

<https://doi.org/10.30853/manuscript.2019.5.1>

Демченко Александр Иванович

ЭПОХА БАРОККО - МАГИСТРАЛИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТВОРЧЕСТВА (Очерк второй)

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/9/2019/5/1.html

Источник

Манускрипт

Тамбов: Грамота, 2019. Том 12. Выпуск 5. С. 9-18. ISSN 2618-9690.

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

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/9/2019/5/

© 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.2019.5.1>

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 призме 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 второй

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

Только что говорилось об *Антонисе ван Дейке* как авторе блестящих парадных портретов знати. И он же мог написать картину «**Апостол Пётр**» (около 1617), в которой подаёт святого в облике плебея, с огрублёнными чертами лица и всклокоченными «лохмами» волос. При всём том, заметим, что в данном образе находим ещё один пример барочного спиритуализма – по выражению экзальтированного чувства, по искренности и истовости религиозного порыва.

И ещё одно сопоставление. Говоря об «Автопортрете» ван Дейка, упоминалось, что живописцы нередко находили в самих себе превосходную модель человека «голубых кровей». Но имело место и обратное, когда художник демонстративно снижал свой «имидж», низводя себя на «дно» жизни.

В автопортрете под названием «**Гуляки**» (около 1660) голландский художник *Ян Стен* (около 1626-1679) с добродушным юмором изобразил себя и свою жену в самой заурядной бытовой обстановке и к тому же изрядно захмелевшими.



Ян Стен. Гуляки

В числе первых открывал низовую стихию для искусства нидерландский художник *Питер Брейгель* (между 1525 и 1530-1569), который представлял ещё нидерландское искусство, то есть до произошедшего позже разделения на голландскую и фламандскую школы.

Он раньше многих других перешел к изображению человека в атмосфере реального быта и к изображению мира народной жизни – чаще всего жизни крестьянской, почему и получил прозвание *Мужицкий*. Мир этот он воссоздавал во всей его грубоватой обнаженности, адекватно формам самой действительности. О сказанном вполне можно судить хотя бы по такому его полотну, как «**Крестьянский праздник**».

По стопам Брейгеля впоследствии пошли многие его соотечественники как в Голландии, так и во Фландрии. Один из них, фламандский художник *Адриан Брауэр* (встречается и написание *Броувер*, 1605 или 1606-1638) – мастер яркого, острого гротеска в передаче всякого рода «гримас жизни», которые он фиксировал посредством физиономических зарисовок типажей из простонародья. Один из ярких примеров – зарисовка «**Горькое лекарство**».



Адриан Брауэр. Горькое лекарство

Фольклорно-низовая стихия получила своё отражение и в музыкальном искусстве. Это прежде всего касается инструментальных жанров, которые тогда обретали самостоятельность, поскольку до эпохи Барокко полноценной художественной значимостью располагала только музыка, опирающаяся на слово.

Важнейшим истоком утверждавших свою автономию инструментальных жанров считается творчество *английских вёрджинелистов* (вёрджинел – английская разновидность клавесина). Это была большая плеяда музыкантов, которые работали главным образом на рубеже XVII столетия.

Для вёрджинелистов свойственно прямое сближение с народно-бытовой музыкой. В своих произведениях они охотно использовали фольклорные мелодии. Их музыка нередко носит грубоватый, открыто плебейский характер и отличается чрезвычайной сочностью, терпкостью, ярким жизнелюбием.

Всё это представлено и в пьесе лидера вёрджинелистов *Уильяма Бёрда* (около 1543-1623, старший современник Уильяма Шекспира) «**Флейта и барабан**»: откровенный фольклорно-жанровый «примитив», основанный на имитации игры военных музыкальных инструментов (грохот «барабана» и пронзительное звучание «флейты»).

* * *

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

С середины XVI века на смену гармоничному, уравновешенному ренессансному мироощущению всё чаще приходят раздумья о несовершенстве и дисгармонии бытия. Шекспировский Гамлет говорит: «*Разлажен жизни ход, и в этот ад // Закинут я...*».

Эта разлаженность закономерно порождает ощущение непрочности и ненадёжности существования. Человек чувствует себя щепкой в водовороте жизни. Одна из самых распространённых тем литературы Барокко – превратности судьбы, которые безжалостно настигают любого.

Испанский поэт *Антонио Мира де Амёскуа* (между 1574 и 1578-1640) в поэме «**Песнь**» приводит на этот счёт целую цепь сюжетов: беззаботный щегёл сладко щебечет, но его подстрелил охотник; красotka пленяет сердца, но хвори обезобразили её и т.д. В этом ряду и судьба богача.

