

ГЛ *Классика лекций*

Евгений
ЖаринОВ

БЕЗОБРАЗНОЕ
БАРОККО



Издательство АСТ
Москва 2019

УДК 75/76(091)
ББК 85.1
Ж34

Художественное оформление серии *Григория Калугина*

В настоящем издании в качестве иллюстрированных цитат к текстовому материалу используются фоторепродукции произведений искусства, находящихся в общественном достоянии, фотографии, распространяемые по лицензии Creative Commons, а также изображения по лицензии Shutterstock.

Жаринов, Евгений Викторович.

Ж34 Безобразное барокко / Евгений Жаринов. — Москва : Издательство АСТ, 2019. — 448 с. : ил. — (Классика лекций).

ISBN 978-5-17-112339-0

Как барокко может быть безобразным? Мы помним прекрасную музыку Вивальди и Баха. Разве она безобразна? А дворцы Растрелли? Какое же в них можно найти безобразие? А скульптуры Бернини? А картины Караваджо, величайшего итальянского художника эпохи барокко? Картины Рубенса, которые считаются одними из самых дорогих в истории живописи? Разве они безобразны? Так было не всегда. Еще меньше ста лет назад само понятие «барокко» было даже не стилем, а всего лишь пренебрежительной оценкой и показателем дурновкусия — отрицательной кличкой «непонятного» искусства.

О том, как безобразное стало прекрасным, как развивался стиль барокко и какое влияние он оказал на мировое искусство, и расскажет новая книга Евгения Викторовича Жаринова, открывающая цикл подробных исследований разных эпох и стилей.

УДК 75/76(091)
ББК 85.1

ISBN 978-5-17-112339-0

© Жаринов Е.В., Жаринов Н.Е.,
текст, 2019
© ООО «Издательство АСТ», 2019

Необходимые объяснения

Почему безобразное барокко? Все мы помним прекрасную музыку Вивальди и Баха. Разве она безобразна? А дворцы Растрелли? Какое же в них можно найти безобразие? А скульптуры Бернини? А картины Караваджо, величайшего итальянского художника эпохи барокко? Разве они безобразны? «Нет, дорогой профессор, — может сказать читатель, взявший эту книгу в руки, — воля ваша, но вы этого, кажется, того». Барокко прекрасно, а музыку Вивальди и Баха вовсю используют даже в позывных мобильных телефонов и всем она нравится — настолько она красива, современна и понятна. На первый взгляд, действительно обозначенная тема кажется парадоксальной, но Б. Кроче в «Истории итальянского барокко» (1929 год) утверждает, что «историк не может оценивать барокко как нечто позитивное; это чисто отрицательное явление... это выражение дурного вкуса». Итак, судьба слова «барокко» отвечает заложенному в нем оттенку экстравагантности. Поначалу оно обозначало совсем не стиль эпохи, а было лишь оценочной категорией — отрицательной кличкой «непонятного» искусства (аналогичная ситуация — и не случайно! — возникает в XX столетии со словом «модернизм»). Именно так Б. Кроче трактует слово «барокко». Как писал исследователь стилей в искусстве В. Е. Власов, «жаргонное словечко «барокко» использовалось португальскими моряками для обозначения бракованных жемчужин неправильной формы, а в середине XVI века оно появилось в разговорном итальянском языке как синоним всего грубого, неуклюжего, фальшивого».

Как же быть с этим? Отметим, что в истории человечества была не одна эпоха барокко. Например, период эллинизма в Древней Греции, последовавший за «золотым веком» Перикла, некоторые искусствоведы называют греческим барокко.

Тогда на смену пропорциональным и строгим классическим линиям, устойчивым позам пришли смягченные, требующие дополнительной опоры позы богов и героев. Лики богов очеловечены, люди стали равны богам. В скульптуре появились неуверенные, изогнутые, даже закрученные по спирали линии. На лицах — страдание, искажение черт и пропорций от страха, боли и испытываемых мук. Все это повторилось в искусстве XVII века. А затем, по мнению Ортега-и-Гассета, XX век воплотит собой «волю к барокко», а до этого в самом начале XIX века барокко будут очень увлечены европейские романтики и великий Гофман напишет свой цикл рассказов в манере Жана Калло, известнейшего автора знаменитых офортов эпохи барокко.

