

КУРЬЕР

Октябрь 1999



БАРОККО

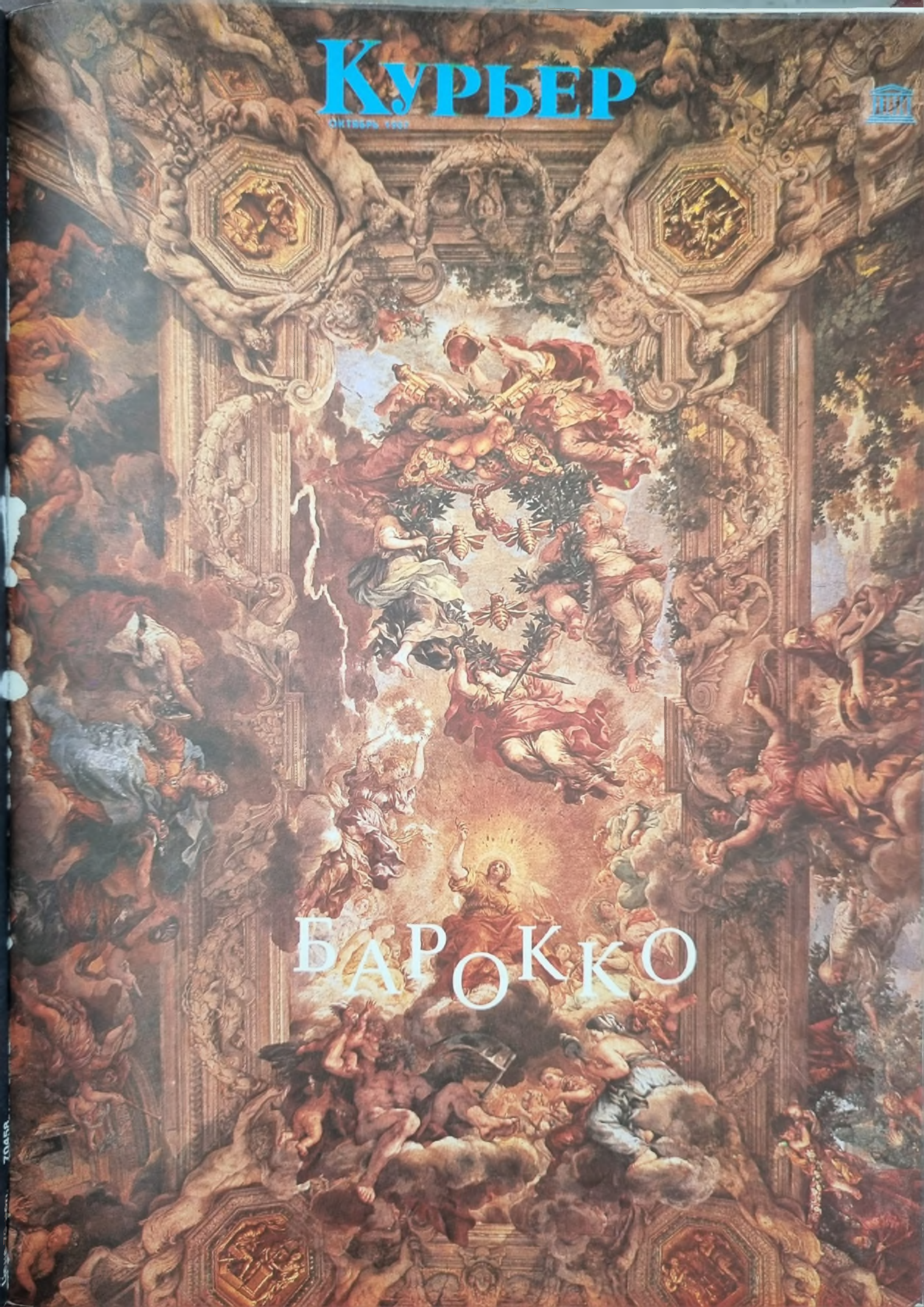




Photo Molinari © Explorer, Paris

Время жить...

Культ кандомбле

Современная Бразилия — продукт слияния разных рас и культур, начавшегося во времена ассимиляции португальского барокко. Привезенные из Африки черные рабы хотя и вынуждены были принять католичество, сумели сохранить, пусть видоизмененными, многие из своих исконных верований и ритуалов. Некоторые синкретические

культы и обряды, вызванные к жизни этим сплавом культур, до сих пор популярны в Бразилии. Один из них — кандомбле — зародился в XIX в. в Салвадоре, столице афробразильской культуры, именованной раньше Сан-Салвадор-ди-Баия-ди-Годус-дус-Сантус. Вверху: в Салвадоре в церкви Сан-Доминго, украшенной пышной золоченой резьбой, четыре женщины из ритуального общества кандомбле совершают молитву перед алтарем.

Бразилия



Эпоха барокко в Западной Европе охватывает период примерно с начала XVII до середины XVIII столетия. Это искусство, развившееся главным образом в романских странах, получило также распространение в Восточной Европе и особенно в испанских и португальских колониях Южной Америки, где оно глубоко укоренилось и дало начало самобытным местным формам.

Культура барокко — плод эпохи, отмеченной глубоким социально-экономическим кризисом; помпезное великолепие королевских дворов и торжество Контрреформации не могли скрыть упадка, начавшегося в Европе, религиозные основы которой были потрясены Реформацией Лютера, а также первыми завоеваниями рационализма и современной науки.

Это острое ощущение кризиса, длившееся примерно полтора столетия, пока на смену ему не пришел оптимистический гуманизм Просвещения, определило многие характерные черты искусства и литературы барокко: разочарование в окружающем мире и ощущение его иллюзорности; восприятие жизни как театра и жестокое осознание неумолимо текущего времени, неизбежно влекущего к смерти; пристрастие к внешним эффектам и преувеличенной экспрессии, особенно в изобразительных искусствах. Но, как это ни парадоксально, такие тенденции, несомненно удачные в своей основе, вызвали своего рода взрыв чувственного начала, пробудили вкус к жизни и ее радостям, что нашло выражение в поразительном блеске пластических искусств и богатстве барочной музыки.

Искусство и культура барокко XVII—XVIII вв. вышли за пределы Европейского континента, завоевав испанские и португальские колонии Нового Света. Постепенно видоизменяясь, импортированные с Пиренейского полуострова формы обретали оригинальные местные черты по мере того, как процесс этнокультурного смешения охватывал и художественную сферу. Особенности латиноамериканского барокко нашли свое выражение в таких великолепных памятниках народного искусства, как церковь Санта-Мария в Тонанцитле (Мексика), эта Сикстинская капелла колониального искусства.

Некоторые искусствоведы склонны видеть в барокко не только европейский и ибероамериканский феномен, а своего рода «культурную постоянную», которая прослеживается на протяжении всей истории искусства. Действительно, за пределами Европы и Америки, в столь отличных друг от друга культурных регионах, как Персия, Китай, Япония, Кампучия, также возникали сходные с барочными формы художественного выражения. Примечательно и то, что наш век, век кризисов, потрясений и пошатнувшихся верований, тоже не может не ощущать своей духовной близости к определенным формам искусства и культуры XVII столетия. Поэтому некоторые считают барокко некоей особой категорией в мировой эстетике, признавая тем самым его поистине всемирное значение.

Этот номер «Курьера ЮНЕСКО» отнюдь не претендует на то, чтобы дать полную картину такого необъятного художественного явления, как барокко. Мы попытались показать хотя бы некоторые из наиболее характерных его проявлений и самых совершенных образцов.

Главный редактор Эдуард Глиссан

Эпоха роскоши и смятения Питер Скрайн	4
Три купола Джулио Карло Арган	10
Музыкальное приношение Альберто Бассо	11
Испания Искусство, полное патетики Хулиан Гальего	14
Философия искусства барокко Эдуард Глиссан	18
Театр духа Франсуа Супаль	20
Пышное наследие португальского барокко Жозе-Аугусту Франса	27
Италия Великие мастера иллюзионизма Арно Брежон де Лаверьне	30
Латинская Америка Обретение самобытности Леопольдо Сеа	34
Ангел с аркебузой Мигель Рохас-Микс	36
Бразилия Триумф Алейжандрью Аугусту К. да Силва Теллес	39
Центральная Европа Искусство убеждения Христиан Норберг-Шульц	42
Барокко в славянских странах Георгий Гачев	46
Время жить... Култ кандомбле (Бразилия)	2

На 1-й стр. обложки: Пьетро да Кортона, «Аллегория Божественного провидения» (1633—1639), прославляющая папу Урбана VIII. — роспись потолка в Палаццо Барберини в Риме (см. статью на с. 30 и цветные репродукции).

Photo © SCALA, Editions Mazenod, Paris

На 4-й стр. обложки: церковь Санта-Мария в Тонанцитле (ок. 1700 г.) близ Пуэблы (Мексика), фрагмент лепнины потолка (см. статью на с. 34).

Photo Kal Muller © CEDRI, Paris

Курьер

Окно, открытое в мир

Публикуется ежемесячно на 33 языках ЮНЕСКО — Организацией Объединенных Наций по вопросам образования, науки и культуры. Париж, 75700, Плас Фонтенуа, 7.

Русском
Английском
Французском
Испанском
Немецком
Арабском
Японском
Итальянском
Хинди

Тамили
Иврите
Персидском
Голландском
Португальском
Турецком
Урду
Каталанском
Малайзийском

Корейском
Суахили
Македонском
Хорватско-сербском
Словенском
Сербско-хорватском
Китайском

Болгарском
Греческом
Сингальском
Финском
Шведском
Баскском
Тайском
Вьетнамском

Шрифтом Брайля ежеквартально публикуется подборка статей на английском, французском, испанском и корейском языках.

ISSN 0304-3150

Эпоха роскоши и смятения

ПИТЕР СКРАЙН

Что такое «барокко»? Существует множество определений, но ни одно из них нельзя считать исчерпывающим. Для некоторых ученых и искусствоведов барокко — это направление в европейской живописи, архитектурный стиль, культурное явление, которое нашло свое лучшее отражение в изобразительном и прикладном искусстве. Для них (и это вполне справедливо) понятие «барокко» относится главным образом к визуальным формам самовыражения.

В то же время для многих исследователей и литературоведов барокко — это мировоззрение, сформировавшееся под влиянием животворных сил культуры и ценностей эпохи Возрождения, от которой, однако, его отделяет глубокий духовный и религиозный кризис, вызванный Реформацией.

Вот почему для литературы барокко, возникшей в 1620—1630 гг. и достигшей расцвета к 1660 г., характерны резкие контрасты и противопоставления: писатели наслаждаются чувственной красотой предметов, сочным, подчас цветистым языком описывают мельчайшие детали и в то же время размышляют о вечности и тайнах бытия. А если драматурги воспевают доблесть и героизм, то лишь потому, что их занимает противоборство добродетели и страстей, которое они изображают с большим мастерством и поэтичностью. Этим отличаются и пьесы немецкого поэта Даниэля Каспера Лознштейна (1635—1683), и трагедии его французского современника Жана Расина (1639—1699).

