було в античності) на прикраси тіла, на тіло *прикрашене*. Загальнолюдським символом тіла в той час стало християнське розп'яття із зображенням оголеного тіла (здавалося б, як в античності!), але яке разом з тим втілювало страждання як загальний атрибут фізичного існування людини і всієї матерії. Нарешті, третім символом було ретельно досліджене М. М. Бахтіним *карнавальне* тіло, коли між собою перепліталися приниження, осміяння, паплюження тіла, з одного боку, та бурлескне возвеличення всього матеріального, тілесного, фізичного світу, з іншого. Вершиною карнавальності було те, що тілесний верх і тілесний низ могли, нехай і тимчасово, мінятися місцями.

У XVII ст. барокова тілесність постала як досить складний синтез середньовічної та ренесансної тілесності. Зокрема від анархічно-індивідуалістичної, емансипованої ренесансної тілесності вона перейняла почуття тіла як *макрокосму*. Це означає, що ми можемо сприймати фундаментальні категорії світу навколо нас і навіть у самих

нас не лише абстрактно, через якісь філософські вчення та наукові теорії, а також через життя власного тіла, тобто через власну *онтогенезу*.

У драмі П. Кальдерона «Життя – це сон» (1635) головний персонаж Сигізмундо аналізує сам для себе поняття «свободи» через самовідчуття власної тілесності. Юнак перебуває в печері, прикутий до стіни важким залізним ланцюгом, і свободу він сприймає як простір за вікном в'язниці, заборонений для його фізичного тіла. Тож свободу як таку він сприймає не філософськи-абстрактно, не з книжок чи з пояснень іншої людини, а безпосередньо через власне тіло як складний, але надійний і безвідмовний рецептивний інструмент.

Новітня філософія може нас переконувати, що історична тяглість не існує, що рух і спокій – це одне й те саме, що причина не має наслідків, а наслідки можуть наставати без причин [3, с. 675–681], але те, що це *не* так, свідчить наше власне тіло, яке має свою власну історичну тяглість, фізичну просторовість, часовість і причинність. І все це ми сприймаємо нашими внутрішніми почуттями, не будучи при цьому філософами. Характерно, що гучне твердження про «кінець історії» належить не європейцю з його міцним бароковим імунітетом тілесності, а мислителю, який успадкував уявлення східної культури про тіло і тілесність¹.

¹ Маємо на увазі есе Френсиса Фукуями «Кінець історії?» (1989) та написану на його основі книжку «Кінець історії та остання людина» (*The End of History and the Last Man*, 1992).

Але й від епохи християнського, табуйованого, стражденного тіла бароко також узяло дещо важливе, а саме *мораль, совість* – поняття, для попередньої доби Відродження загалом не суттєві. Той самий Сигізмундо із драми Кальдерона сприймає поняття *моралі* не так через пояснення свого тюремника Клотальдо, як через містеріальні переживання знов таки власного тіла. Надзавдання цієї драми ми можемо сформулювати так: «Чого можуть навчити людину, які високі істини можуть розкрити перед нами переживання нашого власного тіла?».

Автор «Втраченого раю» (1657–1667) Джон Мільтон також знає про *онтогенетичний критерій*: його персонажі Адам і Єва усвідомили власну гріховність через своє оголене тіло. За Мільтоном, сором – це специфічний стан загострення власної тілесної ідентичності.

Суттєва відмінність барокового відчуття тіла від середньовічного полягала у тому, що середньовічний мислитель чи споглядач хоча й міг послатися на власне тіло як на одне із свідчень про світ, але не міг, та й не мав права розглядати свідчення власної тілесності як цілком достатній і *переконливий критерій правдивості* щодо зовнішнього світу. Умберто Еко в романі «Ім'я рози» якраз намагався передати (трохи модернізуючи, правда) оце первозданне почуття тілесності як законодавства і критерію, що несвідомо охоплює душу середньовічної людини, яка мислить ще цілком схоластично.

Повернімося до Вольфліна й уточнімо, чому запроваджене ним *архитектурне* поняття «бароко» поширилося з часом на все мистецтво XVII ст., і на *літературу також*. Якщо коротко, Вольфлін надав цьому слову метафізичного змісту. Відповідно і саму тілесність він запропонував розглядати в *метафізичному* плані – але не так вузько, як у середні віки (тіло як антагоніст усього духовного, як посудина гріховності, як знаряддя диявола тощо), а набагато ширше: окрема персональна тілесність розглядалася у зіставленні з універсальною матеріальністю, з якої уже в той час повністю спало табу. Мікрокосм власної тілесності розглядався у плані універсального макрокосму.