Но кто сказал, что безобразное не может таить в себе и необычную красоту? Ведь рассуждал в свое время В. Гюго о том, что красота и уродство каким-то образом связаны между собой (предисловие к драме «Кромвель»). Кто сказал, что представления о красоте не менялись с каждой новой исторической эпохой? Например, если в эпоху Возрождения царил классическая концепция искусства, выражающаяся в подражании природе, в стремлении жить с этой природой в абсолютной гармонии, то с приходом маньеризма наступает настоящий переворот в этих взглядах. О маньеризме мы заговорили в данном случае потому, что именно он является предшественником барокко. Принято считать, что начало маньеризма отсчитывается со смерти Рафаэля, которая произошла в 1520 году. А само барокко начинается чуть ли не с Сикстинской капеллы Микеланджело. Искусство барокко (так же как и его теория, не оформленная в стройную систему) получило наибольшее распространение в Италии. Италия и есть родина барокко. Термин «барокко» означает силлогизм, и жемчужину необычной (странной) формы. Под барокко подразумевалось нечто вычурное, даже уродливое. Это название было в насмешку дано эстетам XVIII в. искусству XVI и XVII вв. Оно было унаследовано и художественной критикой XIX в. Эпоха барокко считалась эпохой упадка красоты и хорошего вкуса.

Теоретики Маньеризма подчеркивают важность Гения. Гений сам вправе выбирать, как ему творить и что считать нормой. В Гении живет божественное начало, которое, усиливаясь с помощью воображения выдающегося художника, способно «оправдать» лю-

бую его экспрессию, любой волюнтаризм, любое проявление свободной воли. Получается, что любая деформация, любой отказ от общепринятых правил, любое нарочитое уродство оправданы прихотью Гения. Маньеризм стремится к субъективному видению мира. На первый план выступает предпочтение экспрессивного прекрасному, стремление к странному, экстравагантному и бесформенному. Достаточно вспомнить, в связи с этим, знаменитые портреты Арчимбольдо. У художника-маньериста структура классического пространства уступает место хаотичным, не имеющим единого центра композициям Брейгеля, искаженным, «астигматичным» фигурам Эль Греко.

С еще большей силой тяга к необычному, ко всему, что может вызвать удивление, развивается в барокко. В этой культурной атмосфере растет интерес к миру насилия, привлекательной становится смерть. Любовь к безобразному, ко всему уродливому и тому, что нарушает наши представления о норме, найдет свое наивысшее воплощение в стихах немецкого поэта Андреаса Грифиуса, в его болезненных раздумьях над трупом возлюбленной. Маньеризм и Барокко не боятся прибегать и отражать в своем творчестве все то, что еще совсем недавно считалось аномальным, маргинальным. В дальнейшем это восприятие будет подхвачено романтизмом и декадансом, в частности, таким поэтом, как Ш. Бодлер (знаменитая «Падаль»). Среди теоретиков можно назвать Джамбаттиста Марино Перегрини, Эммануэле Тезауро. Неаполитанский поэт Джамбаттиста Марино Перегрини (представитель так называемого «нового искусства») был ярчайшим представителем этого направления. Он сознательно противопоставлял свое творчество и свои творческие принципы Петrarке: «Поэта цель — чудесное и поражающее. Тот, кто не может удивить ... пусть идет к скребнице». Этот принцип необходимости удивления Марино считал общим для разных видов искусств. Более того, он считал, что пространственные и временные искусства родственны. Живопись есть немая поэзия. Поэзия — говорящая живопись. Идея синтеза искусств (в частности, музыки и поэзии, если не считать античных мистерий) — идея барочная. Она оказалась очень плодотворной. Благодаря ей родилась опера. Значительными в истории искусства оказались и поиски синтеза скульптуры и живописи, предпринятые Дж. Л. Бернини.

