

Андрей ПУЧКОВ

заместитель директора ИПСИ по научным вопросам,
д-р искусствоведения, старш. науч. сотр.

ТЕКТОНИЧЕСКАЯ МНОГОМЕРНОСТЬ КУЛЬТУРЫ БАРОККО

Искусствоиспытательский ракурс

Будучи именем нарицательным, барокко долго не устаивалось чести быть именем собственным. Произошедши благонамеренным литературным образом от итальянского *barocco* и французского *baroque*, самое слово в снятой временем этимологии подразумевает известную характеристику чего-то, что современниками было признано «странным», «неправильным», затем в этих странности и неправильности устоялось и закрепилось. Устоялось во время барокко, закрепилось впоследствии: критерием послужила оценка потомков (как о том предупреждал во II в. лукавый Лукиан). Благонамеренность позволяла мутации термина ощутить корпускулированность события: литературного, художественного, архитектурного. Традиция, предшествовавшая появлению новых форм, тут же признанных «странными» и «неправильными», самосозналась как собственно традиция, и тонко чувствующие люди, традицию эту олицетворявшие, схватились за шлейф истории, умно задав вектор преодоления традиции: осознание обязывало. «Антитрадиционализм» (С.С. Аверинцев), заданный барокко, конечно же, для других эпох (скажем, модерна) перерос в традиционализм, и на барокко глядели как на respectable и даже приносившее доход художественное дело: бедняков, в творческом припадке отрезавших собственные уши, среди художников тогда не было, а каждый архитектор — так он просто на счету. «Барочным людям» как людям творческим, наверное, было приятно, что их считают новаторами — последующие поколения (вплоть до нас с вами) относились к ним как к оголтелым маньеристам. Ну, конечно: время барокко прошло, осталась его форма.

По-марксистски хлестко можно было бы налечь на различность формы и содержания в искусстве барокко, заставив читающего мучиться вопросом, что же раньше появляется. Проще: соответствует ли архитектурная форма, оформляющая функцию, декоративному убранству, эту форму оформляющему? Сложнее: можно ли

считать жанр проповеди, обставленный по всем правилам классической риторики, барочным явлением только потому, что произнесению подлежало загодя написанное витиеватое слово? Еще сложнее: насколько «опыты» Монтеня были бы возможны в эпоху высокой схоластики? Первое это онтологический вопрос, второе — гносеологический, третье — футурологический «наоборот». В каждом чувствуется напряжение, всякий раз отсылающее к дразнящей простоте: о чем, собственно, рассуждение? Насколько изучаемый материал подвластен изучающему, не кроется ли за формой содержание, природа которого на протяжении веков сохраняла однозначность толкования и была константной? Что случается с художественной формой, когда новая интерпретация посягает на ее прежнее облачение?

В архитектуре русского барокко принято наблюдать стадию «голицынского» и «нарышкинского», объединяемую в сложной коннотации «русского узорочья», итальянское барокко XVII в. и регионализм немецкого тоже на виду и вполне различимы, украинское барокко вожделем о собственно «украинском барокко» и европейском барокко, скажем, венском, на территории Украины (вещи понятийно разные). В литературе несколько сложнее, поскольку подвижнее самый материал. Когда немец Г. Векерлин издал две книги «Од и песен» (1618, 1619 гг.), его нарицают именем представителя раннего барокко, а когда выпустил сборник «Духовных и светских стихотворений» (1641 г.), сделался представителем среднего. Когда прозаик Ф. де Кеведо-и-Вильегас или поэт-маринист Дж.-Б. Марино сочиняли каждый своё, подозревали ли, что трудятся в формально замысловатую эпоху? В Голландии сочинял И. ван де Вондел, в Германии — Д.К. Лоэнштейн, К.Г. Гофмансвальдау, драматург и поэт А. Грифиус. Для них это был поиск новых для XVII в. литературных форм, для нас они представители голландского и немецкого барокко. «Для нас» — значит, для современного искусствоведческого исследования, опирающегося на имеющийся фактический материал и действующего методами культурно-исторического синтеза.

