

<https://doi.org/10.30853/manuscript.2019.4.1>

Демченко Александр Иванович

ЭПОХА БАРОККО - МАГИСТРАЛИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТВОРЧЕСТВА

В рубрике От главного редактора продолжается публикация большой серии художественно-исторических эссе, в которых последовательно рассматриваются крупнейшие эпохи. Эти обзоры призваны наметить панораму эволюции человечества в призме реалий всех видов искусства с выходом на онтологические обобщения. В предыдущих эссе были рассмотрены Древний мир, Античность, Средневековье и Возрождение.

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/9/2019/4/1.html

Источник

Манускрипт

Тамбов: Грамота, 2019. Том 12. Выпуск 4. С. 9-16. ISSN 2618-9690.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/9.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/9/2019/4/

© Издательство "Грамота"

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: www.gramota.net

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: hist@gramota.net

От главного редактора

Editor-in-Chief's Column

<https://doi.org/10.30853/manuscript.2019.4.1>

В рубрике **От главного редактора** продолжается публикация большой серии художественно-исторических эссе, в которых последовательно рассматриваются крупнейшие эпохи. Эти обзоры призваны наметить панораму эволюции человечества в призмах реалий всех видов искусства с выходом на онтологические обобщения. В предыдущих эссе были рассмотрены Древний мир, Античность, Средневековье и Возрождение.

Демченко Александр Иванович, д. искусствоведения, профессор, главный научный сотрудник
Центр комплексных художественных исследований
Саратовской государственной консерватории имени Л. В. Собинова
alexdem43@mail.ru

ЭПОХА БАРОККО – МАГИСТРАЛИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТВОРЧЕСТВА

Очерк первый

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 снизу (вторая половина XVI века) и сверху (первая половина XVIII-го), 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 о его господстве над окружающим миром.

Послушаем шекспировского Гамлета, его признание своим прежним приятелям.

Недавно, не знаю почему, я потерял всю свою весёлость и привычку к занятиям. Мне так не по себе, что этот цветник мироздания, земля, кажется мне бесплодную скалою, а этот, видите ли, царственный свод, выложенный золотой искрой, на мой взгляд – просто-напросто скопление вонючих и вредных паров. Какое чудо природы человек! Как благороден разумом! С какими безграничными способностями! Как точен и паразителен по складу и движеньям! В поступках как близок к ангелу! В воззрениях как близок к Богу! Краса вселенной! Венец всего живущего! А что мне эта квинтэссенция праха?

И добавляет:

Боже! Боже!

Каким ничтожным, плоским и тупым

Мне кажется весь свет в своих затеях.

Как видим, 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. Но 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 отодвинутыми представления о высших силах мироздания (включая Бога) и связанное с ними надлично-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, введённые 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 *экстаза*, а это стало почти обязательным спутником духовных устремлений эпохи Барокко.



Тициан. Кающаяся Мария Магдалина

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

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).



Франсиско Сурбаран. Отрочество Богоматери

В трогательном образе ребенка 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.

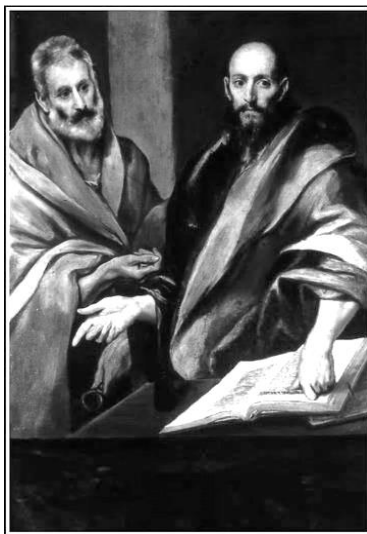
Экспрессивнее и острее, чем кто-либо из живописцев, выразил идею спиритуализма *Эль Греко* (1541-1614, настоящая фамилия Теотокопули). Данное ему прозвание указывает на происхождение (*из Греции*), но свою подлинную родину он обрел в Испании, где были так сильны религиозно-мистические настроения.

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 – «**Сшествие 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 стужённой, 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. Благородство облика, особая выразительность глаз, которые светятся незаурядным умом – таковы люди, помыслы которых сосредоточены на высоком.



Эль Греко. Апостолы Пётр и Павел

По-своему и очень широко воплощало идеи спиритуализма эпохи Барокко *музыкальное искусство*. Воплощало также прежде всего через религиозное начало:

- с одной стороны, обслуживая церковный ритуал и создавая у прихожан соответствующую настроенность;
- с другой стороны, 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 этом плане – *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 мирочувствия, за которой стоит нечто большее – утверждение идеала жизни чистой, целомудренной, отрешённой от мелочно-обыденного.

