

# КОНЦЕПЦІЯ БАРОКО ЕУЖЕНІ Д'ОРСА ТА ЕСТЕТИКА ФОРМАЛІЗМУ

*Метою цієї статті є вивчення впливу методу формального аналізу Генріха Вельфліна на формування концепції бароко Еужені д'Орса. В статті наведено порівняльний аналіз основних понять даних концепцій. Особлива увага приділяється проблемі періодичності та реабілітації бароко.*

**Ключові слова:** бароко, класицизм, еон, історична константа, формальний аналіз, «реабілітація» бароко, періодичність, морфологічні пари.

*Целью данной статьи является изучение влияния метода формального анализа Генриха Вельфлина на формирование концепции барокко Эужени д'Орса. В статье приводится сравнительный анализ основных понятий данных концепций. Особенное внимание уделяется проблеме периодичности и реабилитации барокко.*

**Ключевые слова:** барокко, классицизм, зон, историческая константа, формальный анализ, «реабилитация» барокко, периодичность, морфологические пары.

*The aim of this article is to analyze the influence of Heinrich Wölfflin's method of formal analysis in the development of the baroque concept of Eugeni d'Ors. The comparative analysis of the main precepts of both theories is offered. Special attention is paid to periodicity problem and baroque rehabilitation.*

**Key words:** baroque, classicism, aeon, historical constant, formal analysis, baroque «rehabilitation», periodicity, morphological pairs.

Концепція бароко іспанського письменника та філософа Еужені д'Орса пройшла довгий період становлення, що охоплює першу чверть ХХ століття. Формування концепції відбувалося під впливом теорії та методів школи формалізму, найяскравішим представником якої справедливо вважається швейцарський теоретик історії мистецтва Генріх Вельфлін, поряд із такими видатними особистостями як Адольф Гільдебрант, Бернард Беренсон, Алоїз Рігель.

Метою даної статті є вивчення впливу теорії формального аналізу та зокрема робіт Генріха Вельфліна на формування концепції бароко Еужені д'Орса, їх відображення та інтерпретація в його філософській системі. Актуальність даного дослідження зумовлена відсутністю робіт, присвячених як вивченню концепції бароко Еужені д'Орса, так і порівняльному аналізу робіт Генріха Вельфліна та Еужені д'Орса.

Філософська концепція д'Орса має багато точок перетину з основами формального аналізу, який, в свою чергу, спирається на теорію мистецтва Вінкельмана. Формалісти, а з ними і д'Орс, приймають вінкельманівську ідею античності як відправної точки розвитку мистецтва та його теорію «заперечення», відповідно до якої кожна наступна епоха заперечує попередню, і в якій мистецтво

«правильне» (класичне) перероджується шляхом заперечення в «неправильне» (антикласичне або барокове).

В своїх роботах з історії мистецтва нового часу Генріх Вельфлін торкається двох тем, які пізніше проявляться як основні направляючі філософії д'Орса. Мова йде про інтерес д'Орса до основ формального аналізу та теми бароко.

Вже в першій книзі Вельфліна «Ренесанс та бароко» подані поняття розглядаються не просто як два стилі, що змінюють один одного, а як зумовлена зсередини зміна художнього сприйняття. В книзі «Класичне мистецтво» швейцарський вчений аналізує мистецтво Відродження, виокремлює формальні ознаки класичного мистецтва, звільнюючи це поняття від історичних рамок. Класичне мистецтво стає у Вельфліна позачасовим та загальноісторичним поняттям, що відповідає поняттю історичної константи у д'Орса.

Метод формального аналізу Генріха Вельфліна в найбільш завершеному вигляді представлений в роботі «Основні поняття історії мистецтва», 1915 рік. За основу концепції обрано вивчення зміни художнього стилю від Ренесансу до Бароко відповідно до п'яти пар основних понять. Поняття стилю для Вельфліна є засобом художнього

вираження епохи. Для кожної епохи притаманний свій окремий тип бачення, який зумовлює її стиль. В середині епохи Вельфлін виокремлює так званий «нижчий шар понять», що відносяться до зображення форм, незважаючи на національні та географічні ознаки та індивідуальні особливості автора. Саме цей нижчий шар, який відображає загальні формальні спільності на фоні індивідуальних особливостей, і є предметом дослідження швейцарського вченого.

