

<https://doi.org/10.30853/manuscript.2019.8.1>

Демченко Александр Иванович

**ЭПОХА БАРОККО - МАГИСТРАЛИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТВОРЧЕСТВА. ОЧЕРК ПЯТЫЙ**

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/9/2019/8/1.html](http://www.gramota.net/materials/9/2019/8/1.html)

Источник

**Манускрипт**

Тамбов: Грамота, 2019. Том 12. Выпуск 8. С. 9-15. 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/9/2019/8/](http://www.gramota.net/materials/9/2019/8/)

**© 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.2019.8.1>

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)

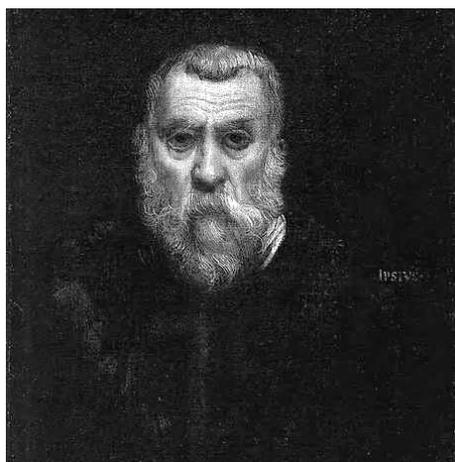
### ЭПОХА БАРОККО – МАГИСТРАЛИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТВОРЧЕСТВА

#### Очерк пятый

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

Предельная сумрачность и затемнённая колорита, жёсткость и нервность мазка обостряют впечатление измождённости лица, изрезанного морщинами и складками от перенесённых невзгод. Это лицо человека, уставшего от жизни, измученного тяжкими думами.

Глубокие впадины глаз источают бездонную скорбь, как бы иллюстрируя библейское изречение «Во многой мудрости много печали». Так складывается трагический образ старца, ищущего и не находящего ответ на свои вопрошания, обращённые к жизни, судьбе.



Якопо Тинторетто. Автопортрет

Именно в подобной настроенности человеческих душ и состояла основная причина того, что можно назвать бессонницей и мучкой эпохи, которая задавалась сложнейшими вопросами, жила напряжёнными духовными исканиями, поднимаясь к глубоким философским прозрениям.

Барокко обогатило опыт искусства пониманием сложности и противоречивости мира и отдельной человеческой личности. Чтобы представить себе уровень проблемности, вошедшей в художественное творчество того времени, стоит припомнить пьесы **Уильяма Шекспира** – в сумме своей они дают совершенно грандиозную, всеохватывающую панораму жизни человечества.

Равным этому титану был *Иоганн Себастьян Бах*, который сконцентрировал в своём наследии всё самое значительное и масштабное из того, на что было способно музыкальное искусство его времени. Высшие творения Баха отличает монументальный размах, несравненная глубина художественных обобщений, тяготение к глобально-философской проблематике.

Очень показательна в данном отношении его музыка для *органа*. Именно в эту эпоху и именно в творчестве этого композитора орган пережил свой высший расцвет. «Король инструментов» позволял Баху раскрывать содержание подчёркнуто серьёзное, говорить о глубинном и величественном в жизни, передавать взлёты человеческого духа с их мощью и грандиозностью.

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

Своей важнейшей стороной барочный концептуализм с характерной для него проблемной настроенностью был нацелен на *глубокое постижение человеческой природы*. Её раскрытие в сравнении с предшествующими художественными эпохами становится более многомерным и многозначным, психологически сложным.

Острота видения человеческой природы позволила искусству Барокко выделить целую серию выпуклых, индивидуально очерченных характеров, которые стали собирательными и нарицательными, сохраняя эту свою знаковую функцию до сих пор.

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

\* \* \*

С наибольшей силой запечатлелись в сознании человечества четыре в высшей степени своеобразные фигуры, пришедшие в искусство с эпохой Барокко: Фауст, Дон Жуан, Гамлет и Дон Кихот.

И нас в последующем изложении будет интересовать не столько тот главный литературный источник, с которым мы обычно ассоциируем каждую из этих фигур, сколько черты и свойства, связываемые с ними и получившие распространение за пределами данного источника.

