



ISSN 2658-4824 (Print), 2713-3095 (Online)
УДК 7.034.7
DOI: 10.33779/2658-4824.2021.2.006-029

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
(окончание)**

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
(conclusion)**

The essence of the cycle of essays published by the journal is that it provides with a maximal compactness of presentation 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 (окончание) // ИКОНИ / ICONI. 2021. № 2. С. 6–29. DOI: 10.33779/2658-4824.2021.2.006-029.

Гиперболизация стала важнейшей приметой искусства того времени — таков уж *барочный темперамент*: преувеличение во всём, жажда исключительного, неумеренность страстей, непомерность стремлений.

Великолепную иллюстрацию сказанному даёт главное сооружение католического мира — **площадь и собор св. Петра** в Риме (1657–1663). Огромная овальная площадь (её глубина 280 метров), простирающаяся перед собором, представляет собой почти необозримое пространство, взятое в кольцо из 284 колонн высотой 19 метров. Две галереи, переходящие в колоннаду, охватывают это пространство «подобно распротёртым объятиям» (выражение создателя площади, архитектора **Лоренцо Бернини**). Центр площади отмечен обелиском, а фонтаны по краям от него определяют её поперечную ось. Гигантская, идущая в четыре ряда колоннада с её торжественным ритмом, ведёт к собору, подготавливая его ошеломляющую грандиозность.

Создание собора св. Петра начиналось ещё в первые десятилетия XVI века, когда он был задуман автором исходного проекта **Донатом Браманте** (1444–1514) как сооружение, которое должно было превзойти все храмы христианского мира. С 1546 года строительством руководил **Микеланджело** — им, в частности, разработана конструкция купола, который завершается фонарём, подчёркивающим устремлённость всех форм ввысь. Доминируя над архитектурным окружением, купол служит важной композиционной точкой в ансамбле города.

Стена собора изгибается, многообразные и контрастные по размеру объёмы усложняют её конфигурацию. Внутри

храма всевозможные скульптурные и орнаментальные формы поданы в сложных ракурсах, что усиливает впечатлительное бесконечное разнообразие. Всё это, в соединении с обилием и роскошью убранства, с неожиданными и смелыми пластическими эффектами, призвано символизировать величие, мощь и богатство католического Рима (в создании интерьеров собора главная заслуга принадлежит **Лоренцо Бернини**).

Такой же гиперболизм свойствен стилю барокко и в передаче человеческих страстей. Для подтверждения обратимся к двум полотнам **Рубенса**. Невероятно мощная патетика — вот суть действия, запечатлённого в картине «**Воздвижение креста**» (1610) (ил. 1). Конечный трагический смысл происходящего оказался отодвинутым далеко на задний план. Художник передаёт титанические усилия и распятого, и его палачей. Антагонизма как такового нет — всё сосредоточено на едином порыве этой группы людей, вздымающих Крест как непомерную тяжесть. Резкие развороты фигур, беспокойные блики света и тени, скользкие по трепещущим от напряжения вздувшимся мышцам, интенсивность цвета и общая «вздыбленность» композиции, построенной по диагонали, — всё это до предела обостряет пафос изображаемого. Причём заметим, что основной диагонали крестообразно противостоит контрдиагональ с тяжело дышащей собакой в левом нижнем углу и деревом, согнувшимся под порывом ветра, в верхнем правом углу.

В работе **Рубенса «Ужасы войны»** (1637–1638) барочный темперамент представлен в абсолютной полноте: патетическая гиперболизация, бурная



*Ил. 1. П. Рубенс. «Воздвижение креста».
1610. Холст, масло. 460×340.
Собор Антверпенской Богоматери, Антверпен, Бельгия*

динамика (под шквалом бедствия всё в картине склонилось слева направо), подчёркнутая экспрессия, передающая неистовство эмоций, и наконец — аффектированность состояния. Кроме того, отмеченным качествам сопутствуют театрализация (драматическая эффектность

живописной композиции) и аллегоризм (обнажённая Венера с амурами). Всё вместе взятое позволило художнику с исключительной страстностью выразить идею неприятия войны. А то, что это не было для него пустым звуком, доказывает одно из его писем: «Я хотел бы, чтобы

весь мир был в мире, и мы могли жить в веке золотом, а не железном».

Всевозможные грани барочного темперамента, включая сильнейшую склонность к патетике, экспрессии и экзатичности, демонстрировало музыкальное искусство. Яркими разноплановыми примерами раскрытия названных качеств могут послужить следующие произведения:

– завершение органной **Прелюдии, фуги и чаконны ре минор** немецкого композитора, одного из непосредственных предшественников Баха **Иоганна Пáхельбеля** (1653–1706) с её сумрачным колоритом и подчеркнута проблемным настроением;

– II часть **Концерта для двух скрипок, виолончели и оркестра Антонио Вивальди** с характерной для неё настойчивостью преодолений, доводимой до лихорадочного возбуждения;

– начальный раздел **Хроматической фантазии и фуги** для клавира **И.С. Баха**.

В последнем из названных сочинений жанр фантазии трактуется как форма совершенно свободного, спонтанно-стихийного волеизъявления. За артистизмом этой музыки стоит неординарная личность с её сложным внутренним миром и дерзновенно-бунтарским духом. Открыто заявляющая здесь о себе драматическая патетика — это и размах мысли, чувства, действия, и приподнятость высказывания с его риторическим накалом. Для искусства Барокко вообще очень характерна ораторская риторика с воспроизведением декламационной речи, энергичной жестикюляции, вдохновенных «росчерков пера». Рука об руку с патетикой идёт высокая экспрессия, передающая в данном случае страстную взволнованность и бурное возбуждение. Монтеверди, творивший за столетие до Баха, ввёл на этот счёт специальное обозначение: *stile concitato* [сти́ле кончитáто] — *взволнованный, возбуждённый стиль*.

До сих пор речь шла о стиле барокко, который дал имя эпохе и был для неё

определяющим. Но эпоха, буквально сотканная из резко выраженных контрастов, не могла не выдвинуть стилей, ему противостоящих. И действительно, наряду с барокко и в противовес ему существовали классицизм и реализм.

Как стилю барокко предшествовал маньеризм, так и классицизм был подготовлен появлением академизма. В 1585 году в Болонье (Италия) художники братья **Карраччи** (их было трое, наиболее известный и талантливый из них — **Аннибале**, 1560–1609) основали Академию, чтобы противопоставить маньеризму искусство, основанное на изучении великих мастеров прошлого. Это была исторически первая академия, позже в разных странах появились аналогичные учреждения, причём не только в области изобразительного искусства, но и по линии драматического театра, музыки, танца, чем было положено начало систематическому художественному образованию.

Именно в академиях и складывался академизм, который требовал соблюдения правил, заимствованных из классического искусства Античности и Ренессанса. В этом состояло главное и общее между академизмом и классицизмом (термины тождественны, оба происходят от слов, означающих *образцовый, совершенный*). Для того чтобы убедиться в сказанном, достаточно сравнить картины «**Святые жёны у гроба воскресшего Христа**» академиста **Аннибале Карраччи** и «**Отдых на пути в Египет**» классициста **Никола́ Пуссе́на** (ил. 2). Их роднит ясность рисунка и композиции, чувство возвышенной красоты, величавый характер и черты театральной приподнятости.

Явственно ощущаемо, что для каждого из этих авторов идеалом светлой и разумной жизни была греко-римская Античность и времена Высокого Возрождения, поэтому в соответствующем обличье выступают у них и персонажи христианских легенд. Вот почему даже



Ил. 2. Н. Пуссен. «Отдых на пути в Египет».
1658. Холст, масло. 105×145.
Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург, Россия

в изображении бытовых мотивов всему придаётся дух благородства и возвышенности.

Чтобы со всей осязаемостью почувствовать образный строй и эстетику классицизма, обратимся к «Автопортрету» Никола Пуссена, который был лидером этого направления во всём европейском изобразительном искусстве эпохи Барокко. Перед нами человек отчётливо классицистского типа, в облике которого подчеркнута серьёзность и сила интеллекта. В жизни подобной натуры превалирует рассудок, рациональное начало — то, что противостояло эмоциональной стихийности барокко. Интеллектуализм образа проакцентирован фоном, который целиком построен на геометризме прямых линий (рамы картин, угол двери) и

дополнен графически чёткой надписью (атрибуция портрета), выполненной латинским шрифтом — латынь в данном случае служит символом точности, ясности и лаконизма.

В русле классицизма возникло такое замечательное явление, как *французская трагедия*. Культ разума, которым были отмечены работы того же Пуссена, стал для неё определяющим моментом. Господство сознания над эмоциями получило наиболее рельефное выражение в центральной для этого жанра проблеме борьбы чувства и долга.

