



ISSN 2658-4824 (Print), 2713-3095 (Online)  
УДК 7.034.7  
DOI: 10.33779/2658-4824.2021.1.006-031

**Панорама столетий**  
*Авторский цикл лекций*

**Panorama of Centuries**  
*Authorial Cycle of Lectures*

**А.И. ДЕМЧЕНКО**

*Центр комплексных  
художественных исследований  
Саратовская государственная  
консерватория имени Л.В. Собинова  
г. Саратов, Россия  
ORCID: 0000-0003-4544-4791  
alexdem43@mail.ru*

**ALEXANDER I. DEMCHENKO**

*Center for Comprehensive  
Art Studies  
Saratov State  
L.V. Sobinov Conservatoire  
Saratov, Russia  
ORCID: 0000-0003-4544-4791  
alexdem43@mail.ru*

**Барокко  
(середина XVI — середина  
XVIII столетия).  
Коллизии контрастов**

Суть публикуемого журналом цикла очерков состоит в том, что при максимальной компактности изложения в нём осуществляется сводный обзор основных явлений мировой художественной культуры, охваченной в целом как с точки зрения общеисторического процесса, так и в отношении различных видов творчества (литература, изобразительное искусство, архитектура, музыка, театр и кино). При этом преодолевается привычная рубрикация по национальным школам и разделение на отдельные виды искусства с присущей каждому из них жанровой спецификацией, что отвечает позитивным тенденциям глобализации и обеспечивает целостное видение художественных феноменов.

**Ключевые слова:**

мировой художественный процесс, основные исторические периоды, барокко.

**The Baroque Era  
(From the Mid-16th  
to the Mid-18th Century).  
Collisions of Contrasts**

The essence of the cycle of essays published by the journal is that with a maximal compactness of presentation it provides a summary of the chief phenomena of world artistic culture, covered in general both from the point of view of the overall historical process and in relation to various types of artistic creativity (literature, the visual arts, architecture, music, theater and cinema). At the same time, the customary categorization according to national schools and the division into the separate arts with the genre specification inherent in each of them is overcome, which meets the positive tendencies of globalization and provides a holistic view of artistic phenomena.

**Keywords:**

the global artistic process, the chief historical periods, the Baroque era.

Для цитирования/For citation:

Демченко А.И. Барокко (середина XVI — середина XVIII столетия). Коллизии контрастов // ИКОНИ / ICONI. 2021. № 1. С. 6–31. DOI: 10.33779/2658-4824.2021.1.006-031.

Эпоха Барокко пришла на смену Ренессансу. Её хронологические рамки легче всего представить себе следующим образом. Центральным для неё будем считать XVII век. И если к нему присоединить примерно по полстолетия до (вторая половина XVI века) и после (первая половина XVIII), то как раз и получим приблизительно два столетия, составляющие историческую протяжённость эпохи Барокко.

Что же происходило с середины XVI века в общественном сознании? На стадии перехода к эпохе Барокко едва ли не самое главное состояло в остром кризисе ренессансного гуманизма, который составлял суть и сердцевину мировоззрения Возрождения.

Нарастают скептические настроения, приходит разочарование в идеях и идеалах, которые питали искусство недавнего прошлого. В том числе стремительно выветриваются представления о совершенном, прекрасном человеке, о его гармоничном существовании и его господстве над окружающим миром.

К примеру, устами главного героя трагедии «Гамлет» английский драматург и поэт *Уильям Шекспир* (1564–1616) воспроизводит типичнейший лексикон гуманистов Возрождения: земля — цветник мироздания, человек — чудо природы, его возможности безграничны и т. д. Язвительно перечислив всё это, Гамлет перечёркивает духовное наследие предшествующего времени фразой, в которой сквозит безграничное отвращение к тому, чем жил человек, и к самому человеку: «квинтэссенция праха» (то есть суть человеческого существования — пустота, смешное и жалкое ничто).

Могло показаться, что началось движение вспять, возвращение к Средневековью — разумеется, пройдя через богатейший духовный опыт Ренессанса. И во многом то была именно реакция на этот опыт, реакция на свободомыслие предыдущей эпохи с её ориентированностью на человека, так как в результате воздействия умонастроений Возрождения на задний план оказались отодвинуты представления о высших силах мироздания (включая Бога) и связанное с ними надличностно-духовное начало.

Вот почему так активно (особенно на ранних стадиях эпохи Барокко) заявил о себе *спиритуализм* (от лат. *душа, дух, духовный*) — воззрение, которое рассматривает дух как первооснову всего сущего и отдаёт предпочтение духовному, «небесному» в его противопоставлении материальному, «земному».

На исходе эпохи Возрождения Европой овладевает жажда покаяния. Утверждается мысль о тленности плоти, из «темницы» которой душа человека устремляется к Богу. В живописи подобную идею, пожалуй, раньше всего претворил итальянский художник *Тициан* (Тициано Вечеллио, около 1477 или 1490–1576). Имеется в виду известнейшая его картина «*Кающаяся Мария Магдалина*» (1565), где евангельский образ раскаявшейся блудницы вырастает в целую концепцию. Здесь есть едва ли не всё для спиритуализма Барокко. Причём передано это в плоскости сильнейшего конфликта плоти и духа. От Ренессанса — чувственная притягательность молодого, полнокровного женского тела, и как бы наперекор ему мятущаяся душа страстно рвётся к небесам. Примечательны символические атрибуты, вве-



*Ил. 1. Л. Бернини. «Экстаз св. Терезы» (1645–1652).  
Белый каррарский мрамор. Высота 3,5 м  
(Капелла Корнаро в церкви Санта-Мария-делла-Витториа.  
Рим, Италия)*

дённые в картину: в её нижнем правом углу книга (символ духовного знания) и череп (олицетворение бренности земной жизни). Характерно, что порыв к святости выражен здесь через состояние экс-

таза, а это стало почти обязательным спутником духовных устремлений эпохи Барокко.

Такое состояние составляет суть скульптурной сцены «Экстаз св. Терезы».



зы» (1645–1652), созданной соотечественником Тициана, самым значительным архитектором и скульптором стиля барокко **Лоренцо Бернини** (1598–1680). Эта композиция установлена в римском соборе св. Петра, для создания которого Бернини много сделал и в качестве архитектора.

Сюжет состоит в том, что ангел вонзает в сердце святой золотую стрелу. Этот символический знак приобщения к божественному началу вызывает у Терезы одновременно мучительный и сладостный экстаз: бессильно повисла рука, запрокинулась голова, с уст срывается крик желанной муки, а складки её монашеского одеяния извиваются в судорожном трепете (ил. 1).

Свою высшую цель спиритуализм видел в том, чтобы вырваться из теней земной оболочки, прикоснуться к небесному чуду. Непосредственным его выражением стал поворот к глубокой религиозности.

Особенно ощутимо это было в Испании, которая являлась едва ли не главным оплотом католицизма. Вот почему именно в испанской живописи находим так много соответствующих изображений. Одно из них, очень характерное, — «**Отрочество Богоматери**» (около 1660), принадлежащее кисти **Франсиско Сурбарана** (1598–1664). В трогательном образе ребёнка высвечена особая, целомудренная чистота, и через неё — искренность и истинность религиозного чувства: поза и жест подчёркивают кротость, набожность, ангельский лик девочки. Всем этим своеобразно и впечатляюще раскрывается *сакральное* — очищенное от бытового, суетного, обращённое в «горние выси».

Подобно тому, как было это когда-то во времена Средневековья, в искусстве вновь выдвигается на передний план фигура *божьего человека* — отшельника, аскета, ведущего затворнический образ жизни, отрешившегося от мирских соблазнов. Испанский художник **Хусéне**

**де Рибéра** (1591–1652) очерчивает типичный контур такой фигуры в картине «**Св. Онуфрий**» (1637). Дух смирения, истовость молитвы, тело, изнурённое постами, атрибуты религиозного подвижника (череп, чётки), достигшего высот духовного величия (жезл, корона), — всё говорит о полной отданности служению Богу.