Мировоззрение эпохи барокко проявилось в литературе и музыке не менее ярко, чем в архитектуре и живописи. Во всех видах искусства того времени оно воплотилось в динамичном сочетании трех компонентов: мастерского владения формой, желания создать ощущение движения и увлечения орнаментикой. В тех культурах, где этот стиль оставил неизгладимый след, его, как правило, высоко ценят и потому без особого разбора приписывают ему все шедевры литературы и искусства XVII в. Подобное явление часто встречается в Италии, Испании, странах Латинской Америки, а также в Австрии, ФРГ, ГДР и Чехословакии.

В Англии и Франции, однако, обнаруживается глубоко укоренившееся и вполне объяснимое нежелание принимать этот термин. Протестантские страны (например, Англия и США) рассматривают барокко как явление, типичное для католицизма и чуждое их собственной культуре. Что касается Фран-

ции, то здесь этот вопрос осложняется тем, что эпоха барокко совпадает по времени с историческим периодом, который французы с гордостью называют «эпохой классицизма» и, по праву или нет, противопоставляют барокко.

Стиль барокко в разных областях искусства развивался с неодинаковой интенсивностью. На одни виды искусства и литературы он оказал большее влияние, нежели на другие, нередко происходило его соединение с традициями и взглядами той или иной страны. Италия, родина Возрождения, сыграла огромную роль в распространении барокко в странах Европы. Но вправе ли мы утверждать, что его истоки ограничиваются этой страной? Есть веские аргументы в пользу того, что барокко как мироощущение, как состояние ума одновременно зародилось во многих европейских странах и имело своих приверженцев даже в таких отдаленных от Европы государствах, как Иран эпохи правления шаха Аббаса I (1587—1629), Китай начального периода правления династии Цин и Япония времен великого драматурга Тикамацу (1653—1725).

Но давайте остановимся на христианской Западной Европе. Здесь возникновению барокко способствовало более всего два фактора: нарождающаяся концепция абсолютной монархии и популярность драматургии и театра. Тысячу лет со времен императоров и амфитеатров Древнего Рима Европа не знала ничего подобного. Когда абсолютизм и театр сошлись и могущественные монархи XVII в. потребовали, чтобы в новых великолепных дворцах устраивались грандиозные представления, барокко расцвело в полную силу; оно не смогло затмить лишь пышные церемонии и величественные соборы римско-католической церкви. Притязания церкви на всеобщую духовную власть и обостренное чувство времени сделали ее щедрым покровителем художников, музыкантов и поэтов. Невозможно переоценить роль этих трех факторов — величия королевской власти, пламенной духовности и любви к театру — в развитии европейского барокко.

В эпоху барокко своеобразный взгляд на человека и пристрастие ко всему театральному рождает всепроникающий образ: весь мир — театр. Для всех знающих английский язык этот образ связан с именем Шекспира — ведь он взят из его комедии «Как вам это понравится». Но его можно найти во



Эпоху барокко называли «золотым веком искусства часовщиков». Обостренное ощущение быстротечности времени — тема, часто встречающаяся в произведениях великих писателей тех лет: ее найдешь и в пьесах Шекспира, и в сонетах испанского поэта Франсиско Кеведо-и-Вильегаса. Вверху: гравюра «L'habit d'horlogère» (начало XVIII в.), на которой изображены маятниковые часы, изобретенные в эпоху барокко.

Искусству барокко в отличие от упорядоченности и сдержанности классицизма свойственны динамичность и бурное движение. Стремясь отойти от канонов ордерной архитектуры, замшеванных зодчими эпохи Возрождения у Древней Греции и Рима, мастера барокко часто использовали витые колонны. Наиболее ярким примером служат колонны, поддерживающие бронзовый киворий работы итальянского архитектора, скульптора и живописца Джованни Лоренцо Бернини (1598—1680) в соборе св. Петра в Риме (справа). Поднятый на 34-метровую высоту роскошный балдахин был заказан папой Урбаном VIII и изготовлен в 1624—1633 гг. Над ним возвышается гигантский купол Микеланджело.

ПРОДОЛЖЕНИЕ НА С. 7





Весь мир — театр



«Весь мир — театр», — говорит один из персонажей комедии Шекспира «Как вам это понравится»; испанский драматург Кальдерон де ла Барка назвал одно из своих ранних произведений «Великий театр мира». Подобное «театральное» видение жизни пронизывает эпоху барокко — время абсолютизма, драматического искусства, пышных церемоний римско-католической церкви. В одном ряду с Шекспиром и Кальдероном стоят другие великие западноевропейские драматурги XVII в.: Корнель, Расин и Мольер во Франции, Лопе де Вега в Испании. Барочные декорации и новые механические приспособления для сцены помогали добиваться большей зрелищности представлений. Вверху: декорации итальянского театрального художника Джакомо Торелли к трагедии Корнеля «Андромеда». Слева: сцена из спектакля по пьесе Кальдерона «Жизнь есть сон», показанного во время фестиваля театрального искусства во Франции.

Photo Horace © Edimedia, Paris

всех крупных произведениях европейской литературы. Богатый порт Амстердам открыл в 1638 г. городской театр, над входом в который можно было прочесть строки крупнейшего голландского поэта того времени Вондела: «Наш мир — сцена, у каждого здесь роль своя и каждому воздастся по заслугам».

А в соперничавшей с Голландией Испанией современник Вондела Кальдерон де ла Барка создал свой знаменитый шедевр «Великий театр мира», пьесу, представляющую мир как сцену в истинно барочном смысле. Здесь автор пьесы — всемогущий бог, сцена — наш мир, а исполнитель — человечество, вышедшее на подмостки, когда поднялся занавес хаоса: властолюбивый король, куртизанки, крестьянин, уставший от непосильного труда, запуганный нищий, благочестивый мудрец, самодовольный богач. Всем человеческим типам находится место на сцене, и пусть они несколько схематичны, зато столь убедительны их поступки, что кажется, будто герои рождаются на наших глазах. Правда, действие разворачивается не совсем так, как хотел автор, и перед божественным провидением (суфлером) стоит трудная задача направлять актеров — обыкновенных людей, которым не чуждо ничто человеческое. Но к счастью, бог — снисходительный автор и зритель. Кульминация пьесы Кальдерона, подобно образам, украшавшим грандиозные испанские алтари того времени, утверждает главный догмат христианства — жертву Христа и искупление грехов человеческих, как видит их поэт католической Испании времен Контрреформации, обладающий истинно барочным воображением.

Люди того времени всегда чувствовали на себе глаз божий и внимание всего мира, но это не вызывало у них ощущения неловкости в современном смысле, которое появилось в период постромантизма. Напротив, их наполняло чувство самоуважения, стремление сделать свою жизнь такой же яркой и содержательной, какой она представляла в живописи, скульптуре и драматургии. Вероятно, живописные портреты эпохи барокко, равно как драматические и литературные произведения, насыщенные пасторальными и придворными любовными историями, не казались их современникам нереалистическими, как кажутся нам сегодня.

Подобно живописным портретам, дворцы эпохи барокко отражают представление их создателей о самих себе. Это панегирики в камне, превозносящие добродетели и победы тех, кто в них живет. Чтобы прославить свои имена и деяния, властителям эпохи барокко нужны были поэты, с готовностью предоставлявшие свой талант в распоряжение покровителя и воспевавшие его в напыщенных одах, веселых свадебных стихах и сочиненных на заказ звучных эпитафиях. Конечно, они получали за это плату, но были здесь и более глубокие мотивы. Бывают времена, когда произведения искусства сочетают в себе высокий смысл и пустую напыщенность, триумф и отчаяние. Так и произведения эпохи барокко, прославляя великих и их свершения, поражают нас

своим вызовом и попыткой заглушить тоску их создателей.

Тень разочарования лежит на искусстве барокко с самого начала. Любовь к театру и сценической метафоре обнажает осознание того, что любое внешнее проявление иллюзорно. Восхваление правителей и героев — в пьесах французского драматурга Корнеля, английского поэта Драйдена и немецкого писателя и драматурга Грифиуса, — возможно, было попыткой отсрочить забвение, грозившее неизбежно поглотить всех, даже самых великих. Многоцветная, сверкающая и жизнерадостная литература эпохи барокко могла быть и другой — темной и пронзительной. «Каждое мгновение жизни — шаг к смерти», — произносит римский император Тит в последнем акте поздней трагедии Корнеля «Тит и Береника» (1670).

Но вот пьеса окончена, что же дальше? Люди эпохи барокко никогда не забывали, что жизнь случайна и коротка, особенно по сравнению с неотвратимостью и бесконечностью смерти. «Смерть сама по себе ничто, но мы боимся стать неизвестно чем, оказаться неизвестно где», — говорит один из персонажей героической пьесы Джона Драйдена «Ауренг-Зебе» (1675).

Война, голод, чума были привычны для людей того времени; Тридцатилетняя война разоряла германоязычные страны Европы с 1618 по 1648 г., в Лондоне и многих других городах в 1665 г. вспыхнула эпидемия чумы. Несколько лет спустя Ганс Якоб Кристоф Гриммельсгаузен, простой ландскнехт, принимавший участие в войне, создал один из шедевров барочной прозы, роман «Симплициссимус», который был переведен на многие языки. В нем нашел отражение опыт автора, познавшего и процветание, и превратности судьбы. В книге великолепно сочетаются различные прозаические формы и стили: от традиций испанского плутовского романа из жизни простолюдинов до куртуазного романа.

В разных частях Европы человек смотрел на небо, желая разгадать загадки Вселенной, которая благодаря изобретению телескопа становилась с каждым днем все шире, стремился понять гармонию сфер. Научное обоснование, данное немецким астрономом Кеплером движению планет по эллипсу и постоянному расположению небесных тел, несмотря на их вечное движение, созвучно идее динамизма, эллиптическим очертаниям и заданности форм архитектуры, живописи и литературы барокко. Открытие этих основополагающих законов и трансцендентной последовательности привело художников и писателей к мысли о том, что эта краткая и хрупкая жизнь, эта «юдоль плачевная» — не более чем иллюзия. Даже невинная пасторальная идиллия, счастливая Аркадия, полная прелестных нимф и страдающих от безнадёжной любви пастушков, которых без устали воспевали поэты барокко, не спасала от дуновения смерти.

Но не смерть была роком для писателей этой эпохи, а время, чья неумолимая поступь иссушает и разрушает все живое. Изобретя маятник и пружинный часовой механизм, люди начали все глубже осознавать бег времени, измеряемого не месяцами и днями, а

часами, минутами и даже секундами. Это ощущение быстротечности жизни, столь привычное нам сегодня, поразило XVII в. Первыми осознали бег времени владельцы песочных и карманных часов, а вскоре мимолетность человеческого существования стала знаменем эпохи. Тема бренности пронизывает поэзию, наполняет размышления писателей, рождая в них мистический страх.