Еще одним теоретиком барокко был Маттео Перегрини. Известен его «Трактат об остроумии». Он считался теоретиком «умеренного барокко». Значительным выразителем барочных идей был итальянец Эммануэле Тезауро. Ему принадлежат трактаты «Подзорная труба Аристотеля» (1654) и «Моральная философия» (1670). Он согласен с Аристотелем в том, что искусство есть подражание природе. Но толкует это подражание иначе: «Те, кто умеют в совершенстве подражать симметрии природных тел, называются ученейшими мастерами, но только те, кто творит с должной остротой и проявляет тонкое чувство, одарены быстротой ума». Истинное в искусстве совсем не то, что истинно в природе. Поэтические замыслы «не истинны, но подражают истине», остроумие создает фантастические образы «из неведущего творит бытующее». Художественная концепция барокко считает основной созидательной силой остроумие (предвосхищение романтической иронии). Во многом крушение возрожденческих идеалов приводит к этому. Барочное остроумие — умение сводить несхожее. Барочное искусство уделяет особое внимание воображению, замыслу, который должен быть остроумным, поражать новизной. Барокко допускает в свою сферу безобразное, гротескное, фантастическое. Принцип сведения противоположностей заменяет в искусстве барокко принцип меры (так у Бернини тяжелый камень превращается в тончайшую драпировку ткани; скульптура дает живописный эффект; архитектура становится подобной застывшей музыке; слово сливается с музыкой; фантастическое подается как реальное; веселое оборачивается трагичным). Совмещение планов сверхреального, мистического и натуралистического впервые присутствует в эстетике барокко, затем проявляется в романтизме и в сюрреализме.

Если говорить об эстетике безобразного, то здесь не лишним будет вспомнить, как в эпоху маньеризма и барокко великие художники воспринимали женскую красоту. Именно красота женщин в эпоху Ренессанса, например, являлась наивысшим воплощением мировой гармонии. Ренессанс, по мнению А. Ф. Лосева, во многом исходил из эстетики Платона. Об этом свидетельствовало существование Платоновской семьи во Флоренции, располагавшейся на вилле Кареджи, где и возникла вся стратегия Возрождения (Боттичелли, Микеланджело, Леонардо да Винчи). Мадон-

ны этих художников призваны были воплощать не только идеал женской красоты, но и отражение знаменитой Космической Души Платона, ее, так сказать, земное, плотское воплощение. Наилучшим подтверждением тому может служить знаменитая «Джоконда» да Винчи, о совершенной красоте которой и о ее знаменитой загадочной улыбке написаны огромные фолианты искусствоведческих исследований. Сюда же можно отнести и «Сикстинскую Мадонну» Рафаэля, своей небесной красотой очаровавшую и Толстого, и Достоевского. Но вот в эпоху маньеризма, в эпоху второй половины XVI века, у Мишеля Монтеня в его знаменитых «Опытах» мы читаем во всех отношениях провокационный текст о том, как хороши в постели хромоножки. В частности, там написано: «К месту будь это сказано или не к месту, но есть в Италии распространенная поговорка: тот не познает Венеры во всей ее сладости, кто не переспал с хромоножкой. По воле судьбы или по какому-либо особому случаю словцо это давно у всех на устах и может применяться как к мужчинам, так и к женщинам. Ибо царица амазонок недаром ответила скифу, домогавшемуся ее любви: «Хромец это делает лучше». Амазонки, стремясь воспрепятствовать в своем женском царстве господству мужчин, с детства калечили им руки, ноги и другие органы, дававшие мужчинам преимущества перед ними, и те служили им лишь для того, для чего нам в нашем мире служат женщины. Я сперва думал, что неправильные телодвижения хромоножки доставляют в любовных утехх какое-то новое удовольствие и особую сладость тому, кто с нею имеет дело. Но недавно мне довелось узнать, что уже философия древних разрешила этот вопрос. Она утверждает, что так как ноги и бедра хромоножек из-за своего убожества не получают должного питания, детородные части, расположенные над ними, полнее воспринимают жизненные соки, становясь сильнее и крепче. По другому объяснению, хромота вынуждает пораженных ею меньше двигаться, они расходуют меньше сил и могут проявлять больше пыла в Венериных утехх». Это эпоха маньеризма. Но подобную же переменную можно заметить и в литературе эпохи барокко. Вот какие примеры приводит по этому поводу Ф. Арьес в своей книге «Человек перед лицом смерти»: «Если в трагедии Робера Гарнье «Еврейки» мученичество Маккавеев воспето гладкими, сдержанными стихами. Без надрыва и волнения говорит поэт о теплой крови, брыз-

нувшей из отрубленной головы, и о недвижимом теле, рухнувшем наземь. Напротив, Вирей де Гравье в эпоху барокко, рассказывая ту же самую историю, добавляет одну кровавую подробность к другой: несчастную жертву растягивают на колесе, подвесив к ногам две тяжелые гири, вытягивают заживо внутренности, ножом отрезают язык, а затем еще сдирают с живого кожу, «совсем как с теленка».