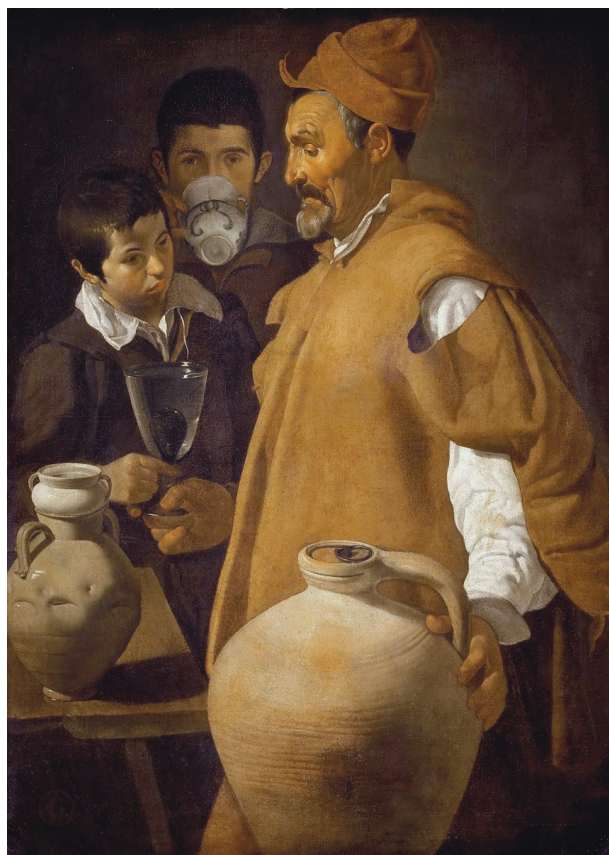
У *Пьера Корнеля* (1606–1684), основоположника классицистского театра, эта дилемма однозначно решалась в пользу долга, что обычно связывалось с интересами государства. В его пьесе «*Гораций*»

рисуеться противоборство Рима античных времён с городом-соперником. Волей обстоятельств судьбу их спора должен решить поединок, на который с каждой из сторон выбраны по три брата из родственных семей. И главный герой отбрасывает всё, что может помешать исполнению долга (очень характерно в этом отношении его обращение к одному из братьев своей жены накануне поединка).

Если стиль барокко тяготел к необычному и предельному, а классицизм — к возвышенно-идеальному, то реализм преимущественно обращался к обычному, привычному, воссоздавая реального человека в реальных ситуациях и обстоятельствах.

До сих пор многое в рассмотрении эпохи Барокко начиналось с *Тициана*. Начнём с него и теперь. В его «Автопортрете» (около 1565) всё обыкновенно, во всём подчёркнута скромность (одежда, сам облик), что как бы говорит: изображённый здесь персонаж стремится жить, ничем не выделяясь. Перед нами старый человек, существование которого отягощено бременем житейских забот (этим мотивом Тициан предвосхищал многие портреты Рембрандта). Сумрачное цветовое решение, грубоватые бурые мазки на лице служат свидетельством тягот обыденного хода вещей. И только глубоко изнутри просвечивает незаурядность натуры, её внутренняя сила и свойственное художнику мудрое понимание жизни.

Отмеченное в «Автопортрете» Тициана сопряжение «текста» и «подтекста» было в высшей степени присуще крупнейшему реалисту эпохи Барокко, испанскому художнику *Диего Веласкесу*. Его работы отличает подлинность, достоверность отражения внешнего облика и глубина воссоздания таящегося за ним внутреннего мира. Если сопоставить, к примеру, образ интеллигента того времени на «Портрете неизвестного» и обрисовку человека из народа на картине «Водонос» (ил. 3), то легко убедиться в том, насколько точной и ёмкой оказы-



Ил. 3. Д. Веласкес. «Водонос». Ок. 1618–1622. Холст, масло. 106,7×82. Эпсли-Хаус (Музей Веллингтона), Лондон, Великобритания

валась характеристика совершенно различных типажей.

Важнейшая линия реалистической живописи была связана с *бытовым жанром*, который обращён к частной жизни человека — жизни обыденной, повседневной, а также к сценам досуга (развлечений, игры, празднества, пирушки). Значительное место подобные мотивы заняли в изобразительном искусстве впервые именно в эпоху Барокко. Приоритет в этом жанре неизменно оставался за голландскими художниками. Один из них — *Гёранд Тёрборх* (1617–1681), который специализировался на композициях из жизни зажиточных горожан. Очень показательна его работа под названием «Бокал лимонада» (около 1665).

Отмеченному выше определению *частная жизнь человека* здесь в пол-

ной мере отвечают все «параметры»: небольшой формат картины, минимум персонажей, домашний интерьер, занимательно построенный рассказ (сценка с интрижкой — при пособничестве старухи-сводни начало «растления» молодым кавалером невинной девушки). Тщательная проработка всех деталей и виртуозная передача фактуры вещей создаёт иллюзию полной достоверности, а мягкая, «обволакивающая» палитра и изысканность серебристого колорита приносят в изображение поэтичность.

В своём излюбленном жанре голландские живописцы добивались большого разнообразия творческих решений и не раз выходили на уровень серьёзных художественных обобщений. Для примера обратимся к картине *Эмманюэла де Витте* (около 1617–1692) «**Рынок в порту**» (1668–1669). Характерная для голландского бытового жанра обрисовка мирного течения жизни выполнена здесь очень нестандартно ввиду масштабы изображения.

На полотне представлено несколько сопряжённых между собой планов:

- на переднем — непритязательный сюжет (продавщица рыбы, ведущая торг с покупателями);

- далее — многолюдная рыночная площадь с постройками вокруг неё;

- за ними — дома и башни города, а кроме того — пристань с лодками и корабль, уходящий в море (так в картину вводится ещё один жанр — марина, то есть пейзаж с изображением моря).

Благодаря свободе и мастерству пространственной композиции художнику удаётся добиться объёмного запечатления определённого куса жизни. Много позже, во второй половине XIX века, русские художники, и в частности Илья Репин, опираясь на достижения своих далёких голландских предшественников, восходили в реальном бытовом жанре к ещё более широким обобщениям.

Само собой разумеется, что рассмотренные ведущие стили эпохи (барокко,

классицизм, реализм) отнюдь не существовали изолированно друг от друга — они не только противостояли, но и неизбежно вступали во взаимодействие, обогащая свои внутренние ресурсы и сплетаясь во всевозможных комбинациях. Можно напомнить, к примеру, о рассмотренном выше, принадлежащем кисти реалиста Веласкеса «Портрете пожилого мужчины с крестом ордена Сант-Яго» с ярко выраженным в нём чисто барочным сопоставлением «белого» и «чёрного».

Так же и классицизм, при всей его ориентации на Античность и на культ разума, естественно, не мог существовать вне своего времени. И в той же французской трагедии за внешней гармонией и цельностью часто скрывалась сильнейшая внутренняя противоречивость, роднившая классицизм со стилем барокко. Что происходит в трагедиях, казалось бы, «стопроцентного» классициста *Жана Расина* (1639–1699)? Все «формальные» признаки соблюдены у него безупречно:

- строго выдержано единство времени и места действия — сюжет разворачивается с неукоснительной последовательностью в пределах одной пространственной точки и в течение одного дня;

- на глазах у зрителей не совершается «физического действия» (насилия, убийства и т. д.), о нём только сообщается — такова этика классицистской драматургии;

- тон неизменно благородный, художественная конструкция идеально стройная и т. п.

И всё это находится в столкновении с царящим в пьесах Расина хаосом стихийных страстей, перед которыми бессильны разум и воля человека. Для иллюстрации обратимся к его трагедии «**Андромаха**» (1668). Главное здесь — всепоглощающая страсть. Герои целиком подвержены ей, готовы на всё ради неё. Каждый хочет добиться обладания тем, кого любит: царь Пирр домогается Андромахи, Гермiona — Пирра, Орест — Гермiony.

