

# ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ

УДК 7.035

---

## СИМВОЛЫ И АЛЛЕГОРИИ ЭПОХИ БАРОККО

---

*Алиев Эльчин Фирдовси оглы*

*Канд. по искусствоведению,*

*НАНА Институт архитектуры и искусства,*

*ведущий научный сотрудник*

### SYMBOLS AND ALLEGORIES OF THE BAROQUE ERA

#### АННОТАЦИЯ

Символы и аллегории отсылают к постоянным смыслам и константам в меняющемся событийно мире. Период барокко, в историческом аспекте насыщен войнами, катаклизмами, духовными блужданиями и кризисами. Культура этого периода пытается построить стройные, математически выверенные системы через искусство, как противоядие реальной жизни. Здесь возникает конфликт между неизменными смыслами и перцепцией зрителя или слушателя. Восприятие зиждется на инстинктах, опыте и переживаниях воспринимающего. Сегодня элементы художественной культуры эпохи барокко активно эксплуатируются в современном искусстве и дизайне. Используются внешние формы, без соответствия содержанию аллегорий и символов. Явление это – известно, как смешение в парадигме постмодернизма. В нем широкое место заняло, такое явление, как китч, требующее, однако, определения параметров границы, демаркационной линии - где китч, а где не китч. Сфера профессионального дизайна является в немалой степени бастионом китча. Видимо, это востребовано обществом. Но, эксперты, еще не провели свою «красную» линию.

#### ABSTRACT

Symbols and allegories contain a reference to stable meanings and constants in an event-changing world. The Baroque period is historically full of wars, cataclysms, spiritual wanderings and crises. The culture of this period is characterized by the desire to build harmonious, mathematically verified systems through art, as an antidote to real life. And here the conflict between unchanging meanings and the perception of the viewer or listener is inevitable. Perception is based on the instincts, experiences and feelings of the one who perceives them. Elements of the artistic culture of the Baroque era are actively used in contemporary art and design even today. External forms can be used without matching the content of allegories and symbols. This phenomenon is known as confusion in the postmodern paradigm. A wide place in it was taken by such a phenomenon as kit-ch, which, however, requires the determination of the parameters of the border, the demarcation line, that is, the determination of where there is a kitch and where it is not. The field of professional design can be considered a bastion of kitch to a certain extent. Apparently, this is in demand by society. However, the experts have not drawn their "red" line yet.

**Ключевые слова:** барокко, искусство, аллегория, символ, мифология, музыка, перцептология, китч.

**Keywords:** baroque, art, allegory, symbol, mythology, music, perceptology, kitsch.

Что связывает Пабло Пикассо, Никола Пуссена и кардинала Ришелье? «Триумф Пана». Кардинал Ришелье в свое время заказал Никола Пуссену несколько картин на мифологические темы – «Триумф Пана», «Триумф Вакха», «Триумф Нептуна». Это, так называемые «Вакханалии», исполненные Пуссеном.

Арман Жан дю Плесси, герцог де Ришелье мечтавший о карьере военного, стал религиозным главой Франции и премьер-министром королевства. Выдающийся политик и государственный деятель, имеющий достижения исторического масштаба. Мыслитель и реформатор. Талант и реализатор. Что в этом ряду для христианского кардинала тема «Триумф Пана», и вообще «Вакханалии»? Станный заказ. Но. Предполагаем, что через языческую мифологию он прозревает модель и суть современного ему общества. Те энергии, которые властвуют над людьми. Пан, в греческой мифологии божество

стад, лесов и полей. Пан родился и его мать Диона ужаснулась, увидев сына, заросшего волосами и бородатого. Однако Гермеса и богов-олимпийцев его вид развеселил, и они нарекли младенца Паном (т.е. «понравившийся всем»). Вместе с сатирами и силенами Пан в числе демонов стихийных плодородных сил земли входит в свиту Диониса. Как истинный спутник Диониса, известен своим пристрастием к вину и веселью. Он полон страстной влюбленности и преследует нимф (некий харрасмент или домогательство мифологического бытия).