Проте концепція Вельфліна не відмінняє поняття «індивідуальності» в мистецтві, просто воно не є об'єктом формального аналізу. «Історія мистецтва без імен», згідно з термінологією самого автора, має за мету «крок за кроком простежити виникнення сучасного бачення», і говорити не стільки про художників, скільки про розвиток мистецтва як явища культури. «...перелік всіх можливих розбіжностей між Рембрандтом та Рафаелем є не щось інше, як відхід від головної проблеми, інакше кажучи, справа не в пошуку цих відмінностей, а в тому, щоб показати, як обидва художники, ідучи різними шляхами, створили одне і те саме: велике мистецтво» [1, с. 12].

Мова йде про пошук певного «оптичного знаменника» – особливий вид сприйняття, що лежить в основі мистецтва, враховуючи нарізно-манітніші географічні, часові та індивідуальні дані. Інакше кажучи, Вельфлін шукає об'єднуючий фактор, що залишається незмінним при наявності інших змінних характеристик географічного, часового, індивідуально-психологічного плану.

Подібний підхід виключно збігається з основним направленням концепції д'Орса, відповідно до якої бароко та класицизм представлені як історичні константи або еони, фіксовані елементи, які «знаходять відображення у всій багатогранності людського життя, є уособленням незмінності та стабільності на фоні загальної мінливості, випадковості та текучості» [6, с. 65]. Еон у д'Орса – це категорія метаісторична, або, як заявляє сам автор, – «це вічність, що вписана в історію та має власну історію» [6, с. 67]. У процесі розробки поняття еону д'Орс намагається відшукати «певний різновид загального знаменника» [6, с. 66]. Саме таку мету ставить перед собою Вельфлін, обмежуючись при цьому аналізом мистецтва нового часу.

Обидва автори проявляють абсолютну однаковість у відношенні до теми «реабілітації» бароко як культурного явища. Апологія бароко є однією з домінуючих тем всієї творчості Еужені д'Орса. В своїй роботі «Бароко» іспанський філософ достатньо різко виступає проти існуючого сприйняття бароко як «явища, чие зародження та занепад мали місце в рамках XVII-XVIII століть та виключно в західній культурі; знаходить відображення в сфері архітектури та, у незначній мірі, в області живопису та скульптури; має патологічний характер та є виявом поганого смаку» [6, с. 69]. І зрештою, «є продуктом розпаду класичного мистецтва Відродження» [6, с. 70]. Д'Орс оголошує подібне сприйняття бароко як безповоротно застаріле та протиставляє йому нове, «прогресивне відношення»

[6, с. 70] до даної теми. Згідно з теорією д'Орса: «1. Бароко є історичною константою, яка представлена у настільки віддалених одна від одної епохах, як Олександрійське мистецтво віддалене від Контрреформи, або останнє від Модернізму та знаходить відображення як у західній, так і у східній культурах. 2. Даний феномен характеризує не тільки мистецтво, але й зумовлює весь розвиток цивілізації. 3. Характер даного явища є цілком нормальний. 4. Феномен бароко, дуже далекий від того, щоб походити від класицизму, знаходиться у постійному йому протистоянні» [6, с. 70].

У достатньо схожій манері трактується тема співвідношення бароко-класицизм у Генріха Вельфліна. «Весь розвиток нового мистецтва підпорядкований двом поняттям: класицизму і бароко», заявляє Вельфлін у передмові до першого видання «Основних понять історії мистецтв». Причому термін «класичний» використовується не з метою піднесення переваг одного періоду в порівнянні з іншим.