Однако острое ощущение несущегося времени, поглощающего все и вся; чувствительности всего земного, о которой твердили поэты и проповедники всей Европы; могильный камень, неизбежно ожидающий каждого и напоминающий о том, что плоть — смертна, а человек — прах, — все это, как ни странно, вело к необычному жизнелюбию и жизнеутверждению. Этот парадокс стал основной темой барочной поэзии; авторы звали людей срывать цветы удовольствий, пока вокруг бьшует лето, любить и наслаждаться многоцветным маскарадом жизни. Знание, что жизнь окончится как сон, открывало истинный ее смысл и цену для тех, кому улыбалась удача. Примеры тому можно найти в литературе разных стран Европы: в стихах англичан Джона Донна и Херрика, французского Ронсара, голландца Хафта и немца Опизца, в витиеватых, утонченных строках итальянца Марино и испанца Гонгоры-и-Арготе.

Однако, несмотря на особое внимание к теме бренности всего сущего, культура барокко дала миру литературные произведения небывалого жизнелюбия и силы. Но это становится очевидным, когда постигаешь истинное значение слов поэм, пьес и романов — ведь они порой имеют и скрытый смысл! Иначе причудливая игра образов и

В произведениях искусства барокко на религиозные темы — пьесах, картинах и скульптуре — часто изображаются боль и страдание. Особенно это характерно для деревянной скульптуры испанского барокко, с предельным драматизмом передающей страдания и скорбь Христа, Богоматери и свидетелей «Страстей Господних». Внизу: «Усекновение главы Иоанна Крестителя» (ок. 1625) кордовского скульптора Хуана де Месы (Севильский собор).



Photo © Mas, Barcelona



Photo © Bulcoz. Bibliothèque Nationale, Paris

Хотя по стилю произведения Шекспира (слева) нельзя назвать чисто барочными, в них нередко отражается дух той эпохи: бурлящий поток страстей, переплетение реального и фантастического, театр в театре. Испанский поэт Луис де Гонгора-и-Арготе (в центре) был мастером вычурного, витиеватого слога, характерного для литературного направления, получившего название «гонгоризм». В его творчестве, как и в произведениях итальянского поэта Джамбаттисты Марино, ставшего родоначальником «маринизма», нашли отражение тенденции, свойственные пластическим искусствам того времени. Слева внизу: гравюра на фронтиспise изданного в XVII в. романа немецкого писателя Гриммельсгаузена «Симплициссимус», шедевра барочной прозы.



Photo © Roger-Violet. Bibliothèque Nationale, Paris

метафор и та изощренность, с которой авторы создавали свои произведения, могут показаться сегодняшнему читателю просто вздором.

И лишь на сцене пьесы и оперы той эпохи способны захватить наше внимание, порадовать нас своей зрелищностью и звучанием, восхитить мудростью и изобретательностью. Однако такие спектакли появляются редко, и большинство произведений «оживают» лишь в воображении читателя или слушателя записей. Но стоит нам войти в храм или дворец тех времен, которых так много в странах Западной Европы и их бывших колониях, и мы неизбежно ощутим могучее влияние барокко.



Photo © Edimedia. Bibliothèque Nationale, Paris

Для современных читателей и зрителей многое звучит теперь фальшиво: им трудно воспринять сложные метафоры и изысканные образы барочной лирики, почувствовать красоту причудливых скульптурных групп и живописных композиций. И все-таки нет-нет да тронет нас порой любовный сонет или траурная ода, восхитит героическая трагедия или комедия с искусно закрученной интригой. А главное, мы не можем не поражаться дерзновению художников, три столетия назад нарисовавших образ мира, полного радости и чудес, и поставивших последнюю точку в созданной европейской культурой картине мироздания, связанной с идеей божественного начала.

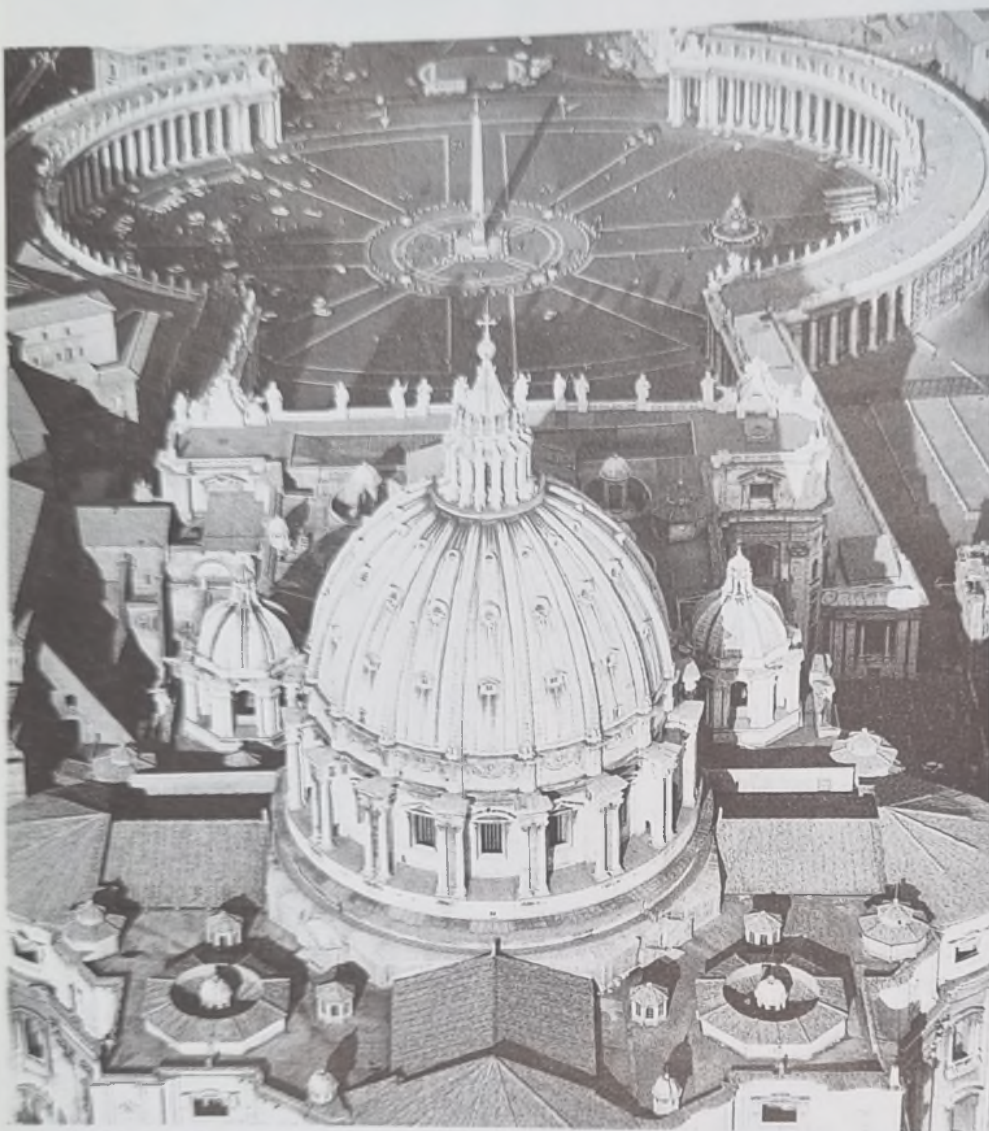
ПИТЕР СКРАЙН (Великобритания) — преподаватель немецкого языка и литературы в Манчестерском университете, специалист по поэзии и драматургии XVII в. Автор многочисленных статей по этим и другим вопросам, а также книги о европейской литературе и культуре XVII в. «The Baroque» (1978).

Рубенс Великолепный

Искусству барокко не суждено было пустить корни на севере Нидерландов, однако оно пышно расцвело на юге (в нынешней Бельгии), особенно в живописи XVII в. Свойственный ему блеск и чувственное восприятие жизни получили высшее воплощение в творчестве Питера Пауля Рубенса, воспевавшем жизнь во всех ее проявлениях. Рубенс подолгу бывал в Италии и Испании. Благодаря ему Антверпен стал одним из важных художественных центров, откуда увлечение барочной живописью распространилось по всей Европе. Справа: картина Рубенса «Страшный суд» (1616), в настоящее время находящаяся в Мюнхене. Эта работа в отличие от «Страшного суда» Микеланджело в Сикстинской капелле, вдохновившего Рубенса, — типичное произведение эпохи барокко, отличающееся преувеличенной динамикой фигур и композицией, построенной на контрастах.



Три купола



Photos © Alamy, Paris

Собор св. Петра в Риме с колоннадой Бернини

Собор св. Павла в Лондоне



Собор Дома инвалидов в Париже



Если итальянское барокко воплощало религиозные и политические идеалы, то французское было плодом творением исключительно политическим устремлений, а английское — политическими гражданскими и общественными. Это различие становится особенно наглядным при сравнении куполов трех знаменитых соборов: св. Петра в Риме, Дома инвалидов в Париже и св. Павла в Лондоне.

Первый, безусловно, является «точкой отсчета». По замыслу его архитектора, Микеланджело, развитому в аллегорической форме Бернини — создателем колоннады, окаймляющей площадь собора, он должен был олицетворять церковь и христианство и воплощать небесный свод, распростертый над миром. Крылья колоннады Бернини — словно руки собора, а купол — его глава.

Покоящийся на двухъярусном барабане купол собора Жюль Ардуэн-Мансара в Париже в гордом одиночестве поднимается над фасадом, разделенным колоннами на геометрически правильные плоскости; его масса и богатый декор господствуют над совершенным по своей архитектуре основанием, как бы олицетворяя власть суверена, поддерживаемую иерархической государственной системой.

Купол Кристофера Рена в Лондоне напоминает первоначальный проект купола собора св. Петра, созданный Донато Браманте (с этим проектом автора познакомит итальянский архитектор Себастьяно Серлио). Купол венчает величественное здание, с которым он так мало связан, что для него потребовалось цилиндрическое основание. Создается впечатление, что одно здание встроено в другое и только стилизованная элегантность барабана и плавные очертания купола разделяют их. Этот купол — скорее символ, чем образ власти; он выполняет функцию декоративную, в чем можно усмотреть параллель с положением верховной власти в английской политической системе конца XVII в. Мы не беремся утверждать существование намеренной политической аллегории, но поскольку сама форма купола традиционно символизирует власть, то вполне возможно, что подобные политические мотивы лежали в основе замысла Микеланджело, Мансара и Рена.

ДЖУЛИО КАРЛО АРГАН (Италия) — искусствовед, профессор Римского университета, в 1976–1979 гг. — мэр Рима. Автор многочисленных работ по истории искусства и градостроительству, среди которых его последние книги «Intelligence e persuasione. Saggi sul barocco» (1987), откуда взят этот отрывок.