Экспрессивнее и острее, чем кто-либо из живописцев, выразил идею спиритуализма **Эль Греко** (1541–1614, настоящая фамилия Теотокóпули). Данное ему прозвание указывает на его происхождение (из Греции), но свою подлинную родину он обрёл в Испании, где были так сильны религиозно-мистические настроения. И именно через мистическую настроенность, то есть через стремление передать находящееся за пределами разума и не поддающееся объяснению, он чаще всего и воплощал спиритуалистические мотивы. Одна из его работ такого рода — «**Сошествие Святого Духа**» (около 1608) — раскрывает ситуацию массового экстаза: исполняемому большой группой людей обряду радения отвечают гипертрофированно вытянутые, изогнутые тела, экзальтированные жесты и лица, искажённые сильнейшим духовным напряжением. Воссозданная здесь атмосфера загадочного таинства свидетельствует о полном иррационализме происходящего.

В своём высшем и общечеловеческом выражении спиритуализм был нацелен на воплощение сгущённой, концентрированной духовности. Это подразумевало, что нравственная сущность ценилась в человеке прежде всего и превыше всего.

Ещё раз обратимся к **Эль Греко**. Персонажами его картины «**Апостолы Пётр и Павел**» (около 1587–1592) являются святые, но, по сути, показаны две неординарные человеческие личности, в облике которых всемерно подчёркнута одухотворённость, нравственная красота и чистота (ил. 2). Благородство облика, особая выразительность глаз, которые





*Ил. 2. Эль Греко. «Апостолы Пётр и Павел».  
Ок. 1587–1592. Холст, масло. 121,5×105.  
Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург, Россия*

светятся незаурядным умом, — таковы люди, помыслы которых сосредоточены на высоком.

По-своему и очень широко воплощало идеи спиритуализма эпохи Барокко му-

зыкальное искусство. Воплощало также прежде всего через религиозное начало: с одной стороны, обслуживая церковный ритуал и создавая у прихожан соответствующую настроенность, а с

другой, — используя возможности чисто художественного воздействия, музыка стремилась погрузить слушателя в его внутренний мир, в сокровенное, в молитвенный разговор наедине с собой либо вознести его в надличные выси, где витала душа, жаждущая Бога, что олицетворяло категории вечного и бесконечного.

В любом случае это было таинство, священнодействие, и музыкальное искусство, начиная с Позднего Возрождения, резко повернуло в этом направлении, что находим и в творчестве двух самых крупных композиторов XVI века, какими были глава римской полифонической школы **Палестрина** (Джованни Пьерлуиджи да Палестрина, около 1525–1594) и один из завершителей эволюции нидерландской композиторской школы **Орландо Лассо** (около 1532–1594).

Но у культовой музыки существовал ещё один путь выражения религиозного чувства (он был характерен для протестантской церкви): не в отстранении от реального человека и реально человеческого, а в сопричастности к нему, пребывая на земле и обращаясь к молящимся с проповедью, беседой или раздумьем, однако сохраняя при этом высокую духовную настроенность.

Самая примечательная фигура в исканиях такого рода — **Генрих Шютц**, основоположник немецкой музыкальной классики, родившийся ровно за столетие до Баха (1585–1672). У него мы находим и соответствующий жанр — «**Священные симфонии**», написанные для многоголосного хора. В них слышится проповедь христианского мироощущения, за которой стоит нечто большее: утверждение идеала жизни чистой, целомудренной, отрешённой от мелочно-обыденного.

Свои акценты в разработке концепции спиритуализма проставляла *литература* эпохи Барокко. С точки зрения происходивших мировоззренческих процессов очень показательна то, что возникает целое, притом большое и разветвлённое русло, именуемое *религиозной поэзией*.

Поэты каются в своей греховности, фиксируя острый внутренний разлад, — как, например, **Симон Гулар** (1548–1628) в сонете «**Я бегу...**». На пределе же душевной муки человек впадал в экстаз самобичевания — **И.К. Гюнтер** (1695–1723), «**Твоя ничтожнейшая тварь...**».

В доказательствах тленности всего земного и бессмертия небесных начал разворачивалась яростная битва плоти и духа: из наиболее показательных образцов можно назвать стихотворение «**Земная жизнь**» немецкого поэта **Христиана Гофмансвальда** (1617–1679). Эта тема варьировалась в искусстве Барокко бесконечно. К ней подталкивали разуверенность в жизни и беспросветный скепсис. Таков псалом крупнейшего датского поэта XVII века **Томаса Кинго** (1634–1703) с симптоматичным заголовком «**Уставший от мира, взывающий неба**» и с повторяющейся репликой «*И всё суета, // И всё суета*» из книги «Екклесиаст» Ветхого Завета, приписываемой царю Соломону (примечательно, что автор обращается к чисто религиозному жанру и опирается на изречение, заимствованное из Библии).

В конечном счёте религиозные поэты более всего задавались вопросом об истинных и мнимых ценностях бытия, решая его безусловно в пользу духовно высокого, стремясь возвыситься над треволнениями и эфемерными благами жизни. Особенно настойчиво трактовала эту тему гордость Мексики, поэтесса **Хуана Инес де ла Крус** (1651–1695).

Рассматривая спиритуализм, легко убедиться в том, что многое в искусстве того времени было основано на противопоставлениях, которые мы именуем *антитезами*. Именно в этом ключ к пониманию эпохи Барокко.

Начнем с того, что противостояло спиритуализму. А противостояло ему как раз то, что он отвергал, то есть «*плотское*», *земное, чувственное начало*.

И насколько интенсивным было тяготение к духовному, настолько сильным



было и влечение к прямо противоположному. Причём и то и другое могло быть в равной степени представлено в творчестве одного и того же поэта, художника или композитора.

Допустим, великий немецкий композитор **Иоганн Себастьян Бах** (1685–1750) давал образцы спиритуалистического вдохновения (скажем, в хоральных прелюдиях для органа), и у него же можно услышать не просто чувствительные, но и явственно чувственные акценты, к тому же поданные подчас в таком характере, который в будущем станет свойственным городскому романсу и даже его особой разновидности — так называемому жестокому романсу. Примером подобного рода может послужить его **Соната для скрипки и клавира № 4**.

Самые яркие и осязаемые результаты в раскрытии «плотского» начала принесла живопись. Это могло выражаться в достаточно сдержанных формах. Такое художественное решение находим, например, в картине **«Даная»** (1636), где великий голландский живописец **Харменс ван Рейн Рембрандт** (1606–1669) следует греческому мифу: царь, которому предсказана смерть от руки внука, заключил свою дочь Данаю в башню, куда не было доступа никому; от Зевса, проникшего к Данае в виде золотого дождя, она родила сына, и он во время игр случайно убил деда брошенным диском.

На полотне показан момент, когда Даная, лежащая на ложе, приподнимается навстречу золотому сиянию, которое предвещает появление Зевса. Художник любит пластичностью форм, мягкостью и плавностью линий обнажённого женского тела. Но при этом наполняет образ целомудрием и одухотворённостью, передавая психологически сложное состояние порыва к неизведанному, желанному в соединении с внутренней настороженностью.

Наряду с такими сдержанными формами находим в живописи Барокко и открытое, едва ли не демонстративное

воплощение чувственного начала. Его настоящим апофеозом стало творчество фламандского художника **Питера Пауля Рубенса** (1577–1640).

Здесь необходимо небольшое пояснение. В конце XVI века Нидерланды оказались разделёнными — вот почему государство, существовавшее до этого момента, именуют как *Нидерланды исторические*. Их северная часть в ходе первой в истории буржуазной революции обрела независимость, возникли так называемые *Нидерланды современные* (неофициально их нередко именуют Голландией — по названию ведущего региона). А южные области остались под властью Испании, и эту территорию по названию важнейшей, наиболее богатой провинции именовали Фландрией (её основная часть впоследствии вошла в современную Бельгию).

На фундаменте прежнего нидерландского искусства сложились две художественные школы, которые соответственно называются голландской (во главе с Рембрандтом) и фламандской (во главе с Рубенсом).

Творчество великого фламандца — настоящее празднество плоти (наш Карл Брюллов сравнивал его искусство с роскошным пиром). Чтобы убедиться в этом, достаточно сравнить рубенсовских **«Трёх граций»** (1638–1640) с группой трёх граций в картине Сандро Боттичелли «Весна», которая рассматривалась в конце обзора предыдущей эпохи. У Боттичелли, мастера живописи Высокого Возрождения, — целомудренно-созерцательная красота, хрупкая до невесомости утончённость. У Рубенса облик точно так же названных женских фигур не имеет ничего общего с идеалами Ренессанса. Главное для него — передать горячее биение жизни, живую и полновесную человеческую плоть. Поэтому он не боится впасть в «разгул чувственности», рисуя цветущие буйным цветом тела с их пышностью, бугристыми массами и складками.