В таком искусствоведческом тексте всегда чувствуется военная выправка и боязнь неверной ссылки на оригинал. Готика, скажем, может равняться на Ренессанс Генриха Вёльфлина: должна быть видна «грудь четвертого человека». В тексте о барокко это невозможно: материал принуждается творцом иначе. За штандартами барокко прячется их знаменосец, например профессор Корнелий Гурлит (1851–1938), один из первых дотошных искусствопытателей XVII–XVIII вв. Это вовсе не потому, что язык барочной

архитектуры ажурен сам по себе, нет: текст о барокко не должен быть затейливым, поскольку самый материал формологически избыточен. Барокко в архитектуре следует разнимать так, чтобы даже не пытаться угодить в его мистическую завитушку. «Архитектура барокко началась <...> с того момента, как Микеланджело заменил тектонические элементы Ренессанса, опору и тяжесть, динамическими элементами силы и массы», — этим О. Шпенглер сказал многое.

Ну, назовите, кому пришло бы в голову лепить амурчиков в дрезденском Цвингере, кроме Пёппельмана или Динценхоферов? Только человеку, который тоже совладал с росчерком пера. Вероятно, духу барокко помогли родиться гуси и нажим. То есть сначала оно вылупилось на бумаге: нажим пера дал разную толщину линий, толщина прилась по вкусу царствующим бездельникам. В эпоху Людовика XIV уже знали, что такое проект, а проект знал, что такое конкурс. Барочный ансамбль, спущенный с тетивы «кусочка птичьей плоти», угодил в штукатурку. Модерн рубежа XIX–XX вв. возник из линии «удар бича», бойким хлыстом пройдясь — как ни странно, через XIX век — по всем символическим проявлениям культуры: от «Вихря любовников» Уильяма Блейка 1824–1827 гг. до полиграфии и несуразных декоративных лепок на фасадах (вроде мюнхенского фотоателье «Эльвира» Августа Энделя, 1897–1898 гг.).

Я долго не мог найти ответ, где и когда появился вальс. Про Штрауса мы всё знаем, а вот про вальс нет. В 1770-х вальсом называли крестьянский танец баварских землепашцев (лендлер) или провансальский вольта, который с начала XIX в. стал популярен повсюду в Европе. То есть в XVII веке его не было? Вальс по преимуществу волновой танец, — считает Осип Мандельштам, — происходит от немецкого *walzen*, «кружиться», и потому даже отдаленное его подобие невозможно в культуре эллинской, египетской, но мыслимо в китайской и новоевропейской. Мне кажется, вальс возник как реакция на затухание барочной культуры, как насмешка и невозможность долее утолять утоленность, пресыщенность пышностью застывшей художественной формы, и ее следовало перенести в подвижный состав человека.

Пространство барокко — стукковая лепка на глиняном растворе с добавками столярного клея — держало витиеватое тектоническое впечатление едва ли не столетие.

Вальс возник, когда пространство, как Атлант, утомилось барочностью, художественное движение стало замедляться, а тенденцию хотелось сохранить.

Можно сказать, что этот «век барокко» появился вместе с предпосылками: не мог не возникнуть. Представить плавность перехода от ренессансного палаццо к классицистическому дворцу «эпохи научных революций», минуя барочную заковыку, трудно. Лишь с большой натяжкой можно назвать серию барочных разрядов, бьющих каждый раз во что-то необычное, «планомерным развитием». Причудливая известковая штукатурка по кирпичу есть то, что создает прилагательный оттенок потешного, застигнутого излишеством врасплох.

Так, в отличие от ехидно-суровых химер парижского Нотр-Дам, смешны виноград и зверушки в декоре украинского барокко на Софийской колокольне. Они даже пугливы, и грех смеяться над ними, особенно после реставрации.

Однако весь XIX в. над барокко потешались, снисходительно прощая пращурам просчеты вкуса. Два ученых искусствоведа — Гурлит и Вёльфлин — возвратили барокко к прежнему величию, перестав смеяться и начав глядеть на него как на синдром вырождения Ренессанса и мутноватую предпосылку классицизма: когда барокко «устало», явился строгий перст классического.