Никола Пуссен гений живописи и основоположник стиля, получившего название классицизм. Он обращается к миру идеального, отсекая все индивидуальное и случайное. Это - его убеждения. Идеализированная модель, как картина жизни, совпадает и с пристрастиями великого кардинала. Вневременной аспект определяет структуру композиции этих картин. Это, в свою

очередь, в XX веке цепляет за живое Пабло Пикассо. Он видит вневременную, живущую при нем стихию, в современном Пикассо обществе. Он отвечает своей картиной «Триумф Пана», сохраняя структуру и узнаваемость своего великого предшественника из XVII века. Но, Пикассо как гений, говорит на изобретенном им современном языке живописи XX века. Говорит яростно и дионисийски. Не только на картины Пуссена были созданы комментарии Пикассо, но и на Веласкеса, Рембрандта, Курбе, Делакруа, Лукаса Кранаха и других великих предшественников. На что это похоже? Например, на принцип использования гениальными поэтами средневековья сюжета Лейли и Меджнун, в разных трактовках - как у Низами Гянджеви, Мухаммеда Физули, Алишера Навои, Амира Хосрова Дехлеви. Сюжет - один. Трактовка - разная, то есть авторская, оригинальная и гениальная. Это и есть высший пилотаж. Его демонстрирует и Пикассо, как бы, говоря нам, что, если Пуссен жил бы сейчас, он примерно так написал бы картину, на этот сюжет. Сюжет мифологический. Миф вне времени. Стихии и сейчас преследуют общество. Кому дано осознать, тот на языке современности ощутит послание великих.

"Действительная история" отличается от истории историков тем, что она не опирается ни на какое постоянство: ничто в человеке — ни даже в его теле — не является достаточно устойчивым для того, чтобы понимать других людей и узнавать в них себя. Все то, на что можно опереться, чтобы вернуться к истории и ухватить ее во всей ее целостности, все то, что позволяет изобразить ее как одно терпеливое непрерывное движение, — все это следует систематически крушить. Необходимо вдребезги разбить все то, что допускает утешительную игру узнаваний. Так пишет Мишель Фуко в его программной статье «Ницше, Генеалогия, История». Но, движение движению - врозь. Символы и аллегории отсылают к постоянным смыслам и константам в меняющемся событийно мире. Период барокко, в историческом аспекте насыщен войнами, катаклизмами, духовными блужданиями и кризисами. Культура этого периода пытается построить стройные, математически выверенные системы через искусство, как противоядие реальной жизни.

Здесь возникает конфликт между неизменными смыслами и перцепцией зрителя или слушателя. Восприятие зиждется на инстинктах, опыте и переживаниях воспринимающего. Согласно Теймуру Даими: "Эстетика же в смысле перцептологии как прикладной дисциплины, занимающейся вопросами перцепции, так и не состоялась". Да, не состоялась, в силу появления (сейчас) и наличия (уже), разных видов и способов перцепции, так же, как нет единой дисциплины - философии. Есть много философий. Самое главное для нас то, что эстетика вне перцепции не существует. Любому типу перцепции соответствует своя эстетика, точно также (извините за принижение дискурса) не существует кулинарии