Посредством всего этого Рубенс воспевал исключительную полноту жизненных сил, радость бытия, что у него нередко выливалось в мотивы изобилия земных благ. Символом этих мотивов воспринимается его картина-аллегория «**Союз Земли и Воды**» (между 1612 и 1615).

Богиня плодородия Кибéла и бог морей Нептун поданы в типичном «репертуаре» великого фламандца: откровенная чувственность, переполняющая роскошь человеческих и природных форм, переданная сочными красками, и энергичные контрасты цвета, фигур, поз, создающие ощущение театральной приподнятости.

Обращает на себя внимание зычно трубящее в раковину морское божество — тритон с его стихийной силой, идущей от полной слитности с природным миром. От всего веет счастливым состоянием духа, что так противостояло противоречиям и диссонансам трагической эпохи, какой мы почувствуем Барокко несколько позже.

Мотивы жизненного изобилия и способность человека насладиться благами бытия широко передавались и в совершенно реальных изображениях. Одна из радостей человека эпохи Барокко состояла в музицировании, которое получило широкое распространение у самых разных сословий. Вот почему в живописи этого времени во множестве появляются соответствующие сюжеты. Один из них находим в полотне итальянского художника **Микеланджело да Караваджо** (1573–1610) «**Лютнист**» (1595), которое автор считал своим лучшим созданием.

Полнокровное чувство жизни выражено здесь, как нигде, замечательно. Прежде всего обращает на себя внимание сочная и знойная прелесть лица южанина (в округлой полноте этого лица есть девические черты, вот почему иногда фигурирует название «Девушка с лютней»). Главное в картине — цветущая юность, что дополнено пышным букетом цветов и россыпью фруктов. Чувственность изображения находится в гармонии с

одухотворённостью образа: изящество выделки музыкальных инструментов, изысканность графических знаков в раскрытых нотах, тонкие пальцы музыканта, находящегося в состоянии творческого вдохновения.

Чувственная полнота восприятия мира, тема изобилия жизненных благ (изобилия, нередко переходящего в избыточность) повела к возникновению и расцвету жанра *натюрморта*, связанного с изображением утвари, плодов, букетов цветов, битой дичи и т. д. Особый интерес к натюрморту естественно было ожидать именно у представителей фламандской школы. Один из них, современник Рубенса и тесно сотрудничавший с ним, — **Франс Снейдерс** (1579–1657). Как истый сын бюргерской Фландрии, он в декоративно-красочной манере раскрыл ощущение богатства даров природы и создал обширную серию натюрмортов под названием «**Лавки**». В их числе и «**Рыбная лавка**» (1620-е — 1630-е), где огромный стол ломится от изобилия снеди. Примечателен чисто барочный контраст этого почти фантастического нагромождения живности и совершенно реальной фигуры хозяина, озабоченно снующего в повседневных хлопотах.

Другую антитезу можно представить как сопоставление утончённо-аристократического и фольклорно-низового.

*Утончённо-аристократическое искусство* Барокко начиналось с маньеризма. На ранних этапах эпохи это было самое заметное направление, и выделилось оно в силу повышенного внимания к художественному приёму, индивидуальному стилю, *манере* — отсюда и название. Маньеризм тяготел к эстетике загадочного, необычного, прихотливо-причудливого (кстати, и сам термин *барокко* в буквальном переводе означает *причудливый, странный*).

От маньеризма на всю эпоху Барокко сохранилась установка на принцип элитарности, с чем были связаны представления об утончённости, изысканности

и даже рафинированности проявлений человеческой природы. Для самосознания людей искусства этого времени примечательно то, что они нередко воспринимали себя аристократами духа. Поэтому художники не раз находили в самих себе вполне достойную модель для воспроизведения соответствующих качеств.

Таким мы видим и ученика Рубенса, фламандского живописца **Антóниса ван**

**Дейка** (1599–1641) в его «**Автопортрете**». Этот художник по преимуществу создавал блистательные парадные портреты знати. В том же роде показывает он и себя, но при том дополнительно высвечивая в своём облике черты яркой артистической личности — свободной и вдохновенной. То и другое подчёркнуто такими деталями, как роскошная ткань костюма и тонкие, нервные пальцы художника (ил. 3).



*Ил. 3. А. ван Дейк. Автопортрет.  
Ок. 1622–1623. Холст, масло. 116,5×93,5.  
Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург, Россия*

Желание воплотить свойственные эпохе аристократические тяготения побуждало пренебрегать, казалось бы, самыми необходимыми художественными условностями.

Итальянский художник **Карло Дольчи** (1616–1686), воссоздавая в картине «**Св. Цецилия**» (около 1670) образ одной из подвижниц церковной истории, исключил любые исторические реалии раннехристианского времени. Он нарядил свою юную героиню в «шикарную» одежду по моде второй половины XVII века и усадил её музицировать за домашний орган барочной конструкции. Единственная «помеха» в восприятии этой на редкость привлекательной великосветской особы с её нежными и вместе с тем точёными чертами — нимб над головой, но и он при невнимательном взгляде на картину может быть принят за подобие головного убора.

В той же линии открытой модернизации легендарного образа — и «**Мадонна с прялкой**» (1570-е годы) испанского живописца **Луиса де Морáлеса** (около 1510–1586). Сразу же очевидно, что героиню этой картины никак нельзя представить в ряду мадонн Ренессанса.

*Иное* в подчёркнутом аристократизме облика: почти неестественная удлинённость всех пропорций, «пропасти» опущенных век, прелесть некоторой асимметрии лица — совершенно неординарная красота, изысканный тип которой акцентирован холодноватой цветовой гаммой и «эмалевой» техникой письма.

*Иное* и в загадочности состояния. Конечно, по инерции стереотипной трактовки образа Богоматери можно предполагать тревожное предчувствие ею судьбы Младенца, который сейчас полон беззаботной бодрости и с любопытством разглядывает подобие креста (так преображена прялка). Тем не менее *эта* Мадонна с лежащей на её лице печатью внутреннего страдания, горечи, боли, скорбно размышляющая о чём-то

своём, — загадка, как загадочно-прекрасен и весь её облик.

В поэзии маньеризм заявил о себе усложнённой формой выражения, использованием причудливых метафор и неожиданных сравнений, изощрённым мастерством стихосложения и склонностью к эксперименту.

Один из лидеров этого течения, итальянский литератор **Джамбаттиста Марíно** (1569–1625) своё кредо определял так: «*Цель поэта — удивлять, поражать. Кто не умеет этого, пусть чистит лошадей*». По мнению другого знаменитого маньериста, испанского поэта **Гонгоры** (Луис де Гонгора-и-Аргóте, 1561–1627), «*прекрасным может быть лишь исключительное, причудливо-сложное*».

При всей своей рафинированности маньеристы могли обращаться и к фольклорной стихии, но и в этом случае они оставались верны своей *манере*. Возьмём для примера «**Чёрный романс**» **Гонгоры**. Выдерживая ритм и интонацию романса как жанра испанской народной поэзии, автор ставит перед собой труднейшую задачу: слово *чёрный* должно звучать в каждой строке (в одной из них это происходит даже дважды — «*Став чернее чёрной тучи*»).

С блеском решая столь головоломную шараду, он умудряется в полной мере обеспечить смысловое наполнение и неукоснительную логику развёртывания сюжета. В качестве исходного условия разыгрываемой сценки подразумевается, что действующие здесь персонажи (он и она) — африканского происхождения. На страстно-экспрессивные излияния кавалера, наполненные той же «чернотой» («*чёрный день... чёрная неблагодарность... ангел чёрный... чёрная кошка*» и т. п.), его пассия отвечает в столь же «чёрной» манере.

Как же откликнулась на аристократизацию искусства музыка? В конце XVI столетия ведущим светским жанром становится *мадригал* — вокальная поэма, отличавшаяся тонкостью письма,



гибкой передачей оттенков поэтического текста, стремлением к психологизму. Именно тогда началось освоение выразительности хроматизма и диссонанса, протекавшее в мадригальной культуре с наибольшей интенсивностью. С введением хроматизма (деление тона на составляющие его полутоны) резко возростали возможности передавать более тонкие градации чувств и ощущений. Диссонанс (как созвучие, противоположное консонансу) позволял раскрывать сложные, противоречивые эмоции и психологические состояния.

