



2011/1 (2)

УДК 008.009

Содержание

Шестаков В.П.

Теоретическая культурология

Межеев В.М.

Размышления о культуре и культурологии: культурология в контексте современного гуманитарного знания (Статья 2)

Пелипенко А.А.

Наброски к манифесту смыслогенетической теории культуры

Историческая культурология

Вишленкова Е.А.

Темпоральность и восприятие времени в российском университете XIX века (Часть 1)

Прикладная культурология

Астафьева О.Н.

Культурная политика: теоретическое понятие и управленческая деятельность (Лекции 4–5)

Быховская И.М.

Спорт: культурологические векторы анализа феномена

Гуманитарные исследования

Жукова О.А.

Духовный опыт и культура разума: религиозно-философская традиция в университетском образовании

Западное барокко в российской интерпретации

Интерпретация и понимание барокко в российской научной традиции делает свои первые запоздалые шаги. В данной области много еще неизученного и неясного. Прежде всего, это относится к самому термину «барокко». Наиболее традиционным является выведение данного понятия от итальянского термина “barocco” или “barock”, что означает жемчуг неправильной формы. С таким пониманием были связаны первоначальные негативные оценки произведений барочного искусства, которые высказывали многочисленные противники из числа бурно рождающегося клана классицистов. Другое объяснение термина связано с именем итальянского художника Федерико Бароччи (1526–1612). Существуют и другие варианты, которые все еще нуждаются в объяснении и проверке. Не меньшую трудность вызывает обсуждение вопроса о том, что такое барокко – эпоха в европейской истории или определенный художественный стиль? В отечественной искусствоведческой литературе господствует второе понимание. Но если проводить параллель барокко с Ренессансом, то вполне возможно говорить об эпохе барокко, точно так же, как мы говорим об эпохе Возрождения. Но тогда следует выяснить основные черты этой эпохи и определить, чем она отличается от эпохи Возрождения. К сожалению, такого рода исследования еще только предстоит провести нашим историкам и искусствоведам.

Известную сложность представляет факт, что барокко своеобразно и оригинально развивалось в разных видах искусства – поэзии, музыке и изобразительных искусствах. В каждом из них существовали региональные школы и многочисленные объединения художников. В связи с этим существует известная разобщенность в исследованиях литературоведов, музыковедов и искусствоведов, которые занимаются только своим, узкоспециальным видом искусства, игнорируя связь между собой других его видов. Между тем очевидно, что, несмотря на разнообразие жанровых и национальных форм, барокко обладает и общими чертами, характеризующими процесс развития искусства между Ренессансом и классицизмом. Поэтому успех исследования зависит от того, в какой мере возможен целостный взгляд на барокко как на

Малая культурологическая энциклопедия

Бондарев А.В.
Эдуард Саркисович Маркарян:
памяти ученого

Шестаков В.П.
Западное барокко в российской
интерпретации

Юбилейные даты

К 90-летию
Георгия Степановича Кнабе

Мошняга П.А.
Корифеи гуманитарной мысли
России

Рецензии

Суханова Т.Н.
Theatrum mundi. Современный
театральный процесс в
пространстве культурологии:
рецензия на книгу:
А.В. Вислова «Русский театр
на сломе эпох. Рубеж XX–XXI
веков» (М.: Университетская
книга, 2009. 288 с.)

Чистякова В.О.
«Тот, который не стрелял»:
рецензия на кинофильмы
«Журавли над Ильменем» и
«Снайпер Саха»
(киностудия «Сахафильм»)

Научная жизнь

Международный научный
конгресс «Польша – Россия.
Трудные вопросы.
Три нарратива: история,
литература, фильм»
(5–7 октября 2010 г., Польша)

К Международному дню дерева

Севан О.Г.
Культура дерева – дерево в
культуре

Севан О.Г.
Уилл Прайс. Параллели.
Деревянная архитектура вчера,
сегодня и везде

универсальное явление в европейском искусстве.

Барокко приходит на смену искусству и эстетике Возрождения и в своих теоретических принципах от них отталкивается. Главным принципом эстетики Ренессанса была, как известно, глубокая вера в гармонию как онтологический, так и нравственно-эстетический принцип. Деятели Возрождения – гуманисты, философы, художники, писатели – верили в гармоничное устройство?