Дуже цікаво у Вольфліна те, чому він утверджує як термін саме «бароко» – назву перлини з-поміж інших поширених у XVI–XVII ст. стильових назв, таких як *stile nuovo, stile bizzarro, stile capriccioso, stile stravagante* [7, s. 10].

Аналізуючи новації в італійській архітектурі XVI ст., Вольфлін помітив, що вони покликані пробудити у глядача відчуття зміщеного центру

ваги, а отже й певної нестійкості², в той час як центр ваги в античній архітектурі та скульптурі навпаки символізував непохитність, стабільність, стійкість, сталість. Варто порівняти скульптури «Воїн зі списом» Поліклета або ж скульптуру Октавіана Августа із Пріма-Порта, наприклад, з картиною П. П. Рубенса «Союз Землі і Води» (1618 р.). На перший погляд, постаті обох божеств на цьому полотні – жіночого і чоловічого – стоять в античних позах. Проте це не так. Якби вони не спиралися кожний на дві додаткові точки опори, вони просто не змогли б стояти. Це по-перше. А по-друге, композиція має смисл постільки, поскільки вона *парна*. Одна фігура сама по собі, без другої фігури, симетричної щодо неї, не мала б сенсу. Можна сказати, що хоча кожна фігура втрачає античну самодостатність, але вона вступає з іншою в *діалог*, і завдяки цьому набуває якісно нового змісту, не знаного в античності і в християнському іконопису.

У скульптурних групах Мікеланджело «Ніч і День» та «Ранок і Вечір» у каплиці Медичі (1529–1534 рр.) ми знаходимо аналогічну симетричність двох пар фігур і вкрай напружену хисткість. Якщо ми спробуємо виразити ці пози схематично, то побачимо дві симетричні S-подібні лінії, але із сильно зміщеними центрами ваги, так що вони напівлежать і навіть просто лежать, схилившись одна до одної і нібито шукаючи опору одна в одній³. І знов узагальнюючи тепер уже цю декоративну лінію, ми знаходимо подібність із «бароковою перлиною», яка може тільки напівлежати, бо у неї також сильно зміщений центр ваги. Стає зрозумілішим, чому Вольфлін із п'яти наведених виразів зробив науковим терміном саме *il stile barocco*.

Тепер зацентруймо на метафізичному змісті. За Вольфліном, в основі барокової метафізики лежать якраз поняття тілесності. Ще з часів Данте Аліґ'єрі потрапили із архітектурного словника у повсякденну лексику в метафоричному значенні такі слова, як вага, хисткість, непохитність, легкість, верх, низ... Вольфлін активно користується такими термінами, як «напруження», «хисткий баланс», «вага, що ледве балансує», і ще більше розширює цей словник: соковитість (*Saftigkeit*), плинний (*flüssig*), м'який, важкий, розпластаний, обіймає, душить (*erstickend*), стискає (*dumpf geballt*), тяжіє... Не кажучи вже про

² «Масивність і рух (*Massigkeit und Bewegung*) – ось основні принципи бароко» [7, s. 46].

³ Вольфлін розкриває не просто симетрію як основний принцип фасаду архітектурної будівлі, а й новий – *діалогічний* зміст барокового фасаду. Пор. зокрема таблицю в його книзі «*Santo Spirito in Sassia*» з малюнком Т. Шевченка «Богданова (Іллінська) церква у Суботіві» (збудована 1653 р.).

«тримає, спирається, покоїться» тощо. Отже, відчуття власної тілесності, *чуттєві* переживання стали критерієм для *абстрактних* понять. Але справа ще й у тому, що це відчуття тілесної скрутності, напруженості, залежності, *стражденності*.

У цілому ми бачимо смисловий перегук з афористичними думками барокових мислителів про світ як людське стражденне тіло: «Людина – це глина в руках гончара», «Людина – це камінь, випущений у повітря з пращі» (Спіноза). «Людина – це мислячий очерет», «Людина – це очерет на вітрі» (Паскаль). «Наш розум – це слабке полум'я свічки у темряві», «Життя людини – це сон» (Кальдерон). «Людина – це вічна дитина», «Людина – це вічний мандрівник у чужому світі» (Гріммельсгаузен).