*Влекомый ветром, парусник крылатый
скользит, качаясь, по равнине пенной;
на судне том, своей добычей горд,
из Индии плывёт купец богатый –*

*тростник бенгальский, перламутр бесценный,
духи и жемчуг погрузив на борт;
родной испанский порт
блеснул вдали – корабль уже у цели,
все флаги ввысь взлетели,
и щедрые дары купец раздал
тем, кто отчизну первым увидал.
Но... рулевой небрежный,
в тумане не приметив риф прибрежный,
наткнулся на утёс,
который в щепы парусник разнёс,
и поглотили воды
купца, его надежды и доходы.*

Совершенно очевидно, что исключительное и случайное начинает восприниматься как норма и закон существования. И в немалой степени по причине подобной субъективной настроенности жизнь человека наполняется тревожностью, беспокойством, смятенностью эмоций.

Многое окрашивается в пессимистические тона, подчёркиваются мотивы тщеты и бренности бытия. В одном из своих сонетов немецкий поэт *Андреас Грífуус* (1616-1664) с полной безнадёжностью констатирует:

*Куда ни кинешь взор – всё, всё на свете бренно...
И даже самый пышный цвет завянет непременно.
Шум жизни сменится молчанием гробов.
Всё на своём пути сметёт поток годов.
Счастливых ждёт беда... Всё так обыкновенно!
Мир – это только пыль и прах, мир – пепел на ветру.
Всё бренно на земле. Я знаю, что умру.*

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

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

Шекспиру удалось во всех деталях показать «механику» злодейства. Здесь на память сразу же приходит фигура Яго. Трагедию «*Отелло*» (1604) с достаточным основанием можно было бы назвать именем этого изощрённого интригана, который становится пружиной действия.

Он плетёт свои сети, играя на слабостях людей. Ему не откажешь в сильном уме, измышления которого обычно полны цинизма. Вот эпизод пьесы, где Отелло, встречая Дездемону после долгой разлуки, вне себя от радости.

Отелло
*О, если б мог сейчас я умереть!
Счастливей я никогда не буду.*

Дездемона
*О нет! Избави Бог! Наоборот:
Жизнь будет нас дарить всё бóльшим счастьем.*

Отелло
*Аминь! Да будет по твоим словам.
Я счастлив так, что говорить не в силах.*

Яго (в сторону)
*Какой концерт! Но я спущу колки,
И вы пониже нотой запоёте.*

Яго заведомо сознает подлость задуманного им. В высшей степени характерно, что, утвердившись в своей коварной затее, он восклицает:

*Кромешный ад и ночь
Должны мне в этом замысле помочь.*

Чтобы творить подобное, на поверхность должна была выйти особая порода людей – «каменные души», как сказал наш Александр Блок о персонажах шекспировской трагедии «*Король Лир*» (1605).

Подсказку ему дал сам драматург. Надломленный испытаниями, Лир жаждет суда над предавшими его дочерьми и в отношении одной из них говорит: «*Я требую медицинского вскрытия Реганы. Исследуйте, что у неё в области сердца, почему оно каменное.*»

Следствием всего сказанного становился *трагизм жизневосприятия*, и самые большие глубины в этом отношении находим опять-таки у *Шекспира*. Перед ним, по его словам, открылось «*море бедствий*». И хотя

в его пьесах в борьбе мрака и света, в битве злых и праведных сил верх чаще всего одерживает добро и справедливость, не может не утратить цена этой победы – через горы трупов, через исковерканные жизни!

Сгустком раздумий Шекспира о трагизме существования можно считать **Сонет 66**, где находим сильнейший выплеск горечи и разуверенности. Нагнетание непереносимых диссонансов жизни ведётся здесь посредством перечисления её гнусностей.

*Измучась всем, я умереть хочу!
Тоска смотрит, как мается бедняк
И как шутя живётся богачу,
И доверять, и попадать впросак,
И наблюдать, как наглость лезет в свет,
И честь девичья катится ко дну.
И знать, что ходу совершенствам нет,
И видеть мощь у немощи в плену,
И вспоминать, что мысли замкнут рот,
И разум сносит глупости хулу,
И прямодушье простотой слышит,
И доброта прислуживает злу...*

*Измучась всем, не стал бы жить и дня,
Да другу будет трудно без меня.*

В заключительном двустишии даётся объяснение того, почему всё же нельзя уходить из этого мира: братство близких по духу людей – единственная опора в этой жизни, и нужно всеми силами поддерживать хрупкую нить душевной отзывчивости, сострадания, человечности. Таково было одно из оснований барочного гуманизма, речь о котором пойдёт в самом конце этого обзора.