*Дон Жуан* – может быть, самый противоречивый литературный герой: и отталкивающий, и притягательный. В обыденном истолковании это искатель любовных приключений. Шире – повеса, ветреный жизнелюбец, обуреваемый жаждой чувственных наслаждений.

Ещё шире – образ раскрепощённой личности, не считающейся с условностями и запретами, дерзкий нарушитель моральных и религиозных норм, смелый бунтарь, который становится жертвой своего неукротимого стремления к свободе и абсолюту (желание во всём дойти до последнего предела).

Зерном образа и сюжетов, связанных с ним, послужил испанский народный романс (повествовательного сюжетный жанр, о котором говорилось в связи с «Чёрным романсом» Гёнгоры).

Это рассказ о кабальеро (рыцарь, дворянин), оскорбившем прах. Рассказ ведётся в манере, совершенно характерной для испанского романса, – стихом живым, гибким, энергичным, в который широко и свободно вводится диалогическая речь.

*К ранней мессе кабальеро  
Шёл однажды в Божий храм,  
Не затем, чтоб слушать мессу –  
Чтоб увидеть нежных дам.  
Дам, которые прекрасней  
И свежее, чем цветы.  
Но безглазый жёлтый череп  
Оказался на пути.  
Пнул ногой он этот череп,  
Наподдал его ногой.  
Зубы в хохоте ощерив,  
Прянул череп, как живой.  
«Я тебя к себе на праздник  
Приглашаю ввечеру».  
«Ты не смейся, кабальеро,  
Нынче буду на пиру».  
В дом смущённый кабальеро  
Воротился в тот же час.  
Долго он ходил угрюмый.  
Наконец и день угас.  
А когда спустился вечер,  
Стол накрыть послал он слуг.*

*Не успел вина пригубить –  
В дверь раздался громкий стук.  
Тут пажá он посылает,  
Чтобы тот открыл запор.  
«Ты спроси-ка, твой хозяин  
Помнит ли наш уговор?»  
«Да, мой паж, скажи, что помню,  
Пусть он входит, так и быть».  
Череп сел в золотое кресло,  
Но не хочет есть и пить.  
«Не затем, чтоб есть твой ужин,  
Я явился в час ночной,  
А затем, чтоб ровно в полночь  
В церковь ты пошёл со мной».  
Чуть пробило час полночный,  
На дворе петух поёт,  
И идут они ко храму,  
Только полночь настаёт.  
Там открытую могилу  
Видит рыцарь посреди.  
«Ты не бойся, кабальеро,  
Ты входи туда, входи.*

*Будешь спать со мною рядом  
И вкушать мою еду».  
«Бог мне не дал позволения,  
Я в могилу не пойду».  
«Если бы не имя Божье,  
Что хранит тебя от зла,  
Если б ладанка на шее  
Твою душу не спасла,  
Ты б живым вошёл в могилу  
За недобрые дела.*

*Так ступай же, недостойный,  
Снова в дом к себе вернись.  
Если череп повстречаешь,  
Низко, низко поклонись.  
Прочитавши “Pater Noster”  
В землю ты его зарой,  
Если хочешь, чтоб по смерти  
То же сделали с тобой».*

(*Pater Noster* – молитва на латыни: *Отче наш.*)

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

Теперь обратимся к фигуре *Гамлета*. Казалось бы, образ этот всецело принадлежит одноимённой трагедии Шекспира. Однако и у него самого, и у многих других литераторов эпохи Барокко тут и там витают флюиды гамлетизма.

Взять, допустим, стихи *Джона Донна* (1572-1631), младшего современника Шекспира. Через насыщенный самоанализ он передаёт сложную вибрацию гаммы противоречивых чувств, заглядывая в пугающие глубины человеческой души.

