



Ю. А. Засорина

Студентка Шуйского филиала ФГБОУ ВО
«Ивановский государственный университет»

Барокко: проблема преодоление термина

В статье рассматривается проблема смыслового несоответствия термина барокко и его реального содержания в пространстве культуры.

Ключевые слова: барокко, терминология, стиль, эпоха, живопись.

Современный сытый и освобожденный от непосильного труда мир, явно начинает терять ряд ценных качеств. Одно из них – это умение точно выразить мысль и если в этом выражении есть термин, который внятно растолкован, то его уже воспринимают лишь в одном - главном и необходимом смысле. Сейчас термины очень часто автоматически становятся ярлыками, имеющими изначально как бы точное содержание, но на деле означающие очень разные реалии и понятия. Их оценочный аспект позволяет, не вдаваясь в суть явления, дать ему как бы нравственную оценку, которая хорошо укладывается в «злобу дня». От этого страдает и сам термин, и любая обсуждаемая тема, приобретая характер кухонного спора или диспута, не обязывающего ни к чему серьезному и перспективному.

Многие из терминов изобразительного искусства возникли не как результат усилий исследователей творчества, а как случайное остроумие «по поводу» журналистов или любителей. В результате рабочие возможности терминов с таким происхождением создают иногда неразрешимые трудности в оценке того или иного художественного явления. Бывает так, что уже исторически как бы состоявшийся термин за счет неточного и даже неправильного изначального смысла приобретает дополнительное значение, не являющееся реально адекватным его содержанию. Для изучающих искусство всерьез это часто создает непреодолимые трудности.

Как часто мы слышим различные термины в повседневной жизни и привыкаем к их неточности! Каждый день с экранов телевизоров, в интернете и других СМИ, люди науки и политики, характеризуя какое-либо социальное, политическое или культурное явление, дают ему определенный термин, зачастую не выражающий и доли того или иного явления или события. Активнее всего терминологию используют в различных специальных областях,

имеющих разное, но непосредственное отношение к повседневности - науке, искусстве, политике и других сферах. В школе и вузе требуют точного воспроизведения того или иного термина, который однозначен и прежде, чем применять его, нужно хорошо разобраться в ситуации, которую необходимо охарактеризовать. Порой без термина не обойтись, но зачастую в интеллектуальных кругах принято считать, что чем больше специфических слов используется выступающим в лекциях и научных трудах, тем автор лучше осведомлен в данной теме. Бывает, он оперирует ими настолько ловко и умело, что вопреки его бесспорному профессионализму иногда бывает вообще сложно понять, что именно хотел сказать автор.

В Толковом словаре русского языка под словом термин подразумевается «слово или словосочетание - название определенного понятия какой-нибудь специальной области науки, техники, искусства» [2, с. 795]. Следует добавить так же, что в отличие от слов общей лексики, которые зачастую многозначны и несут эмоциональную окраску, термины в пределах сферы применения однозначны и лишены экспрессии. В отличие от слов общего языка, термины не связаны с контекстом. В пределах данной системы понятий термин в идеале должен быть однозначным, систематичным, стилистически нейтральным. Эта статья посвящена терминологии в искусстве, поэтому необходимо рассмотреть подробнее арт-теоретический аспект.

В искусстве приняты конкретные термины, обозначающие определенный этап развития или стиль искусства, в частности европейского: первобытное искусство, средневековое, проторенессанс, ренессанс (возрождение), маньеризм, барокко, рококо, классицизм, романтизм (сентиментализм) и т.д.

Рассмотрим подробнее эпоху или стиль барокко, потому что одни ученые считают его стилем,