Photo © Bibliothèque Nationale, Paris

Музыкальное приношение

АЛЬБЕРТО БАССО

Опера, одна из наиболее характерных музыкальных форм барокко, зародилась в Италии. Первым крупным композитором, работавшим в этом жанре, был Клаудио Монтеверди (оперы «Орфей», «Коронация Пoppеи» и др.). Осново-положителем французской оперы был итальянец по происхождению Жан Батист Люлли, творчество которого оказало влияние на всю Европу. Вверху: «Падение Фаэтона», эскиз декорации Жана Берена Старшего к лирической трагедии Люлли «Фаэтон».

В музыке термин «барокко» используется для обозначения определенной художественной концепции, стилизового направления, особого приема композиции, характерной чертой которого является так называемый генерал-бас. Другими словами, в музыкальных сочинениях этой эпохи мелодический голос сочетается с непрерывным, строго определенным по форме сопровождением. Этим они резко отличаются от сочинений предшествующего периода, в которых главенствующую роль играла полифония — одновременное звучание нескольких самостоятельных равноценных мелодий.

Началом эпохи барокко принято считать 1600 г., ознаменованный появлением итальянской драмы для музыки (оперы), а кон-

цом — 1750 г., когда ушел из жизни Иоганн Себастьян Бах. За эти полтора века музыка претерпела невероятные изменения: были «изобретены» формы, просуществовавшие не один век, на долгие годы утвердился совершенно новый гармонический язык.

На стыке двух эпох — Возрождения и барокко — произошло событие, решающим образом повлиявшее не только на музыкальный мир, но, позднее, и на литературу, изобразительные искусства, архитектуру и даже общественную жизнь: родилась итальянская придворная опера — логический результат начавшегося обновления театра и стремления к воссозданию ценностей классической античности и традиций эллинистической цивилизации. Впервые прозвучав во Фло-

ренции и получив дальнейшее развитие в Риме, Венеции и Неаполе, опера стала главным средством распространения в Италии новой музыкальной культуры. Она быстро завоевала признание в других странах, сохранив свой первоначальный характер повсюду, за исключением Франции, где сформировался особый вид оперного искусства, известный под названием *лирическая трагедия*.

В начале XVII в. ведущими представителями нового направления были Клаудио Монтеверди, Луиджи Россиги и Франческо Кавалли. Позднее на первый план выдвинулись Жан Батист Люлли (флорентинец, ставший основателем французской оперы) и Алессандро Скарлатти, создавшие два разных типа музыкального театра, которые сохраняли популярность почти до конца XVIII в.

И все же первенство осталось за оперным стилем Скарлатти: ему подражали даже такие немецкие мастера, как Гендель и Хассе. Первоначально опера была жанром «серьезным», потом появились и комические ее формы, представлявшие собой либо самостоятельное театральное действие, либо нечто вроде забавного фарса, исполнявшегося между актами. — *интермедии*, непревзойденным мастером которой был итальянский композитор Джованни Батиста Перголези. В других странах в опере переплетались

диалог и песни (английские *маски*, испанская *сарсуэла*, французская *опера комик*, немецкий *зингшпиль*) в отличие от традиционного итальянского сочетания речитатива и арий.

Новая тенденция наложила отпечаток и на другие вокальные произведения, прежде всего на *ораторию* — выражение религиозного духа Контрреформации со всеми атрибутами концертного варианта духовной оперы. — по крайней мере на ее наиболее типичные «простонародные» формы, создававшиеся на местных языках, как, например, замечательные произведения Страделлы и Скарлатти, поскольку оратории, писавшиеся по латыни (в основном связанные с именем Кариссими), имели более ярко выраженный церковный оттенок.

В отличие от ораторий, в которых обычно находили отражение библейские сюжеты или жития святых, *страсти*, или *пассионы*, повествуют о страданиях и смерти Христа и пишутся на евангельский текст. Непревзойденными образцами этого музыкального жанра являются «Страсти» Баха. Достойны восхищения замечательные произведения Генриха Шюца, Генделя (также крупнейшего мастера оратории) и Георга Филиппа Телемана.

Ярким выражением итальянского вокального стиля является *кантата* — опера в миниатюре. Тысячи произведений, написан-

ных в этом жанре, говорят о том, что по популярности он превзошел даже мадригал, арий — и кантата готова, а для аккомпанемента достаточно клавирина. Кантата оставалась в моде на всем протяжении эпохи барокко — от Кариссими до Росси, от Честини до Страделлы, от Паскуини до Скарлатти и Генделя — и была принята даже музыкальными кругами Франции, всегда противившимися итальянскому стилю. Кстати говоря, противоборство итальянского и французского вкуса стало одной из характерных черт эпохи барокко.

Для богослужений композиторы по-прежнему, хотя и не так часто, как раньше, писали мессы и мотеты. Шедевры церковной музыки создавали представители римской и венецианской (Беневоли, Барнабей, Калдара, Гаспарини, Легренци), а также неаполитанской (Скарлатти, Дуранте, Лео) школ. Позднее в этой области работали австрийские, немецкие (Бибер, Керль и Фукс) и французские (Шарпантье, Делаланд и Куперен) композиторы. Великолепные мессы и гимны для англиканской церкви писали такие известные и своими светскими сочинениями композиторы, как Гиббонс, Томкинс, Лоус, Блоу и прежде всего Пёрселл, в произведениях которого черпал вдохновение сам Гендель.

Но наиболее ярко проявилась эпоха

Доведенные до вершины технического совершенства клавирина и орган стали наряду со скрипкой любимыми инструментами композиторов эпохи барокко. Органная музыка достигла наивысшего расцвета в творчестве Джироламо Фрескобальди в Италии и Иоганна Себастьяна Баха в Германии, а сочинениями для клавирина прославился французский композитор Франсуа Куперен, прозванный «великим Купереном». На гравюре XVIII в. (слева) изображен отличающийся богатством декоративной отделки орган Вейнгартенского монастыря в Швабии (ФРГ), построенный в 1750 г. Габлером. Внизу: «Дама, играющая на спинете», гравюра Бомшара (ок. 1685). Спинет, одна из ранних разновидностей клавирина, был популярен в XVI—XVII вв., особенно в Англии.

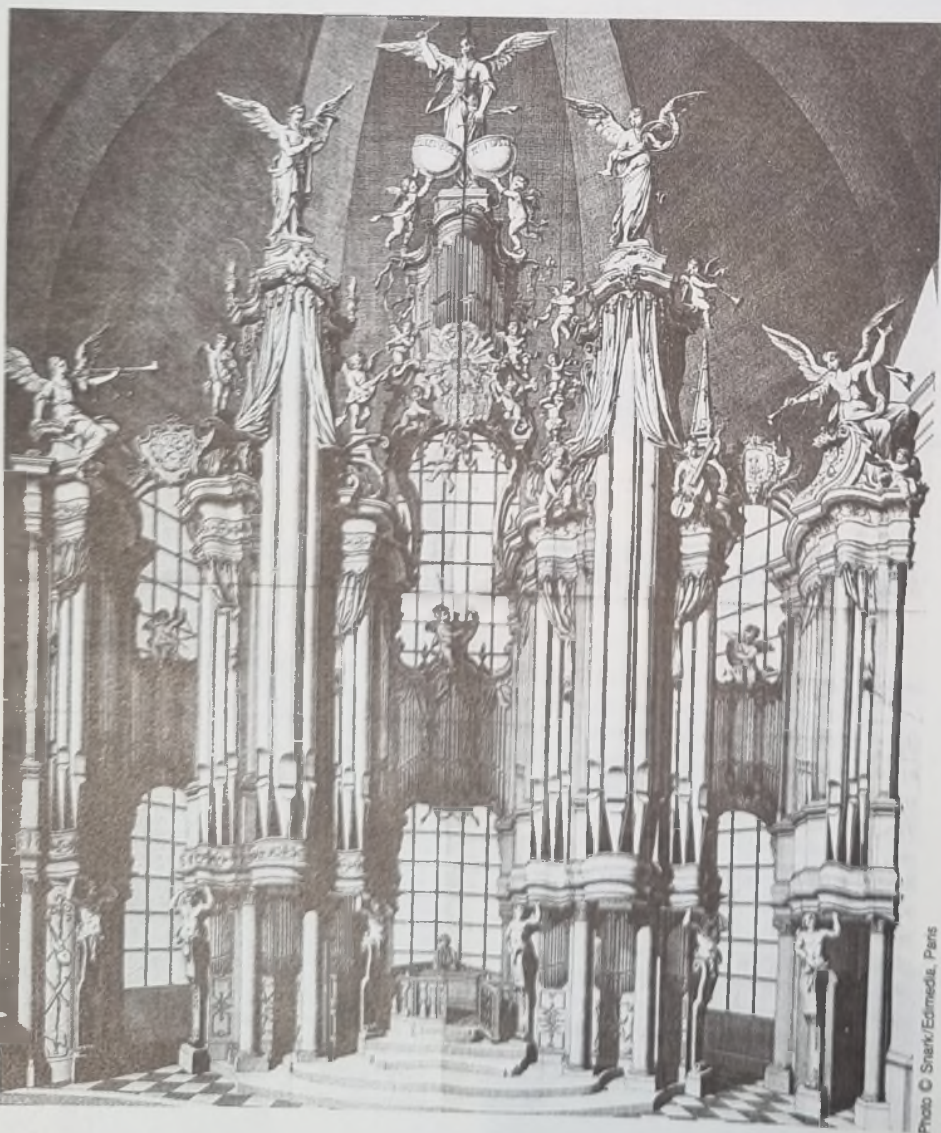


Photo © Shark/Edimedia, Paris



Photo © BBC Hulton Picture Library, London

От Монтеверди до Баха



1



2



3



4



5



6

барокко в музыке, возникшей на волне реформации протестантской церкви. Здесь основное место заняла духовная кантата, так называемый *духовный концерт*, или просто *концерт* (название как бы подчеркивает связь с итальянским *церковным концертом*, представлявшим собой сочетание вокальной и инструментальной музыки), ставший неотъемлемой частью богослужения. Новая музыкальная форма побудила к творчеству многих композиторов. Текст брали из Священного писания, зачастую из праздничных евангельских чтений. Что касается музыки, то она вобрала в себя неповторимые выразительные средства *хорала*.

Шейн, Шейдт и Шюц («три Ш» в истории немецкой музыки) заложили фундамент здания, на котором строили свое творчество Букстехуде, Пахельбель, Тундер, Векманн, Бём, Гейле и, конечно, Бах и Телеман (автор почти 1600 церковных песнопений). Величайшим мастером духовной кантаты был Бах. Считается, что он написал их около 300, из них треть на сегодняшний день утеряна. Для творчества великого композитора, охватывающего по времени всю эпоху барокко, характерно большое разнообразие вокально-инструментальных средств, которые он использовал для передачи чувств, вызываемых священными текстами и религиозными праздниками.