Говоря о Барокко как трагической эпохе, можно привести в качестве свидетельства музыку соотечественника Шекспира – **Генри Пёрселла** (около 1659-1695). Эта печать очень ощутима в его увертюре к спектаклю «**Гордиев узел**», название которого по-своему симптоматично, становясь знаком сложного, запутавшегося в противоречиях времени.

Опираясь только на струнные и литавры, при внешней сдержанности выражения композитору удаётся передать в этой музыке колоссальное внутреннее напряжение и пронзительное чувство катастрофичности бытия. Патетика больших чувств и мыслей раскрывается здесь через медлительно-величавую поступь траурного шествия (в ритмах старинной пассакальи).

* * *

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

Особенно активно эта линия развивалась в нидерландской живописи (позже голландской и фламандской), начиная с **Питера Брейгеля**. В числе его последних полотен – «**Калеки**» (1568), где изображены безногие нищие, похожие на обрубки.

Художник акцентирует здесь именно безобразное, отталкивающее, менее всего заботясь о том, чтобы пробудить в зрителе жалость, сочувствие к этим несчастным. Для него данный «объект» – скорее метафора, посредством которой он обнажает уродливые стороны жизни.

В том же 1568 году Брейгель создал картину «**Слепые**». Пересекая плоскость холста, движется цепь нищих слепцов. Их лица уродливы, на них написаны тупость и животная плотоядность.



Питер Брейгель. Слепые

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

Широко вошла в живопись тема злодейства и связанного с ним мученичества. Людское жестокосердие раскрывалось с повышенной экспрессией и подчас даже с «физиологизмом».

В картине «**Избиение младенцев**» французский художник *Никола Пуссен* (1594-1665) иллюстрирует библейское свидетельство, согласно которому царь Иудеи Ирод (конец I века до н.э.) при известии о рождении Христа приказал умертвить всех новорождённых – из опасений за свой трон перед тем, кого пророчество называло «царём Иудейским», и в неведении о местонахождении Младенца Иисуса.

Сюжет передан с обнажённой откровенностью и самыми сильнодействующими средствами: истощная мольба пощадить ребёнка (женщина в центре), отчаяние матери, уносящей убитого малыша (фигура справа), воин, наступивший на горло лежащему младенцу – всё это самоочевидные факты озверения палачей, их открытого изуверства.

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

Для собора св. Петра в Риме *Микеланджело* (1475-1564, он был одним из архитекторов этого собора) создаёт одну из самых выдающихся своих поздних работ – скульптурную группу *Pietà* (Пьетá). Этим итальянским словом (*Скорбящая* или *Милосердие*) в изобразительном искусстве обозначают сцену оплакивания Христа Богоматерью.



Микеланджело. *Pietà*

Здесь до известной степени ещё сохраняется чувство просветлённой возвышенности в раскрытии трагического образа: поддерживая у себя на коленях тело умершего Сына, Мадонна застыла в скорбном смирении перед случившимся.

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

Этот художник, начинавший свой творческий путь на исходе Возрождения, во многом и очень разнопланово открывал горизонты эстетики Барокко. Она хорошо ощутима в картине «**Несение Креста**» (около 1566).

Как и в «Св. Себастьяне» с его грозовой атмосферой, здесь та же затемнённая колорита, но ещё более акцентирована острота психологического состояния центрального персонажа. Внутренне картину пронизывает мысль: Христово «несение Креста» – символ тяжкого, крестного пути человека в этой жизни-юдоли.

Примером «насквозь» барочного решения рассматриваемой темы можно считать полотно итальянского художника *Алессандро Маньяско* (1667-1749) «**Распятие**». Пафос мученичества и страдания доведён здесь до предела.

Взвиренность и даже вздыбленность всей композиции резонирует изображению бушующей стихии. На фоне огромного грозового неба (оно становится почти обязательным атрибутом подобных образных решений) – распятое тело с развевающимися складками одежды.

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

* * *

Рядом с исключительной противоречивостью, дисгармонией и трагизмом в искусстве Барокко присутствовало прямо противоположное – *яркое жизнелюбие*, радость и лёгкость настроения. То есть произошло

расслоение жизненного потока на резко сопоставленные между собой полюсы, которые сосуществовали не только у разных авторов, творивших в одно время, но и в творчестве одного и того же автора.