На исходной фазе Барокко всё это с наибольшей последовательностью осуществлял в своих мадригалах *Джезуальдо* (князь Карло Джезуальдо ди Венёза, около 1560–1613). Вводя тончайшие изгибы мелодической линии, внезапные переходы из тональности в тональность и непрерывное мерцание гармонической светотени, он добивался углублённого психологизма, передавая нервную вибрацию напряжённейших состояний души, — для своего времени это было нечто совершенно небывалое. В качестве одного из самых показательных образцов такой манеры можно назвать духовную композицию «*O vos omnes*» (лат. «О, вы все...»), которую с особой тонкостью и проникновенностью исполнял российский ансамбль «Мадригал».

В резком контрасте со всем, о чём только что говорилось, выступали явления искусства, связанные с *фольклорно-низовой стихией*. До эпохи Барокко профессиональное искусство практически не обращалось к подобному материалу. О закономерности его выдвигания на заметные позиции в художественном творчестве свидетельствует хотя бы тот факт, что к нему проявляли интерес даже приверженцы аристократического искусства.

Чуть выше говорилось об *Антонисе ван Дейке* как авторе блестящих парадных портретов знати. И он же мог написать картину «*Апостол Пётр*» (около

1617), в которой подаёт святого в облике плебея, с огрублёнными чертами лица и всклокоченными «лохмами» волос. При всём том заметим, что в данном образе можно найти ещё один пример барочного спиритуализма — по выражению экзальтированного чувства, по искренности и истовости религиозного порыва.

И ещё одно сопоставление. Говоря об «Автопортрете» ван Дейка, упоминалось, что живописцы нередко находили в самих себе превосходную модель человека «голубых кровей». Но имело место и обратное, когда художник демонстративно снижал свой «имидж», низводя себя на «дно» жизни. В автопортрете под названием «*Гуляки*» (около 1660) голландский художник *Ян Стен* (около 1626–1679) с добродушным юмором изобразил себя и свою жену в самой заурядной бытовой обстановке и к тому же изрядно захмелевшими.

В числе первых открывал низовую стихию для искусства нидерландский художник *Пётр Брейгель* (между 1525 и 1530–1569), который представлял ещё нидерландское искусство, то есть до произошедшего позже разделения на голландскую и фламандскую школы. Он раньше многих других перешёл к изображению человека в атмосфере реального быта и самого мира народной жизни — чаще всего жизни крестьянской, почему и получил прозвание *Мужицкий*. Мир этот он воссоздавал во всей его грубоватой обнажённости, адекватно формам самой действительности. О сказанном вполне можно судить хотя бы по такому его полотну, как «*Крестьянский праздник*».

По стопам Брейгеля впоследствии пошли многие его соотечественники как в Голландии, так и во Фландрии. Один из них, фламандский художник *Адриан Брәуэр* (встречается и написание *Броувер*, 1605 или 1606–1638) — мастер яркого, острогротеска в передаче всякого рода «гримас жизни», которые он фиксировал посредством физиономических зарисовок типажей из простонародья. В числе

ярких примеров — зарисовка «**Горькое лекарство**».

Фольклорно-низовая стихия получила своё отражение и в музыкальном искусстве. Это прежде всего касается инструментальных жанров, которые тогда обретали самостоятельность, поскольку до эпохи Барокко полноценной художественной значимостью располагала только музыка, опирающаяся на слово. Важнейшим истоком утверждавших свою автономию инструментальных жанров считается творчество *английских вёрджинелистов* (вёрджинел — английская разновидность клавесина). Это была большая плеяда музыкантов, которые работали главным образом на рубеже XVI–XVII столетий.

Для вёрджинелистов свойственно прямое сближение с народно-бытовой музыкой. В своих произведениях они охотно использовали фольклорные мелодии. Их произведения нередко носят грубоватый, открыто плебейский характер и отличаются чрезвычайной сочностью, терпкостью, ярким жизнелюбием. Всё это представлено и в пьесе лидера вёрджинелистов *Уильяма Бёрда* (около 1543–1623, старший современник Уильяма Шекспира) «**Флейта и барабан**»: откровенный фольклорно-жанровый «примитив», основанный на имитации игры военных музыкальных инструментов (грохот «барабана» и пронзительное звучание «флейты»).

Продолжая рассмотрение сильнейших контрастов, характерных для эпохи Барокко, обратимся к антитезе *трагизм — жизнелюбие*. Именно так: рядом сосуществовали остро противоречивое, мучительное, открыто трагическое ощущение жизни и её радостное, беспроblemное, даже легковесно-беззаботное восприятие. Начнём с рассмотрения трагедийных сторон.

С середины XVI века на смену гармоничному, уравновешенному ренессансному мироощущению всё чаще приходят раздумья о несовершенстве и дисгар-

монии бытия. Упомянувшийся в самом начале шекспировский Гамлет говорит: «*Разлажен жизни ход, и в этот ад // Закинут я...*» Эта разлаженность закономерно порождает ощущение непрочности и ненадёжности существования. Человек чувствует себя щепкой в водовороте жизни.

Одна из самых распространённых тем литературы Барокко — превратности судьбы, которые безжалостно настигают любого. Испанский поэт *Антонио Мира де Амэскуа* (между 1574 и 1578–1640) в поэме «**Песнь**» приводит на этот счёт целую цепь сюжетов: беззаботный щегол сладко щебечет, но его подстрелил охотник; красotka пленяет сердца, но хвори обезобразили её и т. д. В этом ряду и судьба богача.

Совершенно очевидно, что исключительное и случайное начинает восприниматься как норма и закон существования. И в немалой степени по причине подобной субъективной настроенности жизнь человека наполняется тревожностью, беспокойством, смятенностью эмоций. Многие окрашиваются в пессимистические тона, подчёркиваются мотивы тщеты и бренности бытия, что с полной безнадежностью констатирует в сонете «**Куда ни кинешь взор...**» немецкий поэт *Андреас Грифиус* (1616–1664).

В искусстве Барокко широкое хождение получает тема страданий и мученичества. Причём их причиной чаще всего служили злодеяния, исходящие от самих людей. К этой проблеме особенно широко была обращена английская драматургия — сочинения непосредственных предшественников Шекспира и его преемников.

Отдал дань этому и сам *Уильям Шекспир*. Но мысль его глубже. Он стремится понять, откуда берётся зло в человеке, как оно проникает в души людей, что побуждает их коверкать чужую и собственную судьбу, сеять смерть и разрушение. И вскрывает подоплёку преступлений против человека: эгоизм, зависть, честолюбие, жажда власти и т. п.

Шекспиру удалось во всех деталях показать «механику» злодейства. Здесь на память сразу же приходит фигура Яго. Трагедию «**Отелло**» (1604) с достаточным основанием можно было бы назвать именем этого изошрённого интригана, который становится пружиной действия. Он плетёт свои сети, играя на слабостях людей. Ему не откажешь в сильном уме, измышления которого обычно полны цинизма.

Чтобы творить подобное, на поверхность должна была выйти особая порода людей — «*каменные души*», как сказал наш Александр Блок о персонажах шекспировской трагедии «**Король Лир**» (1605). Подсказку ему дал сам драматург. Надломленный испытаниями, Лир жаждет суда над предавшими его дочерьми и в отношении одной из них говорит: «*Я требую медицинского вскрытия Реганы. Исследуйте, что у неё в области сердца, почему оно каменное*».

Следствием всего сказанного становился *трагизм жизневосприятия*, и самые большие глубины в этом отношении находим опять-таки у **Шекспира**. Перед ним, по его словам, открылось «*море бедствий*». И хотя в его пьесах в борьбе мрака и света, в битве злых и праведных сил верх чаще всего одерживают добро и справедливость, не может не утратить цену этой победы — через горы трупов, через исковерканные жизни!

Стутом раздумий Шекспира о трагизме существования можно считать **Сонет 66**, где находим сильнейший выплеск горечи и разуверенности. Нагнетание непереносимых диссонансов жизни ведётся здесь посредством перечисления её гнусностей. И в заключительном двустишии даётся объяснение того, почему всё же нельзя уходить из этого мира: братство близких по духу людей — единственная опора в этой жизни, и нужно всеми силами поддерживать хрупкую нить душевной отзывчивости, сострадания, человечности. Таково было одно из оснований бароч-

ного гуманизма, речь о котором пойдёт в самом конце этого обзора.