*Тот год ушёл, а новый не настал,  
мы в сумерках на перепутье лет.  
Как метеор, в пространство я упал,  
всё перепутано – что? где? вопрос, ответ –  
все формы я смешал и мне названья нет.  
(«Графине Бётфорд на Новый год»)*

«Надломлен род людской» – сказал Донн в своей поэтической «Анатомии любви» (1611) почти в один голос с шекспировским Гамлетом. Эту надломленность он чаще всего передавал в призме лирических переживаний. Если для ренессансного человека любовь была радостным, животворящим чувством («Благословен день, месяц, лето, час // И миг, когда мой взор те очи встретил», – восклицает Петрарка в Сонете 61), то для Донна она почти всегда страдание, боль, проклятье, то есть чувство, исполненное мучительных противоречий, ожесточённой борьбы. Вот фрагмент из стихотворения «*Твйкнамский сад*» (сад в одном из поместий, где поэт часто бывал).

*В тумане слёз, от вздохов невесомый,  
Я в этот сад вхожу, как в сон знакомый,  
И вот – к моим ушам, к моим глазам  
Стекаетя живительный бальзам,  
Способный залечить любую рану;  
Но монстр ужасный, что во мне сидит,  
Паук любви, который всё мертвит,  
В жёлчь превращает даже Божью манну.*

Две первые строки приведённого фрагмента без комментариев говорят о высочайшем уровне барочной поэтики. Три последние строки – это и символ мук любви, и бес раздвоенности (демоническое в натуре гамлетовского типа).

Таков был гамлетизм – губительная и манящая болезнь века.

\* \* \*

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

Вначале попытаемся смоделировать фигуру *Дон Кихота* и сделаем это на примере двух прямо противоположных изображений. Первое из них – *тициановский «Конный портрет Карла V»*.

В этой работе бросается в глаза странная двойственность: внешнее величие (парадный «монумент» испанского короля, облачённого в рыцарские доспехи) и печать загаённой грусти на лице; героический посыл и что-то комически-театральное (маленький рост, гипертрофия резко выдвинутого подбородка).

В жизни Карл V был Дон Кихотом большой европейской политики, пытался под знаменем католицизма создать «мировую христианскую державу», потерпел поражение и отрёкся от престола. И если бы придать ему худобы, чудаковатости и непомерного роста...

Именно это в избытке находим в картине *Алессандро Маньяско «Паяц, обучающий сороку»*. Вот уж поистине «антипарадная» вещь, в которой комизм выступает в сочетании с внутренним трагизмом.

Чудаковатость представлена здесь на пределе: тощая фигура комедианта в нелепом колпаке перед задравшей голову птицей. Но одновременно это болезненный гротеск нищенского существования в каких-то развалинах (скудость подчеркнута почти монохромной живописью в коричневато-серой гамме).

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

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

Итак, что такое Фауст? Во-первых, это учёный-фанатик, аскет, высохший в бессчётных трудах. Нечто подобное находим в «**Портрете философа Джона Локка**», выполненном английским художником *Гобфри Нёллером* (1649-1723). Локк (1632-1704) разработывал теорию *познания*, что роднит его с Фаустом.

На портрете он всем своим существом устремлён куда-то вдаль. Взгляд у него, что называется, *невидящий* (вне окружающей реальности), он пылливо сверлит им туманы абстракций. Но вместе с тем внутри этой природы гнездится нечто демоническое – в угольной черноте глаз, в упрямо сжатых губах.

Отсюда рукой подать до Фауста, в котором вскипает мятежный пафос богоборца. Продолжим ассоциации – скульптор *Лоренцо Бернини* воссоздаёт своего «**Давида**» в исключительной остроте контуров лица и тела. Фигура изваяна в резком развороте, в напряжённой позе замаха.

Лицо с гневно прикушенной губой и сдвинутыми бровями – это не столько поединок с предполагаемым Голиафом, сколько бунт против небес, к которым обращён *ненавидящий* взгляд персонажа. В своём злом упорстве он готов в одиночку бороться против всех и вся.

Какая противоположность образу Давида в ренессансной скульптуре! Припомним, например, «Давида» Микеланджело – там были спокойствие, уравновешенность, гармоничность.

Или вот такой Фауст – изверившийся в жизни, истерзанный мучкой тяжких дум о смысле существования. Герою картины «**Диоген**» *Хусепе де Рибера* дал имя древнегреческого философа, которому приписываются слова «*Ищу человека*» (согласно преданию, он бродил днём по улицам города с зажжённым фонарём – эта деталь учтена в данном изображении).