другие - эпохой. Трудно сказать, когда именно зародился этот термин, и кто именно впервые стал его использовать как искусствоведческое понятие. «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» [1, с. 4]. Использовать этот термин историки и критики искусства начинают с середины XVIII столетия. «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» [1, с. 5]. «Стилю барокко свойственны контрастность, напряженность, динамичность образов, обостренная чувственность, стремление к величию образов и пышности форм, к совмещению реальности и иллюзии, ...» [1, с. 5]. Одним из ярких представителей живописи барокко является Питер Пауль Рубенс (1577-1640), дипломат и один из образованнейших людей своего времени, который никогда не скрывал коммерческого направления своего творчества. Наследие Рубенса насчитывает около 3000 картин. Его основной тематикой были религиозные и мифологические сюжеты. Все его композиции представляют собой чистейшее барокко – все движется, течет, летит, независимо от того подразумевается ли ветер в картине или нет, складки несут хаотичный характер, все его сюжеты театрализованы, везде присутствует динамика, а если ее нет, то она обязательно будет выражена в движении рук и складках персонажей. Несмотря на свое католическое вероисповедание, Рубенс часто писал сюжеты из античной мифологии. Как и его современники, он считал недостижимым образцом искусства античность. Но христианские картины Рубенса не особо отличаются от мифологических – они подчеркнута театральны, напыщенны; все персонажи библейских сюжетов любого возраста почему-то имеют атлетические тела. Хотя Рубенс не скрывал, что за основу берет античную скульптуру, этот факт вызывает множество вопросов. Все его библейские сюжеты не несут следов реального богопознания, они скорее чисто официально-религиозные, а по звучанию даже атеистичные. И это безусловно не полотна верующего человека. Но в то же время Рубенс был великий мастер кисти, и смотреть на его живописную поверхность, значит получить массу эстетического удовольствия: живопись его просто красива. Здесь можно наблюдать все мастерские приемы маэстро – протирки, лессировки, корпусный и плывущий мазок, участки с проглядывающей имприматурой, прозрачные тени, корпусный свет – все это придает лег-

кость и воздушность его живописи. Известно, что по старой нидерландской традиции Рубенс писал на грунтованной доске, что придавало цвету особую интенсивность. Но несмотря на свой высокий статус, уникальное образование, ум, и феноменальный талант, Рубенс сознательно не был мыслителем и философом в своих картинах. Но наверно не стоит порицать его за это, ведь все художники так называемого барокко испытали на себе так или иначе влияние предыдущей эпохи – Ренессанса. Если принять за аксиому, что Рубенс - это абсолютное, классическое барокко, то любой его представитель должен быть достаточно поверхностным в вере, преимущественно религиозно-культовым, минимально духовным. Но есть еще одно действительное качество Рубенса как живописца: он, прежде всего, маэстро. Артистизм - вот его главное авторское свойство.

Эпоха Возрождения любима и почитаема большинством современных художников и зрителей. Чтобы увидеть полотна Леонардо, Рафаэля в музеях выстраиваются гигантские очереди. Но что в действительности представляет собой так называемый Ренессанс в живописи? Вот как его характеризует энциклопедический словарь: «Возрождение – эпоха в истории европейской культуры 13 – 16 вв., ознаменовавшая собой наступление Нового времени. **Роль искусства:** «...первым его признаком, как казалось современникам, явился «расцвет искусств» после долгих веков средневекового «упадка», расцвет, «возродивший» античную художественную мудрость, именно в этом смысле впервые употребляется слово *rinascita* (от которого происходит французский *Renaissance* и все его европейские аналоги). При этом художественное творчество и особенно изобразительное искусство понимается теперь как универсальный язык, позволяющий познать тайны «божественной Природы». Подражая природе, воспроизводя ее не по-средневековому условно, а именно натурально, художник вступает в соревнование с Верховным Творцом. Искусство предстает в равной мере и лабораторией, и храмом, где пути естественно-научного познания и богопознания (равно как и впервые формирующееся в своей окончательной самооценности эстетическое чувство, «чувство прекрасного») постоянно пересекаются» [3]. И здесь возникает множество вопросов. Всем известно, что художники эпохи Возрождения от библейских тем не отказались, всех своих персонажей из Священного Писания они очеловечивают, рисуя их с античных скульптур Венер, Диан, Аполлонов. Но ведь это абсурд! И Рубенс, упомянутый нами, в этом ряду не первый. Позже художники Ренессанса за натуру берут уже своих сердечных подруг, как например, главный персонаж «Сикстинской Мадонны» Рафаэля. Стоит ли говорить о том, что так называемая эпоха «Возрождения» возрождает в душах людей античное язычество: ведь почти все Мадонны предстают перед нами привлекательными женщинами, часто с нарумяненными щеками,

накрашенными губами. Много позднее художник упомянутого нами «барокко» Караваджо нарисует Богородицу в «Успении Богородицы» с уже начавшего разлагаться трупа проститутки, предварительно натянув на него красное платье. А всеми признанный Леонардо да Винчи напишет образ Иоанна Крестителя с того же натурщика, с которого ранее написал Вакха – античного бога вина и веселья.