Говоря о Барокко как о трагической эпохе, можно привести в качестве свидетельства музыку соотечественника Шекспира — **Генри Пёрселла** (около 1659–1695). Эта печать очень ощутима в его увертюре к спектаклю «**Гордиев узел**», название которого по-своему символично, становясь знаком сложного, запутавшегося в противоречиях времени. Опираясь только на струнные и литавры, при внешней сдержанности выражения композитору удаётся передать в этой музыке колоссальное внутреннее напряжение и пронзительное чувство катастрофичности бытия. Патетика больших чувств и мыслей раскрывается здесь через медлительно-величавую поступь траурного шествия (в ритмах старинной пассакальи).

Обострение жизненных противоречий уже с середины XVI века, то есть на фазе перехода от Возрождения к Барокко, вызвало коренные изменения в панораме изобразительного искусства. Вместе с ощущением дисгармонии бытия в творчество художников входит обрисовка изъянов и язв окружающего мира и более того — его уродства.

Особенно активно эта линия развивалась в нидерландской живописи (позже голландской и фламандской), начиная с **Питера Брейгеля**. В числе его последних полотен — «**Калеки**» (1568), где изображены безногие нищие, похожие на обрубки. Художник акцентирует здесь именно безобразное, отталкивающее, менее всего заботясь о том, чтобы пробудить в зрителе жалость, сочувствие к этим несчастным. Для него данный «объект» — скорее метафора, посредством которой он обнажает уродливые стороны жизни.

В том же 1568 году Брейгель создал картину «**Слепые**» (ил. 4). Пересекая плоскость холста, движется цепь нищих слепцов. Их лица уродливы, на них написаны тупость и животная плотность. Процессия приближается к





Ил. 4. П. Брейгель. «Слепые».

1568. Холст, темпера. 86×154.

Музей Каподимонте, Неаполь, Италия

обрыву, и с каждым шагом всё неустойчивее становятся фигуры, неувереннее жесты — слепцы один за другим падают в ров с водой. Перед нами вновь многозначительная метафора, посредством которой утверждается печальная истина: обычный жизненный путь людей — путь слепцов.

Широко вошла в живопись тема злодеяния и связанного с ним мученичества. Людское жестокосердие раскрывалось с повышенной экспрессией и подчас даже с физиологической обнажённостью.

В картине «**Избиение младенцев**» французский художник **Никола Пуссен** (1594–1665) иллюстрирует библейское свидетельство, согласно которому царь Иудеи Ирод (конец I века до н. э.) при известии о рождении Христа приказал умертвить всех новорождённых — из

опасений за свой трон перед тем, кого пророчество называло «царём Иудейским», и в неведении о местонахождении Младенца Иисуса. Сюжет передан с беспощадной откровенностью и самыми сильнодействующими средствами: истощающая мольба пощадить ребёнка (женщина в центре), отчаяние матери, уносящей убитого малыша (фигура справа), воин, наступивший на горло лежащему младенцу, — всё это самоочевидные факты озверения палачей, их открытого изуверства.

Всячески акцентировалось ощущение мучительности существования. Подобные мотивы нередко воплощались через сцены из последних дней земной жизни Христа. И опять-таки всё это закладывалось начиная с Позднего Возрождения.

Для собора св. Петра в Риме **Микеланджело** (1475–1564, он был одним из архитекторов этого собора) создаёт в числе самых выдающихся своих поздних работ скульптурную группу **Pietà** (Пьетá). Этим итальянским словом (*Скорбящая* или *Милосердие*) в изобразительном искусстве обозначают сцену оплакивания Христа Богоматерью. Здесь до известной степени ещё сохраняется чувство просветлённой возвышенности в раскрытии трагического образа: поддерживая у себя на коленях тело умершего Сына, Мадонна застыла в скорбном смирении перед случившимся.

А вот **Тициан**, младший современник Микеланджело, переживший его всего на 12 лет, уже открыто выражал тему мученичества. Достаточно вспомнить принадлежащее ему полотно «**Св. Себастьян**», где изображено состояние человека, страдающего от пронзивших его стрел.

Этот художник, начинавший свой творческий путь на исходе Возрождения, во многом и очень разнопланово открывал горизонты эстетики Барокко. Она хорошо ощутима в картине «**Несение Креста**» (около 1566). Как и в «Св. Себастьяне» с его грозовой атмосферой, здесь та же затемнённая колорита, но ещё более акцентирована острота психологического состояния центрального персонажа. Внутренне картину пронизывает мысль: Христово «несение Креста» — символ тяжкого, крестного пути человека в этой жизни-юдоли.

Примером «насквозь» барочного решения рассматриваемой темы можно считать полотно итальянского художника **Алессандро Маньяско** (1667–1749) «**Распятие**». Пафос мученичества и страдания доведён здесь до предела. Взвихренность и даже вздыбленность всей композиции резонирует изображению бушующей стихии. На фоне огромного грозового неба (оно становится почти обязательным атрибутом подобных образных решений) — распятое тело с раз-

вевающимися складками одежды. Ситуация подаётся почти натуралистически, чему способствуют эмоции очевидцев свершившейся казни, находящихся в состоянии величайшего смятения, безмерного отчаяния, глубокого стресса.

Рядом с исключительной противоречивостью, дисгармонией и трагизмом в искусстве Барокко присутствовало прямо противоположное — *яркое жизнелюбие*, радость и лёгкость настроения. То есть произошло расслоение жизненного потока на резко сопоставленные между собой полюсы, которые сосуществовали не только у разных авторов, творивших в одно время, но и в творчестве одного и того же автора.

Только что речь шла о работе **Пуссена** «Избиение младенцев», которая приводилась в качестве свидетельства кошмаров изуверства. И тот же Пуссен мог во всём великолепии передавать сияние красок мира, гармонию людского сообщества, наслаждение благами жизни, что находим, скажем, в картине «**Царство Флоры**» (1631). В центре многонаселённой композиции — Флора, одаривающая всё вокруг радостью, как может это делать богиня цветов и весеннего цветения. Полотно залито солнцем — сам Гелиос (бог солнца) на колеснице движется по небосводу.

Другой пример сочетания, казалось бы, совершенно немыслимых контрастов встречаем в поэзии **Пьера Ронсара** (1524–1585), соотечественника Пуссена. «**Я высох до костей...**» — поистине леденящие строки, в которых сурово и жёстко говорится о финише жизни. А рядом — стихотворение «**Мой боярышник лесной...**», написанное примерно в те же годы и наполненное лёгкой радостью жизни, где ощущение весенней свежести вырастает в настоящий гимн молодости. Всё это передано, в частности, через динамичные перебивы ритма (в метрике непрерывное чередование семи- или восьмистопных и трёхстопных строк).



Подобную непосредственность в выражении радости жизни среди художников, пожалуй, ярче и полнокровнее, чем кто-либо, воплощал голландский живописец **Франс Халс** (встречается и написание *Гальс*, между 1581 и 1585–1666). Это чувство он нередко раскрывал в удивительных по живости и движению зарисовках типажей, выхваченных из народной среды, подчёркивая душевное здоровье человека из низов (один из замечательных примеров — его «**Мулат**»). Как никто, Халс владел секретом передачи естественной, живой улыбки. От некоторых его детских портретов исходит удивительное в своей заразительности веселье — квинтэс-

сенцией этого может считаться «**Смеющийся мальчик**» (ил. 5).

Продолжая сопоставления, находим в сфере *сценических искусств* следующую ситуацию: Барокко — это эпоха расцвета театральной трагедии, но в то же время это и эпоха расцвета комедии.

Начало расцвету *комедии*, как и вообще начало европейскому профессиональному театру Нового времени, положила итальянская *комедия масок* (*commedia dell'arte*). Она зародилась в Венеции в 1560-е годы, как раз на выходе в эпоху Барокко. А затем в других странах в самом скором времени сложились свои школы комедиографии, увенчанные такими выдающимися именами, как **Шекспир**



Ил. 5. Ф. Халс. «Смеющийся мальчик».

Ок. 1620. Дерево, масло. 30,5×30,5.

Королевская галерея-музей Маурицхёйс, Гаага, Нидерланды



в Англии, *Lópe de Véga* в Испании (настоящее имя — Лóпе Фэликс де Вэга и Кáрпио, 1562–1635), *Мольэ́р* во Франции (настоящее имя — Жан Батист Поклэн, 1622–1673).