Одним из зачинателей эстетики барокко явился итальянский поэт Джамбаттиста Марино (1569–1625). Он создал целое направление в поэзии, которое впоследствии получило название «маринизм». Это направление культивировало «остроту ума» – способность широко пользоваться метафорами, необычными сравнениями, ассоциациями, ироническими гиперболами. Марино превратил свою поэзию в остроумную игру мыслями и образами, его сонеты поражают неожиданными сравнениями, антитезами, смелыми сопоставлениями высокого и низкого, божественного и земного. Представляют интерес и теоретические рассуждения итальянского поэта об отдельных видах искусства. В работе «Слово о музыке» он изображает Вселенную в виде хоровой капеллы, в которой сам Господь распределил все партии между различными существами. «Ангел пел контральто, человек – тенором, а множество зверей – басом. Белые и черные ноты обозначали дни и ночи, фуги и паузы и ускорение ритмов; большие ноты были подобны слонам, малые – муравьям» [1]. Во всем мире царил всеобщая гармония, как на концерте. Первым музыкантом, сбившимся с ритма, стал Люцифер, который был пленен «постоянными диссонансами ада» и научил им людей. «Из-за этой дисгармонии вся природа повернулась вверх дном, и странным образом изменился и нарушился прекрасный порядок, который был ей дан первоначально» [2]. И тогда разгневанный маэстро бросил партитуру на землю. «И разве эта партитура не наш мир!», – утверждает Марино.

В этой забавной музыкальной притче, несомненно, заключается полемика с ренессансной концепцией мира. В отличие от Возрождения, искусство и эстетика барокко утверждает, что в мире царствует не гармония, а дисгармония. Поэтому искусство должно передавать различные коллизии и диссонансы. Вслед за маньеризмом, барокко подвергает сомнению ренессансную идею о неизблемости правил в искусстве. Итальянский композитор Марко Гальяно, обосновывая принципы барокко, отстаивал правомерность «неправильных красот», которые возникают, по его мнению, в музыке при несоблюдении правил. То же мнение разделял скульптор Бернини, который утверждал: «Кто не нарушает иногда правила, тот не превосходит его никогда».

Барокко оказало воздействие на развитие скульптуры. В частности, стиль проявился в творчестве Джованни Лоренцо Бернини. Классическим примером служит его скульптурная группа «Экстаз святой Терезы». Как пишет Эрнст Гомбрих, «культовое искусство барокко призвано довести религиозное чувство до исступления, привести зрителя к мистическим озарениям, и нельзя не признать, что в рамках католической программы Бернини справился со своей задачей блестяще. Он нагнетает эмоции, доводит их до предельного накала, не опасаясь преступить грань

допустимого. В лице Терезы, теряющей сознание от избытка чувств, достигнут такой пик эмоционального возбуждения, какого еще не было в истории искусства» [3]. Стиль барокко с его парадностью и световыми эффектами распространился и в архитектуре. Эти черты свойственны, например, архитектурным произведениям Франческо Борромини, Пьеро да Кортоне, Гварино Гварини.

Но барокко – это не только художественный стиль, но и определенный способ мышления. Он требует «острого ума» (*acutezza*), т.е. способности мыслить метафорами, аллегориями, мгновенно соединять далеко отстоящие друг от друга понятия, быстро проникать в сущность явления. Подобное истолкование «острого ума» мы встречаем в трактате Маттео Перегрини «Об остроумии» (1639). Крупным теоретиком эстетики барокко был Эммануэль Тезауро. В сочинении «Подзорная труба Аристотеля» исследователь также развивает теорию «острого ума». Он считает главными его качествами прозорливость и многосторонность. Прозорливость – это способность проникать в самые отдаленные глубины предметов, извлекать их наиболее существенные свойства. Многосторонность же «быстро охватывает все эти сущности, их отношения между собой и к самому предмету; она их связывает и разделяет, увеличивает или уменьшает, выводит одно из другого, распознает одно по намекам другого и с поражающей ловкостью ставит одно на место другого, уподобляясь фокуснику в его искусстве» [4]. Качества «острого ума», по мнению Тезауро, принадлежат не только поэзии, но и всем другим видам искусства – живописи, скульптуре, архитектуре. Ни одно произведение искусства не заслуживает определения «гениальное», если оно не является плодом «острого ума». Все эти рассуждения об остроумии поразительно напоминают нам более позднюю эстетику романтизма и выдвигаемый ею принцип иронии. Не случайно, романтики возрождали интерес к эстетике барокко, который был утерян в XVIII в. благодаря всеобщему засилью классицизма.