Якщо порівняти естетику тілесності у часи Відродження та Бароко, то в ренесансній літературі було поширене *трагедійне* світосприйняття, коли тіло нібито вичерпує до кінця свій тілесний ресурс і, геть виснажене, гине, припиняє існувати (характерний приклад – Шекспір). І навпаки, в бароко був поширений жанр не трагедії, а *містерії*, де функція тіла інша: персонаж як фізична істота не вмирає, але на наших очах досвід його тіла, що страждає, перетворюється на певну метафізичну істину. На початку твору бароковий автор розвінчує тіло і тілесність, коли вони перебувають у владі хтивих, нищих, грішних бажань; після цього автор проводить свого героя через важкий досвід тілесних страждань і зрештою возвеличує тілесність, коли тіло наснажується духовністю. Зразком є драма знов-таки Кальдерона «Чарівний маг» (1635). Спочатку вчений-чернець Кіпріан охоплений почуттям любові як тілесної близькості, не більше того; але після приголомшливого досвіду він відкриває для себе високе кохання, ту істину, що гарне тіло є містом для гарної душі. Він пережив містерію оновлення своєї душі, тобто переходу тілесності через шок і стрес від розгнужданості до високої метафізичної істини.

У часи Відродження та Бароко також по-різному постає естетична функція *смерті*. У ренесансній трагедії смерть персонажа підкреслює вищу цінність його індивідуального вибору (наприклад, добровільна смерть Ромео і Джульєтти як торжество земної любові). Але в бароковій містерії з погляду естетичних вимог смерть персонажа, власне, і не обов'язкова; містеріальна колізія приводить персонажа до гармонії з оточенням. Але це внутрішня, метафізична гармонія – гармонізація душі у ворожому оточенні.

Власне, тут і сформульована суть мистецтва бароко: душа людська живе на землі у ворожому,

антагоністичному оточенні, елементом якого є навіть наше власне тіло через його хтиві нахили; але душа знаходить щастя і високу духовну втіху у вмінні підкоряти тілесність високим прагненням. Але тепер уже – не відкидаючи геть тіло і всю тілесність, як щось гріховне, як у середні віки, а саме через тілесність («Етика» Спінози). І якби страждання тіла не перетворювалися на метафізичний, взагалі – духовний досвід і пропадали б марно, то це (перекладом Аристотеля) мусило б просто ображати наше природне почуття справедливості.

Але що таке щастя як вміння підкоряти собі низьку матерію тілесності, щоб примусити її служити духовності? Це стоїцизм. У барокову літературу повертається постать *стоїка*. Стоїцизм ще з римських часів асоціюється зі стражданнями тіла, яке вмє долати тілесні страждання силою духу і перетворювати страждання на дорогоцінний духовний досвід. Нагадаємо, що в ренесансній літературі стоїка не було. Характерний приклад – опера Клаудіо Монтеверді «Коронація Пoppей» (1642 р.). Її першоджерело – трагедія «Октавія» Луція Аннея Сенеки, де римський поет-стоїк зобразив сам себе під своїм ім'ям. Сюжет – це історія розлучення імператора Нерона зі своєю першою дружиною Октавією і одруження з коханкою Пoppеєю. Смысл твору Сенеки – розкрити деспотизм і егоїзм державця і показати, якою мірою здатна просто людина зберегти свою гідність у важких умовах деспотизму і придушення всіх духовних свобод. А в опері Монтеверді сам всесильний імператор стає жертвою невгамовної любовної пристрасті і власних моральних вагань. Музична характеристика тирана така яскрава і захоплива, що слухач мимоволі йому співчуває. Наприкінці опери вихователь імператора Сенека намагається підказати Нерону морально правильний шлях, але, за наказом деспота, змушений прийняти смерть. І він її стоїчно приймає. Там, де панує сліпа пристрасть, не потрібні доводи здорового глузду, а отже й сам мудрець, що про них нагадує. У фіналі смерть філософа сусідить з апофеозом кохання, яке проголошується в опері найвищою силою.