без определенного набора вкусовых составляющих. Пицца без вкуса, может существовать, но - не как кулинарное искусство, понимаемое исключительно - как сочетание вкусов. Говоря об эпохе барокко, насыщенного символикой и аллегориями, стоит обратить внимание на формирование художественной культуры в период правления короля Людовика XIV. Жан-Батист Люлли - не только великий композитор, но и был опытным царедворцем короля Людовика XIV. Участие в жизни двора носило для него важную составляющую философии мышления и творческой практики. Эта особенность выражена, в том числе, в опере «Кадм и Гермиона». Согласно либретто, написанного Филиппом Кино (на основе «Метаморфоз» Овидия) Кадм, сын Тирского царя, посланный отцом на поиски похищенной сестры Прозерпины, остановившись по приказанию оракула, встретил прекрасную Гермиону, дочь Марса, предназначенную отцом в жены великану. Кадм полюбил Гермиону, которая его также любит; он клянется освободить её от власти великана. Тщетно влюблённый великан умоляет Гермиону согласиться на брак с ним; раздражённый её отказом и упорством, он клянется отомстить ей. Кадм, возмущённый угрозами великана, намерен вызвать его на бой. Спутники Кадма пытаются удержать его. Один из них советует ему прежде убить Марсова дракона и посеять его зубы. Тогда он легко победит великана. Появляются богини Юнона и Паллада. Паллада обещает Кадму свою помощь. Юнона же требует, чтобы он отказался от дерзкого намерения. Богини спорятся между собой. Не зная, которой из них он должен повиноваться, Кадм вступает в зону неопределенности...

Все сказанное выше из либретто - есть внешняя фабула действий. Но, искушенные зрители эпохи барокко видели во всех персонажах символы и внутреннюю взаимосвязь явлений различных пластов жизни. Опера многим нашим современникам представляется развлечением того времени для двора. Мы предполагаем более серьезную функцию, как часть системы управления и мышления правящего класса той эпохи. Например, персонаж Кадм - олицетворение сложнейших переплетений образов, сил и архетипов. Когда Зевс похитил Европу, Агенор направил сыновей на её розыски, наказав без неё не возвращаться. Однако Дельфийский оракул Аполлона укажет Кадму, «чтобы он о Европе не беспокоился», и что он должен следовать за коровой, и заложить город там, где она возляжет. Затем, как и было предвещено, основал в Беотии Фивы, прежде чего ему пришлось убить там священного дракона бога Ареса, огромного змея, который охранял находившийся рядом с тем местом источник. По версии, дракон растерзал спутников Кадма, а Кадм убил его камнем. Зубы побеждённого им чудовища он, по совету Афины, посеял в землю, и из них выросли воины «спарты» («посеянные»), которые сразу же вступили в борьбу друг с другом, пока не остались в живых из

них всего пятеро, ставшие соратниками Кадма и родоначальниками знатнейших фиванских родов. В таком контексте восприятие оперы становится более многозначной и глубинной для зрителя. Символы, аллегории, архетипы... Согласно Плутарху: «...Что касается одежды, то у Иисиды она пестрого цвета, ибо, принадлежа к материи, энергия ее становится всем и все в себе заключает: свет и тьму, день и ночь, огонь и воду, жизнь и смерть, начало и конец. Одежние же Иисиды не приемлет тень и пестроту и является одним чистым подобием света, ибо начало - беспримесно, и, ни с чем не смешано первичное и сверхчувственное. Поэтому, надев однажды это платье, жрецы затем снимают его и берегут невидимым и неприкосновенным. А покровами Иисиды они пользуются часто, потому что чувственное и доступное, когда его используют, представляет много случаев раскрывать и лицезреть себя, изменяясь каждый раз по-разному...»

В опере (музыкальная трагедия в пяти актах с прологом) у Жана-Батиста Люлли - Изида, нимфа в которую влюблен Юпитер. Ревнивая Юнона решается погубить возлюбленную. Несчастливая уже должна принять смерть от разъяренной Юноны, но вмешивается Юпитер. Он спасает Изиду и отдает ей в царствие Египет.

Символом Иисиды был царский трон, знак которого часто помещается на голове богини. Жан-Батист Люлли творит не просто при дворе «Короля-Солнца» Людовика IV, но, прежде всего для короля. Символы являются признаком, пронизывающими всю культуру и самосознание элиты этой эпохи. Мог ли в опере Юпитер олицетворять Людовика IV, со всеми вытекающими из этого символическими последствиями? Каковы трактовки? Что фиксировано, а что допускает вольные интерпретации? Музыка продолжает волновать и звучать...