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

Поэты каются в своей греховности, фиксируя острый внутренний разлад.

*Любя себя, я Бога не люблю,
А потому себя смертельно ненавижу...
(С. Гулар [1548-1628], «Я бегу...»)*

На пределе душевной мучки человек впадал в экстаз самобичевания.

*Твоя ничтожнейшая тварь,
Я сознаю, Небесный Царь,
Сколь прежде был мой путь греховен,
Сколь был я нагл, себялюбив,
Сколь мерзок, Богу изменив,
И как я пред Тобой виновен!
(И. К. Гюнтер [1695-1723], «Твоя ничтожнейшая тварь...»)*

В доказательствах тленности всего земного и бессмертия небесных начал разворачивалась яростная битва плоти и духа. Немецкий поэт *Христиан Гофмансвальдау* (1617-1679) в стихотворении «**Земная жизнь**» подаёт это так:

*Жизнь – это вспышка молнии во мраке,
Жизнь – это луг, поросший лебедой,
Жизнь – скопище больных в чумном бараке,
Тюрьма, куда мы заперты бедой.
Всё это лживой роскошью прикрыто,
Величьем разукрашено пустым.
На скорбных трупах созревает жито,
Вот почва, на которой мы стоим...
Но ты, душа, беги от мишуры обманной,
Расстанься с непотребной суетой,
Сумей достигнуть пристани желанной
Там, где сияют вечность с красотой.*

Эта тема варьировалась в искусстве Барокко бесконечно. К ней подталкивали разуверенность в жизни и беспросветный скепсис.

Вот псалом крупнейшего датского поэта XVII века *Томаса Кинго* (1634-1703) с симптоматичным заголовком «**Уставший от мира, взыскующий 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).

*Прощай, о земля!
Служив тебе долго, измучился я.
И бремя, что мне этот мир навязал,
Теперь я отброшу, теперь я устал.
Я рву свои узы, здесь всё маета,
И всё суета,
И всё суета.*

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 тревожностями и эфемерными благами жизни.

Гордость Мексики, поэтесса *Хуана Инес де ла Крус* (1651-1695) говорит по этому поводу следующее.

*Мне чужды о сокровищах мечты,
ищу лишь для ума обогащенья:
опасны о богатстве размышленья –
они доводят ум до нищеты.*

*Гляжу с отчаянной тоскою
на ставишую добычей красоту,
на алчность, что кладёт конец покою...
Что до меня, я лучше предпочту
навек проститься с радостью мирской,
чем жизнью мнить мирскую суету.*

* * *

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. Причем 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 Даная 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 Пауэла Рубенса* (1577-1640).

Здесь необходимо небольшое пояснение. В конце XVI века Нидерланды оказались разделёнными – вот почему государство, существовавшее до этого момента, именуется 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 владычеством 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 Кибэла 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.



Рубенс. Союз Земли и Воды

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**» (1620-1630-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.



Франс Снейдерс. Рыбная лавка

* * *

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 *Антониса 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.

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 Моралеса* (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 Богородицы 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.



Луис де Моралес. Мадонна с прялкой

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 Маріно* (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-Арготе, 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.

*Из-за чёрной синьориты
В горе чёрный воздыхатель,
Из очей его из чёрных
Слезы чёрные струятся.
Чернотой ночной укутан,
Чёрною объят печалью,
Чёрную он серенаду
Ей поёт о чёрной страсти.
Чёрная в руках гитара,
Чёрные колки и струны,
Словно чёрная досада
Их одела в чёрный траур.
«Чёрный день Господь послал мне!
Если бы я не был чёрным,
Почернел бы я, увидев
Чёрную неблагодарность.
Ах! Меж нас, мой ангел чёрный,
Чёрная шмыгнула кошка –
В чёрном теле меня держишь,
Белое зовешь ты чёрным».
Чернокожей сеньорите
Надоел вздыхатель чёрный,
И чернить беднягу стала
Чёрными она словами:
«Что ты ходишь, черномазый,
Вслед за мною чёрной тенью?
Ты достоин, чёрный дурень,
Только чёрного презренья».
Став чернее чёрной тучи,
Чёрный кавалер с поклоном
Чёрным помахал сомбреро
И пропал во мраке чёрном.*

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 возросли 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 Веноза, 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».

Продолжение следует.