В музыкальном искусстве нечто аналогичное очень ярко и раньше всего заявило о себе в жанре *мадригальной комедии*. Она развивалась в основном в Италии, выросла из мадригала и непосредственно предшествовала появлению оперы. Мадригал в такого рода композициях подвергся театрализации, то есть в него была привнесена сюжетная канва, сценическое действие, диалоги персонажей, игровое начало. Подобные вещи как само собой разумеющегося требовали лицедейства, включения открыто буффонных приёмов, то есть комикования, в том числе связанного и с пародированием.

Законченным образцом мадригальной комедии можно считать «**Представление на масленицу**» *Адриа́но Банкье́ри* (1567–1634), где в частности одна из сцен выполнена в характере изобретательной и остроумной пародии на молебен («Месса животных»).

Из сказанного становится ясным, что человек того времени отличался завидным чувством юмора, удивительным умением радоваться жизни, а также необычайной живостью характера.

Эта живость была одним из проявлений более общего свойства, присущего эпохе Барокко. Обозначим его словом *динамизм*, что, естественно, подразумевает насыщенность энергией, действием, движением.

Последний из названных признаков (движение) получил своеобразное претворение в зодчестве. Фасады зданий стали отличаться исключительной сложностью: гибкие и подвижные текучие формы, резко выдвинутый рельеф карнизов, колонн и портиков, криволинейные очертания (архитектурная плоскость становится искривлённой или изломанной, используются выгнутые и вогнутые поверхности, витые колонны и т. д.).

Одним из образцов всего перечисленного можно считать **церковь Сан-Кáрло** в Риме (её полное название: Сан-Кáрло áлле Куáтро Фонтáне, 1634–1667). Это плод фантазии итальянского архитектора **Франчэ́ско Борромíни** (1599–1667), которого причисляют к самым блестящим мастерам причудливо-живописного стиля барокко. В полной мере особенности подобного стиля присущи и внутреннему облику сооружений Борромини, что в данном случае дополняется роскошью скульптуры, росписей, лепнины и разнообразием материалов. Совершенно показательный образец — интерьер **церкви Сант-Аньэ́зе** в Риме.

В России идею подчёркнутого динамизма великолепно передавал в архитектурных формах **Варфоломэй Растрéлли** (1700–1771, о его отце, скульпторе Бартоломео Растрелли будет упомянуто позже).

Когда мы входим в главный вестибюль его прославленного творения — **Зимнего дворца** (Петербург), где ныне располагается знаменитый Эрмитаж, и начинаем подниматься по **Иорданской лестнице**, то вместо чётких, прямых лестничных маршей находим текуче-изогнутые очертания как линии перил, так и формы ступеней — таким образом, характерно барочная криволинейность представлена здесь как бы «в квадрате». Стиль барокко заявляет о себе тут и в резко сопоставленных цветовых контрастах: белоснежный мрамор лестницы и тёмные колонны (это напоминает характерный для барочной живописи контраст «белого» и «чёрного», о чём речь впереди), а рядом густая позолота с чрезвычайно усложнённым рисунком лепнины. И во всём — особая роскошь пышного дворцового интерьера.

Уникальным примером растреллиевского динамизма следует считать **Екатерининский дворец** в Царском Селе (ныне г. Пушкин), строившийся в 1752–1757 годах. Его пышный и чрезвычайно протяжённый, трёхсотметровый фасад,

выходящий в парк, отличается невероятным богатством и разнообразием форм.

Сложность архитектурной композиции заключается в её многосоставной структуре: парковый фасад состоит из вереницы малых фасадов, каждый из которых выдержан в своём роде. Объединяет их изоощрённая сложность и непрерывное обновление членений и форм (обработка поверхности, ритм выступов, скульптурное убранство, всевозможные типы окон, наличников, колонн и т. д.). Это многообразие увенчано взлётом золотых куполов дворцовой церкви, что к барочному стилю общеевропейского стиля присоединяет чисто русский мотив с очень оригинальной трактовкой луковичной формы куполов.

Музыкальное искусство эпохи Барокко выработало свои формулы двигательной динамики, которые условились обозначать словом *моторика*. Действительно, в ряде случаев это самый настоящий «мотор», работающий безостановочно, в незамирающей пульсации, и великолепно воплощающий сосредоточенный ритм созидательных процессов.

Такого рода энергию великолепно передавал в быстрых частях своих инструментальных концертов итальянский композитор **Антонио Вивальди** (1678–1741). Заострённое выражение мощный двигательный напор не раз получал в музыке **Иоганна Себастьяна Баха**, чем-то напоминая бесперебойно работающий механизм. Подобное можно встретить у него даже в миниатюрах, предназначенных для начинающих музыкантов — например, в одной из его **Маленьких прелюдий** для клавира (Маленькая прелюдия до минор, которая в указателе баховских сочинений числится под номером 999).

Особые грани жизнелюбия принёс с собой стиль *рококо́*, который возник во Франции уже на завершающих стадиях эпохи. И если «на входе» (вторая половина XVI века) барочное искусство начиналось с маньеризма, то «на выходе»

(первая половина XVIII столетия) оно во многом трансформировалось в рококо.

Стиль этот отличался светлой, беззаботной, «сибаритской» настроенностью, переводя едва ли не всё в плоскость наслаждения, лёгкости, праздного существования, беспечной игры. Зачастую то было искусство неглубокое, подчас даже поверхностное, но ему невозможно отказать в обаятельной, располагающей к себе изящной грациозности и элегантности. Вот почему фигурирует и другое обозначение этой манеры — *галантный стиль*, что справедливо, поскольку он был связан с атмосферой светской жизни, и значение французского слова *галантный* (*учтивый, вежливый, изысканный*) как нельзя более отражает суть данного художественного направления.

Стиль рококо затронул все виды искусства, но самые значительные результаты принёс в живописи, архитектурном интерьере и музыке.

*Живопись* рококо отличается изяществом и декоративностью, в её сюжетах почти всегда присутствует такое любопытное свойство: картины напоминают тщательно отрежиссированные театральные сценки. Особую тональность приобретает и колорит — при всей красочности он становится мягким, изысканным, чуть блёклым.

Истоком рококо в живописи послужило творчество французского художника **Антуана Ватто** (1684–1721) со свойственной ему трепетностью рисунка и изысканной нежностью пастельных тонов.

Одна из характерных его работ — «**Праздник любви**» (между 1717 и 1719), где в парке у статуи богини любви Афродиты, сопровождаемой Амуром, дамы и кавалеры разыгрывают галантные сценки (ил. 6).

Пожалуй, с наибольшей полнотой стиль рококо выразил себя в *архитектурном интерьере*. Если в XVII столетии интерес зодчих был сосредоточен на огромных монументальных дворцово-парковых комплексах, то в первой поло-





Ил. 6. А. Ватто. «Праздник любви».

Около 1717. Холст, масло. 61×75.

Дрезденская картинная галерея, Дрезден, Германия

вине XVIII века в центре внимания оказываются небольшие дворцовые здания и городские особняки. Причём основные усилия архитекторов были направлены на интерьер этих построек. Потребности респектабельного аристократического быта выдвинули на передний план такие качества, как комфорт, интимность и неприменная оригинальность. Именно эти потребности и удовлетворил стиль рококо с его изысканной роскошью, замысловато-затейливым контуром и часто нарочитой асимметричностью общей композиции и её отдельных деталей.

С подобными устремлениями был связан расцвет *декоративного искусства*. Декоративизм рококо определяли всевозможные живописные эффекты, общая нарядность отделки, прихотливость причудливо-изогнутых линий, сложнейшие лепные и резные узоры, завитки, растительные побеги, цветы, гирлянды. Центральным мотивом орнаментальной композиции часто становится стилизованное изображение раковины — так называемый *рокайль* (отсюда и произошёл термин *рококо*). Для внутреннего убранства помещений широко применялись многочисленные зеркала самых при-



чудливых очертаний, красочные ковры и живописные панно с аллегориями, мифологическими сценами, галантными празднествами, фантастическими сюжетами и мотивами восточной экзотики.

Со временем всё это пришло и в Россию. Перлом расточительно декоративного, роскошного русского рококо стали интерьеры **Китайского дворца** в Ораниенбауме (ныне Ломоносов, близ Петербурга), в том числе находящиеся в этом дворце **Фарфоровый кабинет** и **Стеклярусный кабинет** (стеклярус — род бисера: разноцветные стеклянные трубочки, используемые в декоративных целях). Во втором из них чрезвычайно примечательно панно, занимающее всю стену и заполненное всевозможной экзотикой животного и растительного мира.