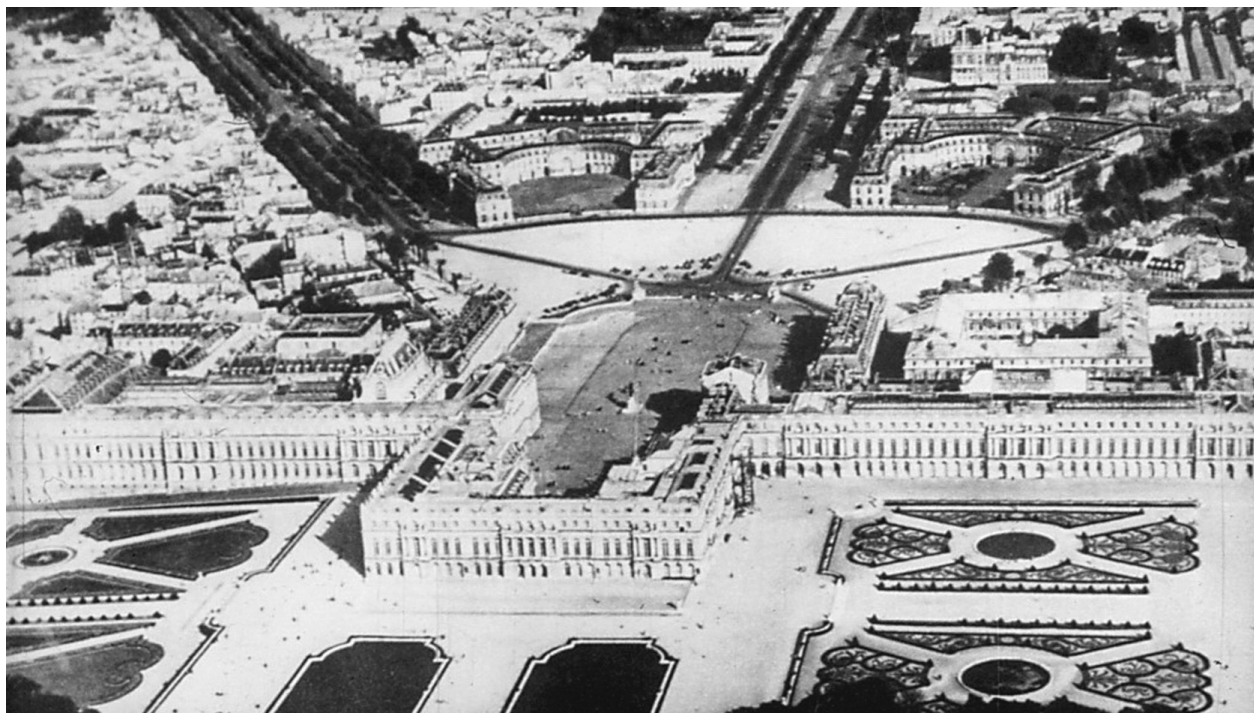
Возьмём, к примеру, Гермину, невесту Пирра, свадьбу с которой он откладывает под разными предлогами, надеясь добиться благосклонности Андромахи. Всё в Гермине — на непредсказуемых поворотах, на перебросах от слепой любви к жгучей ненависти. Только что она отчаянно молила Ореста о мести Пирру, обещая любящему её Оресту себя в награду, — и тут же (после убийства им Пирра) обвиняет Ореста, отрекается от родины, а чуть погодя закалывает себя над трупом Пирра.

Как видим, между различными стилями вовсе не лежала некая зияющая пропасть. Напротив, они могли подчас весьма плодотворно «сотрудничать». Один из самых замечательных результатов такого взаимодействия возник на линии пересечения принципов и приёмов барокко и классицизма. Синтез этот вошёл в историю искусства под названием «большой стиль». *Большой*, то есть величаво-торжественный, парадный, отличающийся блеском и пышностью.

Сложился он во Франции в период правления Людовика XIV (1638–1715, король с 1643) и был призван окружить двор этого «короля-солнце» ореолом величия и великолепия.

Своё самое сильное и отчётливое выражение «большой стиль» нашёл в архитектуре. Ей присущ чрезвычайно крупный масштаб, пространственный размах, торжественно-парадный облик в сочетании с идущей от классицизма строгой рациональной логикой, композиционной сдержанностью и уравновешенностью. Всё наиболее ценное в этом отношении вобрали в себя дворцово-парковые ансамбли. Для многих из них эталоном служил **Версаль** (близ Парижа) — главная резиденция французских королей (ил. 4). Формировался он в основном во второй половине XVII века, завершал его строительство в 1678–1689 годах **Жюль Ардуэн-Мансар** (1646–1708).

Дворец Версаля представляет собой грандиозное сооружение. От огромной (полукilометровой!) горизонтали его



Ил. 4. Ж. Ардуэн-Мансар. Версаль.
Париж, Франция

фасада, обращённой вовне, «к государству», идут три луча дорог — это три основных направления, вдоль которых по территории Франции расходились распоряжения и вердикты верховной власти.

Точно так же от паркового фасада расходятся магистрали, ведущие в гигантское зелёное пространство — творение **Андре Ленотра** (1613–1700), выдающегося мастера садовой архитектуры. Именно он был создателем так называемого *французского* (или регулярного) парка с геометрической сетью аллей, с правильными очертаниями бассейнов, газонов, боскетов (боскет — густая группа кустов или деревьев, стриженных в виде ровных стенок, шпалер), с выверенной расстановкой фонтанов, мраморных ваз и статуй, которые чётко рисуются на фоне густой зелени.

Здесь же заметим, что в противопоставлении французскому парку примерно тогда же утвердился и так называемый *английский парк*, уподобляемый естественному пейзажу — ещё одно свидетельство «эпохи антитез».

Если внешние формы Версаля (фасады, парковая архитектура) это, безусловно, классицизм, то их внутреннее наполнение (интерьеры, декор) — столь же безусловное барокко. Пышность, царящая в дворцовых покоях, в немалой степени обеспечивалась использованием дорогих отделочных материалов — бронзовой чеканки, позолоченной деревянной резьбы, ценных пород древесины и, конечно же, обилия всякого рода декоративной живописи. По словам одного иностранного посла тех времён, «красота и величие блистали, словно во сне или заколдованном царстве». Чтобы убедиться в справедливости этой оценки, достаточно увидеть **Зеркальную галерею, Часовню** или любой из **плафонов** дворца.

«Большой стиль» распространился во всех европейских странах. В первой половине XVIII столетия вместе с деяниями Петра Великого пришёл он и в Россию.

Здесь в расцвете «большого стиля» отразилось не только стремление к новому образу жизни, но и ощущение мощного разворота страны, находящейся на подъёме. Многие в этом развороте естественно связывались с фигурой Петра. Он, поставивший своей целью вывести Россию в число ведущих держав (при нём страна была провозглашена империей) и взявший на себя смелость коренной ломки всех сторон отечественной жизни, оказался для искусства чрезвычайно притягательным образом.

Таким, в высшей степени притягательно-впечатляющим, предстаёт первый русский император и в скульптурном «**Портрете Петра I**» (1723), выполненном **Бартоломео Карло Растрелли** (1675–1744). Итальянец по происхождению, в 1716 году он был приглашён Петром и, в сущности, положил начало европейским видам скульптуры в России. Бюст, созданный им в канонах «большого стиля», производит многозначное впечатление. С одной стороны, перед нами типично парадный портрет, торжественный официальный монумент, где монарх предстаёт как бы закованным в броню (облик могучего воителя с пышной атрибутикой императорского убранства). С другой стороны, обращает на себя внимание исключительная суровость облика Петра («*Лик его ужасен*» — это из будущей пушкинской поэмы «Полтава»). Черты лица искажены духовной мукой, на нём лежит трагическая печать: это человек, как бы окаменевший под грузом дум и забот, взваливший на свои плечи огромную державу, которую так трудно стронуть с места. В отмеченной амбивалентности со всей отчётливостью сказался проблемный строй искусства Барокко, помноженный на особенности российского менталитета.

В творчестве сына Бартоломео Растрелли — великого архитектора **Варфоломея Растрелли** (Варфоломей Варфоломеевич, так на русский лад было преобразовано исходное итальянское имя *Бартоломео*,



*Ил. 5. В. Растрелли. Большой дворец в Петергофе.
Санкт-Петербург, Россия*

унаследованное от отца) «большой стиль» в России прошёл свою кульминацию.

Никогда прежде страна не строилась столь интенсивно, как с начала XVIII века. Среди выдвинутых тогда инициатив особо выделяется идея возведения новой столицы — Петербурга, который со временем стал одним из красивейших городов мира. И тогда же, с интервалом примерно в один год, вокруг него стали формироваться прекрасные загородные комплексы: Царское Село (Пушкин, с 1708), Петергоф (Петродворец, с 1709), Ораниенбаум (Ломоносов, с 1710). Два первых стали загородными резиденциями российских императоров, и многое в них, как и в самой столице того времени, создано по проектам Растрелли. Грандиозный пространственный размах и чёткость объёмов он сочетал с пластичностью архитектурных масс, с богатством скульптурного убранства и цвета, с прихотливой орнаментикой.

Всё это законченным образом представлено в истинной жемчужине его зод-

чества, какой является **Большой дворец** в Петергофе (ил. 5). Роскошное природное окружение дворца основано на сочетании приёмов французского (регулярного) и английского (пейзажного) парков. Из этого окружения вырастает белокаменная, стройно организованная масса дворца. Церковные однокупольные приделы по краям сооружения вносят яркий русский национальный акцент (как помним, такой же акцент проставлен и в Екатерининском дворце в Царском Селе). Архитектура живописно синтезируется со многим другим: Большой каскад и обрамляющие его лестничные спуски с Большим гротом в центре, павильоны с колоннадой, золочёная скульптура, фонтаны, водоёмы, вид на море.

Великолепные дворцовые залы отделаны с безупречным аристократическим вкусом (строгость, отточенность и блеск, нарядность). Исполненные по рисункам Растрелли лепные и резные украшения, редкой красоты мозаичные полы сливаются в сверкающий декоративный узор,

создающий ликующе-праздничное впечатление. Один из блистательных образцов оформления интерьера — **Тронный зал** Большого дворца.

