

<https://doi.org/10.30853/manuscript.2019.6.1>

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/9/2019/6/1.html](http://www.gramota.net/materials/9/2019/6/1.html)

Источник

**Манускрипт**

Тамбов: Грамота, 2019. Том 12. Выпуск 6. С. 9-16. ISSN 2618-9690.

Адрес журнала: [www.gramota.net/editions/9.html](http://www.gramota.net/editions/9.html)

Содержание данного номера журнала: [www.gramota.net/materials/9/2019/6/](http://www.gramota.net/materials/9/2019/6/)

**© Издательство "Грамота"**

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: [www.gramota.net](http://www.gramota.net)

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: [hist@gramota.net](mailto:hist@gramota.net)

# От главного редактора

## Editor-in-Chief's Column

---

<https://doi.org/10.30853/manuscript.2019.6.1>

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](mailto:alexdem43@mail.ru)

### ЭПОХА БАРОККО – МАГИСТРАЛИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТВОРЧЕСТВА

#### Очерк третий

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

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

Очень широко использовался принцип контраста в музыке. Не случайно тогда впервые в практику вошёл приём динамического сопоставления *piano – forte* (тихо – громко). Его специфическим вариантом стало «эхо» – излюбленный звуковой эффект того времени: краткая фраза, прозвучавшая *forte*, тут же повторяется на глубоком *piano*.

Общее тяготение искусства Барокко к рассматриваемому качеству было настолько велико, что композиторы стремились подчас к совмещению контрастов не только по горизонтали (переменяющие друг друга эпизоды), но и по вертикали, то есть в одновременности.

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

**В I части** названного произведения с совершенно осязаемой отчётливостью противопоставляются два звуковых пласта:

- нижний, изложенный в протяжённых длительностях – тягуче-сумрачный, гнетущий по своему характеру;
- верхний, поданный в оживлённом движении, совсем иной по складу – высветленный, прихотливо-игровой (данная, основная линия, в свою очередь, построена на непрерывном обыгрывании эффекта «эхо»).

Этот смелый и яркий драматургический монтаж по смыслу прочитывается как характерный для барочного мироощущения антагонизм двух начал – монашески-аскетичного, «могильного» и жизнелюбивого, юного.

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

В центре полотна – Мария с только что родившимся Христом. Колорит ночного освещения приобретает здесь совершенно определённую образно-смысловую направленность: сияние, исходящее от Младенца, сообщает событию характер чуда. В сплошном световом потоке – лицо юной Мадонны, склонённое над новорождённым, оно полно радости, нежности и любви.

Всё остальное предстаёт в отблесках этого сияния. Это всё остальное наполнено характерным для искусства Барокко повышенным динамизмом, что находит себя в энергичных позах передних фигур и в сложном диагональном построении полотна.

Примечателен и дополняющий контраст: с реальностью основных персонажей (включая Иосифа, который в темноте занят с мулом – штрих повседневности) сопоставлены парящие в облаке фигуры небожителей, освящающих происходящее на этом уголке земли (мистический акцент).



Антонио Корреджо. Святая ночь

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

В его картине «**Христос-Вседержитель**» (1560-е годы) образ всевидящего и всезнающего Богочеловека выступает из мрака мира светочем мудрости и высшей духовности. Лицо светится из овала угольно-чёрных волос, окаймлённых острыми световыми пучками нимба.

И ещё высвечены руки: одна в жесте крестного знамения, другая (как бы изнутри светящаяся) держит тёмный шар с редкими пятнами высветления. Символический смысл подобного колористического решения совершенно ясен: до чего мало света и блага на этой мрачной земле!

По такому же пути подчёркнутого контраста «света» и «тьмы» нередко шли и те живописцы, которых обычно причисляют к реалистам. Один из них – *Диего Веласкес* (полная фамилия – Родригес де Сильва Веласкес, 1599-1660).

В «**Портрете пожилого мужчины с крестом ордена Сант-Яго**» он даёт ярко освещённое лицо на непроницаемом чёрном фоне стены и одежды. Этот контраст «белого» и «чёрного» в соединении с насторожённым взглядом и теряющейся в ткани костюма сверкающей змейкой золотой цепочки подчёркивает большое внутреннее напряжение сановитого персонажа, его готовность к превратностям судьбы – к тем превратностям, которые так акцентировались в сознании человека Барокко.