В 8-ой главе Послания к Римлянам святого апостола Павла, написано: "Ибо знаем, что вся тварь совокупно стенает и мучится донныне; и не только она, но и мы сами, имея начаток Духа, и мы в себе стенаем, ожидая усыновления, искупления тела нашего. Ибо мы спасены в надежде"... То есть, с вхождением смерти, разложения и тления, как следствие действия греха в истории человечества, этому процессу подверглись, и животные, и растения, совокупно с людьми. Это страшное единство в страданиях и циклах смерти должно заменено на единство в жизни и нетлении. Симфонии жизни, которая живет в формате надежды. К этой глобальной трансформации будущего очень абстрактно, но, вместе с тем, очень достоверно, отсылает Иоганн Себастьян Бах - в частности: Cantata BWV 29 "Wir danken dir, Gott, wir danken dir". Произведение, написанное по конкретному поводу, выходит за рамки исторического и повседневного, как ожидание иной гармонии в противовес той мучительной коллективной жизни человечества, в которую

вовлечена и остальная живая тварь. Полифония различных звуковых построений, не смешиваясь и не отрицая друг друга, дополняют все частности в единстве. Не в единстве "вообще", а, в конкретике духовных трансформаций, которые даны через откровения апостолов, святых подвижников и богословов. Бах музыкально "цитирует" отрывок из Книги Псалмов, задействовав текст как организующую энергию для духовного восприятия полифонии, передаваемой чувственно, эмоционально и интеллектуально - одновременно. Это как встреча-потрясение от воздействия целостности и единства ковra со множеством геометрических абстрактных элементов. Когда все цвета и формы дополняют друг друга не смешиваясь. Надежда в новом, еще не пережитом единстве, без тления, смерти и разложения, востребована израненной душой человека. Дух этой надежды, проявляет себя в некоторых произведениях искусства абстрактно. Но сила такого рода абстрактной гармонии преодолевает границы невысказанного. Точнее, сказанного в священных текстах метафорично и через полифонию смыслов.

Месса си минор - единственная постановка Иоганна Себастьяна Баха из полного латинского текста *Ordinarium missae*. Бах, будучи протестантом по вероисповеданию, впервые создал мессу для католического королевского двора в Дрездене, которые часто проводились на латыни и греческом, даже в лютеранских службах. Он представил это гениальное произведение Фредерику Августу II, курфюрсту Саксонии (позже, как Август III, также король Польши). Крупнейший исследователь творчества Баха - Маркус Ратей, доцент кафедры истории музыки в Институте духовной музыки при Йельской музыкальной школе, дает теологическую характеристику связи симметрии в музыке: "Симметрия на земле отражает симметричное совершенство небес. Целью искусства в то время - в архитектуре, изобразительном искусстве и музыке - было не создание чего-то совершенно нового, а отражение этого божественного совершенства и, таким образом, восхваление Бога. Мы находим такой симметричный контур во многих работах Иоганна Себастьяна Баха, но лишь в нескольких случаях этот контур такой же последовательный, как и в си-минорной мессе". В беседе с Иоганном Эккерманом Иоганн Гете сказал, опираясь на изречение древнегреческого поэта Симонида Кеосского: "Живопись - немая музыка, а поэзия - говорящая живопись". Также, Иоганну Гёте принадлежит формула: "Архитектура - онемевшая музыка". В "Лекциях по философии искусства" Фридриха Шеллинга встречается афоризм: "Архитектура—застывшая музыка". Великие поэты и мыслители понимали разные виды искусства как разные языки, переводимые друг в друга и раскрывающие единые содержания. Учитывая природу музыки, как максимально абстрактный вид искусства, можно провести параллели с архитектурой, которая в абстрактности визуальных форм, более близка к музыке, чем к

живописи. Отразить невидимый духовный мир через визуальные и музыкальные формы - успешно и разнообразно решаются архитекторами и композиторами. Даже, наблюдается эффект синтеза искусств. Все перечисленные представления и формулы характеризуют эпоху барокко. Этот период искусства, еще ставит задачи по отражению сакрального измерения мира, что в последующие времена стало сходиться на "нет".