Художник одел его в рубище, экспрессивно обрисовал всклокоченные волосы, широкий разлёт бровей, густые тени на лице, потухшие, лишённые блеска глаза, в которых затаилась неизбывная тоска – всё говорит о безнадёжности человека, уже ничего не ждущего от жизни.



Хусепе де Рибера. Диоген

И, наконец, Фауст, вступающий в сговор с дьяволом. Как ни может показаться парадоксальным, но мотив этот опосредуется в картине *Тициана* «**Динарий кесаря**», иллюстрирующей известную евангельскую притчу: иудейский священнослужитель с ханжеским умыслом спросил Христа, кому следует платить подать – кесарю, то есть римскому императору, которому была подвластна Иудея, или ему, Христу, называвшему себя царём иудейским, на что Христос ответил: «...*отдавайте кесарево кесарю, а Божие Богу*».

Забудем на время библейскую легенду и тогда обнаружим в картине Тициана своеобразную вариацию на тему Фауста: коварный Мефистофель соблазняет благородную, мыслящую личность. Ситуация передаётся через резкий, заострённый контраст (вновь антитеза!) двух лиц, нарочито сближенных в пространстве: чистое, ясное, возвышенно-одухотворённое лицо искушаемого и въедливая, ехидная физиономия искусителя.

И опять-таки, если бы свести в некое единство отмеченные и многие другие подобные изображения, то мы получили бы многогранный портрет сложной, остропротиворечивой природы, контур которой обычно связывается в нашем сознании с обликом и сущностью Фауста.

Яркие, чрезвычайно оригинальные характеры и типажи, о которых шла речь, показывают, насколько глубоко искусство Барокко проникло в суть человеческой природы.

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

В качестве образца можно назвать **Речитатив и арию Клеопатры** из оперы *Генделя «Юлий Цезарь»*. Полнота и объёмность постижения натуры человека сопряжена здесь с раскрытием глубины чувств и мыслей страдающей женщины.

В этой развёрнутой оперной форме чётко разграничиваются функции речитатива и арии. Речитатив – живая, взволнованная человеческая речь (разумеется, музыкально проинтонированная), передающая суть события и различные оттенки эмоциональной реакции на него.

Ария – состояние героини, воплощённое посредством целостной (без детализации), пластически закруглённой вокальной кантилены. При этом очень важна роль оркестра – его остинатные, то есть постоянно повторяющиеся фразы составляют стержень, на который наслаивается широкий распев голоса.

\* \* \*

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

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

В завершающих номерах баховских «**Страстей по Иоанну**» и «**Страстей по Матфею**» (это самые масштабные по размаху ораториальные полотна композитора) в соответствии с сюжетом передаётся общенародное прощание с отошедшим в инобытие Иисусом, и сделано это опять-таки в характере *lamento* (в качестве особенно показательного следует, пожалуй, назвать № 67 из «Страстей по Иоанну»).

Чаще всего *lamento* для композиторов Барокко – не просто *жалоба* или *плач*. В их *lamento* соединялись сила страдания души, горечь, скорбь и значительность состояния, возвышенно-величавый строй его выражения (сдержанность и благородство при всей внутренней экспрессии и искренности переживания).

А стояло за этим не только понимание тягот жизни человека, не только сочувствие и сострадание к нему, но и стремление поддержать его, укрепить в нём стойкость к превратностям и испытаниям (в качестве одного из самых совершенных образцов подобной трактовки следует назвать прощальное *Lamento* главной героини оперы *Пёрселла «Дидона и Эней»*).

В соединении глубокой проникновенности с внутренней стойкостью духа как раз и состояла важнейшая особенность барочного гуманизма. Симптоматична завершающая фраза трагедии *Шекспира «Король Лир»*: «*Какой тоской душа ни сражена, // Быть твёрдым заставляют времена*».

В искусстве этой эпохи утверждалась следующая мысль: да, в сравнении с грандиозностью мира человек немощен и жалок, но одновременно он и велик. Величие его – в силе духа, в мужестве, в готовности к невзгодам. И опору среди этого ненадёжного, «неверного» бытия нужно искать только в себе.