К этому периоду относится ряд выдающихся инструментальных произведений для сольного и ансамблевого исполнения. Главенствующее положение занимали клавишные инструменты (клавесин, спинет, вёрджинел, клавикорд и орган), на которых можно было исполнять одни и те же сочинения. Искусство итальянских органистов достигло апогея в творчестве Джироламо Фрескобальди, музыка которого оказала влияние на всю Европу. Идеи одного из его учеников, Иоганна Якоба Фробергера, нашли горячих приверженцев в Германии, особенно среди органистов среднегерманской школы, выдающимся представителем

Портреты шести выдающихся композиторов эпохи барокко от Монтеверди (начало XVII в.) до Баха (первая половина XVIII в.): 1. Клаудио Монтеверди (1567—1643). Его произведения — оперы, мадригалы, духовная музыка — оказали плодотворное воздействие на творчество современных ему композиторов. 2. Франсуа Куперен (1668—1733), французский клавесинист. Портрет работы неизвестного художника, хранящийся в Версальском дворце. 3. Иоганн Себастьян Бах (1685—1750), один из величайших музыкальных гениев всех времен. Гравюра с картины Гебеля. 4. Георг Фридрих Гендель (1685—1759), другой великий немецкий композитор, проживший большую часть своей жизни в Англии. Гравюра с картины Г. Ф. Шмидта. 5. Итальянский композитор Алессандро Скарлатти (1660—1725). Его сын Доменико, клавесинист-виртуоз, долгие годы жил при испанском дворе, где обучал Антонио Солера, ведущего испанского композитора барокко. 6. Генри Перселл (1659—1695), английский композитор, создавший за свою короткую жизнь замечательные образцы лирической музыки.

1. Photo © Courmat © Rapho, Paris
2. Photo © Ciccione-Bulloz, Paris
3. Photo © Bulloz, Paris. Bibliothèque Nationale, Paris
4. Photo © Bulloz, Paris. Bibliothèque Nationale, Paris
5. Photo © Roger Viollet, Paris. Museo Civico, Bologna
6. Photo © Edimedia, Paris. British Museum, London

которой был Пахельбель. Однако северная школа (ее родоначальником считается фламандский маэстро Свелинк) оказалась более жизнеспособной и подарила миру многих замечательных музыкантов, среди которых центральное место занимает Букстехуде.

Клавирный репертуар того времени изобилует токкатами, фантазиями, прелюдиями, каприччо, ричеркарами и фугами. Танцевальные ритмы нашли воплощение в *сюите*, отличавшейся стилистическим, метрическим и динамическим многообразием. Лютеранское богослужение дало начало новому жанру — хоральной прелюдии для органа, позволившей расширить привычный репертуар этого инструмента, наполнить его ни с чем не сравнимым блеском, увековеченным в творениях Баха.

Немало выдающихся композиторов писало для клавесина: Фрескобальди и Микеланджело Росси, позднее Паскуини, Алессандро Скарлатти и его сын Доменико, Куперен, Рамо, Бах и Гендель. Кроме того, клавесин использовался для сопровождения игры на других инструментах, в частности на скрипке, для которой сочинялись духовные и камерные сонаты и концерты — две великолепные музыкальные формы эпохи барокко. В этот период формируется два типа концерта: *концерто гротто* (сопоставление всего ансамбля, *тутти*, с несколькими инструментами) и *сольный концерт* (составление солиста-виртуоза с оркестром).

У истоков скрипичной музыки стоял Арканджело Корелли. В одном ряду с ним можно назвать имена и других величайших представителей итальянской инструментальной музыки XVIII в.: Вивальди, Альбинони, Джеминиани, Локателли, Тартини, Торелли, Марчелло. Сотни произведений, написанных этими композиторами для одного инструмента и ансамблей, свидетельствуют о поразительной жизнеспособности итальянского стиля, который завоевал всю Европу.

А между тем рождались новые формы. Симфония соперничала с увертюрой, усложнялась оркестровка музыкальных сочинений. Постепенно терял свое значение генерал-бас, многообразней становилась тематика, утверждались принципы диалектики в композиции, пышный, вычурный стиль барокко начал уступать место изысканному *галантному стилю*.

АЛЬБЕРТО БАССО (Италия) — музыковед, в 1973—1979 гг. — президент Итальянского музыковедческого общества. Автор нескольких книг, в том числе шеститомной истории музыки и биографии Иоганна Себастьяна Баха. В настоящее время редактирует восьмитомный музыкальный энциклопедический словарь.



Искусство, полное патетики

ХУЛИАН ГАЛЬЕГО

Вверху: Эль Обрадойро, монументальный барочный фасад, пристроенный в XVIII в. к романскому собору Сантьяго де Компостела (Испания). В архитектуре этого собора присутствуют также элементы готики и стиля «платереско» (испанское Возрождение).

В развитии испанского барокко ведущую роль сыграла религия. В этой статье мы не будем останавливаться на значении термина «барокко» и тем более на вопросе о том, является ли этот стиль, как утверждает испанский критик Эухенно д'Орс, некоей культурной константой, чередующейся в той или иной форме с классицизмом в разные периоды истории искусства.

В своей книге «Основные понятия истории искусства» Генрих Вёльфлин противопоставляет статичность классицизма динамике барокко. В другой, также имевшей широкий резонанс работе «Барокко — искусство Контрреформации» Вернера Вайсбаха это направление рассматривается как реакция на языческий характер культуры Возрождения.

Позднее в искусствоведении появилась теория, утверждавшая существование промежуточного направления — маньеризма, которое в поисках эмоциональности утратило свойственную искусству Возрождения гармонию, но еще не приобрело декоративности и динамики барокко (наиболее известным произведением этого стиля является фреска Микеланджело «Страшный суд» в Сикстинской капелле в Риме). Некоторые специалисты считают именно маньеризм истинным искусством Контрреформации, а испанский критик Хосе Кьямон Аснар даже предложил заменить термин «маньерист-

ский» на «тридентский» (по названию Тридентского собора, определившего принципы Контрреформации).

Образцом этого переходного стиля является также один из выдающихся памятников испанской архитектуры — монастырь Сан-Лоренсо дель Эскориал, построенный недалеко от Мадрида между 1563 и 1584 гг. по приказу Филиппа II архитектором Хуаном Батиста де Толедо и Хуаном де Эррера. Именно последнего назван архитектурный стиль «эрререско», характеризующийся суровостью, определенностью линий и объемов и приверженностью к правильным геометрическим формам, оказавший огромное влияние на развитие испанской архитектуры XVII в. В XVIII в. на смену ему пришел отличающийся орнаментальностью стиль «чурригереско», получивший свое название по имени семьи архитекторов Чурригера.

До середины XVIII в. большинство церквей в стиле испанского барокко строилось в виде прямоугольных в плане сооружений и новое проявлялось лишь в характере орнамента. Многие архитекторы брали за образец церковь Иль-Джезу в Риме, религиозный центр ордена иезуитов, основанного испанцем Игнатием Лойолой. В плане церковь Иль-Джезу имеет форму креста с возвышающимся над местом пересечения трансепта и главного нефа куполом и капеллами по

обеим сторонам нефа. Строгая сдержанность их архитектуры контрастирует с богатством, пышным декором, выполненным в дереве, гипсе, а иногда в камне и металле. Особенной нарядностью и разнообразием орнамента отличаются детали из металла, прежде всего кованные решетки капелл. Для верхней части церкви характерны свисающие, подобно сталактитам, декоративные детали и рельефные орнаменты в стиле «мудехар», распространенном в мусульманской Испании в VIII—XV вв.

Нижнюю часть стен закрывали заалтарные композиции — ретабло, — чаще всего в виде триумфальной арки с колоннами и фронтонами. Ретабло главного алтаря представляло собой монументальное сооружение, достигающее сводов и обычно покрытое позолотой и полихромной росписью. Церковь Сан Эстебан в Саламанке украшает массивное ретабло работы Хосе Чурригера (1668—1725). Его шесть огромных витых «соломоновых» колонн сделаны по образцу находящейся в Риме колонны, которая, по преданию, украшала храм Соломона; эта форма получила распространение после того, как Бернини использовал ее для кивория в соборе св. Петра (см. снимок на с. 5). Такие опоры (иногда чисто декоративные) придают динамизм порталам, капеллам и алтарям, замечательные образцы которых встречаются в Андалусии. Как ни странно, они свидетельствуют о влиянии только зарождавшейся тогда архитектуры Латинской Америки. Испанские модели, преобладавшие в американских колониях, слились с местными мотивами (особенно в Мексике и Перу) и дали жизнь колониальному барокко, богатство орнаментики и колористические особенности которого в свою очередь повлияли на искусство метрополии.

Крупным испанским придворным архитектором был Педро де Рибера (ок. 1683—1742). Для декора его зданий характерно воспроизведение архитектуры малых форм того периода (триумфальных арок, переносных алтарей, надгробий), им присущ определенный элемент театральности, заметный в таких сооружениях Мадрида, как приют для престарелых, Толедский мост и Фонтан славы. В качестве опор Рибера использовал *estripites* — обильно декорированные пилястры неправильной формы, введенные в мадридскую архитектуру Хосе Хименесом Доносо (1628—1690). Таким образом, хотя Бурбоны, одержав победу над домом Габсбургов, получили испанский престол, классическое барокко Версаля не было принято при испанском дворе. В архитектуре Паласио де Ориенте, созданном итальянскими зодчими Филиппо Юваррой и Джованни Саккетти на месте сгоревшего в 1734 г. королевского дворца в Алькасаре (в значительной мере выдержанного в стиле «эрререско»), бароч-



Справа: «Крещение Христа» Эль Греко (1541—1614) — великого художника, родившегося на острове Крит и обосновавшегося в Толедо. Дух барокко проявился в полной драматизма, устремленной вверх композиции и непомерно вытянутых фигурах, характерных для позднего Эль Греко.

ный характер выражен слабо. Ярким примером перехода к классицизму является творчество архитектора Вентуры Родригеса (1717—1785), перестроившего Пасео дель Прадо и тем самым сделавшего Мадрид одной из интереснейших европейских столиц.

В Андалусии барокко сохранилось в архитектуре церквей, монастырей и дворцов, с большой фантазией и изяществом использованной полихромные материалы, такие, как кирпич, различные сорта камня, изразцы, дерево, ковчаное железо и стук. Особый интерес представляют высокие, обильно декорированные колокольни, такие, как в Эсхике, и изящные кампаниллы, встречающиеся в Севилье и Кадисе. В ретабло богато украшенных церквей часто на определенной высоте, как бы между небом и землей, делалось окно. В нем устраивали своего рода капеллу или нишу, куда помещали изображение чтимого святого. Снаружи обычно украшались только порталы и карнизы: стены из кирпича и камня сохраняли естественный цвет материала либо регулярно белились, что создавало ослепительный контраст с голубизной неба.