Эпоха барокко в Италии формирует не только определенный художественный стиль, но и своеобразный способ мышления, определенный интеллектуальный настрой и широту интересов. Именно в это время появляется гениальный мыслитель, один из первых философов истории – Джамбаттиста Вико, автор труда «Основания новой науки об общей природе нации» (1730). Исследователь рассматривает историю как процесс, в котором повторяются определенные циклы, сменяют друг друга одни и те же периоды: век богов, век героев, век людей. Наряду с изощренной риторикой барокко, в работе содержится масса исторических прозрений, а также и представление об объективном и закономерном развитии истории. Не случайно, мы находим положительную оценку Вико у такого сурового критика как Карл Маркс, который ссылается на итальянского философа в известной работе «Капитал». В России перевод этого сочинения, подготовленный А.Губером, был издан в 1940 г. с прекрасным и обширным предисловием Михаила Лифшица. Книга позволяет полагать, что барокко стимулировало интерес к историческому мышлению, рассматривало противоречие как основу исторического прогресса.

Возникнув в Италии, барокко очень скоро приобрело международный характер. Быстрота распространения стиля может сравниться разве что с

темпами развития современной эпидемии СПИДа. Барокко получает признание и во Франции, и в Англии. В особенной мере это происходит в поэзии. В Англии философствующий поэт Джон Донн создает поэтику, близкую итальянскому маринизму, который, с его концепцией острого ума, приобретает огромную популярность и во французской поэзии. (Этому во многом способствовало путешествие Марино во Францию, где он написал и опубликовал поэму «Адонис».) В свою очередь, теоретик классицизма Никола Буало в поэтическом трактате «Искусство поэзии» сетует на чрезмерную, по его мнению, моду на остроумие:

Мы сами острых слов издавна не знали:
Их из Италии поэты наши взяли,
Фальшивый блеск острот толпу пленял собой,
И на приманку все набросились гурьбой.
Успех у публики их множил час от часа,
И вот они пошли на штурм Парнаса.
Сперва дух шуточек в наш Мадригал проник,
Сонета гордого затронул он язык,
Трагедия сочла его приманкой милой,
Он влез в Элегию, в ее напев унылый.
Остротами герой пересыпает стих,
Острят любовники в признаниях своих,
Все пастушки теперь острят напропалую
И шутку предпочесть готовы поцелую.

Полемика классицистов с представителями барокко не помешала проникновению стиля в изобразительное искусство. Огромные возможности барокко в живописи демонстрирует творчество П.П.Рубенса. Что касается музыки, то весь период с 1600 по 1750 г. принято называть «музыкой барокко», представителями которой оказываются такие выдающиеся композиторы как Г.Ф.Гендель и И.С.Бах.

Таким образом, барокко связано с именами широко известных художников, поэтов, музыкантов и мыслителей. К сожалению, теоретическое содержание стиля изучено довольно слабо. Из работ западных исследователей по проблемам барокко необходимо отметить, в частности, публикации Алоиза Ригля, Генриха Вёльфлина и Ганса Зедельмайра. Впрочем, в архитектурных трактатах тема барокко присутствует уже в XVII в. Первые упоминания о строениях, возведенных в барочном стиле, полны бесконечными суждениями об их странности, экстравагантности, неправильности и несоразмерности. Французский теоретик искусства Андре Фелисьен в трактате «Беседы о жизни и творениях наилучших среди древних и новых художников» (1687) пишет: «Следует признать: большинство из работающих ныне и желающих сойти за архитекторов изыскивают меры и пропорции в фигуре человеческого тела, как учит их Витрувий, но моделями своими избирают отнюдь не прекрасные античные статуи. Скорее можно подумать, что примером служат им фигуры Калло в самых разнообразных позах, ибо гравер этот в своих гротескных рисунках развлечения ради изображал людей, у которых спина и плечи выше головы, руки сломаны или выкручены, ноги разной длины, а прически превосходят объемом всю остальную одежду. В их постройках все части выглядят изувеченными, так что воплощают они собой диспропорцию и

неравномерность, хотя должны были бы подражать прекрасной симметрии и разумной пристойности хорошо сложенного человеческого тела» [5].