Художники века барокко охотно черпали свои сюжеты в истории мученичества св. Варфоломея, с которого содрали кожу. К услугам мастеров были и другие страницы христианского мартиролога: мученичество св. Лаврентия, сожженного заживо на раскаленной решетке, или казнь св. Себастьяна, чья мужественная красота в сочетании со страданиями тела, пронзенного стрелами, создавала образ, исполненный особой, неведомой прежде чувственности. Другой пример: на картине Бернардо Каваллино (XVII в.) св. Агафья погружена в экстаз, одновременно мистический и эротический. В полуобмороке наслаждения она прикрывает обеими руками свое кровоточащее тело; вырванные у нее палачом обе груди, полные и круглые, лежат на большом блюде.

В литературе испанского барокко в это время безраздельно будет царить так называемый плутовской роман, или пикареска. Содержание пикарески — похождения «пикаро», то есть плута, жулика, авантюриста. Как правило, это выходец из низов, но иногда в роли пикаро выступали и обедневшие, деклассированные дворяне. Плутовской роман строится как хронологическое изложение отдельных эпизодов из жизни пикаро, без внятного композиционного рисунка. Повествование, как правило, ведет сам пикаро, благодаря чему читатель переносится на место мошенника и невольно проникается к нему симпатией. Пикаро зачастую оправдывает свои нечестные поступки необходимостью выживать в жестоком и равнодушном мире. Жертвами его проделок становятся добропорядочные обыватели, чиновники, криминальные элементы, а также такие же плуты, как и он сам. В своей классической форме плутовской роман возник как противоположность роману рыцарскому. Похождения пикаро — это сниженное отражение странствий идеализированных рыцарей Средневековья. Пикаро — это рыцарь без морали и принципов, перенесенный из сказочной атмосферы в повседневный быт. Он втайне презирает

принятые в обществе правила поведения и социальные ритуалы. В этих романах главной темой становится тема Судьбы. Судьба причудлива, непредсказуема, в реальной жизни и на страницах плутовского романа она воплощена в образе реки. Река несет свои воды, и так же Судьба несет по жизни человека. В этом мире ни в чем нельзя быть уверенным. За первый несомненный образец жанра принимают испанскую повесть «Ласарильо с Тормеса», которая вышла в свет в Бургосе в 1554 году. Тормес — это название реки, где и родился главный герой. В этой повести описывается служба мальчишки-бедняка у семи господ, за лицемерными масками каждого из которых кроются разнообразие пороки. Широкая популярность «Ласарильо» породила череду испанских произведений в жанре пикарески. Одним из самых примечательных плутовских романов является «Хромой бес» Луиса Велеса де Гевары (1641). От обычной пикарески этот роман отличается тем, что в нем присутствует сразу два героя: студент Клеофас и хромой бес Асмодей, которого тот вызволяет из колбы в кабинете астролога. Именно с помощью Асмодея студент и открывает так называемую изнанку жизни, оказывается способным увидеть все «скелеты» во всевозможных «шкафах» горожан. По мере развития сюжета мы узнаем, что Асмодей не ужился в аду и его выдворили в мир людей. В комичной форме здесь упоминается, может быть, самая главная тема эпохи барокко — тема восстания ангелов.

Тема восстания ангелов присутствует в самой Библии. Этот вопрос находит свое отражение в нескольких книгах: книге пророка Исаяи (14-я гл., 12—14), Иезекииля (28-я гл., 14—17), Откровении Иоанна Богослова (12-я гл., 7—9). Прежде чем согрешили Адам и Ева (как об этом повествуется в третьей главе Книги Бытие), на небе уже произошло восстание третьей части ангелов.

Это восстание против Бога возглавил один из херувимов по имени Люцифер, что значит «светоносный». Впоследствии он был назван сатаной («противник») или дьяволом («клеветник»).

В своем первоначальном значении «сатана» — имя нарицательное, обозначающее того, кто препятствует и мешает. В качестве имени определенного ангела Сатана впервые появляется в книге пророка Захарии (Зах. 3:1), где Сатана выступает обвинителем на небесном суде. Согласно христианской традиции,