В больших и малых городах Испании лабиринт средневековых улочек часто завершился величественными соборами или площадями (plaza mayor), которые служили центром общественной жизни и местом проведения празднеств. Наиболее замечательна в этом смысле площадь в стиле чурригереско в Саламанке. Некоторые площади представляют собой своеобразные музеи различных эпох и стилей, объединенных барочной планировкой. Особенно ярко это проявилось в

Монастырь Сан Лоренсо дель Эскориал, построенный близ Мадрида в 1563—1584 гг. по приказу Филиппа II, стал образцом для испанских архитекторов последующего столетия. В XVIII в. строгий классицизм, характерный для Эскориала, уступил место пышной орнаментике стиля «чурригереско». Внизу: «Пантеон Королей» с видом на фасад, башню и купол собора.



Photo © Mas, Barcelona



Photo © RMN Paris

архитектуре собора Сантьяго де Компостела с его монументальным барочным фасадом Эль Обрадойро, созданным в XVIII в. Фернандо Каса-и-Нувоа. Здесь причудливо соединились самые разные стили: романский, готический, «платереско» и классический.

Архитектура в соединении со скульптурой превращала церкви во время торжественных процессий в своеобразные священные театры. Основную роль в создании сценического эффекта играли раскрашенные деревянные статуи. Для скульпторов валядолидской школы XVII в., одним из крупных мастеров которой был Грегорио Фернандес, характерны аскетический натурализм и напряженная эмоциональность, ярко проявляющиеся в сюжетах жизни и смерти Христа, использованных в оформлении процессий на страстной неделе. Андалусийская школа с ее яркой полихромией, соперничающей с нарядами тканей, отличалась большей патетикой и пышностью. Мастера из Севильи Хуан Мартинес Монтаньес (1568—1649) и Хуан де Меса (1583—1627) прославились колористическим богатством и пластической выразительностью, а известные художники Гранады Алонсо Кано (1601—1667), Педро де Мена (1628—1688) и Хосе де Мора (1642—1724) создавали работы, полные патетики. Темы для своих произведений живописцы и скульпторы чаще всего брали из евангельских текстов.

В XVIII в. деревянная скульптура стала более динамичной, изящной, нарядной. Полихромные деревянные статуи покрывались золотой фольгой и по ней расписывались масляными красками, одеяния украшались вышивкой. Чтобы усилить иллюзию реальности, статуям вставляли глаза из хрусталя, делали искусственные ресницы и волосы. В Севилье Педро Ролдан (1624—1700) и его дочь Луиза, «Ла Ролдана» (1656—1704), создали новый стиль, обратившись к изображению популярных в народе святых, таких, как «Ла Макарена». Статуи меньшего размера выполнялись в терракоте. В этом направлении с большим успехом работал Хосе Рисуэньо из Гранады (1665—1757) и

Последним значительным мастером испанского барокко в живописи был Хуан де Вальдес Леаль (1622—1690), работы которого полны напряженности и динамизма. Вверху: картина Вальдеса Леаля «Брак в Кане» (Лювр, Париж).

мурсийский художник неаполитанского происхождения Франсиско Салсильо (1707—1781), который прославился своими многофигурными композициями на тему рождения Христова, а также выразительными и изящными скульптурами для пасхальных процессий.

Однако барокко — это прежде всего золотой век испанской живописи. Андалусийская школа с характерными для нее элементами натурализма, близкого к итальянскому, возникла в начале XVII в. с появлением произведений Пачеко и Эрреры, заполнивших церкви. В Толедо работали последователи Эль Греко (1541—1614), правда так и не достигшие эмоциональных высот маньеристического искусства критского мастера, чьи последние работы с их головокружительной устремленностью ввысь были близки к барочному стилю. Франсиско Сурбаран (1598—1664) из Эстремадуры писал для церковных алтарей и монастырей. Его работы производили впечатление арханчельной сдержанности, почти ощутимой материльности и торжественности.

Итальянское влияние прослеживается в творчестве художников Валенсии, поддерживавшей морскую торговлю с Неаполем. Среди них выделялся Франсиско Рибальта (1551—1628) и особенно Хосе де Рибера по прозвищу Спаньолетто (1591—1652), покинувший родину и умерший в Неаполе. Реализм и колористическое совершенство полотен Риберы оказали воздействие на многих художников Испании. Свои поразительные изображения святых он отсылал на родину. Искусство Риберы стало примером для художников следующего поколения, среди которых главное место принадлежит ученику Пачеко Диего Веласкесу (1599—

1660), работавшему при дворе короля Филиппа IV. Техническое мастерство таких его картин, как «Менины» и «Пряхи», передача воздуха и света делают их непревзойденными шедеврами. Последователи Веласкеса — Масо, Карреньо, Риси и Клаудио Козьмо — являются достойными представителями основанной им мадридской школы, но по мастерству ближе всего к Веласкесу был его друг, талантливый живописец, скульптор и архитектор Алонсо Кано. Оба эти художника отказались от свойственного барокко напряжения и чрезмерной динамики, стремясь к ясному, классическому совершенству, хотя в характерной для них игре света и смелости мазка недостатка энергии не ощущается.

Золотой век испанского барокко завершают имена двух гениальных андалусийских художников: Бартоломе Эстебана Мурильо (1617—1682), работавшего в Севилье, и Хуана де Вальдес Леаля (1622—1690) из Кордовы. Живя в одно время, они были полной противоположностью друг другу. Мурильо, чье творчество отличала естественная грация, получил широкое признание. Изображая святых, художник стремился приблизить их к реальной жизни. При кажущейся простоте его работы выполнены с исключительным техническим мастерством. В отличие от Мурильо картины Вальдеса Леаля полны напряженности, жестикуляции и движения. Но есть среди них и такие, как находящаяся в монастыре кармелиток в Кордове «Колесница Ильи-пророка», предвосхищающая романтизм Делакруа. ■

ХУЛИАН ГАЛЬЕГО (Испания) — историк, критик-искусствовед, профессор Мадридского университета. Действительный член Академии изящных искусств Сан Фернандо в Мадриде, член-корреспондент Американского общества испанистов в Нью-Йорке, член Мадридской ассоциации критиков-искусствоведов. Среди его многочисленных публикаций «*Vision y simbolos en la pintura española del siglo de oro*», «*Diego Velázquez*», исследования творчества Франсиско Гойи, работы по истории искусств.

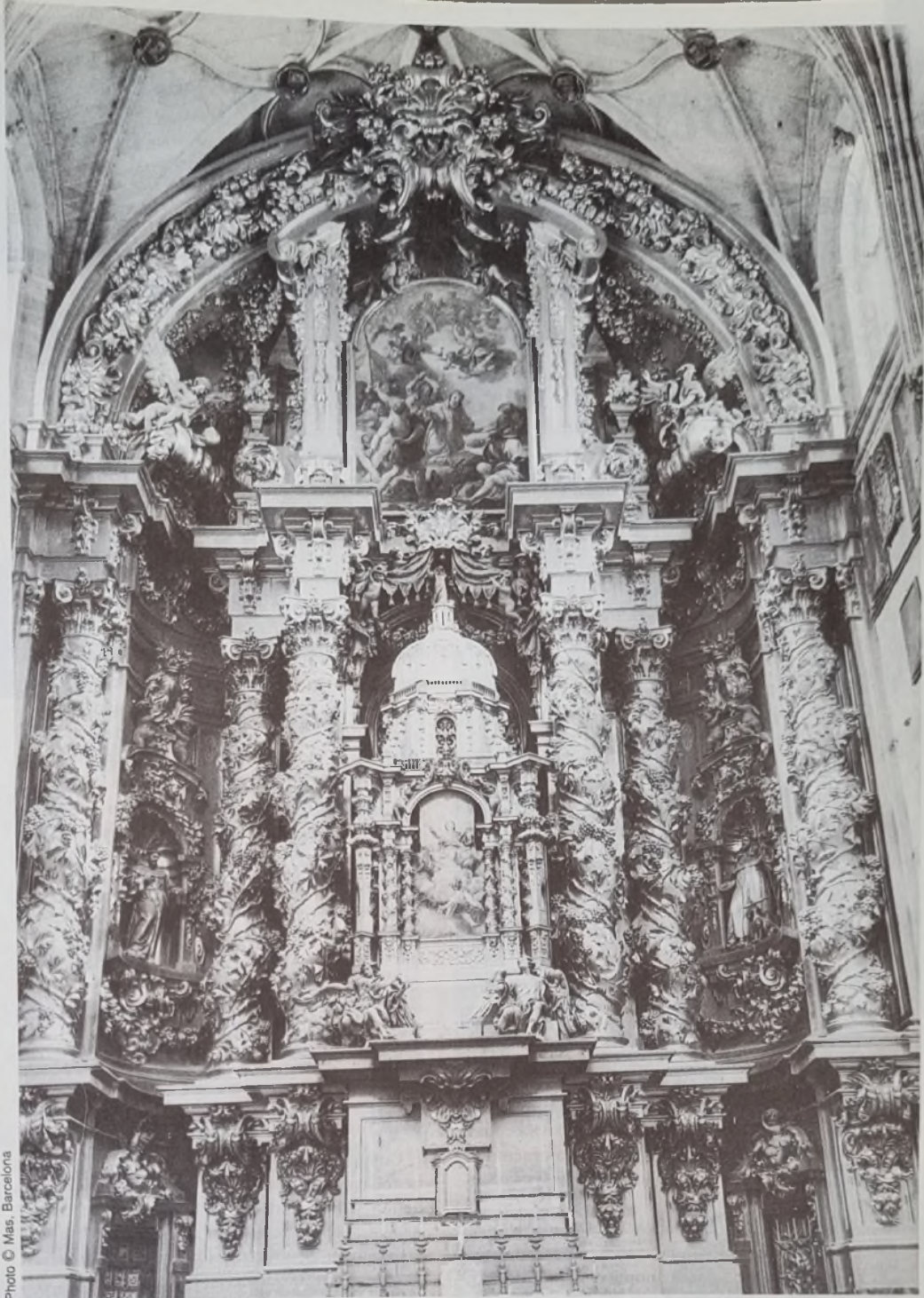


Photo © Mas, Barcelona



Photo S. Marmouhier © CEDRI, Paris

Для испанской архитектуры позднего барокко, известного под названием «чурригереско», характерны спиралевидные формы и пышная орнаментика, уступающая лишь по богатству лишь творениям латиноамериканских зодчих. Типичным примером этого стиля является массивное ретабло, созданное Хосе Чурригерой в доминиканской церкви Сан Эстебан в Саламанке (вверху).

Во многих испанских церквях можно увидеть барочные полихромные скульптуры, изображающие сцены «Страстей Господних». Во время процессий на страстной неделе их проносят по улицам. Слева: фрагмент скульптурной группы, изображающей страдания Христа (Самора, город, расположенный к северо-западу от Мадрида).

Философия искусства барокко

ЭДУАРД ГЛИССАН

С тиль барокко появился в Западной Европе, когда утверждалась концепция природы как единого целого, гармоничного и познаваемого. Рационализм придал ей определенность, связанную с растущим стремлением овладеть реальностью. Родилось убеждение, что природу можно воспроизвести: имитация реальности неразрывно связана с ее познанием.