Прямые аналоги «большого стиля» нетрудно обнаружить и в музыке, где он был связан с воссозданием атмосферы придворных празднеств, шествий, церемоний. Самое явственное представление о такой атмосфере может дать оркестровая сюита немецкого композитора **Георга Фридриха Генделя** (1685–1759) «**Музыка на воде**» (1717), написанная для прогулки английского короля по Темзе. Продолжительность этого произведения — около трёх часов: нескончаемая череда образов, картин, настроений, рассчитанных на восприятие в обстановке грандиозного великосветского раута на воздухе (отсюда большая роль духовых инструментов, которые способны обеспечить необходимую громкость звучания и вне концертного помещения). Кульминационные моменты «Музыки на воде» — само воплощение импозантности «большого стиля» с его бравурой (подчёркнуто мажорно и шумно), парадностью, декоративным блеском и духом *rotoso* (ит. *величественно, торжественно, пышно*).

Итак, предыдущее изложение было посвящено рассмотрению основных стилевых компонентов того многосоставного конгломерата, каким является искусство Барокко: барокко, классицизм, реализм, а также «большой стиль». Теперь определим общие стороны художественного мира этой эпохи.

Важнейшую из них следует обозначить термином *концептуализм*. Слово это в своей латинской основе имеет несколько смысловых оттенков: мысль, понимание, система. Все они так или иначе входят в состав концептуализма, столь характерного для искусства Барокко. В качестве исходного условия он требует для себя серьёзности и возвышенности образного строя. Этим рассматриваемая эпоха была наделена с избытком, распро-

страняя подобные качества даже на то, что относится к чисто лирической сфере.

Позволим себе отсылку следующего рода. В современной слушательской среде с некоторых пор исключительной популярностью пользуется вокальная миниатюра, которую традиционно объявляют следующим образом: «**Ave Maria**» **Джулио Каччини**. Этот итальянский композитор (около 1550–1618) был одним из родоначальников оперы. Её принципы складывались в конце XVI века в среде учёных, поэтов и музыкантов, объединившихся в сообщество, вошедшее в историю под названием *Флорентийская камерата*. Они стремились возродить античную драму, в которой, насколько можно было догадываться по дошедшим до них описаниям, слово предстало неотрывным от музыки. В результате поисков аналогичного стиля произошло открытие совершенно нового жанра (обычно датой рождения оперы называют 1600 год).

Тогда же начиналось формирование *бельканто* (ит. *bel canto*, букв. *прекрасное пение*). Так именуют высокий стиль академического вокала большого дыхания, лёгкости и красоты звучания, изящества и виртуозного владения колоратурой (колоратура — быстрые, технически трудные пассажи в пении). Своё наиболее содержательное выражение бельканто нашло в широкой и пластичной кантилене (кантилена — напевная, плавная мелодия). Именно такую кантилену — звучную, красивую, чрезвычайно выразительную, мы и слышим в «Ave Maria» Каччини. По тексту произведение опирается на фразу всего из двух слов, заявленных в заголовке (*Ave Maria*). Больше для этого великолепно-го распева ничего и не надо — в остальном он «самодостаточен». Так, в чём-то уподобляясь инструментальной музыке, утверждавшей в это время свою самостоятельность, искусство пения тоже тяготело к определённой независимости от словесной канвы. Голос звучит в

сопровождении органа, что подчёркивает серьёзность и возвышенную красоту лирического излияния.

Теперь необходимо пояснить, что на самом деле музыка, о которой шла речь, была приписана итальянскому композитору создавшим её русским гитаристом, лютнистом и композитором Владимиром Вавиловым. Совершил эту фальсификацию он в конце 1960-х годов из соображений легального продвижения своего сочинения на концертную эстраду. И поскольку его «*Ave Maria*» прочно укоренилась для широкого слушателя под «псевдонимом» Каччини, мы поддерживаем сложившуюся традицию только из соображений того, что, будучи превосходной стилизацией, эта миниатюра по всем параметрам соответствует представлениям о подобной стилистике эпохи Барокко.

К слову, меньшей популярностью в современном музыкальном мире пользуется произведение, которое неизменно объявляют как **Адажио соль минор** для струнных инструментов и органа **Томмазо Альбинони** (итальянский композитор, 1671–1751). Его соотечественник, музыковед Ремо Джадзотто утверждал, что сочинил эту музыку в середине 1940-х годов на основе найденных им нескольких тактов из некоего архива. Позже было доказано, что это чистейшая мистификация, но пристрастия широкой публики побуждают исполнять данную пьесу чрезвычайно широко и с неизменным успехом именно как **Адажио Альбинони**.

Упомянутые музыкальные стилизации красноречиво свидетельствуют об удивительной притягательности барочного искусства для современного слушателя. В частности, эта притягательность породила в XX столетии большой поток инициатив, связанных с так называемым аутентичным исполнением старинной музыки на инструментах того давнего времени с возрождением соответствующей манеры звукоизвлечения.

Но вернёмся к *реалиям* эпохи Барокко. Опираясь на серьёзность и возвышенность как исходное условие, её концептуализм устремлялся к глубинно-философскому осмыслению бытия. В литературе он естественнее всего связывается с жанром фундаментальной художественной эпопеи. Один из замечательных образцов — поэма английского поэта **Джона Мильтона** (1608–1674) «**Потерянный рай**» (1667). В этом гигантском литературном труде делается смелая попытка ответить на вопрос, как и почему возникли Зло, Тьма, Неверие. Первопричина видится автору в том, что Господь даровал всем свободу выбора, а также вследствие Его *позволения* — Он, Всевидящий и Всезнающий, между прочим, предрекал соращение рода человеческого Сатаной и не воспрепятствовал тому.

Мильтон был свидетелем и участником Английской буржуазной революции XVII века, которая стала первой революцией европейского масштаба и началась гражданскими войнами 1642–1646 и 1648 годов, казнью короля и провозглашением республики в 1649 году. Грандиозные социальные движения своего времени, его противоречия и порывы он передаёт через титанические битвы космических сил, через картину бунта, поднятого Сатаной против Бога. Поэт настойчиво доискивается причин этого бунта. Одна из них — в гордыне Сатаны и ему подобных, в нежелании постоянно благодарить Господа за его благодеяния. Сатана восстаёт против унижительного подобию и призывает ангелов к мятежу. Конечно же, дух непокорства и богоборчества, воплощённый в образе гордого Люцифера, без труда проецируется на человека, на его этику и психологию. Мильтон ставит вопрос о праве и даже необходимости на определённых этапах истории отвергать традиционную мораль ради движения вперёд. Вот почему В. Белинский находил в его поэме «*апофеоз восстания против авторитетов*».

Но мысль поэта идёт ещё дальше. Центральной проблемой «Потерянного рая» становится констатация *неизбежности* зла на земле. Признаётся допустимость существования «альтернативных» натур, которые во главу угла ставят «антиценности». Один из «князей тьмы», царь Хаоса Анарх, говорит: «Разруха и разор, // Бесчинство и крушение — любы мне!»

Сатана, сброшенный с небес вместе с ангелами-отступниками (демонами), формулирует свою программу, угрожая Господу.

И, наконец, Мильтон подозревает, что попущение Господне не было случайным. В извечной, нескончаемой битве Добра и Зла заключено главное движущее противоречие Бытия, пружина и механизм его развития. Такова, по мнению поэта, неотвратимая диалектика существования мира, один из его законов.

В музыкальном искусстве концептуализм эпохи Барокко во всей полноте выразился в произведениях Баха и Генделя, этих наиболее значительных представителей немецкой композиторской школы, а она в их время (первая половина XVIII века) стала лидирующей.

У **Георга Фридриха Генделя** самые фундаментальные создания связаны с жанром оратории, которая приобрела свой классический облик именно в его творчестве. Оратории Генделя — многочисленные произведения для солистов, хора и оркестра, написанные на определённый сюжет. Они представляют собой огромные музыкальные полотна, где показ всевозможных ситуаций и состояний складывается в обширнейшие панорамы.

В центре этих грандиозных повествований обычно находится народная масса, что обусловило ведущую роль хора. Хоровые эпизоды у Генделя чрезвычайно масштабны, рельефны и выразительны. Он нередко применяет в них способы полифонического развёртывания, что позволяет воссоздать зримую картину: большие людские потоки, как бы нагоняющие друг друга и сливающиеся в еди-

ном объёмном и множественном русле, а в целом создающие впечатление волнующегося моря общенародного бытия. Прекрасные образцы подобной трактовки полифонии находим, например, в оратории «**Мессия**» (1742).

Характерное для Генделя мастерство хорового письма, помогающее передать *движение больших человеческих масс*, составило одно из крупнейших завоеваний искусства Барокко. Проследим, как это выглядело в живописи.