Диего Веласкес. Пожилой мужчина с крестом ордена Сант-Яго

Ещё одно важное качество стиля барокко своё совершенно определённое жанровое обозначение получило в музыке той эпохи – *фантазия*. Сразу же оговоримся: в характере фантазии в те времена часто создавались

и музыкальные пьесы типа прелюдий, токкат, каприччио и т.д. Характерным примером на этот счёт можно считать клавирную пьесу французского композитора *Жана Филиппа Рамо* (1683-1764) «**Перекликанье птиц**».

Сильнейшую склонность к фантазии и фантазийности как способу художественного мышления обнаружили и остальные виды искусства, в том числе живопись. Это находило себя в пристрастии к необычному, причудливому, в обращении к материалу, поражающему своей редкостью и экзотичностью.

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

Однако если в пейзаже Рёйсдала приходится гадать, могло быть такое или нет, то в картине *Эль Греко* «**Толедо**» (1604-1614) изображён реально существующий испанский город. Художник писал её более десяти лет, и в данном случае нам понятны «муки творчества».

Реальность для выдающегося мастера была только импульсом, и он самым активным образом преображал и пересоздавал её в соответствии с субъективной игрой своего воображения. Результатом стала искривлённо-изломанная полоса городского силуэта, зажатая между громадами земли и неба, поданными в мрачно-грозовом колорите.



Эль Греко. Толедо

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

Натюрморт живой, но абсолютно выдуманной. Начиная с предложенной ситуации, обозначенной заголовком картины, и кончая такой немислимой деталью: находящаяся в центре полотна сова держит перед собой раскрытые ноты, выступая в качестве дирижёра.

Гиперболизм здесь обнаруживается во всём, в том числе в изображении такого скопища всевозможных пернатых и в сильнейшем акценте на диковинных существах, в обрисовке которых господствует заведомо изощрённый вымысел.

\* \* \*

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

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

Многоглавие, то есть обилие куполов, как важнейшая примета русского храмового зодчества, доведено здесь до предела – церковь имеет двадцать две главы. Она отличается поразительно замысловатой конструкцией, однако щедрое разнообразие форм собрано в единый пучок, устремлённый ввысь на 37 метров и своеобразно реализующий принцип пирамиды.

Тонкая, мастеровитая работа обнаруживает себя в любой детали: и в том, как всё ладно пригнано, образуя затейливо-прихотливый силуэт, и в том, как искусно вышит узор орнамента, создающего трепетную вибрацию чешуйчатой поверхности.



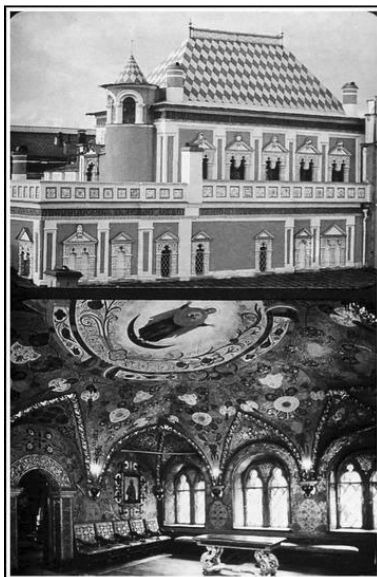
Преображенская церковь в Кижях

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

Исключительная многосоставность композиции дополнена избыточным изобилием её компонентов и элементов – создатели храма (предполагают, что ими были мастера *Бáрма* и *Пóстник*) словно бы задались целью представить в одном сооружении всё многообразие национальной традиции. В итоге возникает впечатление затейливости и нарядности, граничащей с пестротой, напоминающей цветистость ярмарочных красок. Храм превращён в своего рода короб чудес, в сказочный расписной терем.

Упоминание о тереме тем уместнее, что рядом, на территории Московского Кремля, несколько позже был построен **Теремной дворец** (1635-1639, мастера *Бажен Огурицов* и *Трефил Шарутин*). В его общем облике и особенно в росписях интерьера с полной наглядностью преломились черты русского *узорочья*.

Узорочье в данном случае – это настоящий хоровод живописнейших, нарядных узоров, это до чрезвычайности яркая, праздничная раскраска и это в высшей степени затейливый вымысел (часто фольклорного происхождения).