Французские путешественники, посещая Италию, удивляются новому архитектурному стилю и упрекают его в отказе от правил, завещанных Витрувием, – следован%@? ? ??8@5 ВЕрдерной системе, строгой пропорциональности. Так, французский архитектор Фреар де Шамбре осуждает тех «скудоумных» архитекторов, которые «будучи не в силах познать универсальную природу искусства, вынуждены заниматься мелочами, от которых не могут отказаться, поскольку нет у них другой цели и сами по себе они бесплодны: идеи их столь неразумны и низки, что не способны они произвести ничего, кроме декоративных масок, дрянных рамок и прочих смехотворных гротескных украшений, которыми поистине кишит новая архитектура» [6]. Эта негативная оценка барочной архитектуры сохраняется на протяжении нескольких столетий. Мы встречаем ее даже у такого маститого, но, правда, склонного к эстетству автора, как Бенедетто Кроче. По его словам, «барокко представляет собой нечто вроде уродства в искусстве и поэтому не имеет к искусству никакого отношения: напротив, оно совершенно чуждо искусству, у которого заимствовало облик и наименование, проникло в его сферу и подменило его собой. Не подчиняясь закону художественной цельности, восставая против него или обходя его, барокко очевидным образом подчиняется другому закону, а именно закону наслаждения, комфорта, каприза, иными словами, закону утилитарному или гедонистическому, кому нравится. Поэтому барокко, как все разновидности уродства в искусстве, опирается на практические потребности» [7].

Однако к началу XX в. происходят серьезные изменения в оценке барокко. В этом отношении самым показательным выступлением является книга австрийского искусствоведа Алоиза Ригля «Истоки барочного искусства в Риме» (1897). Автор обращает внимание на достоинства венского барокко, связанного с творчеством архитектора Фишера фон Эрлаха, на развитие барокко в южной Германии, Бельгии и Испании и в других странах Европы. Все региональные стили, по его мнению, вырастают, как из общего корня, из итальянского барочного стиля. Австрийский исследователь отмечает, что барокко берет начало из позднего Ренессанса, что стиль восходит к творчеству Микеланджело и Корреджо. Ригль предлагает и свою периодизацию искусства итальянского барокко. Во-первых, это период до 1630 г., когда определенные черты, свойственные данному стилю, вырабатываются в архитектуре и живописи. Второй период начинается после 1630 г., когда доминирующим видом искусства становится скульптура, и на авансцену выходит творчество Бернини. Иными словами, для Ригля барокко – это серьезное и плодотворное искусство, которое требует своего изучения. «Нет сомнений, – пишет он, – что для искусствоведа углубленное изучение итальянского барочного искусства полезно и плодотворно» [8].

С Алоиза Ригля начинается новая эпоха в искусствознании. Теперь барокко понимается не как система извращенных и произвольных образов, культивирующих уродство и экстравагантность, но как важная страница в истории искусства. Из данного убеждения исходит и

швейцарский писатель, историк, искусствовед Генрих Вёльфлин в известной работе «Ренессанс и барокко» (1888). Это – первая книга молодого ученого, открывающего для себя искусство барокко, которое вполне сопоставимо с искусством Возрождения. Данную методологию исследователь сохраняет и в более поздних работах, в частности, в книге «Основные понятия истории искусства» (1915). Правда, признавая правомерность барокко, Вёльфлин сохраняет некоторые традиционные предрассудки в отношении этого искусства. В частности, он утверждает, что «в отличие от Ренессанса барокко развивается без всяких теорий. У этого стиля нет образцов. Создается впечатление, что никто не вступает на новый путь из принципа» [9]. Сегодня суждения подобного рода вызывают естественные сомнения. Если барокко понимать не только как изобразительное искусство, но также как поэзию и музыку, то оказывается, что оно не так уж бедно в теоретическом отношении. В 20–30-х гг. XX в. на Западе появились многочисленные публикации по проблемам барокко. К его изучению обращаются видные историки искусства, такие как В.Вайсбах, М.Дворжак, Г.Зедльмайр [10].