Для повноти картини торкнемося також барокового *комізму*. Уточнимо, що в основі барокового гумору лежить відчуття тіла, повністю звільненого від ідеологічних та естетичних заборон. У цьому його відмінність від середньовічного, «карнавального» комізму. На картині Рубенса сусідять «скульптурне» (античне) і бурлескне, карикатурне тіло (морської сатир, що дме в раковину). Якщо в давній афінській комедії акцент



Рис. 1. Церква Santo Spirito in Sassia. Фасад XVI ст. Сучасне фото



Рис. 2. Т. Г. Шевченко. Богданова церква у Суботіві. Фрагмент



Рис. 3. П. П. Рубенс. Союз Землі і Води. 1618

Порівняння італійської і української церков доби бароко свідчить, що лівий і правий боки фасаду уже не просто функціонально забезпечують скат даху, а вступають у нове співвідношення – *діалогічне*, тобто символічне, що підтверджується картиною Рубенса, де знаходимо ті самі пропорції зміщеного центру ваги, але уже не в інертних архітектурних масах, а в живих міфологічних персонажах

робився на тілі, що терпить незручні положення (Стрепсіад в «Хмарах» Аристофана), то в бароко це надмірно жваве, *метушливе* тіло. Приклад – образ блазня Кларіна у драмі Кальдерона «Життя – це сон». Метушливість проявляється у великій кількості доречних і недоречних дотепів, у намаганнях знайти комічне в будь-якій, навіть аж ніяк не смішній життєвій ситуації. Фізично («тілесно») такий «блазень» потрапляє також у геть не зручні положення. Гарний приклад – Оргон, який спеціально ховається під столом, щоб викрити Тартюфа (в комедії Мольєра).

В архітектурі поширюється характерний елемент комізму – *маскарон*, який закріплює традицію Відродження (точніше – італійської *commedia dell'arte*) супроводжувати серйозного героя його жартівливою тінню (П'єро – Арлекін; Ромео – Меркуціо у Шекспіра). Комічна кам'яна маска прикрашає зверху вхідний портал, наче вітаючи того, хто входить, жартівливим застереженням, що далі на нього можуть чекати різні несподіванки⁴. Нова доба привчила городянина сприймати карикатуру як жартівливий варіант «скульптурного» тіла. Серйозне тіло і його комічна тень вступають у толерантні партнерські відносини.

Суть барочного комізму в тому, щоб відтінити мінливість і змінність реальності, яка перебуває у невпинному і непередбаченому русі внаслідок *зміщеного центру ваги*. В основі концепції комічного – загадковість для людини істинних зчеплень причинно-наслідкових зв'язків, помилково спрямовані зусилля, що лише перетворюють дії людини на безглузду метушню, і несподіваний, цілком непередбачений результат.

Класицизм повністю переносить у свої комедії прийоми бароко – фарс, карикатуру, травестію, гру слів і пародію. Спроба автора «Мізантропа» написати «серйозну» комедію не дала належних результатів: «серйозні» зусилля героя можуть смішити глядача лише за умови, що вони з самого початку були недостатньо серйозними. З цього погляду пан Журден («Міщанин-шляхтич») незрівнянно смішніше, ніж Альсест, оскільки він використовує у своїх вчинках ресурси не лише свого мізерного «інтелекту», а й тіла, а це для сцени набагато цікавіше. У Мольєра ми також знаходимо «парні» образи: дурість і розумову обмеженість, завищену зарозумілість і самозасліпленість «протагоніста» відтіняє холодна та розважлива, злочинно раціональна розсудливість його «антагоніста» (яка також доведена до карикатурності).

Підсумовуючи, бачимо, що Бароко прищепило європейському мистецтву смак до парних протиставлень та дихотомічних образів. На картині Рубенса жагучій пристрасті протистоїть холодна розсудливість; протистоїть також одне одному день і ніч (Мікеланджело), життя і смерть (Гріфіус), яв і сон (Кальдерон), руйнівний інди-

⁴ Бароковий маскарон принципово відрізняється від середньовічної химери, яка, прикрашаючи фасад храму, символізувала перемогу духа над нечистою силою, призначаючи їй виконувати в ім'я благодаті брудну й низьку роботу, наприклад, служити водозливом чи підпоркою. Цей тип комізму я визначив як *містеріальний* (див.: [6, с. 387–395]).