Перейдя в рассуждениях к архитектуре, стоит отметить особую геометрию эпохи барокко, как некий математический принцип выражения содержания. Геометрия умозрительных фигур, изначально, была инструментом порядка в пространственно-плоскостной ориентации человека. Но, новое время перестало довольствоваться прежним инструментом познания. Типа, простота мешает познанию многообразия мира. Появились другие подходы, как: "Почему геометрию часто называют холодной и сухой? Одна из причин заключается в ее неспособности описать форму облака, горы, дерева или берега моря. Облака - это не сферы, горы - не конусы, линии берега - это не окружности, и кора не является гладкой, и молния не распространяется по прямой. Природа демонстрирует нам не просто более высокую степень, а совсем другой уровень сложности". (Бенуа Мандельброт "Фрактальная геометрия природы"). Бесконечные фракталы как концепция математики имеет место быть, но в психологическом плане ведет к неуправляемому хаосу сознания.

Сегодня элементы художественной культуры эпохи барокко активно эксплуатируются в современном искусстве и дизайне. Используются внешние формы, без соответствия содержанию аллегорий и символов. Это явление известно, как

смешение в парадигме постмодернизма. В нем широкое место занял, такой формат, как китч. Жан Бодрийяр: "Китч - это эквивалент «клише» в рассуждении... Китч может быть повсюду - как в детали предмета, так и в плане крупного ансамбля, в искусственном цветке и фото романе. Он определяется преимущественно как псевдообъект, то есть как симуляция, копия, искусственный объект, стереотип; для него характерна как бедность в том, что касается реального значения, так и чрезмерное изобилие знаков, аллегорических референций, разнородных коннотаций, экзальтация в деталях и насыщенность деталями." Прекрасное определение, требующее, однако, определения параметров границы, демаркационной линии - где китч, а где не китч. Сфера профессионального дизайна является в немалой степени бастионом китча. Видимо, это востребовано обществом. Но, эксперты, еще не провели свою «красную» линию.

#### Список литературы:

1. Лебедев В.Ю. Экспликационность и многозначность как конститутивные признаки христианского литургического ритуала // Вопросы культурологии. – 2008. – № 11
2. Малиновский Б.. Динамика культурных изменений // Малиновский Б. Избранное: Динамика культуры. М., 2004
3. Мосолова Л.М.. Основы теории художественной культуры. СПб., 2002
4. Потебня А.А. Слово и миф. - М.,: Приложение к журналу Вопросы философии 1989
5. Сорокин П.А. Социальная и культурная динамика. М., 2006
6. Хайдеггер М. Время и бытие. - М.,: Республика. – 1993

УДК 7.01+687.01  
ГРНТИ 18

---

### ОТРАЖЕНИЕ МУЖЕСТВЕННОСТИ И ЖЕНСТВЕННОСТИ В КОСТЮМЕ АНТИЧНОГО ПЕРИОДА

---

*Музалевская Юлия Евгеньевна*

*Канд. искусствоведения.,*

*доцент кафедры технологии и художественного проектирования трикотажа,*

*г. Санкт-Петербург*

*Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна*

### REFLECTION OF MASCULINITY AND FEMININITY IN THE COSTUME OF THE ANCIENT PERIOD

#### АННОТАЦИЯ

Статья рассматривает отражение категорий «мужское» и «женское» в образах на примере античного костюма. В Древней Греции важной составляющей создания образа являлось искусство драпировки ткани непосредственно на фигуре. Костюм строился исключительно на выразительной пластичности материи, умении красиво уложить ее в складки и тем самым получить особенный силуэт. Отличия по половой принадлежности костюма были незначительными. Но, тем не менее, существовало коренное отличие художественных образов мужчины и женщины. Мужчины могли допускать обнажение отдельных частей тела, подчеркивая телесную красоту и мощь, что было недопустимо для женщин. Исключение составляли гетеры, которые, в силу своих занятий, имели возможность демонстрировать тело. Во время занятий спортом, участия в олимпийских играх, мужчины обнажались полностью, в то время, как