В музыкальном искусстве обрисовка особого изящества и грациозности повела к миниатюризму: с точки зрения масштабов это была, как правило, пьеса небольших размеров или сюита, составленная из ряда таких пьес. Фактура отличалась прозрачностью, а звучание — камерностью (несколько инструментов, а ещё чаще клавесин *solo*). Тихий, деликатно-холодноватый тембр клавесина как нельзя лучше отвечал «хорошему тону» (французское *bon ton*) избранного общества, его утончённым вкусам, изысканным манерам и аристократическому этикету. Вот почему синонимом стиля рококо стал *французский клавесинизм*.

Центральная фигура этой школы — **Франсуа Куперен** (1668–1733). Его манеру отличает грациозность мелодического рисунка, прихотливая ритмика, детализированный штрих, насыщенная орнаментика (обилие мелизмов, то есть украшений). Ювелирная отделанность фактуры может вызвать ассоциации с бисером, с вышивкой жемчугом. В отдельных пьесах хрупкость звуковой ткани доведена до такой степени, что музыка начинает напоминать фарфоровую статуэтку (излюбленный жанр прикладной скульптуры рококо) или какую-либо

драгоценную безделушку. Из сочинений Куперена, написанных для клавесина, очень показательна в данном отношении **Сюита № 23**.

В конечном счёте искусство рококо было устремлено к светлой улыбке, радужному свету, «легкокрылой» радости. Как выразился один из ведущих немецких композиторов, работавших в этом стиле, **Гёорг Фёлипп Тэлеман** (1681–1767), «музыка должна пениться, как шампанское». Подобную настроенность превосходно передаёт один из «шлягеров» первой половины XVIII века — популярнейшее **Badinerie** ([Бадинри́], фр. *шутка*) из оркестровой **Сюиты № 2 Баха**. Солирующая здесь флейта (так же, как и клавесин, она была излюбленным тембром музыки рококо) буквально искрится живой радостью жизни, игрой «солнечных зайчиков».

Как помним, эпоха Барокко своё название получила по одноимённому стилю (барокко), который господствовал в европейском искусстве с середины XVI до середины XVIII века. Завершая рассмотрение стиля барокко, обратимся к таким его свойствам, как контрастность, фантазия и барочный темперамент.

Что касается характерной для барокко резко выраженной *контрастности*, то как раз о контрастах, доводимых до уровня антитез, и шла речь до сих пор, и уже говорилось, что именно в этом состоит ключ к пониманию эпохи Барокко.

Очень широко использовался принцип контраста в музыке. Не случайно тогда впервые в практику вошёл приём динамического сопоставления *piano* — *forte* (тихо — громко). Его специфическим вариантом стало «эхо» — излюбленный звуковой эффект того времени: краткая фраза, прозвучавшая *forte*, тут же повторяется на глубоком *piano*. Общее тяготение искусства Барокко к рассматриваемому качеству было настолько велико, что композиторы стремились подчас к совмещению контрастов не только по горизонтали (перемежающие друг друга

эпизоды), но и по вертикали, то есть в од- новре́менности.

Оригинальную разработку такой идеи, технически трудно осуществимой в музыке, находим в **Магнífикате** итальянского композитора **Клáудио Монтевэ́рди** (1567–1643, первый классик мировой оперы). Магнífикат (от первого слова латинского текста *Magnificat anima tua Dominum — Величит душа моя Господа*) — произведение на евангельский сюжет о Благовещении, по форме и масштабу близкое кантате или даже оратории.

**В I части** названного произведения с совершенно осязаемой отчётливостью противопоставляются два звуковых пласта: нижний, изложенный в протяжённых длительностях — тягуче-сумрачный, гнетущий по своему характеру, и верхний, поданный в оживлённом движении, совсем иной по складу — высветленный, прихотливо-игровой (данная, основная линия, в свою очередь, построена на непрерывном обыгрывании эффекта «эхо»). Этот смелый и яркий драматургический монтаж по смыслу прочитывается как характерный для барочного мироощущения антагонизм двух начал — монашески-аскетичного, «могильного» и жизнелюбивого, юного.

В живописи принцип контраста с особой последовательностью заявлял о себе в таком чрезвычайно устойчивом приёме, как подчёркнуто резкое сопоставление света и тени. В этом, как и во многих других отношениях, одним из самых ранних прорывов в стилистику барокко нужно считать картину **«Святая ночь»** (около 1530) итальянского художника **Антóнио Коррédжо** (около 1489–1534).

В центре полотна — Мария с только что родившимся Христом. Колорит ночного освещения приобретает здесь совершенно определённую образно-смысловую направленность: сияние, исходящее от Младенца, сообщает событию характер чуда. В сплошном световом потоке — лицо юной Мадонны, склонённое

над новорождённым, оно полно радости, нежности и любви.

Всё остальное предстаёт в отблесках этого сияния. Это всё остальное наполнено характерным для искусства Барокко повышенным динамизмом, что находит себя в энергичных позах передних фигур и в сложном диагональном построении полотна. Примечателен и дополняющий контраст: с реальностью основных персонажей (включая Иосифа, который в темноте занят с мулом, — штрих повседневности) сопоставлены парящие в облаке фигуры небожителей, освящающих происходящее на этом уголке земли (мистический акцент).

Сноп яркого света, пронзающий темноту, выхватывающий фигуру либо предмет из фона или окружения и высвечивающий их словно лучом прожектора — вот к какому эффекту часто стремились художники Барокко. Одним из первых к этому сильнодействующему средству стал постоянно прибегать **Тициан**.

В его картине **«Христос-Вседержитель»** (1560-е годы) образ всевидящего и всезнающего Богочеловека выступает из мрака мира светочем мудрости и высшей духовности (ил. 7). Лицо светится из овала угольно-чёрных волос, окаймлённых острыми световыми пучками нимба. И ещё высвечены руки: одна в жесте крестного знамения, другая (как бы изнутри светящаяся) держит тёмный шар с редкими пятнами высветления. Символический смысл подобного колористического решения совершенно ясен: до чего мало света и блага на этой мрачной земле!

По такому же пути подчёркнутого контраста «света» и «тьмы» нередко шли и те живописцы, которых обычно причисляют к реалистам. Один из них — **Диего Веласкес** (полная фамилия — Родри́гес де Сильва Велáскес, 1599–1660). В **«Портрете пожилого мужчины с крестом ордена Сант-Яго»** он даёт ярко освещённое лицо на непроницаемом чёрном фоне стены и одежды. Этот контраст «белого» и «чёрного» в соединении с насторожённым





*Ил. 7. Тициан. «Христос-Вседержитель».*

*Ок. 1570. Холст, масло. 96×80.*

*Государственный Эрмитаж. Санкт-Петербург. Россия*

взглядом и теряющейся в ткани костюма сверкающей змейкой золотой цепочки подчёркивает большое внутреннее напряжение сановитого персонажа, его готовность к превратностям судьбы — к тем превратностям, которые так акцентировались в сознании человека Барокко.

Ещё одно важное качество стиля барокко своё совершенно определённое жанровое обозначение получило в музыке той эпохи — *фантазии*. Сразу же

оговоримся: в характере фантазии в те времена часто создавались и музыкальные пьесы типа прелюдий, токкат, каприччио и т. д. Характерным примером на этот счёт можно считать клавирную пьесу французского композитора **Жана Филиппа Рамо** (1683–1764) «**Перекликание птиц**».

Сильнейшую склонность к фантазии и фантазийности как способу художественного мышления обнаружили и ос-



тальные виды искусства, в том числе живопись. Это находило себя в пристрастии к необычному, причудливому, в обращении к материалу, поражающему своей редкостью и экзотичностью.

Крупнейший мастер голландского пейзажа **Якоб ван Рёйсдал** (1628 или 1629–1682) пишет «**Лесное болото**» как уголок девственной, дикой природы. Возможно, оно существовало в реальности, но даже в этом случае примечательно стремление художника отыскать и зафиксировать в красках подобное. Так или иначе, всё здесь предстаёт в необычном ракурсе, обращают на себя внимание искривлённые стволы и сучья. В сопоставлении с живыми существами (охотник вдалеке и встрепенувшаяся утка вблизи) деревья кажутся огромными, даже циклопическими. Так складывается не только таинственно-сумрачный, но и почти фантастический ландшафт.