Так само як і д'Орс, Вельфлін відмежовується від вінкельманівської схеми історії мистецтв, що представлена у вигляді трьох основних етапів: зародження, зрілості та занепаду. Він відмовляється від поділення на ранній Ренесанс, високий Ренесанс і бароко, яке крім того обтяжене апологією «брунька – квітка – в'янення», що відверто підносить перші два поняття та знецінює останнє. Для Вельфліна «(класичне) мистецтво чіквеченто і (барокове) сеїченто є рівними в своїх вартостях. Бароко не являє собою занепад або вдосконалення класичного мистецтва, воно – просто інше мистецтво» [1, с. 16]. Класичне мистецтво не є зльотом, а барокове падінням, це не крива, що йде вгору, досягає найвищої точки (класичне мистецтво), а потім стрімко падає вниз (бароко) – це дві найвищі точки розвитку мистецтва, що є рівними у своїй художній цінності. Переваги, що ми надаємо одному з них, є лише проявом нашого особистого смаку і не більше.

Інакше кажучи, у Вельфліна відносини між Ренесансом і Бароко побудовані на принципі рівноправності та контрасту, в основі яких лежить зміна художнього бачення, причому ця зміна не носить як позитивного, так і негативного характеру.

Аналогічними принципами користується і д'Орс, який протиставляє еони та залучує їх до неперервного процесу протистояння та боротьби. Як вже було зазначено, стиль бароко у д'Орса не витікає із класики і не наслідує їй, а «знаходиться у постійному протистоянні та контрасті» [6, с. 70].

Хоча об'єктом дослідження у Вельфліна є мистецтво нового часу, автор не заперечує проти перенесення методів його аналізу на весь історичний процес, що значно зближує його із д'Орсом. До речі, в даному випадку мова йде не стільки про універсалізацію концепції, скільки про проблему періодичності. Вельфлін з самого початку самоусувається від дослідження даної проблеми, заявляючи, що «питання щодо ступеню прийнятності ідеї періодичності розвитку не має ніякого

відношення до основних положень цієї книги» [1, XXX].

В 1922 році Вельфлін знов пише про перспективи застосування його теорії поза межами зазначеної епохи та сприймає подібне дослідження як логічне продовження його роботи. «Подальшою проблемою, яка ще тільки намічається, але не є розробленою в цьому творі, є проблема періодичності та неперервності. Немає сумніву, що при поглибленому вивченні історії ми ніколи не знайдемо двох абсолютно схожих моментів, але також немає сумніву, що всередині розвитку, що розглядається в своїй цілісності, можливо виділити ряд замкнених у собі еволюційних процесів, і що лінії розвитку у перебігу цих періодів є до певної міри паралельними» [1, XXXIX]. Далі Вельфлін підіймає питання комплексного підходу до вивчення даної проблематики, і хоча в його дослідженні «проблема періодичності не грає ніякої ролі, але проблема це важлива і не може бути трактована цілковито в площині художньо-історичного дослідження» [1, XXXIX].

Перспектива застосування формального методу Вельфліна за рамками нового часу надає можливість знайти паралелі між двома концепціями, але в той самий час підкреслює значні розбіжності. Цікавим здається той факт, як при розробці свого методу, так і оцінюючи перспективи його переносу на весь історичний процес, Вельфлін не наважується вийти за рамки західного мистецтва. Мова йде виключно про різноманітні західні стилі, кожний з яких «має як свою класичну епоху, так і свій бароко» [1, с. 274]. Еужені д'Орс у своєму прагненні до універсальності не обмежується аналізом західної цивілізації. Як вже було зазначено вище, феномен бароко у д'Орса знаходить відображення як в західній, так і у східній цивілізації. Розробляючи родо-видову класифікацію бароко, д'Орс виділяє вид *Barocchus budhicus* – «Бароко будійське», явище, що хронологічно є паралельним *Barocchus romanus*, і багато в чому зумовлене тісними контактами індійської та римської культур. Однак, заради справедливості, треба зазначити, що серед двадцяти двох видів бароко, що були виділені д'Орсом, це єдиний приклад звернення до східної цивілізації.

З іншого боку полемічним залишається поняття періодичності. Д'Орс звертає особливу увагу на те, що в його концепції «не йде мова про... підтвердження факту існування циклів, тих знаменитих *gesorgi*, що уявляв собі Джамбатіста Віко, ні про формулювання закону «вічного повернення» ... Ми не порушуємо проблему ні регулярності процесу, ні періодичності повернення» [6, с. 65]. Д'Орс пропонує уявити історичний процес не у вигляді кола, а у вигляді каналу, в якому присутні фіксовані елементи, що стримують або стимулюють певні історичні події.