Строго говоря, именно период Возрождения дает свои атеистические ростки, простирающиеся в искусстве вплоть до настоящего времени. Например, во всемирной сети есть статья, говорящая о том, что Св. Себастьян – христианский мученик, на сегодняшнее время является покровителем людей с нетрадиционной сексуальной ориентацией. И здесь все довольно просто и наглядно: рассматривая картины, изображающие христианского мученика, можно понять, откуда закономерно рождаются подобные выводы. Так, например, картина Гвидо Рени (1575 – 1642 гг.), художника эпохи позднего барокко «Святой Себастьян» (1615 г.), где перед нами молодой человек с атлетическим телосложением, милостивым лицом ангела, привязан к дереву и пронзен стрелами. Его голова запрокинута назад, а глаза устремлены в небо, а его лицо не выражает божественного порыва, предвкушающего встречу с Богом, а совсем наоборот. Хотя у того же Рени есть совершенно противоположная по восприятию картина – это «Св. Вероника» (конец 1630-х гг.), где не присутствует какой-либо сексуальный подтекст. Святая держит убрус с изображением Христа, склонив голову и по-христиански смиренно опустив глаза вниз. А вот другой пример на ту же тему – Бенвенуто Тизи (пер. пол. 16 в.) - модель в модной для той эпохи позе, а для нас - будто из современного глянцевого журнала: фигура стоит в контрапосте, одна рука закинута за голову, у нее телосложение атлета, а на лице вместо печати мученичества следы сомнительной мечтательности. Но не для всех мастеров кисти той эпохи размытость настроения мученика столь категорична. Но тогда творили художники, которым действительно удалось прочувствовать жертву Св. Себастьяна и передать это адекватно и однозначно в своей картине. Это художественно воплотилось у Тициана в картине с соответствующим названием (1575 г). Одно из последних его произведений передает всю трагичность момента: лицо святого и вся его поза выражают мужество и самообладание, борьбу с реальной болью и потерей сил, взгляд обращен к Богу и выражает готовность терпеть все муки, почти равные мукам ада. Вся его фигура освещена отблесками страшного зарева, небо черное и мрачное, возле его ног клубится дым.

Но вернемся к барокко. Еще одним ярчайшим представителем этого вычурного и пышного стиля является скульптор Лоренцо Бернини (1598 - 1680). Всем известны его скульптурные работы на модную тогда, мифологическую тему - «Похищение Прозер-

пины» (1621-22 гг.) и «Аполлон и Дафна» (1622-25 гг.), отличающиеся откровенной сексуальностью. В обоих случаях скульптурные группы демонстрируют открытый признак сексуального насилия. Другая же его работа - на католический сюжет – «Экстаз Святой Терезы» (1651 г). Вот как сама Тереза Авильская описывает свое видение: «Я видела ангела в телесном обличье по левую руку от меня. Он был мал ростом и очень красив. Я видела в его руках длинную золотую стрелу, на острие которой словно бы горел огонь. И затем показалось мне, что этой стрелой он несколько раз пронзил мое сердце и проник до самых моих внутренностей, а когда он извлек стрелу, показалось мне, что он взял с нею мое сердце, и он оставил меня воспламененной великой любовью к Богу» [1, с. 219]. «Согласно историческим данным, монахиня была уже довольно пожилой женщиной к моменту случившегося с ней видения. Кого же видит зритель в композиции Бернини? Молодую красавицу. Выражение лица, кисти рук, выглядывающая из-под складок одежды стопа – всё это говорит о её сильном эмоциональном и физическом напряжении. Не случайно эту композицию современники называли скандальной. Такую божественную любовь могла испытать любая молодая женщина на ложе с любовником. Это скульптурное изображение самого настоящего оргазма...» [1, с. 221]. Да и сам ангел больше напоминает амура с привычных нам картин на античную мифологию, а его стрела направлена вовсе не на сердце, а намного ниже. И это не единственный «экстаз» Бернини, у него же есть «Экстаз блаженной Людовики Альбертони» (1671 – 74 гг.), созданный уже в конце жизни. Здесь это тоже молодая женщина, лежащая на кушетке, с запрокинутой назад головой, с полузакрытыми глазами и двусмысленно приоткрытым ртом. Эта скульптура сознательно содержит в себе яркий и выразительный эротический подтекст.