Только что речь шла о работе *Пуссена* «Избиение младенцев», которая приводилась в качестве свидетельства кошмаров изуверства. И тот же Пуссен мог во всём великолепии передавать сияние красок мира, гармонию людского сообщества, наслаждение благами жизни, что находим, скажем, в картине **«Царство Флоры»** (1631).

В центре многонаселённой композиции – Флора, одаряющая всё вокруг радостью, как может это богиня цветов и весеннего цветения. Полотно залито солнцем – сам Гелиос (бог солнца) на колеснице движется по небосводу.



Никола Пуссен. Царство Флоры

Другой пример сочетания, казалось бы, совершенно немислимых контрастов встречаем в поэзии *Пьера Ронсара* (1524-1585), соотечественника Пуссена.

*Я высох до костей. К порогу тьмы и хлада
Я приближаюсь глух, изглодан, чёрен, слаб,
И смерть меня уже не выпустит из лап.
Я страшен сам себе, как выходец из ада.
Прощай, светило дня! Болящей плоти раб,
Иду в ужасный мир всеобщего распада.*

Поистине леденящие строки, в которых сурово и жёстко говорится о финише жизни. А рядом – стихотворение, написанное примерно в те же годы и наполненное лёгкой радостью жизни, где ощущение весенней свежести вырастает в настоящий гимн молодости. Всё это передано, в частности, через динамичные перебивы ритма (в метрике непрерывное чередование семи- или восьмистопных и трёхстопных строк).

*Мой боярышник лесной,
Ты весной
У реки расцвёл студёной,
Будто сотней цепких рук
Весь вокруг
Виноградом оплетённый.*

*И в тени твоих ветвей
Соловей,
Чуть пригреет солнце мая,
Вместе с милой каждый год
Домик вьёт,
Громко песни распевая.*

*Так живи, не увядай,
Расцветай,
Да вовек ни гром небесный,
Ни гроза, ни дождь, ни град
Не сразят
Мой боярышник прелестный.*

Подобную непосредственность в выражении радости жизни среди художников, пожалуй, ярче и полнокровнее, чем кто-либо, воплощал голландский живописец *Франс Халс* (встречается и написание *Гальс*, между 1581 и 1585-1666).

Это чувство он нередко раскрывал в удивительных по живости и движению зарисовках типажей, выхваченных из народной среды, подчёркивая душевное здоровье человека из низов (один из замечательных примеров – его «*Мулат*»).

Как никто, Халс владел секретом передачи естественной, живой улыбки. От некоторых его детских портретов исходит удивительное в своей заразительности веселье – квинтэссенцией этого может считаться «*Смеющийся мальчик*».



Франс Халс. Смеющийся мальчик

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

Начало расцвету *комедии*, как и вообще начало европейскому профессиональному театру Нового времени, положила итальянская *комедия масок* (*commedia dell'arte*). Она зародилась в Венеции в 1560-е годы, как раз на выходе в эпоху Барокко.

А затем в других странах в самом скором времени сложились свои школы комедиографии, увенчанные такими выдающимися именами, как *Шекспир* в Англии, *Lope de Vega* в Испании (настоящее имя – Лопе Феликс де Вега Кáрпью, 1562-1635), *Мольер* во Франции (настоящее имя – Жан Батист Поклен, 1622-1673).

В музыкальном искусстве нечто аналогичное очень ярко и раньше всего заявило о себе в жанре *мадригальной комедии*. Она развивалась в основном в Италии, выросла из мадригала и непосредственно предшествовала появлению оперы.

Мадригал в такого рода композициях подвергся театрализации, то есть в него была привнесена сюжетная канва, сценическое действие, диалоги персонажей, игровое начало. Подобные вещи как само собой разумеющееся требовали лицедейства, включения открыто буффонных приёмов, то есть комикования, в том числе связанного и с пародированием.

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

* * *

Из сказанного становится ясным, что человек того времени отличался завидным чувством юмора, удивительным умением радоваться жизни, а также необычайной живостью характера. Эта живость была одним из проявлений более общего свойства, присущего эпохе Барокко. Обозначим его словом *динамизм*, что, естественно, подразумевает насыщенность энергией, действием, движением.

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

Одним из образцов всего перечисленного можно считать *церковь Сан-Карло* в Риме (её полное название: Сан-Карло алле Куатро Фонтане, 1634-1667). Это плод фантазии итальянского архитектора *Франческо Борромини* (1599-1667), которого причисляют к самым блестящим мастерам причудливо-живописного стиля барокко.