Якщо порушувати проблему циклічності та періодичності в концепції д'Орса, то мова піде про періоди домінування одного із еонів, причому тривалість даного періоду у д'Орса нічим не лімітована, так само як і ступінь домінування.

Єдиний факт, що є чітко визначеним у д'Орса – це зміна домінанти, що обов'язково повинна відбутися раніше чи пізніше, тому що «під шаром золи ховається іскра, і перший же сприятливий вітер оживить полум'я» [6, с. 65].

При розгляданні теми періодичності також необхідно взяти до уваги, що Вельфлін аналізує епоху в її цілісності та говорить про зміну бачення, що зумовлена зміною епохи, а д'Орс підкреслює співіснування та взаємодію всередині однієї епохи множинних фіксованих елементів (еонів), які визначають розвиток історичного процесу та поперемінно головують в культурній панорамі. Інакше кажучи, у д'Орса обидві історичні константи, як класицизм, так і бароко, постійно присутні в історії людства, в одних випадках в домінуючій ролі, в інших – відходять на другий план. «Інколи здається, що ідея або система підкорені, нібито сховані, зачинені у підвалі епохи, в той самий час як на яскраво освітленій авансцені знаходяться події, пам'ятники і тенденції, які їм суперечать та їх не визнають, доходячи до повного забуття їх імен. Вони приховані, але не мертві. Той, хто сьогодні зачинений в підземеллі, завтра посяде на троні» [6, с. 65]. У д'Орса жоден з еонів не існує в «чистому вигляді», а тільки може тимчасово займати головуючу позицію. Відповідно, в термінах д'Орса, ми не маємо права говорити про епоху бароко або класицизму, а всього лише про домінуючу протягом певного періоду більш або менш яскраво виражену тенденцію.

Ще однією точкою перетину концепцій є поняття «типу». Історичні константи або еони в концепції д'Орса не спираються на історичні закони та будь-які закономірності іншого типу. «Мова не йде про віру у необхідність існування історичних законів або про заперечення необхідності їх існування. Ми посилаємося не на поняття «закону», коли йде мова про константи, а на поняття «типу» [6, с. 65].

І Вельфлін, і д'Орс говорять про «типи» у дуже схожих розрізах. У д'Орса поняття типу тісно пов'язане з поняттям еону, і відповідно розглядається як явище загальнофілософське. Тип чи вид – це практичне вираження еону, поняття, яке визначається фіксованим набором характеристик, які, в свою чергу, не підвладні змінам. Інакше кажучи, вони є «стійкими елементами, що корегують надмірні відхилення від первісної моделі» [6, с. 66].

Метод дослідження Вельфліна – це робота з «готовими типами», які виділені автором на загальному фоні епохи, що відзначається лише відносною єдністю стилю. Матеріал, що відображає всі підготовчі та перехідні періоди, не приймається автором до уваги, бо це може тільки зашкодити чіткості аналізу. Генріх Вельфлін обирає для аналізу найбільш «типові» на його погляд твори, тобто найбільш яскраві у прояві тих чи інших якостей, які є предметом формального аналізу, з метою «закріпити відмінності та дозволити собі говорити про них як про контрастні» [1, с. 12].

Таким чином, поняття «типу» у Вельфліна і д'Орса тісно пов'язані із принципом контрасту та

протиставлення, що відображає тенденцію, започатковану свого часу теоріями Вінкельмана, в яких рух за контрастом розглядається як універсальний механізм художньої революції.

В «Основних поняттях історії мистецтв» Генріх Вельфлін розробляє чітку систему формальних категорій, яка представлена у вигляді п'яти пар контрастних понять. Вельфлін ставить перед собою завдання «знайти приблизну формулу еволюції форм бачення» [1, XXXV]. З цією метою Вельфлін досліджує зміну художнього смаку від Відродження до Бароко.

Під зміною художнього смаку у Вельфліна треба розуміти зміну форм бачення світу, а, відповідно, і художнього сприйняття, що відбувається в рамках п'яти пар основних понять: лінійність – живописність, площинність – глибинність, замкнутість – відкритість, множинність – єдність, абсолютна – відносна ясність.