В эпоху барокко мало кто подозревал, что творит наивысшее, на что был способен глупый материал. Позже Шиллер выскажется, что задача художника в том, чтобы с помощью формы уничтожить материал, и развитие самого духа искусства будет осознано как протекающее в лоне различного принуждения этого материала. Итак, впервые в истории мировой архитектуры линия посмела рельефно, строительным образом осесть на стене, оккупировать ее. Прежняя стена знала фреску, рельеф и резец, новая почувствовала овечью теплоту гобелена.

Но такая стена выдержала недолго: под массой невесомого декора изогнулась, просев не вертикально, а горизонтально. Франческо Борромини в Сан Карло алле Куаттро Фонтане (Рим, 1638–1646 гг.) выгнул стену, и план выдался наружу диафрагмой, подивившись былой ренессансности.

Уставшая, вымученная правильностью тектоники стена окончательно предана забвению в интерьере рококо.

Даже строгий классически-греческий антаблемент, которому некуда деться, подчинился стенному извиwu. В общем, постижение барокко как единства более прочих затрудняет то обстоятельство, что оно такое единство, которое состоит из сплошных противоречий.

Особенно неудобно стало подниматься по лестницам. Микеланджело в Библиотеке Лауренциана (1520–1550 гг.) принудил лестницу забыть былые упругость и строгость, столь важные при

хотьбе вверх. Видимо, лестницы барочной эпохи предназначены, чтобы порхать не спускаясь и без забот о походке. А тема непрочности, шаткости бытия, ощущение временной текучести стала одной из главных в поэзии европейского барокко (например, «Стансы непостоянству» Этьена Дюрана), как и вообще культуры XVII века.

Барочный архитектор был в почете, его приглашали ко двору. Он руководил сложением поэтики пространств более чем в иные эпохи, и особенно в индустриальную. Даже в говорливом беспутстве немецкого рококо (1730–1750-е) при отсутствии громкого имени остро чувствуется скрытое руководство руки мастера: исподтишка следит он за ходом вполне серьезных строительных работ и корпит зимним вечером над шаблоном в натуральную величину.

Профессор Берлинского университета А. Э. Бринкман остроумничал: если Ренессанс можно сравнить с помолвкой, барокко с супружеством, то здесь, в немецком рококо, мы видим настоящие вакхические оргии. Не станем преувеличивать — этот оргиазм формален. Внутри здания тихо, идейная интрига развивается анфиладой: интрига всегда планировочна. Оргии рококо визуальны тактичны и ни на что не намекают: «вместе с XVIII веком умирает и архитектура. Она растворяется, тонет в музыке рококо» (Шпенглер).

Барокко скороговоркой вынесло приговор стене. Рококо прикончило ее вовсе, и она долго не могла прийти в чувство в архитектуре Второй империи. На выручку, как всегда в трудные архитектурные времена, пришел старый и проверенный классический ордер. Барокко он некогда подчинился, в классике снова взял верх.

Восточный фасад Лувра (1667–1678 гг.) — предтеча французского классицизма, выстроенный военным врачом, автором трактатов по анатомии позвоночных и переводчиком Витрувия Клодом Перро, — возвратил стене прежнее величие колонны, избавив метод от многословия, и барочная скороговорка зашла в косноязычии. Шарль Перро был первым приказчиком королевских строений (некто вроде министра строительства). Король выбрал среди прочих проект его брата потому, что тот показался ему «более красивым и более величественным», а не потому, что король «нашел или мог найти его более разумным» по сравнению с другими. Шарль Перро был сказочник, и, похоже, обворожил короля. Шарль был на пятнадцать лет младше Клода, выступал против классицистов (вспомним «Спор о древних и новых» на рубеже XVII–XVIII вв.). Но оба были архитекторами от Бога — «Верховного Архитектора». Клод Перро возводил свой фасад с 1667 г. и умер до завершения работ.

Но так же известен в истории архитектуры, как «Кот в сапогах» в детстве. Впрочем, барокко и было детством: классицизм пришел как первая влюбленность архитектурной истории в самую себя.