На пути к обрисовке людского множества голландская школа создала оригинальный специфический жанр — *групповой портрет*. В лучших работах подобного рода большой коллектив предстаёт не в статике парадных поз, а в активном действии, раскрывающем то, ради чего существует данное сообщество: допустим, как это заявлено в заголовке и раскрыто в самой сути знаменитой картины **Рембрандта «Ночной дозор»**.

Импульс к обрисовке многолюдного действия был дан на заре эпохи Барокко. Яркое тому свидетельство — огромные полотна **Паоло Веронезе** (1528–1588). Самое известное из них — «**Пир в Кане Галилейской**» (1563) на евангельский сюжет о свадебном празднестве, во время которого, согласно легенде, Христос совершил первое из своих чудес, превратив воду в вино (ил. 6). Как это часто бывает у Веронезе, мифологический мотив служит поводом для изображения жизни венецианского общества, которому он принадлежал. Вот и здесь, судя по царственной роскоши архитектуры, по ослепительной красоте одежд и количеству слуг, пирует патрицианская верхушка Венеции.

О явной модернизации сюжета говорит и такая деталь: среди персонажей — испанский король Карл V и турецкий султан Сулейман, а в центре картины в обличье музыкантов выполнен групповой портрет знаменитых венецианских живописцев того времени — Тициана, Тинторетто, Бассано и самого Веронезе.



Ил. 6. П. Веронезе. «Пир в Кане Галилейской».
1562–1563. Холст, масло. 666×990.
Лувр, Париж, Франция

Полотно наполнено движением, в нём как бы слышатся голоса многоликой толпы (изображено 138 персонажей).

Темы для воссоздания жизни больших человеческих масс художники находили и непосредственно в реалиях современности. В картине «Сдача Бреды» (город в Нидерландах) **Диего Веласкес** живописует эпизод испано-нидерландской войны (в скобках заметим — живописует с позиций лояльного испанца, считающего оккупацию чужой страны вполне нормальным явлением).

В центре этой многофигурной композиции (показаны передние фланги обеих армий, их вооружение, боевые лошади) командующий голландским гарнизоном вручает ключ от крепости испанскому полководцу. Первый склонился в почти угодливой позе, второй полон гуманного

сочувствия к побеждённому. Акт капитуляции воссоздаётся на фоне огромного пространства — расстилающаяся внизу долина с озером в клубах пожарищ как свидетельство только что отгремевшей баталии.

Естественным было ожидать, что, в отличие от сдержанной манеры реалистического письма (скажем, у того же Веласкеса), стиль барокко и в этом смысловом поле тяготел к исключительному темпераменту с гиперболическим заострением и фантастическим антуражем. Именно такой ракурс находим в картине **Луки Джордано** (1632–1705) «Битва лапифов с кентаврами». Мифологический сюжет (кентавры пытаются похитить женщин у племени лапифов) превращён в живописнейшую «огнедышащую» фантазию: яростная схватка, сплетающиеся клубки

тел, широкое включение фантастического начала (полулюди-полукони, боги на небесах, помогающие битве земных существ, диковинные летающие ящеры) — всё в этом многонаселённом полотне наполнено неистовой динамикой и мастерски объединено единым порывом бурного движения.

Не меньший темперамент художники Барокко обнаруживали и при воссоздании реалистических картин жизни. Начиналось это с жанризма *Питера Брейгеля*, который «по наследству» перешёл к его сыну, *Питеру Брейгелю Младшему* (1564–1638). Одна из его показательных работ — «**Ярмарка с театральным представлением**». В этом гигантском по числу фигур и скрупулёзно прописанном полотне живописуется красочное многолюдие с характерным для его отца акцентом, давшим повод для уже упоминавшегося прозвания — Питер Брейгель *Мужицкий* [см. ИКОНИ, 2021, № 1, с. 16]. Многолюдие реализовано в данном случае через множество составляющих сценок и сюжетов: на широкой городской площади каждая группа персонажей живёт собственной жизнью, так что в целом картина как бы соткана из целого ряда автономных картинок и зарисовок.

Параллельно вошедшему в искусство Барокко воспроизведению жизни большой людской массы для миропонимания художников этой эпохи становится характерным и обострённое *чувство большого пространства* — подчас безмерного, в чём-то едва ли не космического. И здесь в числе первых опять-таки должно быть названо имя *Брейгеля*. Отчётливое представление о подобных устремлениях даёт его знаменитая картина «**Возвращение охотников**» (1565), где посредством сопряжения нескончаемой череды близких и дальних планов осуществляется развёртывание исключительно глубокой перспективы.

Естественно, что два отмеченных мотива (многолюдие и большое пространство) нередко вступали во взаимо-

действие между собой. И выходило, что в руках мастеров даже чисто жанровая живопись оказывалась способной к концептуальным восхождениям.

Такое находим, например, в полотне голландского художника *Хендрика Аверкампа* (1585–1634) «**Катанье на коньках**». Внешне перед нами — бесхитростная картина на темы досуга горожан в зимнее время. Но поражает изобилие ракурсов, поз, положений бессчётной толпы, разбросанной до самой линии горизонта, благодаря чему за сюжетом о незатейливых развлечениях бюргеров и за их «массовкой», чрезвычайно насыщенной фигурами, проступает внутренняя идея людского «муравейника», картина нескончаемой человеческой суеты. И всё это «кишмя кишит», представая перед зрителем как на ладони, — вот для чего происходящее вынесено на огромную ледовую поверхность.

Неизбежным следствием барочного концептуализма и необходимой составной его частью было такое качество, как *проблемность*. Причём исходило оно во многом от соответствующей настроенности самого человека. Для того чтобы убедиться в этом, достаточно всмотреться в «**Автопортрет**» (1588) итальянского художника *Якопо Тинторетто* (1518–1594).

Предельная сумрачность и затемнённая колорита, жёсткость и нервность мазка обостряют впечатление измождённости лица, изрезанного морщинами и складками от перенесённых невзгод. Это лицо человека, уставшего от жизни, измученного тяжкими думами. Глубокие впадины глаз источают бездонную скорбь, как бы иллюстрируя библейское изречение «*Во многих мудрости много печали*». Так складывается трагический образ старца, ищущего и не находящего ответ на свои вопрошания, обращённые к жизни, судьбе.

Именно в подобной настроенности человеческих душ и состояла основная причина того, что можно назвать бессон-

ницей и мучкой эпохи, которая задавалась сложнейшими вопросами, жила напряжёнными духовными исканиями, поднимаясь к глубоким философским прозрениям. Барокко обогатило опыт искусства пониманием сложности и противоречивости мира и отдельной человеческой личности. Чтобы представить себе уровень проблемности, вошедшей в художественное творчество того времени, стоит припомнить пьесы **Уильяма Шекспира** — в сумме своей они дают совершенно грандиозную, всеохватывающую панораму жизни человечества.

Равным этому титану был **Иоганн Себастьян Бах**, который сконцентрировал в своём наследии всё самое значительное и масштабное из того, на что было способно музыкальное искусство его времени. Высшие творения Баха отличаются монументальным размахом, несравненная глубина художественных обобщений, тяготение к глобально-философской проблематике. Очень показательна в данном отношении его музыка для органа. Именно в эту эпоху и именно в творчестве этого композитора орган пережил свой высший расцвет. «Король инструментов» позволял Баху раскрывать содержание подчёркнуто серьёзное, говорить о глубинном и величественном в жизни, передавать взлёты человеческого духа с их мощью и грандиозностью.

Всё отмеченное представлено, например, в органной **Фантазии и фуге соль минор**. Титанизм основного образа и грандиозная патетика ораторских произнесений порождают впечатление, что автор ставит и разрешает здесь «мировые проблемы» («здание» органа буквально дрожит от внутреннего напряжения и обвалов перекачивающихся звуковых глыб). А по контрасту — эпизоды самоуглублённых состояний, рефлексий и аналитических погружений, что даёт иные грани усложнённо-проблемного настроения.

Своей важнейшей стороной барочный концептуализм с характерной для него проблемной настроенностью был наце-

лен на *глубокое постижение человеческой природы*. Её раскрытие в сравнении с предшествующими художественными эпохами становится более многомерным и многозначным, психологически сложным. Острота видения человеческой природы позволила искусству Барокко выделить целую серию выпуклых, индивидуально очерченных характеров, которые стали собирательными и нарицательными, сохраняя эту свою знаковую функцию до сих пор.

Подобные характеры обычно относят к категории *вечных образов*. Пожалуй, ни одно другое время не выдвинуло их в таком обилии, как эпоха Барокко. Вне досягаемости по части этих образов находится драматургия Шекспира: Ромео и Джульетта, Отелло и Яго, Макбэт (он и она), Гамлет, король Лир, Фальстаф.

С наибольшей силой запечатлелись в сознании человечества четыре в высшей степени своеобразные фигуры, пришедшие в искусство с эпохой Барокко: Фауст, Дон Жуан, Гамлет и Дон Кихот. И нас в последующем изложении будет интересовать не столько тот главный литературный источник, с которым мы обычно ассоциируем каждую из этих фигур, сколько черты и свойства, связываемые с ними и получившие распространение за пределами данного источника.