Франческо Борромини. Церковь Сан-Карло в Риме

В полной мере особенности подобного стиля присущи и внутреннему облику сооружений Борромини, что в данном случае дополняется роскошью скульптуры, росписей, лепнины и разнообразием материалов. Совершенно показательный образец – интерьер **церкви Сант-Аньезе** в Риме.

В России идею подчеркнутого динамизма великолепно передавал в архитектурных формах *Варфоломей Растрелли* (1700-1771, о его отце, скульпторе Бартоломео Растрелли будет упомянуто позже).

Когда мы входим в главный вестибюль его прославленного творения – **Зимнего дворца** (Петербург), где ныне располагается знаменитый Эрмитаж, и начинаем подниматься по **Иорданской лестнице**, то вместо чётких, прямых лестничных маршей находим текуче-изогнутые очертания как линии перил, так и формы ступеней – таким образом, характерно барочная криволинейность представлена здесь как бы «в квадрате».

Стиль барокко заявляет о себе здесь и в резко сопоставленных цветовых контрастах: белоснежный мрамор лестницы и тёмные колонны (это напоминает характерный для барочной живописи контраст «белого» и «чёрного», о чём речь впереди), а рядом густая позолота с чрезвычайно усложнённым рисунком лепнины. И во всём – особая роскошь пышного дворцового интерьера.

Уникальным примером растреллиевского динамизма следует считать **Екатерининский дворец** в Царском селе (ныне г. Пушкин), строившийся в 1752-1757 годах. Его пышный и чрезвычайно протяжённый, трёхсотметровый фасад, выходящий в парк, отличается невероятным богатством и разнообразием форм.

Сложность архитектурной композиции заключается в её многосоставной структуре: парковый фасад состоит из вереницы малых фасадов, каждый из которых выдержан в своём роде. Объединяет их изощрённая сложность и непрерывное обновление членений и форм (обработка поверхности, ритм выступов, скульптурное убранство, всевозможные типы окон, наличников, колонн и т.д.).

Это многообразие увенчано взлётом золотых куполов дворцовой церкви, что к барочному стилю общеевропейского стиля присоединяет чисто русский мотив с очень оригинальной трактовкой луковичной формы куполов.



Варфоломей Растрелли. Екатерининский дворец в Царском Селе

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

Такого рода энергию великолепно передавал в быстрых частях своих инструментальных концертов итальянский композитор **Антонио Вивальди** (1678-1741). Заострённое выражение мощный двигательный напор не раз получал в музыке **Иоганна Себастьяна Баха**, чем-то напоминая бесперебойно работающий механизм.

Подобное можно встретить у него даже в миниатюрах, предназначенных для начинающих музыкантов, – например, в одной из его **Маленьких прелюдий** для клавира (Маленькая прелюдия до минор, которая в указателе баховских сочинений числится под номером 999).

* * *

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

Стиль этот отличался светлой, беззаботной, «сибаритской» настроенностью, переводя едва ли не всё в плоскость наслаждения, лёгкости, праздного существования, беспечной игры. Зачастую то было искусство неглубокое, подчас даже поверхностное, но ему невозможно отказать в обаятельной, располагающей к себе изящной грациозности и элегантности.

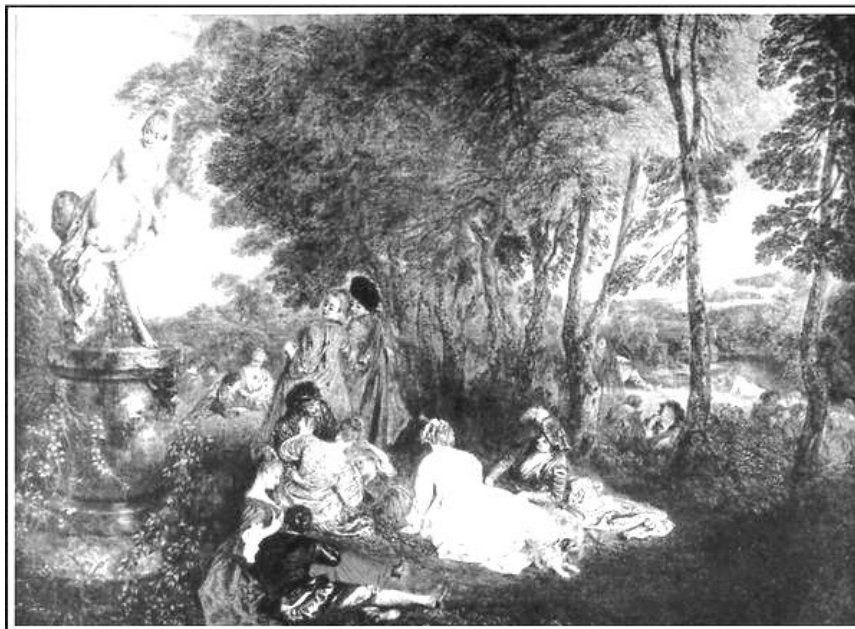
Вот почему фигурирует и другое обозначение этой манеры – *галантный стиль*, что справедливо, поскольку он был связан с атмосферой светской жизни, и значение французского слова *галантный* (*учтивый, вежливый, изысканный*) как нельзя более отражает суть данного художественного направления.