Перехід від лінійного сприйняття і зображення до живописного Вельфлін пов'язує із поступовим знеціненням лінії і контуру. «В одному випадку наголос падає на межі речей, в іншому – явище розпливається у безмежності» [1, с. 17]. Як тільки лінія знецінюється, і контури втрачають чіткість обрису, витвір набуває тенденцію до динамічності. Живописний метод призваний «утворювати враження всюди проникаючого руху» [1, с. 22]. Таким чином, якщо чіткі контури та різкі окреслені форми класичного мистецтва Відродження утворюють ефект нерухомості та статичності, живописне зображення бароко «надає явищу характер такогособі паріння: форма починає грати, (...) набуває видимості невтомно струмливого та безкінечного руху» [1, с. 23].

Вищевказана концепція знаходиться у повній відповідності до основних положень теорії Еужені д'Орса. З одного боку, в концепції д'Орса сутність бароко як еону відображають два таких явища як пантеїзм та динамізм, де перше поняття зумовлює останнє. Поняття «пантеїзм» походить у д'Орса від грецького бога Пана. «В самій сутності бароко є щось язичницьке, сільське, польове. Пан, бог полів, бог природи, очолює будь-яке істинно барокове явище» [6, с. 82]. Пантеїзм зумовлює тенденцію бароко до динамізму, тому що «рух є невід'ємною частиною сутності природи; вона сама по собі є рухом» [6, с. 83].

На думку д'Орса, динамізм притаманний будь-якому бароковому творінню художнього або інтелектуального характеру, сутність бароко міститься в «заклику до руху, в його абсолютизації, узаконюванні, канонізації» [6, с. 83]. Класичний еон має тенденцію до статички, спокою, зворотності, що відображає його раціональний характер, у протилежність абсурдності та нераціональності барокової динаміки.

Вельфлін мотивує тенденцію бароко до руху як спосіб пошуку краси, в той час як класика намагається знайти її в суцільності. Класика – це «батьківщина «чистих» форм, і митець намагається втілити у видимому образі досконалість вічно

значимих пропорцій» [1, с. 78]. В бароко «цінність закінченості буття марніє та замінюється на трепетання життя» [1, с. 79].

Тема життя у протиставленні вічності трактується д'Орсом як проблема вибору, що постає перед усім існуючим на землі. Необхідно обрати між Життям та Вічністю і спалити за собою мости. На думку д'Орса, кожна людина, країна, епоха, школа, твір роблять свій вибір на манер Фауста Гете. «Бароко наслідує Фаусту, продає душу дияволу, яким є ніхто інший як Пан» [6, с. 84].

Таким чином, пари понять рух – розум, динаміка – статика, життя – вічність знаходяться у д'Орса в опозиції і характеризують протилежні типи сприйняття дійсності в тій самій мірі, як лінійність та живописність у Вельфліна визначають різні типи художнього бачення.

З іншого боку, вельфліновська пара лінійність – живописність чудово співвідноситься із д'орсівською концепцією «форм, що летять» і «форм, що важать». Завдяки знеціненню контуру в бароко «образ летить і не повинен закріплюватися в лініях та поверхнях, що співпадають із відчутною дійсністю речей» [1, с. 25].

Перехід лінійного сприйняття у живописне зумовлює перехід від відчутного до видимого образу, що для Вельфліна представляє собою «найбільш радикальну зміну орієнтації з усіх, що відомі в історії мистецтва» [1, с. 25]. У д'Орса твір мистецтва характеризується з точки зору його розміщення в просторі та змістового навантаження, яке він у собі несе. Якщо просторова характеристика домінує над змістовою – виникає низхідна гравітаційна тенденція, твір відноситься до «форм, що важать». Перевага в художньому творі експресивного елемента над просторовим пробуджує протилежну тенденцію, форма поривається вгору, виникають «форми, що летять». «Мистецтво класицизму відображає тенденцію форм, що важать, бароко являє собою культ форм, що летять» [8, с. 36]. У цьому випадку схожість у розробці проблематики, яка намічається між двома авторами, багато в чому зумовлена впливом теорії «оптичних цінностей» Адольфа Гільдебранта та, зокрема, його роботи «Проблема форми в образотворчому мистецтві».