Теремной дворец в Москве – внешний вид и интерьер

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

Несколько позже, в связи с реформами Петра I, в новой столице, Петербурге (Санкт-Петербург), складывается русский стиль уже чисто европейского толка. Для очертаний этого стиля очень показателен

огромный резной **иконостас Петропавловского собора** (1722-1727, собор находится в Петропавловской крепости в Петербурге).

Композиция этого иконостаса далека от привычных стандартов православия: не серия икон, размещённых в последовательной иерархии рядов (чинов), а свободный архитектурный ансамбль. Примечательно, что создан он не живописцами, а резчиками по проекту архитектора *Ивана Зарудного*. Включённые в этот иконостас скульптурные фигуры полностью соответствуют европейской традиции. Но немало здесь и национально-своеобразного – в характере виртуозной обработки дерева, в самобытной выдумке.

Чем ещё данный шедевр смыкается с эстетикой стиля барокко, так это безудержной роскошью и подчеркнутой живописностью: богатство и разнообразие декоративных мотивов, ослепительная пышность золотого убранства.

Русское искусство петровской и послепетровской поры восприняло от западного барокко и склонность к оптическим эффектам, уводящим в стихию иллюзионизма. Особенно это проявилось в росписях плафонов (так называют поверхность потолка, украшенную каким-либо изображением).

Мастера фресковой живописи достигали удивительного «обмана зрения», рисуя небо, облака, далёкие просторы и летящие в них фигуры, создавая иллюзию прорыва в большое открытое пространство.

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

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

В этих книгах через фантазийные описания, в противовес существующей дисгармонии утверждалась мечта об идеальном общественном устройстве. Аналогичные мотивы преломились и в массе других литературных произведений – например, в романе *Джобнaтaнa Свифта* (1667-1745) «**Путешествия Гулливера**» (1726).

Всё, что привлекло знаменитого героя в вымышленной стране гуингнмов (разумных лошадей), сосредоточено в нескольких предложениях, раскрывающих картину желаемого в жизни. И это квинтэссенция того, к чему стремились авторы утопий Барокко.

*Я наслаждался прекрасным телесным здоровьем и полным душевным спокойствием. Мне нечего было бояться предательства, мне не приходилось прибегать к подкупу и лести, чтобы снискать милости сильных мира сего. Мне не нужно было ограждать себя от обмана и насилия. Здесь не было ни врачей, чтобы разрушить моё здоровье, ни юристов, чтобы разорить меня, ни доносчиков, чтобы подслушивать мои слова или подглядывать за мной. Здесь не было зубоскалов, клеветников, карманных воров, взломщиков, сводников, шутов, мошенников, убийц; не было политических партий, тюрем, виселиц; не было франтов, буянов, пьяниц, проституток и венерических болезней; не было негодяев, поднявшихся из грязи благодаря своим порокам, и благородных людей, брошенных в грязь за свои добродетели...*

Так в цепочке суждений (путём доказательства от противного – «здесь не было...») Свифт подытожил развитие утопической мысли. Но «Путешествия Гулливера» – это прежде всего занимательная, вольная, неистощимо изобретательная фантазия. И она всегда направлена на какую-либо отчётливо осознанную цель.

Одна из таких целей – развенчание лженауки. Делает это писатель с неподражаемым юмором. Вот рассказ о некоем псевдочёном, открывшем способ пахать землю свиньями и таким образом избавиться от расходов на плуги, скот и рабочих.

*Способ этот заключается в следующем: вы закапываете в землю жёлуди, финики, каштаны и другие плоды и овощи, до которых особенно лакомы свиньи, затем выгоняете их на это поле, и они в поисках пищи взроют всю землю, сделав её пригодной для посева и в то же время удобрив её своим навозом. Правда, произведённый опыт показал, что такая обработка земли требует больших хлопот и расходов, а урожай даёт маленький или вовсе никакой. Однако никто не сомневается, что это изобретение поддаётся усовершенствованию.*

Но ещё «Путешествия Гулливера» – это фантазия-гипербола. Гиперболизм направлен здесь либо в сторону наименьшего (лилипуты), либо в сторону наибольшего (великаны).

\* \* \*

Гиперболизация стала важнейшей приметой искусства того времени – таков уж *барочный темперамент*: преувеличение во всём, жажда исключительного, неуёмность 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 распростёртым объятиям» (выражение создателя этой 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.



Площадь св. Петра в Риме – вид со стороны собора

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.