Дон Жуан — может быть, самый противоречивый литературный герой: и отталкивающий, и притягательный. В обыденном истолковании это искатель любовных приключений. Шире — повеса, ветреный жизнелюбец, обуреваемый жаждой чувственных наслаждений. Ещё шире — образ раскрепощённой личности, не считающейся с условностями и запретами, дерзкий нарушитель моральных и религиозных норм, смелый бунтарь, который становится жертвой своего неукротимого стремления к свободе и абсолюту (желанию во всём дойти до последнего предела).

Зерном образа и сюжетов, связанных с ним, послужил испанский народный ро-

манс (повествовательно-сюжетный жанр, о котором говорилось в связи с «Чёрным романсом» Гёнгоры). Это рассказ о кабальеро (рыцаре, дворянине), оскорбившем прах [см. ИКОНИ, 2021, № 1, с. 15]. Рассказ ведётся в манере, совершенно характерной для испанского романса, — стихом живым, гибким, энергичным, в который широко и свободно вводится диалогическая речь.

Легкомысленный герой донельзя удручён тем, что череп, который он пнул ногой на дороге, в ответ на предложение прийти на пир, дал своё согласие, но гордыня не позволяет ему отказаться от своего предложения. Череп приходит в назначенный час, однако отказывается от ужина и ведёт кабальеро к своей могиле — спасло кабальеро от гибели только то, что он помолился.

Таково было зерно, из которого произросло впоследствии столько плодов, десятки всевозможных версий, включая оперу Моцарта и «маленькую трагедию» Пушкина.

Теперь обратимся к фигуре Гамлета. Казалось бы, образ этот всецело принадлежит одноимённой трагедии Шекспира. Однако и у него самого, и у многих других литераторов эпохи Барокко тут и там витают флюиды гамлетизма. Взять, допустим, стихи *Джона Донна* (1572–1631), младшего современника Шекспира. Через насыщенный самоанализ он передаёт сложную вибрацию гаммы противоречивых чувств, заглядывая в пугающие глубины человеческой души («Графине Бётфорд на Новый год»).

«Надломлен род людской» — сказал Донн в своей поэтической «Анатомии любви» (1611) почти в один голос с шекспировским Гамлетом. Эту надломленность он чаще всего передавал в призме лирических переживаний. И если для ренессансного человека любовь была радостным, животворящим чувством («Благословен день, месяц, лето, час // И миг, когда мой взор те очи встретил», — восклицает Петрарка в Со-

нете 61), то для Донна она почти всегда страдание, боль, проклятье, то есть чувство, исполненное мучительных противоречий, ожесточённой борьбы.

Очень ярко это представлено в стихотворении «Твёмнамский сад» (сад в одном из поместий, где поэт часто бывал), созданном на высочайшем уровне барочной поэтики и где в равной мере преподносятся и символ мук любви, и бесраздвоенности (демоническое в натуре гамлетовского типа).

Таков был гамлетизм — губительная и манящая болезнь века.

Другие два из наиболее фундаментальных «вечных образов» рассмотрим чисто ассоциативно и в материале визуальных видов искусства.

Вначале попытаемся смоделировать фигуру Дон Кихота и сделаем это на примере двух прямо противоположных изображений. Первое из них — *тициановский «Конный портрет Карла V»*. В этой работе бросается в глаза странная двойственность: внешнее величие (парадный «монумент» испанского короля, облачённого в рыцарские доспехи) и печать затаённой грусти на лице; героический посыл и что-то комически-театральное (маленький рост, гипертрофия резко выдвинутого подбородка). В жизни Карл V был Дон Кихотом большой европейской политики, пытался под знаменем католицизма создать «мировую христианскую державу», потерпел поражение и отрёкся от престола. И если бы придать ему худобы, чудаковатости и непомерного роста...

Именно это в избытке находим в картине *Алессандро Маньяско «Паяц, обучающий сороку»*. Вот уж поистине «антипарадная» вещь, в которой комизм выступает в сочетании с внутренним трагизмом. Чудаковатость представлена здесь на пределе: тощая фигура комедианта в нелепом колпаке перед задравшей голову птицей. Но одновременно это болезненный гротеск нищенского существования в каких-то развалинах (ску-

дость подчеркнута почти монохромной живописью в коричневато-серой гамме).

Если взять нечто среднее между этими работами Тициана и Маньяско, то, пожалуй, и получим образ Дон Кихота, вполне идентичный тому, что мы знаем по роману *Мигэля де Сервантеса* (1547–1616).

Теперь попытаемся представить себе Фауста. И того Фауста, каким он впервые вошёл в литературу в немецкой «народной книге» конца XVI века, и того, каким он стал на грани XIX столетия в знаменитой трагедии Гёте. Напомним, «народная книга» — получивший широкое хождение тип дешёвых изданий, рассчитанных на самого широкого читателя и часто основанных на обработке какого-либо сюжета фольклорного происхождения.

Итак, кто такой Фауст? Во-первых, это учёный-фанатик, аскет, высохший в бессчётных трудах. Нечто подобное находим в «**Портрете философа Джона Локка**», выполненном английским художником *Гобдфри Неллером* (1649–1723). Локк (1632–1704) разрабатывал теорию *познания*, что роднит его с Фаустом. На портрете он всем своим существом устремлён куда-то вдаль. Взгляд у него, что называется, *невидящий* (вне окружающей реальности), он пытливо сверлит им туманы абстракций. Но вместе с тем внутри этой природы гнездится нечто демоническое — в угольной черноте глаз, в упрямо сжатых губах.

Отсюда рукой подать до Фауста, в котором вскипает мятежный пафос богоборца. Как бы продолжая ассоциативный ряд, скульптор *Лоренцо Бернини* воссоздаёт своего «**Давида**» в исключительной остроте контуров лица и тела. Фигура изваяна в резком развороте, в напряжённейшей позе замаха. Лицо с гневно прикушенной губой и сдвинутыми бровями — это не столько поединок с предполагаемым Голиафом, сколько бунт против небес, к которым обращён *ненавидящий* взгляд персонажа. В своём злом упорстве он готов в одиночку бо-



Ил. 7. Х. де Рибера. «Диоген».
1637. Холст, масло. 76×61.

Дрезденская галерея, Дрезден, Германия

роться против всех и вся. Какая противоположность образу Давида в ренессансной скульптуре! Припомним, например, «Давида» Микеланджело — там были спокойствие, уравновешенность, гармоничность.

Или вот такой Фауст — изверившийся в жизни, истерзанный мучкой тяжких дум о смысле существования. Герою картины «**Диоген**» (ил. 7) *Хусэне де Рибера* дал имя древнегреческого философа, которому приписываются слова «*Ищу человека*» (согласно преданию, он бродил днём по улицам города с зажжённым фонарём — эта деталь учтена в данном изображении). Художник одел его в рубище, экспрессивно обрисовал всклокоченные волосы, широкий разлёт бровей, густые тени на лице, потухшие, лишённые блеска глаза, в которых затаилась неизбывная тоска — всё говорит о безнадежности человека, уже ничего не ждущего от жизни.

И, наконец, Фауст, вступающий в спор с дьяволом. Каким бы парадоксальным это ни могло показаться, но мотив этот опосредуется в картине *Тициана «Динарий кесаря»*, иллюстрирующей известную евангельскую притчу: иудейский священнослужитель с ханжеским умыслом спросил Христа, кому следует платить подать — кесарю, то есть римскому императору, которому была подвластна Иудея, или ему, Христу, называвшему себя царём иудейским, на что Христос ответил: «*Отдайте кесарю кесарево, а Богу Божие*». Забудем на время библейскую легенду — и тогда обнаружим в картине Тициана своеобразную вариацию на тему Фауста: коварный Мефистофель соблазняет благородную, мыслящую личность. Ситуация передаётся через резкий, заострённый контраст (вновь антитеза!) двух лиц, нарочито сближенных в пространстве: чистое, ясное, возвышенно-одухотворённое лицо искушаемого и вьедливая, ехидная физиономия искусителя.

И опять-таки, если свести в некое единство отмеченные и многие другие подобные изображения, то мы получили бы многогранный портрет сложной, остропротиворечивой натуры, контур которой обычно связывается в нашем сознании с обликом и сущностью Фауста. Яркие, чрезвычайно оригинальные характеры и типажи, о которых шла речь, показывают, насколько глубоко искусство Барокко проникло в суть человеческой натуры.

Многого добилась в этом отношении и музыка, в том числе рождённая эпохой Барокко *опера*, где уже сама по себе природа жанра (акцент на индивидуальных судьбах, необходимость раскрыть контраст характеров) побуждала к активному поиску рельефности и разноплановости в обрисовке образов. К началу XVIII века в этом жанре сложилась выверенная система выразительных средств и развитых музыкальных форм. В качестве образца можно назвать **Речитатив и арию Клеопатры** из оперы *Генделя*

«**Юлий Цезарь**». Полнота и объёмность постижения натуры человека сопряжена здесь с раскрытием глубины чувств и мыслей страдающей женщины.

