

<https://doi.org/10.30853/manu5cript.2019.7.1>

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/9/2019/7/1.html](http://www.gramota.net/materials/9/2019/7/1.html)

Источник

**Манускрипт**

Тамбов: Грамота, 2019. Том 12. Выпуск 7. С. 9-17. 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/9/2019/7/](http://www.gramota.net/materials/9/2019/7/)

**© 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.2019.7.1>

*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

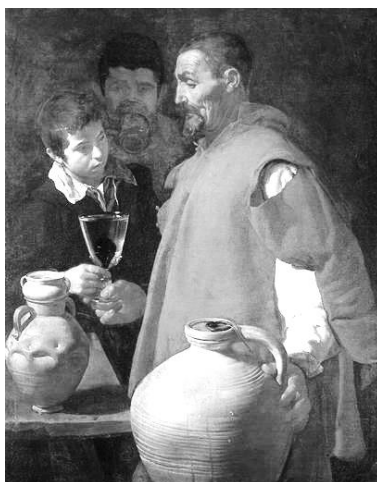
#### Очерк четвёртый

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 обыденно, 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, «**Портрет неизвестного**» (образ интеллигента того времени) и картину «**Водонос**» (обрисовка человека из народа), то легко убедиться в том, насколько точной и ёмкой оказывалась характеристика совершенно различных типажей.



Диего Веласкес. Водонос

Важнейшая линия реалистической живописи была связана с *бытовым жанром*, который обращён к частной жизни человека – жизни обыденной, повседневной, а также к сценам досуга (развлечения, игры, празднества, пирушки). Столь 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 – *Г             * (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 полной 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 масштабности 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).



Эмманюэл де Витте. Рынок в порту

Благодаря свободе и мастерству пространственной композиции художнику удаётся добиться объёмного запечатления определённого куска 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 Рас    * (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 «физическое действие» (насилие, убийство 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, Гермionу, невесту Пирра, свадьбу с которой он откладывает под разными предлогами, надеясь добиться благосклонности Андромахи. Всё в Гермione – 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 закалывается над трупом Пирра. Вот момент, когда Орест с радостью оповещает её о свершившейся мести, а Гермiona вместо благодарности набрасывается на него с проклятиями.

**Гермиона**

*Убийца гнусен мне. Сокройся с глаз долой!*

*Я видеть не могу того, кем так жестоко*

*Прекраснейшая жизнь оборвана до срока...*

*Кем надумен ты свершишь под видом мщенья*

*Убийство подлое?*

**Орест**

*Горе мне!*

*Ужели твой приказ услышан мной во сне?*

**Гермиона**

*Поверил ты словам, что женщине влюблённой*

*Подсказывал её рассудок помрачённый?..*

*Страна, способная чудовищ порождать,*

*Таких, как ты, злодей, – мне более не мать!*

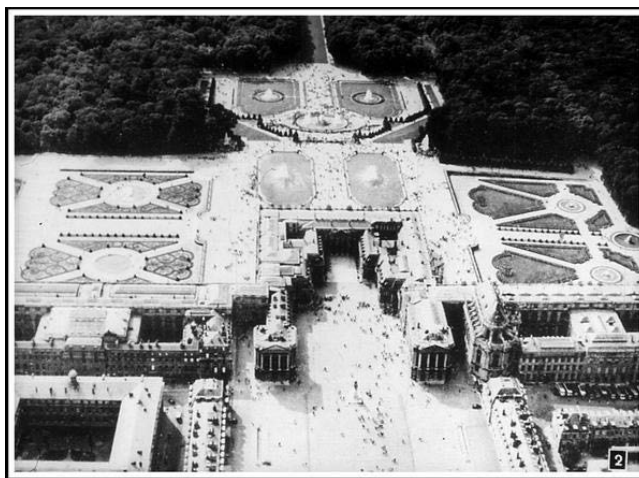
\* \* \*

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. Формировался он в основном во второй половине XVII века, завершал его строительство в 1678-1689 годах *Жюль Ардуэн-Мансар* (1646-1708).



**Версаль – вид со стороны главного фасада**

Дворец Версаля представляет собой грандиозное сооружение с огромной полукилометровой горизонтальной фасадом. От фасада, обращённого вонне, «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 *Андрэ Ленётра* (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 антиitez».