В России большой вклад в изучение барокко как определенного исторического стиля внесли ученые Всесоюзного научно-исследовательского института истории искусств АН СССР. В 1966 г. была издана книга «Ренессанс, барокко, классицизм». В статье, посвященной стилю барокко, Б.Р.Виппер, в частности, писал: «Стиль барокко нельзя исчерпать, характеризуя его только как явление упадка, разложения, деградации традиций Возрождения. Барокко имеет и реакционные, и прогрессивные тенденции; разрушая многие классические традиции, барокко вместе с тем создает новые ценности, обладающие непреходящим значением» [11].

Крупным отечественным знатоком европейского барокко был литературовед И.Н.Голенищев-Кутузов (1904–1969). Он вернулся в Россию из Югославии после Второй мировой войны и издал на родине несколько книг, посвященных итальянской литературе. В частности, книгу о Данте и о средневековой литературе Италии. Мы познакомились в начале 1960-х гг., когда я принимал участие в подготовке к печати антологии по эстетике в пяти томах с пространством названием «История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли». Как составитель и редактор я издал три тома, как мне кажется, самые интересные. В то время Академия художеств едва ли стала бы сотрудничать с эмигрантом, только что вернувшимся в Россию из-за границы, – ксенофобия была в крови у советских чиновников от культуры. Пойдя против течения, для второго тома этого издания я заказал Голенищеву-Кутузову материалы по Италии XVII–XVIII вв. Он прекрасно справился с работой и, главное, отметил положительное значение барокко для развития всей европейской культуры. «В XIX веке, – писал он, – историки культуры сузили понятие “барокко”, ограничив его изобразительными искусствами, но в XX веке этот термин стал применяться и к литературе... Писатели и теоретики барокко не отреклись от имени гуманистов, ощущали связь с XVI веком, но и в то же время повторяли, что несут новое восприятие мира, отличное не только от ренессансного, но и от античного... Вёльфлин в конце прошлого века предложил несколько основных принципов для понимания искусства барокко. У художников и

скульпторов барокко он видел переход от “линейного” изображения к живописному. Само ощущение форм приходит с поверхности предметов в глубину, сливаясь с бесконечностью. Прямая линия нарушается, восприятие плоскости исчезает, изогнутая линия стремится к бесконечности. Это мир не Птоломея, а Бруно» [12].

Таким образом, И.Н. Голенищев-Кутузов рассматривает поэтику барокко в синтезе с изобразительным искусством, что делает целостной его интерпретацию искусства XVII в. Исследователь обратил внимание на теоретические источники, подготовил для антологии по эстетике переводы теоретиков барокко (Дж.Марино, Э.Тезауро, Д.Бартоли), показал оригинальность их мысли в сравнении как с ушедшим Возрождением, так и с наступающим классицизмом. Его вклад в понимание культуры и эстетики XVII в. является весьма значимым и весомым.

В заключение краткого обзора публикаций, посвященных стилю барокко, хочется упомянуть одно из немногочленных последних отечественных изданий. Это книга Александра Якимовича «Новое время. Искусство и культура XVII–XVIII веков» (2004), в которой автор пространно пишет о барокко как художественном стиле в искусстве. Для него это искусство вседозволенности, нарушения меры, культурных и художественных норм.

Бурное развитие барокко происходило по двум главным линиям. Прежде всего, это было движение на Запад – из Италии во Францию, Испанию, Англию. Но был еще один вектор – восточный, благодаря которому барокко распространялось в страны Восточной Европы – Польшу, Украину, Россию. Мы не имеем никаких документальных свидетельств о теоретических идеях восточного барокко, но очевидно его влияние на архитектуру, поэзию и даже политическую мысль этих стран.