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

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

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

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



Антуан Ватто. Праздник любви

Пожалуй, с наибольшей полнотой стиль рококо выразил себя в *архитектурном интерьере*. Если в XVII столетии интерес зодчих был сосредоточен на огромных монументальных дворцово-парковых комплексах, то в первой половине XVIII века в центре внимания оказываются небольшие дворцовые здания и городские особняки. Причём основные усилия архитекторов были направлены на интерьер этих построек.

Потребности респектабельного аристократического быта выдвинули на передний план такие качества, как комфорт, интимность и непременно оригинальность. Именно эти потребности и удовлетворил стиль рококо с его изысканной роскошью, замысловато-затейливым контуром и часто нарочитой асимметричностью общей композиции и её отдельных деталей.

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

Для внутреннего убранства помещений широко применялись многочисленные зеркала самых причудливых очертаний, красочные ковры и живописные панно с аллегориями, мифологическими сценами, галантными празднествами, фантастическими сюжетами и мотивами восточной экзотики.

Со временем всё это пришло и в Россию. Перлом расточительно декоративного, роскошного русского рококо стали интерьеры **Китайского дворца** в Ораниенбауме (ныне Ломоносов, близ Петербурга), в том числе находящиеся в этом дворце **Фарфоровый кабинет** и **Стеклярусный кабинет** (стеклярус – род бисера: разноцветные стеклянные трубочки, используемые в декоративных целях).

Во втором из них чрезвычайно примечательно панно, занимающее всю стену и заполненное всевозможной экзотикой животного и растительного мира.



Панно в Стеклярусном кабинете

В музыкальном искусстве обрисовка особого изящества и грациозности повела к миниатюризму:

- с точки зрения масштабов это, как правило, пьеса небольших размеров или сюита, составленная из ряда таких пьес;

- фактура прозрачная, звучание камерное – несколько инструментов, а ещё чаще клавесин *solo*.

Тихий, деликатно-холодноватый тембр клавесина как нельзя лучше отвечал «хорошему тону» (французское *bon ton*) избранного общества, его утончённым вкусам, изысканным манерам и аристократическому этикету. Вот почему синонимом стиля рококо стал *французский клавесинизм*.

Центральная фигура этой школы – *Франсуа Куперен* (1668-1733). Его манеру отличает грациозность мелодического рисунка, прихотливая ритмика, детализированный штрих, насыщенная орнаментика (обилие мелизмов, то есть украшений). Ювелирная отделанность фактуры может вызвать ассоциации с бисером, с вышивкой жемчугом.

В отдельных пьесах хрупкость звуковой ткани доведена до такой степени, что музыка начинает напоминать фарфоровую статуэтку (излюбленный жанр прикладной скульптуры рококо) или какую-либо драгоценную безделушку (из сочинений Куперена, написанных для клавесина, очень показательна в данном отношении **Сюита № 23**).

В конечном счёте искусство рококо было устремлено к светлой улыбке, радужному свету, «легкокрылой» радости. Как выразился ведущий из немецких композиторов, работавших в этом стиле, *Георг Филипп Телеман* (1681-1767), «музыка должна пениться как шампанское».

Подобную настроенность превосходно передаёт один из «шлягеров» первой половины XVIII века – популярнейшее *Badinerie* ([Бадинри́], фр. *шутка*) из оркестровой **Сюиты № 2 Баха**. Солирующая здесь флейта (так же, как и клавесин, она была излюбленным тембром музыки рококо) буквально искрится живой радостью жизни, игрой «солнечных зайчиков».

Продолжение следует.