Дьявол впервые появляется на страницах Библии в книге Бытие в образе змея, обольстившего Еву соблазном вкусить запретного плода с дерева познания добра и зла, в результате чего Ева и Адам согрешили гордыней и были из рая изгнаны, и обречены добывать хлеб свой в поте лица трудом тяжким. Как часть Божьего наказания за это, все обычные змеи вынуждены «ходить на чреве» и питаться «прахом земным» (Быт. 3:14—15). Библия описывает Сатану также в образе Левиафана. Здесь он — огромное морское существо или летающий дракон. В ряде книг Ветхого Завета сатаной называется ангел, испытывающий веру праведника (см. Иов. 1:6—12). В книге Иова Сатана подвергает сомнению праведность Иова и предлагает Господу испытать его. Сатана явно подчинен Богу и является одним из его слуг («сынов Божьих», в древнегреческой версии — ангелов) (Иов. 1:6) и не может действовать без его позволения. Он может предводительствовать народами и низводить огонь на Землю (Иов. 1: 15—17), а также влиять на атмосферные явления (Иов. 1:18), насылая болезни (Иов. 2:7).

В христианской традиции к Сатане относят пророчество Исаяи о царе Вавилона (Ис. 14:3—20). Согласно трактовке, он был сотворен как ангел, но возгордившись и пожелав быть равным Богу, был низвержен на землю, став после падения «князем тьмы», отцом лжи, человекоубийцей, предводителем мятежа против Бога. Из пророчества Исаяи (Ис.14:12) взято «ангельское» имя Сатаны — הִלְלִיל, переводимое как «Светоносный», лат. Люцифер. Многие богословы относят к Сатане также отрывок из Книги пророка Иезекииля:

«Ты находился в Едеме, в саду Божием; твои одежды были украшены всякими драгоценными камнями: рубин, топаз и алмаз, хризолит, оникс, яспис, сапфир, карбункул и изумруд и золото, все, искусно усаженное у тебя в гнездышках и нанизанное на тебе, приготовлено было в день сотворения твоего. Ты был помазанным херувимом, чтобы осенять, и Я поставил тебя на то; ты был на святой горе Божией, ходил среди огнистых камней. Ты совершен был в путях твоих со дня сотворения твоего, доколе не нашлось в тебе беззакония».

В Откровении Иоанна Богослова Сатана описывается как дьявол и «большой красный дракон с семью головами и десятью рогами, и на головах его семь диадем». Вслед за ним последует часть ангелов, называющихся в Библии «нечистыми духами» или «ангелами Сатаны». Будет низвержен на землю в битве с архангелом Михаилом, после того как Сатана попытается съесть младенца, который должен стать пастырем народов (Откр. 12:4—9). Иисус Христос полностью и окончательно победил Сатану, взяв на себя грехи людей, умерши за них и воскресши из мертвых. Библия описывает людей на земле, верующих в Иисуса Христа, победителями сатаны. Тему падения Люцифера первым начал разрабатывать Ориген, однако согласно его концепции в конце времен все, даже сам Люцифер, должны были вернуться к Богу и в Бога. Ориген Адамант (родился ок. 185, Александрия — умер ок. 254, Тир) — греческий христианский теолог, философ, ученый. Основатель библейской филологии. Автор термина «Богочеловек». Эсхатологический оптимизм Оригена отразился в учении о циклическом времени, или *апокатастасисе*, которое предполагает, что посмертное воздаяние и ад относительно, так как Бог по своей благодати в конечном счете спасет от адских мук не только праведников, но и всех людей, всех демонов и даже самого Сатану. Однако позднее эта идея была признана еретической, поскольку церкви нужен был механизм устрашения паствы, для которого вечное проклятие подходило больше, чем *апокатастасис*.

Тему восстания ангелов в светской литературе первым поднимет французский поэт Агриппа д'Обинье. Наиболее значимое поэтическое произведение д'Обинье — «Трагические поэмы» (1576—1616), которое является одним из выдающихся памятников европейской поэзии. В произведение входят семь поэм: «Беды», «Государя», «Золотая палата», «Огни», «Мечи», «Отмщения», «Страшный суд». В поэмах обнаруживается сложное сочетание реальности и вымысла, помимо поэтических (нередко аллегорических) образов присутствуют исторические персонажи, в том числе незримо — сам автор, реальный свидетель событий. Поэт руководствуется учением Ж. Кальвина о предопределении, выделяя среди персонажей как избранных, так и отверженных Богом. Мир изображен в трагических красках, что позволяет видеть в д'Обинье