Друга пара понять «площинність – глибинність» знаходиться в прямій залежності від переходу лінійності у живописність, спираючись на той факт, що «площина є елементом лінії; саме тому разом із знеціненням лінії відбувається знецінення площини» [1, с. 17]. Якщо класичне мистецтво ставить предмети у одній площині, то бароко має тенденцію підкреслювати їх розміщення вглиб.

В даному пункті треба відзначити абсолютний збіг між обома концепціями. Хоча Еужені д'Орса не виносить вищевказані категорії у окремі морфологічні пари, він приходить до ідентичного висновку, аналізуючи барокові риси творчості іспанського художника Франсіско де Гойї. Він виокремлює подвійну тенденцію, притаманну творчості Гойї: свідоме горизонтально-вертикальне обмеження площини та, за рахунок цього, роз-

ростання картини вглиб. «Дана подвійна тенденція ізольовує картину від просторових елементів, що її оточують, відділяє її від стіни або будь-якого іншого архітектурного елементу, перетворюючи предмет *декору* на *відчинене вікно*» [2, с. 264].

З іншого боку, площинність класиків Вельфлін відокремлює від примітивістського плоского малюнка, який для нього є «несвідомо плоским» [1, с. 127], в той час як «класичне покоління є свідомо площинним», а мистецтво бароко, в свою чергу, можна назвати «свідомо не площинним». В цьому випадку треба підкреслити розбіжності між обома вченими щодо примітивного мистецтва, яке в класифікації д'Орса належить до підвиду *Barocchus Pristinus* [6, с. 94] і служить матрицею для подальшого розвитку художніх форм.

Пара понять «замкнутість – відкритість» визначають художній твір як просторово обмежений в самому собі або такий, що виходить за власні межі. В даному випадку, вважає Вельфлін, «ми маємо повне право говорити про протистояння закону та свободи» [1, с. 157]. Перехід від замкнутості до відкритості зумовлює появу іншої пари понять «множинна єдність – цілісна єдність». Замкнутий в самому собі класичний твір являє собою єдність роздрібнених кінцевих форм, а бароко використовує власну відкритість і свободу як «цілісну єдність нескінченного потоку» [1, с. 185]. «Якщо бароко – це гул голосів, то класицизм – це чітке та добре зрозуміле мовлення» [1, с. 203]. В той час як Вельфлін говорить про множинність та цілісність в рамках єдності, д'Орс протиставляє «єдності» поняття «багатополярність» або «різнонаправленість». Класичний еон у д'Орса «підпорядкований силі, яка прагне єдності» [6, с. 87]. Єдність передбачає субординацію, порядок та ієрархію, що значно віддаляє позицію д'Орса від Вельфліна, принципом єдності у якого є координація, а не субординація. Як для даної, так і для попередньої пари слід вважати більш придатною аналогію з д'орсівською морфологічною парою «кінцевість – безкінечність». Відповідно до позиції д'Орса, будь-який класичний твір повинен мати закінчений характер та чітко означені межі, що значно спрощує його розуміння та сприйняття. Бароко, в протилежність, вимагає «злиття в єдине ціле та неперервності» [6, с. 87].

Остання пара понять «безумовна ясність – умовна ясність» безпосередньо пов'язана з першою, тому що саме від чіткості лінії залежить ефект абсолютної

ясності зображення. Знецінення лінії є засобом уникнути ясності та зробити її умовною. Вельфлін знов змушує нас звертатися до теми статичності та динамічності, кінцевості та безкінечності форм. «Класична ясність передбачає зображення закінчених, нерухомих форм, барокова неясність подає форму як щось підвладне змінам та становленню» [1, с. 261].

Незважаючи на очевидну схожість обох концепцій, д'Орс вважає, що «Вельфлін у своєму плодотворному дослідженні не вивів чітких теоретичних формул» [6, с. 70]. Для д'Орса бароко Вельфліна є лише одним із багатьох можливих втілень еону бароко, одиничний випадок із його концепції.