відуалізм і стоїцизм (Монтеверді), пристрасті і честь (Корнель), влада афектів і обов'язок (Расін), простодушні помилки і егоїстичні підступи (Мольєр). Така вражаюча картина оновлення у XVII ст.

У XVIII ст. лінія «метафізичної парності» тягнеться аж до пассіонів Й. С. Баха: Ісус – Понтій Пілат («Страсті за Матвієм») та Ісус – Петро («Страсті за Йоганном»). А «лінія маскарона» – аж до лібертена Дон Жуана з його незграбно-меланхолічним слугою Лепорело в опері Моцарта, та доктора Фауста з його демонічно-комічним візаві Мефістофелем в поемі Гете. Вони по-бароковому нерозлучні і спираються один на одного, і кожен не може існувати без другого.

Пізніше барокова «дихотомія» не відмирає, а естетично збагачується, розгалужуючись у складнішу систему образів у французькій комічній опері [2], а при переході до XIX ст. – в німецькому театрі (графиня Розіна і служанка Сюзана у «Весіллі Фігаро» та інші парні жіночі образи в операх Моцарта) і в італійському театрі («Дон Паскуале» Г. Доніцетті). І далі починається її самостійний шлях у літературі та театрі XIX ст. Комічний модник гофмаршал фон Кальб як візаві Фердинанда Вальтера у трагедії Шиллера «Підступність і кохання»; Малюк Цахес як візаві Бальтазара у Гофмана; складні романтичні варіації персонажа-«маскарона» у творах В. Гюго (Квазімодо, Трибуле, Гуїнплен...), у Гоголя в «Миргороді» та в «Мертвих душах», у Квітки-Основ'яненка, Котляревського, Стороженка... – всі вони так чи так спираються на бароко з його загостреним почуттям тілесного діалогу між серйозним і комічним.

Барокова тілесність відкрила наступним поколінням європейців досвід життя у світі, який *завжди* є і буде колізійним, внутрішньо антагоністичним, багато в чому навіть ворожим для індивіда. В момент свого народження ця думка стала справжнім проривом, що проявився у філософії, літературі та всіх видах мистецтва. Це дало матеріал для теорії І. І. Іоффе про синхронність художнього розвитку в Європі, яку він виклав у своїй незаслужено призабутій праці «Містерія і опера» [1]. Подальшим кроком стала теорія типологічно спорідненого розвитку європейських літератур, згідно з якою кожна національна література мусить будь-що «наздожити» той типологічний етап, який з певних історичних причин їй не вдалося пройти повністю [4]. Обидві теорії далеко не бездоганні; зокрема в останній відкидається геть значення індивідуального, історично унікального розвитку окремої національної літератури, якщо вона не у всьому відповідає «парадигмальному» канону, теоретичній конструкції розвитку, тим більше, якщо цей процес «освячений» знаком «європейськості»⁵.

На нашу думку, Бароко було *останньою* епохою, коли європейська естетична і філософська творчість рухалися історично синхронно і типологічно споріднено. Причина у тому, що саме в цю епоху суттєво сформувалися фундаментальні принципи європейської культури – так званої європейськості. Це *світський* характер мистецтва й філософії; повна *емансипація* матеріального світу та тілесності людської природи; принцип *автономності* моралі (Кант).

⁵ Докладніше про це я пишу у книзі [5].

Список літератури

1. Иоффе И. И. Мистерия и опера: Немецкое искусство XVI–XVIII вв. Ленинград: Госмуз НИИ, 1937. 236 с.
2. Лионель де Ля-Лоранси. Французская комическая опера XVIII века (1913 г.) / под ред. А. А. Альшванга; пер. с франц., вступ. ст. и коммент. Н. Н. Вольтер. Москва: Музгиз, 1937. 156 с.
3. Можейко М. А. Неодетерминизм. *Новейший философский словарь*. Изд. 3-е, исправленное. Минск: Книжный дом, 2003. С. 310–311.
4. Поспелов Г. Н. Стадиальное развитие европейских литератур. Москва: Художественная литература, 1988. 208 с.
5. Шалагінов Б. Б. Романтичний словник: до історії понять і термінів раннього німецького романтизму. Київ: Видавничо-поліграфічний центр НаУКМА, 2010. 136 с.
6. Шалагінов Б. Б. Карнавал і містерія: історичні долі двох метаформ європейського мистецтва. *Класики і романтики: Штудії з історії німецької літератури XVIII–XIX століть*. Київ: Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2013. С. 249–255.
7. Wölfflin Heinrich. Renaissance und Barock: Eine Untersuchung über Wesen und Entstehung des Barockstils in Italien. München, 1888. 135 s.