предтечу искусства барокко. Первая песнь, «Беды» (во всяком случае, та ее часть, которую все еще стоит читать), — это, в общих чертах, буколика наизнанку, описание бедствий крестьянства, раздавленного по вине зачинщиков гражданской войны, разоренных и одичалых селений, жестокости человека, отнимающего корм у несчастных животных. В «Бедах» д'Обинье передает жалобный стон малых и слабых, заглушаемый вскоре громогласным «Te Deum» победителей и тонущий в сплошном грохоте оружия: эти славные звуки куда больше волнуют даже побежденных. Поэт идет дальше, выражая немой протест земли, превращенной неблагодарными людьми в пустыню. Этот сельский дворянин, знакомый с Вергилием, благоговеет перед красотой природы, питает сочувствие к труженикам нивы и даже с какой-то нежностью относится к вечно уничтожаемому полевому и лесному зверью. Но назидания и дотошное перечисление примеров голода и разрухи в Израиле то и дело загромождают безличной риторикой картину бед французской земли. Яростные проклятия по адресу Екатерины Медичи и кардинала Лотарингского посягают уже на тему второй песни, и автор, увлекаемый собственной причудливой фантазией, обращается к сатире.

Во «Властителях» этот гугенот обличает распутство и мотовство королевских особ в обвинительной речи.

Грубый Карл IX, болезненный человек и вместе с тем свирепый, охотник, в каждодневной бойне ожесточивший сердце, бесчувственное к зрелищу агонии и крови; Генрих III, с морщинистым бритым лицом, нарумяненным и набеленным. Когда Генрих Валуа театрально кается во время осмеянных д'Обинье процессий флагеллантов, кается он, вне сомнения, в тех самых грехах, в которых обвиняет его поэт, и сокрушенному королю они представляются не менее тяжкими, чем его обличителю-протестанту. Екатерина, прибегавшая к услугам некромантов и астрологов, вероятно, была бы не слишком удивлена тем, что д'Обинье вменяет ей в вину преступное колдовство. Она здесь напоминает одну из ведьм самой таинственной трагедии Шекспира «Макбет». Получается, что сами правители Франции живут согласно предсказаниям, согласно причудливой воле Судьбы и, скорее, плывут по течению, нежели распоряжаются чем бы то ни было. В них нет благородства. Это плуты, которых судьба забросила на самый верх социальной лестницы.

Беспорядочная деятельность королевы-матери, склонной к интригам и компромиссам, которая пользуется всеми благами и властвует в годину всеобщих бедствий — это и есть воплощение абсолютно-го бессилия человека перед Судьбой. Безумные капризы и безумные расходы последних представителей королевского рода Валуа в обобщенной форме воплощают неразумность и слепоту Человека в целом, Человека, который возомнил себя правителем мира.

В следующей части, называемой «Золотая палата», автор бичует коррупцию и бездушие судей. Бог сходит с небес, дабы выяснить, что творится в суде, и в этом чертоге, построенном из человеческих костей, скрепленных пеплом, его взору предстает скопище гротескных персонажей, чей колоритный облик достоин полотен Босха или Брейгеля: вот похрапывает Глупость; вот Алчность, одетая в лохмотья, прячет свои золотые; Невежество берется без усталости судить, считая все дела пустяковыми; вот источающее гной Ханжество; безликое Тщеславие; Угодничество, готовое подписать любой приговор; вот поддакивает всем безгласный Страх, а Шутовство обращает преступления в шутку; вот, наконец, Молодость, смело введенная поэтом в эту ассамблею гарпий: она жадна и безрассудна; услужливый кравчий на пиру сегодняшних богов, она, не задумываясь, подливает в их чаши кровавый напиток. В исполненных высокого реализма и поэтического дерзновения стихах описано испанское аутодафе, происходящее прямо пред очами Божьими.

Следующая песнь, «Огни», — быть может, самая запоминающаяся из семи книг поэмы. Бог все еще присутствует, наблюдая воочию судебные преступления, и потрясающее, невыносимое перечисление брошенных в костер еретиков продолжается до тех пор, пока Абсолютное Существо, пожалев о сотворении мира, не возвращается в гневе на Небеса. Мир религиозных войн — это лишь слабое отражение того вселенского хаоса, который готов проникнуть и в высшие сферы, в божественные чертоги. Эта часть поэмы представляет собой подробное описание предсмертных мук бесконечной вереницы жертв: Анн дю Бур, советник парламента, заживо сожжен в Париже; Томас Кранмер, примас Англии, сожжен в Оксфорде; Уильям Гардинер, английский купец, которому отсекали обе руки, сожжен в Лиссабоне; Филиппа де Лен, го-