В этой развёрнутой оперной форме чётко разграничиваются функции речитатива и арии. Речитатив — живая, взволнованная человеческая речь (разумеется, музыкально проинтонированная), передающая суть события и различные оттенки эмоциональной реакции на него. Ария — состояние героини, воплощённое посредством целостной (без детализации), пластически закруглённой вокальной кантилены. При этом очень важна роль оркестра — его остинатные, то есть постоянно повторяющиеся фразы составляют стержень, на который наслаивается широкий распев голоса

То, что можно услышать в Речитативе и арии Клеопатры, написано в характере *lamento* (ит. *жалоба, плач*) — лирического жанра, излюбленного композиторами Барокко. Как никогда в музыке до этого времени, они умели передать страдания души и глубокое сочувствие к страдающему человеку. Именно в подобных печальных излияниях и выразил себя наиболее отчётливо *барочный гуманизм*, проявляющийся через искреннее сопереживание, через глубокое понимание того, насколько нелегко жить в земном мире.

Такое сочувствие и понимание мы часто слышим в музыке *Баха*, в частности, в хоровых эпилогах его *пассионов* (от лат. *страдание*, на русский язык это название переводится словом *страсти*). Пассион — основанное на евангельском тексте музыкально-поэтическое повествование о последних днях Иисуса (страсти Христовы).

В завершающих номерах баховских «**Страстей по Иоанну**» и «**Страстей по Матфею**» (это самые масштабные по размаху ораториальные полотна композитора) в соответствии с сюжетом передаётся общенародное прощание с отошедшим в инобытие Иисусом, и сделано

это опять-таки в характере *lamento* (в качестве особенно показательного следует, пожалуй, назвать № 67 из «Страстей по Иоанну»).

Чаще всего *lamento* для композиторов Барокко — не просто жалоба или плач. В их выразительнейших *lamenti* соединялись сила страдания души, горечь, скорбь и значительность состояния, возвышенно-величавый строй его выражения (сдержанность и благородство при всей внутренней экспрессии и искренности переживания). А стояло за этим не только понимание тягот жизни человека, не только сочувствие и сострадание к нему, но и стремление поддержать его, укрепить в нём стойкость к превратностям и испытаниям. В качестве одного из самых совершенных образцов подобной трактовки следует назвать прощальное *Lamento* главной героини оперы *Пёрселла* «Дидона и Эней».

В соединении глубокой проникновенности с внутренней стойкостью духа как раз и состояла важнейшая особенность барочного гуманизма. Симптоматична завершающая фраза трагедии *Шекспира* «Король Лир»: «Какой тоской душа ни сражена, // Быть твёрдым заставляют времена». В искусстве этой эпохи утверждалась следующая мысль: да, в сравнении с грандиозностью мира человек немощен и жалок, но одновременно он и велик. Величие его — в силе духа, в мужестве, в готовности к невзгодам. И опору среди этого ненадёжного, «неверного» бытия нужно искать только в себе. Немецкий поэт *Христиан Гёфмансвальдау* говорит об этом в стихотворении «Предостережение» с горячим пафосом, и пафосу призыва отвечают энергичные перебивы ритма, а также общий упругий, мускулистый стих.

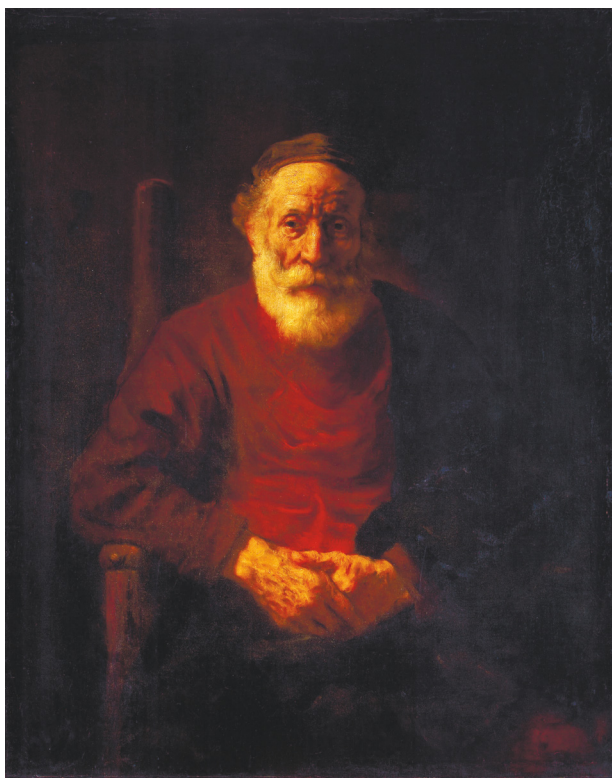
Но кроме внутренней стойкости духа спасительным для человека Барокко оказывалось чувство любви. Эта внешне хрупкая ниточка лирического чувства была способна поддержать человека в самых жестоких жизненных бурях. Вот по-

чему *Уильям Шекспир* из сонета в сонет проводит мысль о величайшей ценности любви.

В произведениях музыкального искусства среди колоссальных напряжений и среди безостановочного бега энергии постоянно возникали островки необычайной нежности души, открывались тайники сокровенного. Очень характерны в этом отношении инструментальные концерты *Антонио Вивальди*. Будучи создателем названного жанра, он неуклонно утверждал идею «хорошо организованного контраста» (определение самого композитора): трёхчастный цикл с порядком темпов *Allegro — Adagio — Allegro* (быстро — медленно — быстро).

Быстрые части (первая и третья, то есть крайние) выдержаны у него в стремительном движении — это энергия действия, высокой жизненной активности. В медленной (средней) части деятельный пульс замирает и в свои права вступает мир души. Это средоточие лирических эмоций и размышлений, нежных чувств и глубокой человечности. Здесь царит кантилена, поддержанная мягкой и чуткой вибрацией гармоний. Лучше всего «пропеть» такую кантилену могла солирующая скрипка, и, очевидно, в немалой степени по данной причине почти половина из полутысячи концертов Вивальди написана для этого инструмента. Один из замечательных примеров такой кантилены можно услышать в медленной части вивальдиевского *Концерта для скрипки с оркестром ля минор* (ор. 4 № 4).

В живописи своё высшее выражение гуманизм эпохи Барокко нашёл в творчестве *Рембрандта*. Вовсе не случайно его самое пристальное внимание привлекали образы старых людей, много переживших и потому более чем кто-либо нуждавшихся в сочувствии, понимании. Вот почему эти образы согреты у художника особой любовью к человеку — внешне сдержанной, но трепетной и часто щемящей.



Ил. 8. Рембрандт.
«Портрет старика в красном».
1654. Холст, масло. 108×86.
Государственный Эрмитаж,
Санкт-Петербург, Россия

Его «Портрет старика в красном» (ил. 8) излучает чувство мудрости, доброты, неугасающего интереса к жизни. На лице, покрытом сеткой морщин, — следы большой прожитой судьбы. Здесь, как и в других подобных работах Рембрандта, огромную роль играет изображение рук: они, как и лицо, многое рассказывают о человеке.

В полной мере присутствует это и в «Портрете жены брата» (другое название — «Портрет старушки», 1654). Как почти всегда в таких случаях, художник создаёт портрет-биографию. Вглядываясь в него, внимательный наблюдатель может немало прочесть о многотрудной жизни этой пожилой женщины. Концентрируя освещение, окружая голову покрывалом наподобие капюшона, художник сосредоточивает взгляд зрителя на лице. Оно изборождено годами, донельзя грустные

глаза несут в себе ощущение безвозвратно ушедшей лучшей поры жизни. И сколько во всём этом исходящих от автора доброты и бережного внимания, в которых и овещается подлинная человечность.

В том же ряду находится и одно из самых последних полотен *Рембрандта* — знаменитое «Возвращение блудного сына» (около 1668–1669), написанное на сюжет библейской притчи о беспутном сыне, который покинул отчий дом и вернулся в него после многих мытарств и бедствий, когда все уже считали его погибшим. В центре картины две фигуры: упавший перед отцом на колени несчастный странник, дошедший в своих скитаниях до последней черты нищеты и унижения, и уже незрячий старец, положивший руки на плечи сына (и опять-таки как много говорят нам эти руки!). В остальном — обычность лиц основных и второстепенных персонажей, никакой патетики — и только суть, сокровенное постижение глубокого внутреннего чувства. Мы становимся свидетелями момента высшего духовного просветления: раскаяние сына, прильнувшего к отцу, и бесконечная отцовская любовь, готовая всё простить.

Высшая человечность по-своему заявляла о себе и в обрисовке мгновений гармонии духа, изредка посещавших эпоху Барокко. Живописцы фиксировали подобное, как правило, в семейной атмосфере, через созвучие душ близких людей.