Слово эпохи барокко не может быть другим. Оно не оставляет сомнения в правописании. Прочие архитектурные языки прячут, маскируют и даже глотают слова. Барокко освободило слово, а вместе с ним и жест, от муки смыслового развешествления, раскрепостило динамику пространства, составив новый лексикон. Ровные буквицы современного петита неспособны, очевидно, передать барочную мысль. Здесь нет грамматических ошибок, но есть особенности пунктуации. Буквам барокко было позволено иметь даже свою garniture.

Напомню, что Вёльфлин предложил различить три последовательные имманентные ступени развития любого стиля: архаика, классика, барокко. Это категории, которые, строго говоря, к Ренессансу, барокко или эпохе французского абсолютизма отношения не имели. Они — стилистическая метафора зарождения, расцвета и угасания других стилей. «Большие стили» выдержали исследовательскую экзекуцию XIX–XX вв., когда была поставлена самая проблема стиля.

У барочной архитектуры не было и не могло быть окрестностей, чувственность ее не имела формальной границы, а барочное слово застывало на стене вместе с росчерком пера Жоашена Дю Белле, Франсуа Малерба или Никола Буало. Барочное слово стало декором интерьера, как в средневековье: книгу можно сжечь, но записанное в ней слово бессмертно. Барочное слово мы не слышим, мы его видим.

Барочный архитектор — своего рода наборщик, линотипист (если не метранпаж), он имеет дело не с языком барокко, не с тем, на что годны буквы и как их надобно отлить в слова: он показывает не грамматику формы, а диктует, как надо работать. Это не имеет отношения к теории архитектуры, но связано с теорией видения. А это уже архитектуры философия и жизни эстетика.

Архитектуру и тектонику барокко, не задумываясь, можно назвать иррациональной и рассматривать ее следует, как поэт, — «не теряя поэтического дыхания» (В. Б. Шкловский).

Барокко это снаряд, пущенный в голову архитектурной истории; пущенный Микеланджело. «Неистовый напор насилия был обрушен мастером на неподвижные стены и мрамор», — записал Х. Ортега-и-Гассет. Быть может, это был снаряд не самый разрушительный, однако архитектура до сих пор не может опомниться: почивший в Бозе постмодерн тому свидетель. До барокко не знали, что стиль может быть декоративным (римляне, правда, догадывались). Помпеянские

росписи обрели категорию стилей в конце XIX в., но они в этом не виноваты. Готика возвысила на земле сплошным строительным парадоксом между массой и пространством, пространством и идеей. И только барокко показало, как можно пренебречь конструкцией стены.

Барокко заставило стену и всё, что на ней, взволноваться. Это волнение передалось пространству, создав катаклизм и тем сообщив ему забытую со времен пещеры и шалаша внутреннюю динамику. Форма барокко это форма иронии над вечным, даже вселенским. На гипсовых рюшиках осела двухвековая пыль, и усердные реставраторы смахивают этот нежный пух времени, расчищая ландшафты рассматриванию.

Нельзя представить, какого труда стоило восстановителям разрушенных войной дворцов XVII–XVIII вв. реанимировать барочную скороговорку. Реставратор говорил медленно и работал точно, потому что архитектурная форма барокко человеколюбива. Быть может, оттого, что она не навязывает «ленивому рассудку» (Кант) готовый образ, а наоборот впитывает человеческую способность видения, сообщая глазу свойство аккомодации. Эти любопытные взгляды всосаны и разбросаны по засахаренному, ставшему туристским барочному интерьеру.

Эпоха лозунгом очевидной формы вонзается в пространство еще не остывшего, не затвердевшего гипса. Потом это будет называться духом эпохи, я назвал бы — по сходству материала — маской.

Замечали когда-нибудь, как пахнут старые, только что отреставрированные комнаты: вам душно, дышите, будто в библиотеке. Шаги скрадены мягкими тапочками, поскрип походки подчинен полировке паркетных плашек.