References

- Lia-Loransy, Lyonel de. (1937). *Frantsuzskaia komycheskaia opera XVIII veka (1913 h.)*. Moskva: Muzghyz [in Russian].
- Mozheiko, M. A. (2003). Neodeterminizm. In *Noveishiy fylosofskiy slovar*. Mynsk: Knyzhnyy dom [in Russian].
- Pospelov, H. N. (1988). *Stadialnoye razvitiye evropeiskikh literatur*. Moskva: Khudozhestvennaya literatura [in Russian].
- Shalaginov, B. B. (2010). *Romantychnyi slovnyk: do istorii poniat i terminiv rannoho nimetskoho romantyzmu*. Kyiv: Vydavnycho-polihrafichnyi tsentr NaUKMA [in Ukrainian].
- Shalaginov, B. B. Karnaval i misterii: istorichni doli dvokh metaform yevropeiskoho mystetstva. In B. B. Shalaginov, *Klasyky i romantyky: Shtudii z istorii nimetskoi literatury XVIII–XIX stolit* (pp. 249–255). Kyiv: Vyd. dim “Kyievo-Mohylianska akademiia” [in Ukrainian].
- Wölfflin, Heinrich. (1888). *Renaissance und Barock: Eine Untersuchung über Wesen und Entstehung des Barockstils in Italien*. München.
- Yoffe, Y. Y. (1937). *Misteriya i opera: Nemetskoye iskusstvo XVI–XVIII vv.* Leninhrad: Hosmuz NII [in Russian].

B. Shalaghinov

WHY A PEARL SHELL? ON THE FUNDAMENTAL FEATURES OF BAROQUE CORPOREALITY

The article analyzes, in a historical sense, the principles of Baroque literary aesthetics, in particular the fundamental concept of Heinrich Wölflin's "corporeality", revealed by the researcher through the example of baroque architecture. The factor of ideological and aesthetic taboos imposed on the human body during the Middle Ages is noted. In the Renaissance, with its emancipated anarchic-individualistic ethics, the perception of the human body as a microcosm arises. The Baroque combines it with Christian notions of morality and conscience and deepens it in a new symbolic sense. In particular, John Milton ("Paradise Lost") derives physicality as an ontogenetic criterion. Segismundo ("Life is a Dream" by Pedro Calderon) also perceives moral concepts through the mysterious experiences of his own body. The article explains why Wölflin claims the name of the "baroque" pearl as a term among others common in the sixteenth and seventeenth century style names (stile nuovo, stile bizzarro, stile capriccioso, stile stravagante). The mysterious understanding of the human body distinguishes the Baroque era from the Renaissance with its tragic perception of corporeality. In Renaissance and Baroque times, the aesthetic function of death is also represented differently. The figure of the Stoic goes back to antique Baroque literature. The principles of baroque comicality are considered in terms of contrast in the Middle Ages and Renaissance. The Baroque instilled in European art a taste for paired oppositions and dichotomous images. In particular, in the new era, the body was often perceived as a caricature and a humorous version of a serious, "sculptural" body. Classicism fully transferred it into its comedies and in the eighteenth century conveyed Baroque techniques such as farce, caricature, travesty, wordplay and parody. Baroque corporeality opened up to succeeding generations of Europeans the experience of a world that is and always will be a conflicting, intrinsically antagonistic, largely hostile to the individual entity. The Baroque was the last era during which aesthetic creativity (literature, music, fine arts and architecture) and philosophical-theological thought were historically synchronous and typologically related. It was during this era that the fundamental principles and values of European culture – its so-called "Europeanness" – emerged. This refers the secular nature of art and philosophy; the complete emancipation of the materiality of the world and the corporeality of human nature; and the principle of the autonomy of morality.

Keywords: baroque, Renaissance, body, corporeality, mystery, morality, conscience, death, stoicism, comicality, "european", Wölflin, Calderon, Milton, Michelangelo, Bach, Kotljarevsky, Kvitka-Osnovjanenko, Hohol.

Матеріал надійшов 29.03.2019