Проте, вплив теорій Вельфліна на формування концепції д'Орса більш, ніж очевидний. «Роботи Вельфліна з історії мистецтва послужили для мене стимулом», пише д'Орс. Іспанський літературознавець Віктор Тап'є приймає теорію Вельфліна за відповідну точку концепції бароко Еужені д'Орса. «Д'Орс є геніальним архітектором, що зводить будівлю своєї концепції на фундаменті, який був закладений Генріхом Вельфліном та його «Основними поняттями історії мистецтв» [15, с. 123].

Подібну позицію розділяє іспанський мистецтвознавець Перес Санчес, для якого «двоїстий характер еонів бароко та класики, представлений, як абсолютно протилежне розуміння життя та мистецтва, є не що інше, як детальний аналіз Вельфліна, перенесений в більш абстрактну площину, більш яскравий та наповнений іншим культурним змістом» [6, с. 11].

Таким чином, приймаючи за відповідну точку теорії Генріха Вельфліна та по-своєму наслідуючи швейцарському вченому, д'Орс виводить проблему класика-бароко на більш високий, загальнофілософський рівень та не обмежується аналізом художніх форм. І класицизм, і бароко поза межами епохи, яку досліджує Вельфлін, є аналогічними протистоянню та вічній боротьбі еонів бароко та класицизму у д'Орса, де вони є елементами стабільності на фоні загальної мінливості, направляючими та лімітуючими історичні випадковості та відображають різний тип реакції на життя. Перефразовуючи Вельфліна, д'Орс міг би сказати, що «весь розвиток людської цивілізації підпорядкований поняттям класицизму і бароко».

## ЛІТЕРАТУРА

1. Вельфлін Г. Основные понятия истории искусств / Генрих Вельфлин. – Москва ; Ленинград, 1930. – 282 с.
2. D'Ors E. Goya. El vivir de Goya. El arte de Goya. Goya y lo goyesco a la luz de la historia de cultura / Eugenio d'Ors. – Madrid : Libertarias / Prodhufi, 1996. – 342 p.
3. D'Ors E. Glosari / Eugenio d'Ors. – Barcelona : Espasa Calpe, 1973. – 336 p.
4. D'Ors E. Las ideas y las formas / Eugenio d'Ors. – Madrid : Aguilar, 1966. – 128 p.
5. D'Ors E. La ciencia de la cultura / Eugenio d'Ors. – Madrid : Ediciones Rialp, 1964. – 168 p.
6. D'Ors E. Lo barroco / Eugenio d'Ors. – Madrid : Editorial Tecnos, 2002. – 142 p.
7. D'Ors E. Teoría de los estilos. Prolusión leída por Eugenio d'Ors en su recepción a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando / Eugenio d'Ors. – Madrid : Ediciones Gredos, 1941. – 222 p.
8. D'Ors E. Tres horas en el museo del prado / Eugenio d'Ors. – Madrid : Editorial Tecnos, 2004. – 338 p.

9. Jardí E. Eugenio d'Ors. Obra y vida / Enrik Jardí. – Barcelona : Ayama S. A., 1967. – 390 p.
10. Hatzfeld H. Estudios sobre el Barroco / Helmut Hatzfeld. – Madrid : Ediciones Gredos, 1964. – 268 p.
11. Historia y crítica de la literatura española. Época contemporánea: 1914–1939 / Ed. Víctor G. de la Concha. – Barcelona : Editorial Crítica, 1984. – P. 432.
12. Macri O. La historiografía del barroco literario español / Oreste Macri. – Bogotá : Instituto Caro y Cuervo, 1961. – 208 p.
13. Mercader L. Eugenio d'Ors del arte a la letra / Laura Mercader, Martí Peran, Nicolás Bravo. – Madrid : Espasa Calpe, 1997. – 132 p.
14. Suelto de Sáenz P. Eugenio d'Ors. Su mundo de valores estéticos / Pilar Suelto de Sáenz. – Madrid : Editorial Plenitud, 1969. – 190 p.
15. Tapié V. Barroco y Clasicismo / Víctor Tapié. – Madrid : Cátedra, 1978. – 194 p.

Рецензенти: Пронкевич О.В., к.філол.н, доцент,  
Лебединцева Н.М., к.філол.н, доцент

© Гунько Т.В., 2009

*Стаття надійшла до редколегії 25.10.09*