В XVII и XVIII вв. барочная архитектура получила широкое распространение в России, в частности, в Москве и Санкт-Петербурге. Строительство северной столицы в период царствования Петра I было ориентировано на парадные и торжественные формы, связанные с прославлением нарождающейся национальной идеи. В переводах и изданиях западных архитектурных трактатов в Петровскую эпоху появились приложения, которые способствовали адаптации мировой архитектуры к русским условиям. «Издание трактата Виньолы способствовало быстрому распространению ордерной архитектуры в том ее понимании, которое было характерно для позднего Возрождения, близкого к барокко, когда ордер утрачивал конструктивный смысл, превращаясь в декоративную систему. Такая ордерная архитектура, удовлетворявшая правительство своей новизной и представительностью, как нельзя лучше отвечала бытовавшему дотолем пониманию ордера» [13].

Современные историки искусства отмечают, что барокко было влиятельно в странах северной и восточной Европы, в частности, в России. Как пишет Виктор Тапье в книге «Барокко и классицизм» (1986), «в протестантских странах барокко не прижилось по сходным причинам, обусловленным в данном случае потребностями торговой экономики,

привычкой к расчету и прогрессом математических наук, что в целом создавало совершенно иную форму интеллектуальной жизни и приверженность к иным религиозным концепциям. Весьма знаменательно, что общества домениального характера – такие как Россия после Смутного времени или колониальные страны Америки – с энтузиазмом принимали барочное искусство» [14].

Барокко, как восточное, так и западное, развивалось в борьбе и в соревновании с классицизмом, который претендовал на общеевропейское господство в художественной культуре. Классицизм апеллировал к республиканским добродетелям, символам античной демократии, достижениям греческого и римского искусства. Он был востребован в равной степени республиканскими странами и абсолютными монархиями. В конечном счете, классицизм победил, он стал господствующей доктриной как в искусстве, так и теории. Этому способствовали и программы многочисленных академий искусств, которые были основаны в Европе. Они превратились в инструмент государственного контроля над искусством. Барокко подверглось осмеянию как эксцентрическая теория искусства, а в последующем и просто замалчиванию. Но при этом классицисты, провозгласив незыблемость художественных правил и норм рассудочного ума, утратили глубину понимания мира, связь с воображением и чувством. Хочется надеяться, что в будущем историческая роль барокко в становлении европейской культуры будет восстановлена. Похоже, что сбывается предсказание Якоба Буркхардта, который в книге о Рубенсе писал, что в будущем барочное искусство будут воспринимать с большим вниманием и симпатией. Но для этого необходима серьезная систематическая работа по собиранию и анализу документов эпохи барокко. Реставрация здания Российского института культурологии, построенного в стиле барокко, – один из шагов в данном направлении.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] История эстетики: памятники мировой эстетической мысли: в 5 т. М., 1964. Т. 2. С. 622.

[2] Там же.

[3] Гомбрих Э. История искусства. М., 1998. С. 339–340.

[4] Там же. С. 625.

[5] Цит. по: Дасса Фр. Барокко. М., 2002. С. 131.

[6] Там же. С. 133.

[7] Там же. С. 145–146.

[8] Там же. С. 144.

[9] Там же. С. 142.

[10] Weisbach W. Der Barock als Kunst der Gegenreformation. Berlin, 1925.

[11] Ренессанс, барокко, классицизм. М., 1966. С. 263.

[12] История эстетики...Т. 2. С. 601–603.

[13] История европейского искусствознания: от античности до конца XVIII века. М., 1963.

[14] Цит. по: *Дасса Фр.* Барокко... С. 149.

© Шестаков В.П., 2011

Статья поступила в редакцию 10 февраля 2011 г.

Шестаков Вячеслав Павлович,
доктор философских наук, профессор,
заведующий Сектором теории искусств
Российского института культурологии (Москва)
e-mail: vpshestakov@migmail.ru

UDC 008.009

Shestakov V.

Western Barocco in Russian Interpretation

Shestakov Vyacheslav Pavlovich,
Doctor in Philosophy, Professor,
Head of the Department for Arts Theory
of the Russian Institute for Cultural Research (Moscow)
e-mail: vpshestakov@migmail.ru