Немецкий поэт *Христиан Гофмансвальдау* говорит об этом с горячим пафосом, и пафосу призыва отвечают энергичные перебивы ритма, а также общий упругий, мускулистый стих.

*Воспрянь, душа! Учись во мгле кромешной  
И безутешной,  
Когда шальной ревет норд-ост  
И мир накрыт, как покрывалом,  
Чёрным шквалом,  
Собою заменять свет звёзд!  
(«Предостережение»)*

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

Вот почему *Уильям Шекспир* из сонета в сонет проводит мысль о величайшей ценности любви. (В приводимых ниже строках «*Тревожу я бесплодную мольбой // Глухой и равнодушный небосвод...*» имеются в виду взывания к Господу.)

*Когда в раздоре с миром и судьбой,  
Припомнив годы, полные невзгод,  
Тревожу я бесплодную мольбой  
Глухой и равнодушный небосвод...*

*Тогда, внезапно вспомнив о тебе,  
Я малодушьем жалкое клянусь,  
И жаворонком, вопреки судьбе,  
Моя душа несётся в вышину.*

*С твоей любовью, с памятью о ней  
Всех королей на свете я сильней.*

В произведениях музыкального искусства среди колоссальных напряжений и среди безостановочного бега энергии постоянно возникали островки необычайной нежности души, открывались тайники сокровенного. Очень характерны в этом отношении инструментальные концерты *Антонио Вивальди*.

Будучи создателем названного жанра, он неуклонно утверждал идею «*хорошо организованного контраста*» (определение самого композитора): трёхчастный цикл с распорядком темпов *Allegro – Adagio – Allegro* (быстро – медленно – быстро).

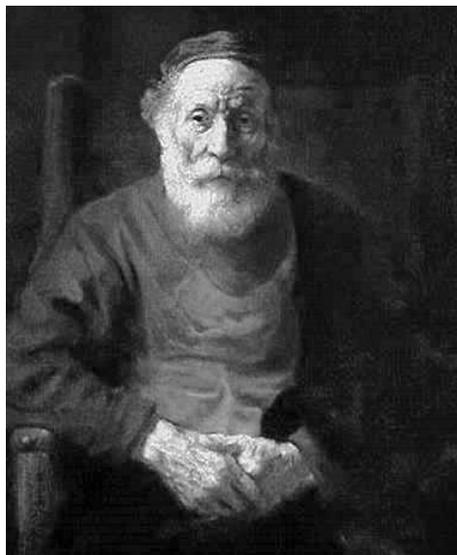
Быстрые части (первая и третья, то есть крайние) выдержаны у него в стремительном движении – это энергия действия, высокой жизненной активности. В медленной (средней) части деятельный пульс замирает, и в свои права вступает мир души. Это средоточие лирических эмоций и размышлений, средоточие глубокой человечности.

Здесь царит кантилена, поддержанная мягкой и чуткой вибрацией гармоний. Лучше всего «пропеть» такую кантилену могла солирующая скрипка, и, очевидно, в немалой степени по данной причине почти половина из полутысячи концертов Вивальди написана для этого инструмента.

Один из замечательных примеров такой кантилены можно услышать в медленной части вивальдиевского **Концерта для скрипки с оркестром ля минор (ор. 4, № 4)**.

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

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



Рембрандт. Старик в красном

В полной мере присутствует это и в «**Портрете жены брата**» (другое название – «Портрет старушки», 1654). Как почти всегда в таких случаях, художник создаёт портрет-биографию. Вглядываясь в него, внимательный наблюдатель может немало прочесть о многотрудной жизни этой пожилой женщины.

Концентрируя освещение, окружая голову покрывалом наподобие капюшона, художник сосредоточивает взгляд зрителя на лице. Оно изборождено годами, донельзя грустные глаза несут в себе ощущение безвозвратно ушедшей лучшей поры жизни. И сколько во всём этом исходящих от автора доброты и бережного внимания, в которых и овеществляется подлинная человечность.