Барокко пахнет прелью. В его залах музыкальный звук уже отзвучен, и трудно поверить, будто говорили громко, что можно рассмеяться или сыграть «Kunst der Fuge». Скорее всего, в них было удобно строить козни, ведь уши имели не только стены Лувра. «Клятва в зале для игры в мяч» не могла отмуштроваться в барочном пространстве: реверберация отчаяния затерялась бы в арабесках. Якобинцы и Конвент — иная эпоха и запах. Жак-Луи Давид и кладбище Пер-Лашез это другая историческая площадка, она пахнет не пылью — кровью.

Готический дух и готические духи не рушат стен, они издеваются над ними, впрочем, сохраняя требуемый пафос и иллюстрацию работы конструкции. Барокко тоже сохраняет рисунок, но дух захватывает иначе. Турист глядит молча и вопросов не ставит (что, мол, такое контрфорс или аркбутан). Эпоха позднего Возрождения еще ведала

сомнения, первым попробовал Микеланджело, и у него получилось. В конечном счете, барокко это еще один выстраданный абзац к вопросу о работе конструкции по римскому образцу. Барокко выговорилось до конца — ведь важно дать стилю выговориться. Теперь ему можно подражать, и за барокко даже рубежу XX–XXI вв., черпающему из «культурного архива» (Б. Гройс), краснеть не приходится.

В готике слово погружено в немоту, в Возрождении звучало диссонансом в переродившемся готическом храме, в барокко оставалось на поверхности: в динамике завитка, не въедаясь в поры конструкции. Приглядевшись, заметим, что оно даже блестит, покрытое пылью и золотом. Об этом слове писать и легко и трудно: перо бредет, как по маслу, и поэтически вязнет.

Если словосочетание «нарочитое ремесленничество» уничижительно для мастеров архитектуры барокко, то не более уничижительно, чем для мастеров эллинизма и эллинизма или для архитекторов современности: возделывание, изготовление — из созидательного лексикона людей, занятых ручным трудом, «рукопашью», выражаясь по-модному. Выражаясь старомодно, — «в целой системе культуры барокко аристократия и народные массы были одинаково зависимыми в духовном смысле, так как принципы служения, оплаты, зависимости пронизывали всё. Он проявлялся и в тираническом господстве стилевых норм в искусстве, и в характере обыденного мышления» (И.Д. Чечот).

Если, по Ивану Чечоту, рассмотревшему барокко как культурологическое понятие в связи с трудами Гурлита, в системе барокко как скрытой системы разноприложимых функций, можно выделить 1) литературность, тождественную риторичности; 2) военно-практический комплекс, включающий инженерию и политику как два проявления трезвости и актуальности культуры («пьянство и любовь эстетизировались и оформлялись культурой»); 3) архитектурность, символизирующую конструктивное, идеальное, репрезентативно-коммуникативное и иллюзорное начала в синтезе; 4) придворность как функцию искусственного повышения/поощрения экзистенции центра, как принцип бытия всего через картину самого себя, — в системе архитектурных форм барокко как открытой системе разноприложимых функций можно выделить иные позиции.

Во-первых, это *функциональная константность*, сиречь, независимость оформляемого внутреннего пространства от оформляющего его декора и зависимость внешней массы от ее формальной декорации. Во-вторых, это *семантическое единство пространства*

и массы, то есть единство формы и материала (причем, материал нестойкий: гипс), изменяющееся на протяжении барочного столетия. В-третьих, *декорационная предельность*, — архитектурную массу нельзя изменять до бесконечности: однажды она вступает в конфликт с оформляемым ею пространством, с функцией, ради которой задумано произведение.

Но это ненаучные констатации, ведь каждый нынешний исследователь чувствует, что дух в комнатах барокко выхолощен. Все мысли, которые могли родиться в них, были исполнены лепнины интерьера, как бы интерьером «залеплены». Недаром появился гобелен. Человек не чувствовал себя в этих пространствах одиноким, может, был отягчен гордыней величия. Трудно назвать философа времени барокко: все они мыслили просто в Новое время, и потому житель барокко кажется пустотелым. Человека целиком подменило вещное пространство — парниковое пространство его развития: и он поддался. Акт такой подмены стал протезом мировоззрения. Но, может, это единственный в истории случай, когда по архитектурной форме можно прочесть социальность времени, статус и индивидуальность жителя, не впадая в погрешности.