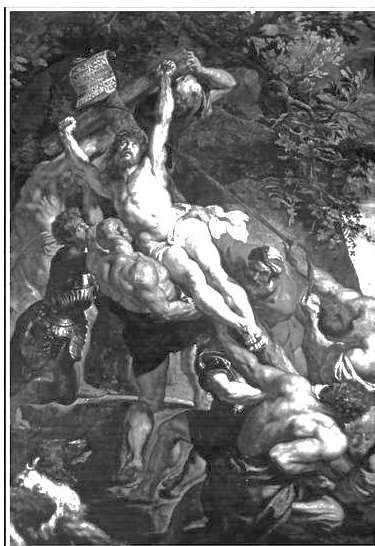
С 1546 года строительством руководил *Микеланджело* – им, в частности, разработана конструкция купола, который завершается фонарём, подчёркивающим устремлённость всех форм ввысь. Доминируя над всем архитектурным окружением, купол служит важной композиционной точкой в ансамбле города.

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 впечатление бесконечного разнообразия.

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 интерьера 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). 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.



Питер Пауэл Рубенс. Воздвижение креста

Резкие развороты фигур, беспокойные блики света и тени, скользящие 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 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, раскрывало музыкальное искусство.

Яркими разноплановыми примерами раскрытия названных качеств могут послужить следующие произведения:

- завершение органной **Прелюдии, фуги и чаконь ре минор** немецкого композитора *Иоганна Пáхельбеля* (один из непосредственных предшественников Баха, 1653-1706) с её сумрачным колоритом и подчёркнуто проблемным настроением;

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

- начальный раздел *баховской Хроматической фантазии и фуги* для клавира.

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 жестикуляции, 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 *Карра́ччи* (их было трое, наиболее известный и талантливый из них – *Анниба́ле*, 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 этом, достаточно сравнить картины «**Святые жёны у гроба воскресшего Христа**» академиста *Аннибале Карраччи* и «**Отдых на пути в Египет**» классициста *Никола́ Пуссе́на*. Их роднит ясность рисунка и композиции, чувство возвышенной красоты, величавый характер и черты театральной приподнятости.

Явственно ощутимо, что для каждого из этих авторов идеалом светлой и разумной жизни была греко-римская Античность и времена Высокого Возрождения, поэтому в соответствующем облике выступают у них и персонажи христианских легенд. Вот почему даже в изображении бытовых мотивов всему придаётся дух благородства и возвышенности.

Чтобы со всей осязаемостью почувствовать образный строй и эстетику классицизма, обратимся к «**Автопортрету**» *Никола́ Пуссена*, который был лидером этого направления во всём европейском изобразительном искусстве эпохи Барокко.

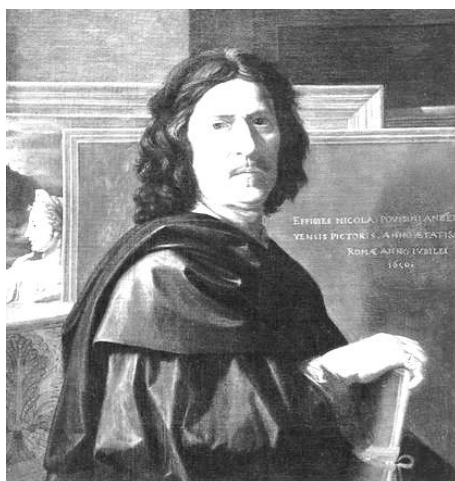
Перед нами человек отчётливо классицистского типа, в облике которого подчёркнута серьёзность и сила интеллекта. В жизни подобной натуры превалирует рассудок, рациональное начало – то, что противостояло эмоциональной стихийности барокко.





Аннибале Карраччи. Святые жёны у гроба воскресшего Христа

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.



Никола Пуссен. Автопортрет

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 наиболее рельефное выражение получило 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*» рисуется 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. Вот его обращение к одному из братьев своей жены накануне поединка.

*Суровым мужеством я неизменно горд,  
И требует оно, чтоб сердцем был я твёрд.  
Нельзя готовому для подвига герою,  
Вступив на бранный путь, назад глядеть с тоскою.  
Кого бы ни сразить за град родной и землю,  
Без всяких колебаний такую честь приемлю.  
Я, муж твоей сестры, теперь иду на брата,  
Но гордой радостью душа моя объята.*

*Продолжение следует.*