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: бронзовая чеканка, позолоченная деревянная резьба, ценные породы древесины и, конечно же, обилие 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.



Версаль – Зеркальная галерея

«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.

Многое в этом развороте естественно связывалось 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, он в 1716 году был приглашён Петром и, в сущности, положил начало европейским видам скульптуры в России. Этот бюст, созданный им в канонах «большого стиля», производит многозначное впечатление.

С одной стороны, перед нами типично парадный портрет, торжественно 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 его лица искажены духовной мучкой, 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*, 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.



Бартоломео Растрелли. Пётр I

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 зодчества, какой является **Большой дворец** в Петергофе. 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 сделан 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, золочённая скульптура, фонтаны, водоёмы, вид на море.



Варфоломей Растрелли. Большой дворец в Петергофе

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 *rompso* (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, распространяя 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 великолепного распева ничего и не надо – в остальном он «самодостаточен».

Так, в чём-то уподобляясь инструментальной музыке, утверждавшей в это время свою самостоятельность, и искусство пения 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, лютистом 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, не меньшей популярностью в современном музыкальном мире пользуется произведение, которое неизменно объявляют как **Адажио соль минор** для струнных инструментов и органа Томазо 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 создании 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 *попущения* – Он, Всевидящий и Всезнающий, между прочим, предрекал совращение рода человеческого Сатаной и не воспрепятствовал тому.

Мильтон был свидетелем и участником Английской буржуазной революции XVII века, которая стала первой революцией европейского масштаба и начиналась 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 по добобстрастия и призывает ангелов к мятежу:

*«Вот благородный помысел – совлечь  
Покорности позорное ярмо.  
Иль вам сгибать хребты и преклонять  
Колена раболопные милей?»*

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 крушенье – любы мне!»*. Сатана, сброшенный с небес вместе с ангелами-отступниками (демонами), формулирует свою программу, угрожая Господу.

*«...к Добру  
Стремиться мы не станем с этих пор.  
Мы будем счастливы, творя лишь Зло,  
Его державной воле вопреки.  
Успехом нашим будет не однажды  
Он опечален; верю, что не раз  
Мы волю сокровенную Его  
Собьём с пути, от цели отведя».*

И, наконец, Мильтон подозревает, что поущение 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 едином объёмном и множественном русле, а в целом создающие впечатление волнуемого 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, на котором, согласно легенде, Христос совершил чудо, превратив воду в вино.

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.





Рембрандт. Ночной дозор

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.

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.



Лука Джордано. Битва лапифов с кентаврами

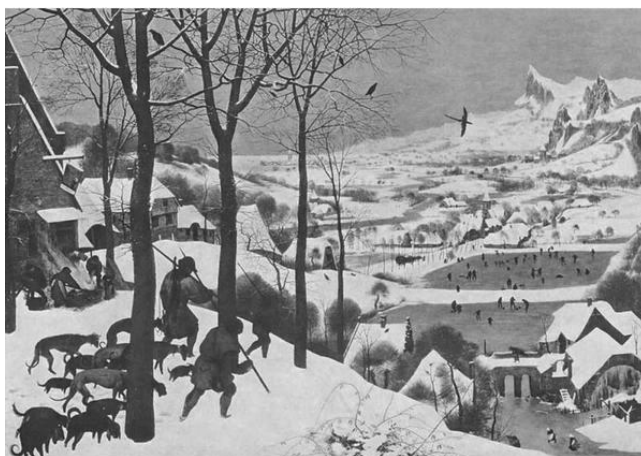
Не меньший темперамент художники Барокко обнаруживали и при воссоздании реалистических картин жизни. Начиналось это с жанризма *Питера Брейгеля*, который «по наследству» перешёл к его сыну, *Питеру Брейгелю Младшему* (1564-1638). Одна из его показательных работ – «Ярмарка с театральным представлением».

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*).

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.



Питер Брейгель. Возвращение охотников

Естественно, что два отмеченных мотива (многолюдие и большое пространство) нередко вступали во взаимодействие между собой. И выходило, что в руках мастеров даже чисто жанровая живопись оказывалась способной к концептуальным восхождениям.

Такое находим, например, в полотне голландского художника *Хёндрика 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 это «кишмя кишит» предстаёт перед зрителем как на ладони – вот для чего происходящее вынесено на огромную ледовую поверхность.

*Окончание следует.*