Возможность воспроизведения реальности основывается на предположении, что за внешней оболочкой вещей кроется их глубинная суть, та абсолютная истина, к которой стремятся приблизиться ее различные художественные воплощения по мере систематизации образов реальности и появления правил ее воспроизведения. Примером такого поиска внутренней сути вещей может служить открытие перспективы в период итальянского кватроченто.

Искусство барокко возникло как реакция на рационалистическую попытку найти единый подход к проникновению в тайны познаваемого. Барокко вызвало настоящее потрясение, показав, что познание бесконечно, и в этом его ценность. Специфические приемы нового стиля способствовали достижению внешней выразительности художественных произведений, порой даже ценой отказа от внутренней.

Подобный переворот, обусловленный конкретной исторической обстановкой, предполагает новый порыв к познанию, отменяющий все попытки свести материальный мир к простому набору его проявлений. Искусство барокко обратилось к контрасту, многообразию, ко всему, что отвергает пресловутое единство познаемого и познаваемого, к пафосу изобилия, бесконечному повторению постоянно возобновляющейся совокупности.

В историческом плане барокко явилось реакцией на «очевидный», принятый порядок вещей. По мере дальнейшего развития представлений о природе, освоения мира европейцами и осмысления вопроса об устройстве Вселенной оно вылилось в нечто большее, обрело всеобщий характер. Пространственное искусство, оно начало распространяться вширь.

Первое и наиболее яркое свидетельство — латиноамериканское барокко, близкое к испанскому и фламандскому, но с сильно развитыми местными элементами, смело введенными в барочную симфонию. Однако это была не просто коренная ломка устоявшейся реальности, а утверждение совершенно нового видения. На сей раз барокко

не отрицало уже сложившуюся концепцию, а освящало новую.

Эту революцию определил процесс взаимопроникновения культур, стилей, языков. Когда он приобрел всеобщий характер, барокко завоевало мир. Оно возвестило о нарастающем сближении различных «природ» и приветствовало его, не довольствуясь более ролью оппонента той или иной философии или эстетики. Оно объединило в себе различные философские и эстетические концепции и стало уже не искусством и не стилем, а способом существования в мире.

Концепция реальности, которой придерживается современная наука, подтверждает такое распространение барокко. Реальность не определяется внешними параметрами, для ее постижения необходимо проникнуть в глубины. Однако, как признает наука, знание всегда многообразно, и глупо было бы утверждать, что можно постичь суть реальности сразу и полностью. Наука вступила в полосу сомнений, сохранив рационализм, но полностью отказавшись от догматического подхода. Новые концепции природы становятся все более относительными, проблематичными. Такова и эволюция барокко.

Современная наука не рассматривает человеческую природу исходя из какой-то одной универсальной модели. «Существование в мире» подразумевает совокупность всех видов «существования в обществе». В истории развития каждой культуры наступает период классицизма — эпохи догматизма, которую необходимо пережить. Глубины, открываемые естественными и гуманитарными науками, оказываются значительнее пространственной глубины, на которой настаивает западноевропейский классицизм. В этом причина распространения барокко по всему миру.

Таким образом произошла «натурализация» барокко не только как формы или стиля художественного самовыражения, но и как способа постижения мира в его единстве и многообразии; оно вышло за рамки Контрреформации, протеста против застывших традиций, стало выражением всеобщей взаимосвязи явлений и пророчески предсказало те потрясения, которые вышлись на долю современного нам мира.

Остается лишь выяснить, применим ли термин «барокко» к современному искусству, которое Вальтер Бенжамин определяет как «механически воспроизводимое». Появившаяся благодаря современной технике возможность делать точные копии изменила путь его развития. Относитель-



ными стали не только концепции природы, но и такое понятие, как уникальность шедевра. При сегодняшнем многообразии в искусстве не только уживаются глубина и широта, но и само оно становится объектом распространения, а постоянно совершенствуемая техника репродуцирования способствует расширению его значения.

ЭДУАРД ГЛИССАН (Мартиника) — писатель, автор многочисленных сборников поэм, романов и эссе, в том числе «La lézarde», «L'intention poétique» и «Le discours antillais», а также пьесы «Monsieur Toussaint». В 1967 г. основал в Фор-де-Франс Мартиникский институт научных исследований. С 1981 г. — главный редактор журнала «Курьер ЮНЕСКО». Недавно вышел в свет его новый роман «Mahagonu».

Хотя понятие «барокко» связывается прежде всего с конкретным периодом в развитии западноевропейской культуры (XVII—XVIII вв.), некоторые авторы считают, что оно выходит за эти рамки. По их мнению, барокко — олицетворение бурной жизненной силы, движения и эмоционального накала, которые первоначально будоражат искусство, заставляя его устремляться к высотам совершенства. Барокко, как мыслит испанский критик Эухенио д'Оре, являет собой неотъемлемый камень разума и чувства человека, некую стилистическую конструкцию, дающую в себе знать на протяжении всей истории. Такое толкование привычного термина помогает понять общность западноевропейского барокко и других форм художественного выражения, возникших в разные времена в подчас далеких друг от друга странах.

1. Триумфальные ворота (XIII в.) в храмовом комплексе Ангкор-Тхом в Кампучии.
2. Церковь Саграда Фамилия в Барселоне каталонского архитектора Антонио Гауди. Начата в 1883 г., осталась незавершенной.
3. Гробница, построенная для себя французским художником-самоучкой, почтмейстером Фердинандом Шенлем, прославившимся своим «идеальным дворцом» (который привидется ему во сне), сооруженным в 1879—1912 гг. в Отрив, Дром (Франция).
4. Красочный карнавал в Тринидаде и Тобаго (Вест-Индия).
5. Кубинский поэт и романист Лесама Лима (1910—1976), считающий себя, как и многие латиноамериканские писатели барокко, последователем испанского поэта Гонорыи-и-Арте.

Вечное барокко

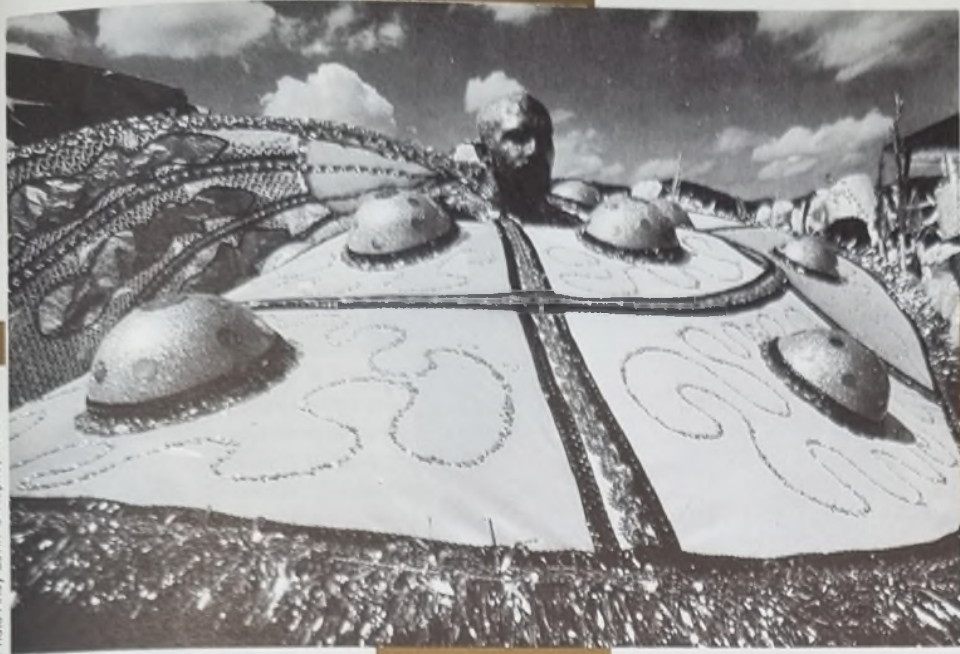


Photo Andy Levin © Rapho, Paris

3



Photo Wilhelm Braga © Rapho, Paris



1

Photo Unesco / C. Baughey

2



Photo © Miss, Barcelona



Театр духа

ФРАНСУА СУШАЛЬ

Гений Бернини, непревзойденного мастера барокко, соединившего в величественный ансамбль площадь и собор св. Петра в Риме, с наивысшей силой проявил в его скульптуре. Вверху слева: «Экстаз св. Терезы» (1644—1652) в капелле Корниро церкви Санти Марин делла Витториа в Риме — полное драматизма изображение религиозного экстаза. Бернини стремились прежде всего передвить в своих скульптурах движение, динамизм; ими исполнены и его произведения на мифологические сюжеты, такие, как скульптурная группа «Аполлон и Дафна» (1622—1625) в галерее Боргезе в Риме (вверху справа).

Скульптура — искусство противоречивое и символичное. Она имеет дело с конкретным материалом, располагая и ограничивая его в пространстве. Скульптура находится в постоянном противоборстве с архитектурой, создающей для нее обрамление и опору, и должна все время утверждать свою самостоятельность по отношению к окружающей среде, что само по себе придает ей динамизм и значительность. Являясь в своей сути и основе актом художественного творчества, она имеет еще и особое предназначение, поскольку ее образы — будь то бог, король или обычный человек — никогда не рождаются на пустом месте.

В конце XVI в. непрестанная борьба скульптора с природой завела его в тупик. Микеланджело, одолеваемый сомнениями, оставлял свои творения незавершенными. Маньеризм запутался в бесконечных ритмах змеевидных линий. Искусство погружалось в медитацию, которая могла стать для него губительной. Но выход был найден, и оно обрело новые силы, став выразителем культуры, возникшей в Западной Европе на основе грандиозных конфликтов XVI в., которая, хотя и не принесла с собой покоя и равновесия, просуществовала тем не менее два столетия.

Было бы абсурдно и надуманно пытаться установить иерархию различных проявлений

барочной культуры. Однако то, что скульптор Джованни Лоренцо Бернини (1598—1680) был ее величайшим представителем, не вызывает никаких сомнений. Пожалуй, ни один художник не может сравниться с ним в умении вдохнуть жизнь в свои работы, добиться почти невероятного правдоподобия. Личность Бернини настолько удивительна, настолько гениальна, что невольно думаешь о нем как о воплощении колдовских чар искусства барокко, царившего в Европе на протяжении жизни нескольких поколений. Однако не следует забывать, что и сам Бернини, человек пылкий и страстный, часто находился в плену противоречий. Эталоном для него была античность, он мечтал о классической гармонии. Нельзя также упускать из виду и противоборствующие силы, его соперников, таких, как итальянец Алессандро Альгарди и Франсуа Дюкенуа (прозванный в Италии «Фламандцем»), которых в целях упрощения часто относят к «антибарочному» и, следовательно, «классическому» направлению. Однако всякая упрощенность обычно приводит к искажению истины и даже прямой ошибке. Вполне допустимо считать, что одно из достоинств скульптуры этого периода заключается в диалектическом сосуществовании тенденций барокко и классицизма. Искусство барокко было сложным и многогранным. Вероятно, в нем изначально были заложены и границы его возможностей, и причины, приведшие в конечном счете к его упадку, потому что барокко — это, во-первых, искусство, основанное на непосредственной передаче движения, схваченного в момент кульминации, и, во-вторых, искусство театральное, самозеркательное. Отсюда его пронзительная эмоциональность, причем эмоциональность скорее патетическая, чем лирическая.