Такое находим, например, в картине «Святое семейство» (1645–1650) испанского художника *Бартоломё Эстебана Мурильо* (1618–1682). Взятая сама по себе, она всецело принадлежит бытовому жанру: сцена частной жизни, сугубо домашний интерьер, предметы труда плотника в правой части полотна и атрибуты ремесла пряжи в его левой части, птичка в руке ребёнка и собачка перед ним (принципиально важно и то, что художник отказался от нимбов над головами святых).

Тем не менее библейский мотив (детство Христа) своим легендарным отблеском озаряет картину — прежде всего через серебристую воздушную дымку, окутывающую фигуры. Но ещё важнее другое: от изображённой здесь сцены исходит излучение жизненной гармонии, что поддержано и такой немаловажной деталью: Иосиф, который обычно находится у художников далеко на втором плане, глубоко в тени, оказывается у Мурильо равноправным участником действия. Максимально поэтизируя происходящее, автор всемерно подчёркивает нежной цветовой гаммой дух интимности, мягкого лиризма, передавая задушевность и теплоту человеческих чувств, атмосферу безмятежного семейного счастья.

В совершенно реальном и конкретном ракурсе примерно тот же мотив разрабатывается в принадлежащем **Рубенсу «Автопортрете с Изабеллой Брант»** (1609–1610). Художник изобразил себя с молодой женой в цветущем саду, в дорогих костюмах и несколько торжественных позах. Этот церемонный штрих, подчёркнутый виртуозным и точным рисунком, а также тщательной выписанностью всех деталей одежды, призван указать на достаток и жизненную удовлетворённость супружеской пары, на спокойную уверенность в себе и своём завтрашнем дне. Таково материальное основание их счастливой семейной жизни, которую освещает благодать согласия, душевной гармонии и взаимной нежности, что передано всей суммой средств — от жеста сплетённых рук до единой тональной гаммы, передающей дух сдержанной роскоши и отменного вкуса.

Как можно было ожидать, искусство эпохи Барокко поднималось и к высотам идеально возвышенной гармоничности. Чтобы убедиться в этом, ещё раз обратимся к живописи **Рубенса. «Портрет камеристки инфанты Изабеллы, правительницы Нидерландов»** (около 1625)

— портрет одновременно и парадный, и глубоко человеческий. Жемчужно-белая пена официального жабо гранд-дамы становится прекрасным фоном для воссоздания живой прелести лица — предполагают, что художник написал здесь свою дочь, и если это так, то легко объяснима его «заинтересованность» в создании шедевра. Лёгкие рефлексии *золотистого* цвета, из которых соткано изображение, передают трепет жизни, искры *золотистого* света блестят в глазах, пушистые пряди *золотистых* волос обрамляют лоб и виски. По задумчивому лицу скользит улыбка, она подчёркивает ум, тонкость, изящество и душевное богатство девушки. Мечтательный взгляд больших светлых глаз резонирует отсветам божественного в её красоте, пленительной в своей прозрачной ясности, нежности и лиризме. Мягкое сияние её светоносного лица приближает к тому, что Гёте, а затем русские символисты рубежа XX века обозначали понятием *Вечная Женственность*.

Подобные мгновенья лучезарного света и полного умиротворения вдохновенно умел передавать в своей музыке **Иоганн Себастьян Бах**. Так, это могла быть торжественная хвала мирозданию, гимн его красоте и величию в моменты светлой безмятежности, когда дух человеческий воспаряет к непреходящему — таково, например, возвышенное, ничем не стесняемое пение струнных в **Увертюре** из оркестровой **Сюиты № 1**. Либо это мог быть ангельский лик человеческой природы в её божественном сиянии — серебристое струение фигураций в **Прелюдии До мажор** из I тома **«Хорошо темперированного клавира»**. И наконец, это мог быть неподобный оазис света, высшей мудрости и человечности, гармонии земного и небесного, которую дарует чувство возвышенной красоты бытия, — **Ария** из оркестровой **Сюиты № 3**.




ЛИТЕРАТУРА


1. Арнонкур Н. Музыка барокко: путь к новому пониманию. М.: РИПОЛ классик / Пальмира, 2019. 247 с.
2. Бочаров Ю. Барочная сюита: от мифологии к историческому аутентизму // Научный вестник Московской государственной консерватории, 2015. Вып. 4. С. 213–214.
3. Вёльфлин Г. Ренессанс и Барокко. СПб.: Азбука-классика, 2004. 288 с.
4. Даниэль С. Рококо: от Ватто до Фрагонара. М., СПб.: Азбука-классика, 2010. 336 с.
5. Лобанова М. Западноевропейское музыкальное барокко: проблемы эстетики и поэтики. М.: Музыка, 1994. 322 с.
6. Михайлов А. Поэтика барокко: Завершение риторической эпохи // Историческая поэтика: Литературные эпохи и типы художественного сознания. М., 1994. 392 с.
7. Силюнас В. Стиль жизни и стили искусства (Испанский театр маньеризма и барокко). СПб.: 2000. 469 с.
8. Сыцзя Лю. Образы ученых в творчестве Геррита Дау // Манускрипт. 2020. Том 13. Выпуск 6. С. 209–212.
9. Тарасов Ю. Голландский натюрморт XVII века. СПб.: Изд-во С.-Петерб. ун-та, 2004. 162 с.
10. Эпоха Рембрандта и Вермеера. М.: ГМИИ им. А.С. Пушкина, 2018. 255 с.
11. Brandt G. German baroque theatre and the strolling players, 1550–1750 // A history of German theatre. New York, Cambridge University Press, 2008, pp. 38–64.
12. Bukofzer M. Music in the Baroque Era — from Monteverdi to Bach. New York: W.W. Norton, 1947. 489 p.
13. Smith P. Science and Taste: Painting, Passions, and the New Philosophy in Seventeenth-Century Leiden // The University of Chicago Press. 1999. Vol. 90, No. 3, pp. 421–461.
14. Schulenberg D. Music of the Baroque. New York: Oxford UP, 2001. 132 p.

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


REFERENCES


1. Arnonkur N. *Muzyka barokko: put' k novomu ponimaniyu* [Arnoncourt N. Baroque Music: a Path to a New Understanding]. Moscow: RIPOЛ klassik / Palmira, 2019. 247 p.
2. Bocharov Yu. Barochnaya syuita: ot mifologii k istoricheskomu autentizmu [The Baroque Suite: from Mythology to Historical Authenticity]. *Nauchnyy vestnik Moskovskoy gosudarstvennoy konservatorii* [Journal of Moscow Conservatory]. 2015. Issue 4, pp. 213–214.
3. Vel'flin G. *Renessans i Barokko* [Wölflin, G. The Renaissance and Baroque Styles]. St. Petersburg: Azbuka-klassika, 2004. 288 p.
4. Daniel' S. *Rokoko: ot Vatto do Fragonara* [Daniel S. Rococo Style: from Watteau to Fragonard]. Moscow, St. Petersburg: Azbuka-klassika, 2010. 336 p.
5. Lobanova M. *Zapadnoevropeyskoe muzykal'noe barokko: problemy estetiki i poetiki* [Western European Baroque Music: Issues of Aesthetics and Poetics]. Moscow: Muzyka, 1994. 322 p.
6. Mikhaylov A. Poetika barokko: Zavershenie ritoricheskoy epokhi [Baroque Poetics: the Conclusion of the Rhetorical Era]. *Istoricheskaya poetika: Literaturnye epokhi i tipy khudozhestvennogo soznaniya* [Historical Poetics: Literary Eras and Types of Artistic Consciousness]. Moscow, 1994. 392 p.



7. Silyunas V. *Stil' zhizni i stili iskusstva (Ispanskiy teatr man'erizma i barokko)* [Lifestyle and Styles of Art (Spanish Mannerism and Baroque Theater)]. St. Petersburg: 2000. 469 p.
8. Sytzya Lyu. *Obrazy uchenykh v tvorchestve Gerrita Dau* [Sijia Liu. Scientists' Images in Gerrit Dou's Creative Work]. *Manuscript*, 2020. Volume 13. Issue 6, pp. 209–212.
9. Tarasov Yu. *Gollandskiy natyurmort XVII veka* [Dutch Still Life of the 17th Century]. St. Petersburg: St. Petersburg University Press, 2004. 162 p.
10. *Epokha Rembrandta i Vermeera* [The Era of Rembrandt and Vermeer]. Moscow: The Pushkin State Museum of Fine Arts, 2018. 255 p.
11. Brandt G. German Baroque Theatre and the Strolling Players, 1550–1750. *A History of German Theatre*. New York, Cambridge University Press, 2008, pp. 38–64.
12. Bukofzer M. *Music in the Baroque Era — from Monteverdi to Bach*. New York: W.W. Norton, 1947. 489 p.
13. Smith P. *Science and Taste: Painting, Passions, and the New Philosophy in Seventeenth-Century Leiden*. The University of Chicago Press, 1999. Vol. 90, No. 3, pp. 421–461.
14. Schulenberg D. *Music of the Baroque*. New York: Oxford UP, 2001. 132 p.

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