В том же ряду находится и одно из самых последних полотен *Рембрандта* – знаменитое «**Возвращение блудного сына**» (около 1668-1669), написанное на сюжет библейской притчи о беспутном сыне, который покинул отчий дом и вернулся в него после многих мытарств и бедствий, когда все считали его погибшим.

В центре картины две фигуры: упавший перед отцом на колени несчастный странник, дошедший в своих скитаниях до последней черты нищеты и унижения, и уже незрячий старец, положивший руки на плечи сына (и опять-таки как много говорят нам эти руки!).

В остальном – обычность лиц основных и второстепенных персонажей, никакой патетики и только суть, сокровенное постижение глубокого внутреннего чувства. Мы становимся свидетелями момента высшего духовного просветления: раскаяние сына, прильнувшего к отцу, и бесконечная отцовская любовь, готовая всё простить.

\* \* \*

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

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

Тем не менее, библейский мотив (детство Христа) своим легендарным отблеском озаряет картину – прежде всего через серебристую воздушную дымку, окутывающую фигуры. Но ещё важнее другое: от изображённой здесь сцены исходит излучение жизненной гармонии, что поддержано и такой немаловажной деталью – Иосиф, который обычно находится у художников далеко на втором плане, глубоко в тени, оказывается у Мурильо равноправным участником действия.

Максимально поэтизируя происходящее, автор всемерно подчёркивает нежной цветовой гаммой дух интимности, мягкого лиризма, передавая задушевность и теплоту человеческих чувств, атмосферу безмятежного семейного счастья.

В совершенно реальном и конкретном ракурсе примерно тот же мотив разрабатывается в принадлежащем *Рубенсу* «**Автопортрете с Изабеллой Брант**» (1609-1610). Художник изобразил себя с молодой женой в цветущем саду, в дорогих костюмах и несколько торжественных позах.

Этот церемонный штрих, подчёркнутый виртуозным и точным рисунком, а также тщательной выписанностью всех деталей одежды, призван указать на достаток и жизненную удовлетворённость супружеской пары, на спокойную уверенность в себе и своём завтрашнем дне.

Таково материальное основание их счастливой семейной жизни, которую освещает благодать согласия, душевной гармонии и взаимной нежности, что передано всей суммой средств – от жеста сплетённых рук до единой тональной гаммы, передающей дух сдержанной роскоши и отменного вкуса.

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

Жемчужно-белая пена официального жабо гранд-дамы становится прекрасным фоном для воссоздания живой прелести лица (предполагают, что художник написал здесь свою дочь, и если это так, то легко объяснима его «заинтересованность» в создании шедевра).

Лёгкие рефлексы *золотистого* цвета, из которых соткано изображение, передают трепет жизни, искры *золотистого* света блестят в глазах, пушистые пряди *золотистых* волос обрамляют лоб и виски. По задумчивому лицу скользит улыбка, она подчёркивает ум, тонкость, изящество и душевное богатство девушки.

Мечтательный взгляд больших светлых глаз резонирует отсветам божественного в её красоте, пленительной в своей прозрачной ясности, нежности и лиризме. Мягкое сияние её светоносного лика приближает к тому, что Гёте, а затем русские символисты рубежа XX века обозначали понятием *Вечная Женственность*.



Питер Пауэл Рубенс. Портрет камеристки

Подобные мгновенья лучезарного света и полного умиротворения вдохновенно умел передавать в своей музыке *Йоганн Себастьян Бах*.

Это могла быть торжественная хвала мирозданию, гимн его красоте и величию в моменты светлой безмятежности, когда дух человеческий воспаряет к непреходящему – таково, например, возвышенное, ничем не стесняемое пение струнных в *Увертюре* из оркестровой *Сюиты № 1*.

Это мог быть ангельский лик человеческой природы в её божественном сиянии – серебристое струение фигураций в *Прелюдии До мажор* из I тома «*Хорошо темперированного клавира*».

И это, наконец, мог быть бесподобный оазис света, высшей мудрости и человечности, гармонии земного и небесного, которую дарует чувство возвышенной красоты бытия – *Ария* из оркестровой *Сюиты № 3*.