Но в отличие от Рубенса, Бернини был и мастером резца. Как он сам в последствии говорил: «Я победил мрамор и сделал его гибким, как воск, и этим самым смог до известной степени объединить скульптуру с живописью» [1, с. 212]. Действительно Бернини смог достичь высочайшего уровня в обработке мрамора, вплоть до натуральной передачи материалов: различных тканей, человеческой кожи и т.д. В «Похищении Прозерпины» героиня, вырываясь из рук схватившего ее Плутона, обливается слезами. В своих работах Бернини смог добиться гиперреализма в изображении человеческого тела и в этом смысле он был прекрасным мастером. Но сразу же напрашиваются закономерные выводы: художники этих двух эпох (Ренессанса и Барокко), совершенствуясь все более в мастерстве и познавая всю сущность человеческой природы в разных ее проявлениях, все меньшее внимание уделяют внутреннему духовному и философскому содержанию своих произведений.

Еще одним художником, творившем в период барокко, и считающимся его основателем в Италии является Микеланджело Меризи де Караваджо (1571 – 1610 гг.). Но если два предыдущих творца являются с нашей точки зрения самыми яркими представителями данной эпохи, то Караваджо стоит рассмотреть подробнее. Караваджо является основателем так называемого «кьяроскуро» - резкого противопоставления света и тени. Именно он впервые начинает экспериментировать со светом и освещенностью, используя при этом подвалы с окнами или иными источниками освещения. Интересен тот факт, что все свои сложные композиции Караваджо реализует сразу же на холсте, не используя при этом каких-либо зарисовок или эскизов. В отличие от Рубенса Караваджо не так экспрессивен в живописи, у него нет «бесконечно дующего ветра», хаотичных складок, его система виденья мира иная, нежели у Рубенса. И хотя разница в возрасте у них не так велика, всего 7 лет, то есть творили они почти в одно время, разница между ними и их полотнами колоссальная. Караваджо был известен своим разгульным образом жизни, его не раз арестовывали, его считали развратником и человеком нетрадиционной ориентации, хотя на этот счет до сих пор ведутся споры, но не смотря на все это его картины на библейские сюжеты являются одними из самых сильных в истории искусств. «Неверие апостола Фомы» (1602 г.), «Коронование терновым венцом» (1603-1605гг.), «Призвание апостола Матфея»(1600 г.), «Ужин в Эммаусе»(1606 г.) и т.д. – все эти работы оставляют глубочайшее впечатление. В «Короновании терновым венцом» Караваджо сознательно опирается на реалистичность, в картине все так, как могло бы быть на самом деле, напряженность и предвещание самого трагического момента в жизни Христа, как человека. Определенная степень психологизма в его картинах достигается за счет светотеневого решения, но трудно сказать, что для Караваджо было важнее – духовная составляющая или же эксперимент со светом. Как известно, в отличие от того же Рубенса, в качестве природы для убедитель-

ности изображаемых персонажей он использовал обычных - повседневных людей, как уже было замечено.

Таким образом, очевидно, что совершенно разные стилистически и содержательно произведения изобразительного искусства насильственно объединяются одним термином «барокко». Подобная постановка вопроса вынуждает любителя визуального творчества находить отсутствующие признаки там, где их нет, и сочинять искусственные «биографии» раритетных произведений мирового класса единственно для того, чтобы удовлетворить неадекватному содержанию предложенного когда-то давно и заведомо несерьезно термина. Доверительное отношение к профессионально неудачному определению, претендующему минимум на эпохальность, породило за почти триста с лишним лет множество неточностей, искажений и мифов в оценках всего обширного поля изобразительного творчества. Думается, что давно назрело время отказаться от случайных терминов, принимающих право на мнимую всеохватность и содержательность, а постараться взять за правило находить авторский методический определитель к конкретному культурному явлению или к каждому нестандартному проявлению художественного дарования, требующего не включения его в систему какого-то класса или типа, а признание его неотъемлемого права на оценку творчества с помощью вдумчивой арт-теоретической атрибутики.

Библиографический список:

1. Жаринов Е. В. Безобразное барокко. М.: Издательство АСТ, 2019. – 448 с.: - ил.
2. Ожегов С. И., Шведова Н. Ю. Толковый словарь русского языка: 80 000 слов и фразеологических выражений/Российская академия наук. Институт русского языка им. В.В. Виноградова. – 4-е изд., дополненное. – М.: Азбуковник, 1999. – 944 с.
3. Энциклопедический словарь, 2009.

©Засорина Ю.А., 2020