Но с другой стороны, это была наиболее болтливая эпоха: в барокко трудно что-то утаить (даже пышнотелую маркизу Жанну-Антуанетту Пуассон де Помпадур) и все слышно. Невероятно: мебель и «стюютюэтки», немые дамы в неимоверно сложных корсетах, прическах-кораблях и «удобства во дворе» («при дворе» — в конюшнях на развилке трех дорог, как в Версале). Невыносимый запах эпохи и человеческих тел помнят эти странные вычурные стены, они его и оправдывают. Нам дано право догадываться, как сумеем, о том, что выветрилось, о том, что нынче бойко покупают и на что бойко покупаются. В ритме вальса, появившегося позднее барокко и вместо него, преодолевшего «духовное крестьянство», но отточившего архитектурно-ремесленную сметку. С вальсом сопоставим классицизм, поскольку именно он прозревает сквозь временную вату барокко в корсетную замысловатость наступающих столетий инженерной смекалки.

1. *Барбве П.* Венеция Вивальди: Музыка и праздники эпохи барокко. — СПб., 2009.

2. *Бринкман А. Э.* Пластика и пространство как основные формы художественного выражения. — М., 1935.

3. *Вёльфлин Г.* Основные понятия истории искусств: Проблема эволюции стиля в новом искусстве. — М.; Л., 1930.

4. *Каганов Г. З.* Петербург в контексте барокко. — СПб., 2001.
5. *Логвин Г. Н.* По Україні: Стародавні мистецькі пам'ятки. — К., 1968.
6. *Макаров А. М.* Світло українського барокко. — К., 1994.
7. *Пучков А. А.* Архитектуроведение и культурология: Избранные статьи. — К., 2005.
8. *Пучков А. А.* Архитектуроведческие этюды. — К., 1996.
9. Человек в культуре русского барокко: Сб. ст. по материалам Международной конференции, Ин-т филос. РАН, Москва, 28–30 сент. 2006 г. — М., 2007.
10. *Чечот И. Д.* Барокко как культурологическое понятие // Барокко в славянских культурах. — М., 1982. — С. 326–349.
11. *Шпенглер О.* Закат Европы: Очерки морфологии мировой истории: В 2 т. — М., 1993. — Т. 1.

Анотація. Розглядається феномен барокко як явище культури та явище стилю. Автор доходить висновку, що барокко характеризується, по-перше, функціональною константністю (незалежністю оформлюваного внутрішнього простору від декору, що його оформлює, та залежністю зовнішньої маси від її формальної декорації), по-друге, семантичною єдністю простору і маси (єдністю форми і матеріалу, що змінюються упродовж барокового століття), по-третє, декоративною граничністю: архітектурну масу не можна змінювати до безконечності — одного разу вона вступає у конфлікт з оформлюваним нею простором, із функцією, заради якої задуманий твір.

Ключові слова: барокко, архітектура, мистецтво, культура.

Анотация. Рассматривается феномен барокко как явление культуры и явление стиля. Автор приходит к выводу, что барокко характеризуется, во-первых, функциональной константностью (независимостью оформляемого внутреннего пространства от оформляющего его декора и зависимостью внешней массы от ее формальной декорации), во-вторых, семантическим единством пространства и массы (единством формы и материала, изменяющимися на протяжении барочного столетия), в-третьих, декоративной предельностью: архитектурную массу нельзя изменять до бесконечности — однажды она вступает в конфликт с оформляемым ею пространством, с функцией, ради которой задумано произведение.

Ключевые слова: барокко, архитектура, искусство, культура.

Summary. The article focuses on the baroque as a cultural and stylistic phenomenon. The author comes to conclusion that the distinctive features of the baroque are: first of all, the functional constancy (independence of inner space from its decorations and dependence of external mass from its formal decorations); second of all, the semantic unity of space and mass (concurrence of form and material that had changed during the baroque century); and third of all, the decorative maximum (architectural mass cannot be changed endlessly, because eventually it confronts the circumscribed space and the intended function of the work of art).

Keywords: baroque, architecture, art, culture.