Однако если в пейзаже Рёйсдала приходится гадать, могло быть такое или нет, то в картине **Эль Греко «Толéдо»** (1604–1614) изображён реально существующий испанский город. Художник писал её более десяти лет, и в данном случае нам понятны «муки творчества». Реальность для выдающегося мастера была только импульсом, и он самым активным образом преображал и пересоздавал её в соответствии с субъективной игрой своего воображения. Результатом стала искривлённо-изломанная полоса городского силуэта, зажатая между громадами земли и неба, поданными в мрачно-грозовом колорите.

В подобных работах безудержная фантазия граничила с фантастикой и легко могла переходить в неё. С фламандским мастером натюрморта **Франсом Снейдерсом** мы уже встречались (вспомним его «Рыбную лавку»). Есть у него и «живой» натюрморт под названием «**Птичий концерт**».

Натюрморт живой, но абсолютно выдуманый. Начиная с предложенной ситуации, обозначенной заголовком

картины, и кончая такой немислимой деталью: находящаяся в центре полотна сова держит перед собой раскрытые ноты, выступая в качестве дирижёра. Гиперболизм здесь обнаруживается во всём, в том числе в изображении такого скопища всевозможных пернатых и в сильнейшем акценте на диковинных существах, в обрисовке которых господствует заведомо изощрённый вымысел.

В связи с рассмотрением такого качества стиля барокко, как фантазия и фантазийность, отдельного разговора заслуживает *русское искусство* этого времени. Оно ярко и очень по-своему отозвалось на общие веяния эпохи.

К XVII столетию высшего расцвета достигает *русская деревянная архитектура*: избы, мельницы, часовни, церкви и т. д. — всё это рубили без гвоздей и с удивительной художественной выдумкой. Шедевром деревянного зодчества стала **Преображенская церковь** в Кижях (остров на Онежском озере, где ныне находится музей-заповедник русской деревянной архитектуры) (ил. 8).

Многоглавие, то есть обилие куполов, как важнейшая примета русского храмового зодчества доведено здесь до предела — церковь имеет двадцать две главы. Она отличается поразительно замысловатой конструкцией, однако щедрое разнообразие форм собрано в единый пучок, устремлённый ввысь на 37 метров и своеобразно реализующий принцип пирамиды. Тонкая, мастеровитая работа обнаруживает себя в любой детали: и в том, как ладно всё пригнано, образуя затейливо-прихотливый силуэт, и в том, как искусно вышит узор орнамента, создающего трепетную вибрацию чешуйчатой поверхности.

В каменном зодчестве Руси самым известным примером самобытно-национальной параллели фантазиям барокко можно считать **храм Василия Блаженного** на Красной площади в Москве (его «официальное» название: Покровский собор, что на Рву). Исключительная



*Ил. 8. Преображенская церковь в Кижях.*

*1694–1714. Дерево.*

*Государственный музей-заповедник «Кижы», Карелия, Россия*

многосоставность композиции дополнена избыточным изобилием её компонентов и элементов — создатели храма (предполагают, что ими были мастера **Бárма** и **Пóстник**) словно бы задались целью представить в одном сооружении всё многообразие национальной традиции. В итоге возникает впечатление затейливости и нарядности, граничащей с

пестротой, напоминающей цветистость ярмарочных красок. Храм превращён в своего рода короб чудес, в сказочный расписной терем.

Упоминание о тереме тем уместнее, что рядом, на территории Московского Кремля, несколько позже был построен **Теремной дворец** (1635–1639, мастера **Бажён Огури́ов** и **Трефи́л Шару́тин**).



В его общем облике и особенно в росписях интерьера с полной наглядностью преломились черты русского *узорочья*. Узорожье в данном случае — это настоящий хоровод живописнейших нарядных узоров, это до чрезвычайности яркая, праздничная раскраска и это в высшей степени затейливый вымысел (часто фольклорного происхождения).

Пройдя в XVII веке кульминацию национально-самобытной экзотики, к концу столетия русское искусство всё более склонялось к ассимиляции европейских форм художественного мышления. В их синтезе с русским узорожьем возникло так называемое *московское барокко*, или иначе — *нарышкинский стиль*, поскольку многое в постройках этого стиля было инициировано дворянским семейством Нарышкиных, состоявших в родстве с царской фамилией.

Несколько позже, в связи с реформами Петра I, в новой столице, Петербурге (ныне Санкт-Петербург), складывается русский стиль уже чисто европейского толка. Для очертаний этого стиля очень показателен огромный резной *иконостас Петропавловского собора* (1722–1727, собор находится в Петропавловской крепости в Петербурге). Композиция этого иконостаса далека от привычных стандартов православия: не серия икон, размещённых в последовательной иерархии рядов (чинов), а свободный архитектурный ансамбль. Примечательно, что создан он не живописцами, а резчиками по проекту архитектора *Иváна Зарúдного*.

Включённые в этот иконостас скульптурные фигуры полностью соответствуют европейской традиции. Но немало здесь и национально-своеобразного — в характере виртуозной обработки дерева, в самобытной выдумке. Чем ещё данный шедевр смыкается с эстетикой стиля барокко, так это безудержной роскошью и подчёркнутой живописностью: богатством и разнообразием декоративных мотивов, ослепительной пышностью золотого убранства.

Русское искусство петровской и послепетровской поры восприняло от западного барокко и склонность к оптическим эффектам, уводящим в стихию иллюзионизма. Особенно это проявилось в росписях плафонов (так называют поверхность потолка, украшенную каким-либо изображением). Мастера фресковой живописи достигали удивительного «обмана зрения», рисуя небо, облака, далёкие просторы и летящие в них фигуры, создавая иллюзию прорыва в большое открытое пространство.

Один из таких плафонов можно видеть в уже упоминавшемся **Китайском дворце** Ораниенбаума, где воссоздаётся фантазийная поэтика свободного полёта: люди и птицы реют среди облаков, туманов и развевающихся драпировок. Прекрасные существа с радостной безмятежностью плывут в небесах — так передаётся бесподобная феерия абсолютного воспарения над земным, обыденным, полный отлёт от реальности в мир грёз.

Особого рода барочная фантазия — *утопический роман*. Его истоком стала «**Утопия**» *Томаса Мора* (1478–1535), написанная ещё в 1516 году. Впоследствии, уже как безусловно принадлежащие эпохе Барокко, появились «Город Солнца» (1602) *Томмáзо Кампанéллы* (1568–1639), «Новая Атлантида» (1627) *Фрэнсиса Бэкона* (1561–1626), «Иной свет, или Государства и империи Луны» (изд. 1657) и «Государства и империи Солнца» (изд. 1662) *Савиньéна Сиранó де Бержера́ка* (1619–1655) и т. д.

В этих книгах через фантазийные описания, в противовес существующей дисгармонии, утверждалась мечта об идеальном общественном устройстве. Аналогичные мотивы преломились и в массе других литературных произведений — например, в романе *Джéонатана Свифта* (1667–1745) «**Путешествия Гулливера**» (1726). Всё, что привлекло знаменитого героя в вымышленной стране гуингнмов (разумных лошадей), сосредоточено в нескольких предложениях, раскрывающих картину желаемого в





жизни. И это квинтэссенция того, к чему стремились авторы утопий Барокко.

Так, в цепочке суждений (путём доказательств от противного — «здесь не было...») Свифт подытожил развитие утопической мысли. Но «Путешествия Гулливера» — это прежде всего занимательная, вольная, неистощимо изобретательная фантазия, гиперболизм которой направлен либо в сторону наименьшего (лилипуты), либо в сторону наибольшего

(великаны). И она всегда направлена на какую-либо отчётливо осознанную цель. Одна из таких целей — развенчание лженауки. Делает это писатель с неподражаемым юмором, как, допустим, в рассказе о некоем псевдоучёном, открывшем способ пахать землю свиньями и таким образом избавиться от расходов на плуги, скот и рабочих.

*(Окончание следует)*

---

*Об авторе:*

**Демченко Александр Иванович**, доктор искусствоведения, профессор, главный научный сотрудник Центра комплексных художественных исследований, Саратовская государственная консерватория имени Л.В. Собинова (410012, г. Саратов, Россия),  
**ORCID: 0000-0003-4544-4791**, alexdem43@mail.ru

---

*About the author:*

**Alexander I. Demchenko**, Dr.Sci. (Arts), Professor, Chief Research Associate of the Center for Comprehensive Art Studies, Saratov State L.V. Sobinov Conservatoire (410012, Saratov, Russia),  
**ORCID: 0000-0003-4544-4791**, alexdem43@mail.ru

---