Обратимся к знаменитой алтарной композиции Бернини «Экстаз св. Терезы», вызвавшей столь язвительные насмешки историка Шарля де Бросса (1709—1777), одного из тех французских вольнодумцев, которые готовы все подвергнуть осмеянию. В этой работе, находящейся в капелле римской церкви Санта Мария делла Виттория, Бернини удалось «остановить» полет золотой стрелы за какую-то долю секунды до того, как она пронзит сердце святой, и передать выражение экстаза, озарившего в этот момент ее черты. По обеим сторонам композиции в нишах, удивительно похожих на ложи оперного театра, изображены занятые беседой владельцы капеллы — члены семьи Корнаро, беспредельно равнодушные к прекрасному видению.

По силе контраста, драматическому динамизму образа, реальности и вместе с тем иллюзорности это, несомненно, шедевр барочной скульптуры, выражающий одновременно возвышенное религиозное чувство и мирскую суетность общества, воспринимавшего жизнь как театр, считавшего его реальней самой жизни. В этом произведении искусства значительную роль играют сценические эффекты: исходящий из скрытого и потому таинственного источника свет сообщает ослепительный блеск всей группе, столь естественно и уверенно господству-

ющей в пространстве, что и речи не может быть о ее подчиненности архитектуре.

Не следует также забывать, что Бернини был выдающимся мастером надгробий и оформителем торжественных процессий. Его работы потрясают зрителя, будоражат сознание. Даже когда он берет сюжет из классической мифологии, его трактовка вызывает трепет изумления; примером может служить украшающая виллу Боргезе группа «Аполлон и Дафна», изображающая превращение нимфы в лавровое дерево. Великий скульптор с одинаковым мастерством воплощал деяния святых и сюжеты из «Метаморфоз» Овидия: и те и другие отражали тягу к чудесам.

Склонность к сверхъестественному с особой силой проявилась в Германии, где работали наиболее последовательные ученики Бернини и где в прошлом природа уже подвергалась деформации во имя искусства. В церкви в Роре живописец Космас Дамиан Азам и его брат, скульптор Эгид Квирин Азам, создали смелую композицию (так и хочется употребить театральные термины: поставили!) на один из таинственных христианских сюжетов — «Вознесение Марии». В этой работе, выполненной из одноцветного и полихромного ступа, фигура богоматери парит между небом и землей вопреки

всем законам земного притяжения. Лица и позы апостолов, собравшихся вокруг открытого гроба, выражают их реакцию на свершившееся чудо. Это настоящие трагические актеры, исполняющие свои роли со страстной убежденностью. Как и в работах Бернини, здесь проявились искренность и глубина религиозного чувства, основанные не на внутреннем анализе, а скорее на желании приобщиться к вере, импульсивном стремлении к состраданию, к добру.

Однако барочная скульптура не ограничивалась изображением блестяще разыгранных сцен «священного театра». Правда, она стала последним всплеском религиозного искусства, достойным этого имени, на христианском Западе. Но барокко связано также с определенной системой правления, монархией, в которой в большей или меньшей степени — в зависимости от традиций и хода исторического развития того или иного

Ганг — деталь созданного Бернини фонтана Четырех рек (1647—1670), установленного в центре Пьяцца Навона в Риме. Бернини, Борромини (архитектор Пьяцца Навона) и Гварини — три великих итальянских зодчих эпохи барокко.



Photo © Gaetano Barone, Rome

Вверху слева: голова вора. Фрагмент позолоченной деревянной скульптуры (1796—1799), созданной Антониу Франсиску Лисбоа по прозвищу Алейжадинью («маленький калека») для серии «Крестный путь» в церкви Бон-Жезус-ди-Матозиньюс в Конгоньясе, Бразилия (см. статью на с. 39).

Photo © SCALA, Florence

Вверху справа: «Сретение Господие» (1641) Симона Вуэ (1590—1649), одного из первых последователей итальянского барокко во Франции наряду с Шарлем Лебреном, который руководил декоративным оформлением Версальского дворца.

Photo © D. Genet, Editions Mazenod, Paris. Louvre Museum

Внизу: роспись свода галереи Палаццо Фарнезе в Риме. Фрески на мифологические сюжеты выполнены в 1597—1604 гг. Аннибале Карраччи (1560—1609). Этот шедевр итальянского искусства XVII в. оказал большое влияние на развитие барочной живописи и декоративных искусств (см. статью на с. 30).

Photo © SCALA, Florence



Барокко Версаля

XVII век во Франции часто называют эпохой классицизма. Повышенная экспрессия барокко почти незаметна у французских живописцев этого периода, включая величайшего из них — Никола Пуссена. Даже Версальский дворец, шедевр эпохи Людовика XIV, созданный Жюлем Ардуэн-Мансаром, Луи Лево и Андре Ленотром, воспринимается прежде всего как творение классицизма благодаря своему плану, зданиям и паркам, воплощающим геометрическую упорядоченность в противовес волнообразным ритмам барокко. Однако Лебрен, которому Людовик XIV поручил в 1674 г. отделку дворца, обильно украсил его пышным барочным декором. Вверху: «Колесница Аполлона» Жана-Батиста Тьюби. Эта скульптура из позолоченной бронзы, установленная в бассейне Аполлона в парке дворца, сделана по эскизу Лебрена.

государства — присутствовали элементы абсолютизма. Таким образом, служа церкви, барочная скульптура обслуживала также монархов и аристократов, создавая необходимую обстановку для церемониалов королей и князей. Она украшала фасады дворцов, стены приемных залов, парки и сады, водоемы и фонтаны, прославляя политическую систему, которой было суждено рухнуть значительно позднее под напором критической философии Просвещения.

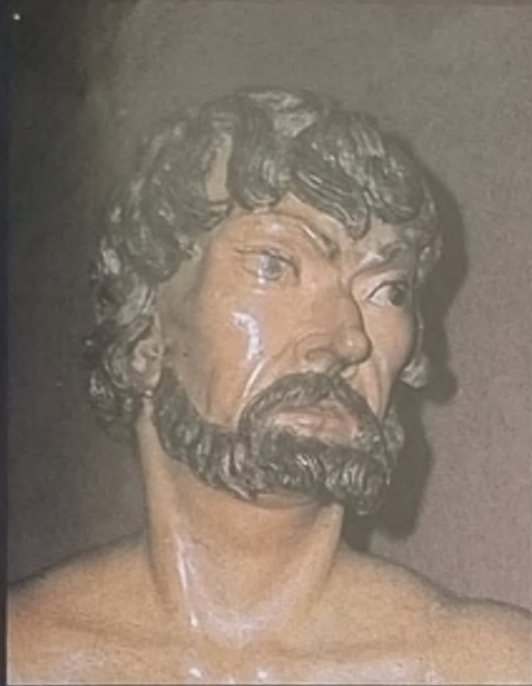
Барочная скульптура одинаково успешно приспособлялась к двум преобладавшим в то время символическим системам: христианской иконографии и мифологии, скомпонованной в более или менее связанное целое писателями, среди которых был итальянец Чезаре Рипа (1560—1645). За исключением (правда, далеко не абсолютным) портрета, аллегория занимает важное место в скульптуре барокко. Мифологические герои выполняют роль актеров, разыгрывающих ту или иную сцену. Иногда аллегория приобретает самостоятельное значение и не нуждается в обращении к мифологии.

Французские историки искусства обычно отвергают термин «барокко» по отношению

к замечательной скульптуре Версаля. Но что может быть более барочным по своему характеру, чем этот мир мрамора и свинца, ставший воплощением политической космогонии? Правда, персонажи этого действия не столь экзотичны, как их итальянские или немецкие аналоги. Сдержанность — особенность французского театра. Ансамбль, работа над которым началась в 1674 г., отличается большой рациональностью замысла. В нем воплотились идеи художника Шарля Лебрена и талант Франсуа Жирардона, возглавлявшего группу скульпторов. В основе всего ансамбля прослеживается удивительная тетралогическая система: четыре времени года, четыре состояния, четыре времени дня, четыре формы поэзии и т. д.

Здесь отразилась характерная для барокко попытка суммировать мир знаний и знание мира. Задачи, которые решали авторы этого светского ансамбля, не уступали по грандиозности задачам создателей величественных религиозных композиций. Это еще одно проявление двойственности барочной скульптуры, с одной стороны, провозглашающей иррациональное и патетическое начало, а с другой — стремящейся к большей ясности и унификации языка, которые вопреки «излишества» и экзальтированности достигаются благодаря умению воплотить чудесное и поискам непреходящего. Барочная скульптура представляет собой наиболее последовательную попытку выразить чувства, волнующие человека и возвышающие его.

ФРАНСУА СУШАЛЬ (Франция) — искусствовед, хранитель музеев, с 1969 г. преподает историю искусств в Лилльском университете. Член французской Комиссии по охране исторических памятников. Среди его работ «La sculpture monumentale dans les églises de France» (1966), «Le Haut Moyen Age» (1970), многочисленные статьи о барочной скульптуре и архитектуре.











Келуше, в окрестностях Лиссабона. Оформление фасада этого здания, в котором уже прослеживаются черты рококо, — еще один замечательный образец архитектуры барокко в Португалии.

Незадолго до своей смерти Жуан V приказал привести из Рима и установить в иезуитской церкви св. Роха великолепную часовню Иоанна Крестителя, созданную Луиджи Ванвители в стиле, который предвосхищал классицизм. Как и кафедральная церковь, эта небольшая часовня превратилась в настоящий музей церковной утвари из золота и серебра, доставлявшейся из мастерских Рима.

Вкусы Жуана сформировались под влиянием Рима и Парижа, где он и размещал свои заказы, причем «Вечный город» удовлетворял его религиозные нужды, а столица Людовика XV — светские потребности. Два француза — прославленный серебряных дел мастер Тома Жермен и ученый-коллекционер Пьер Жан Мариет — были официальными поставщиками португальской короны. Последний передал своему патрону огромную коллекцию гравюр, к сожалению, погибшую во время землетрясения 1755 г., разрушившего столицу Жуана V через пять лет после его смерти. В облике города, который поднялся на месте катастрофы благодаря деятельности маркиза Помбала, в большей степени сказались рациональные буржуазные вкусы этого «просвещенного» министра, нежели барочный стиль предыдущего поколения.

Однако на севере страны, где вдали от королевского двора обосновалась старая земельная аристократия, развивались другие формы барочного искусства, использовавшие свойства такого великолепного материала, как гранит. Тосканец Никколо

Назони (и позднее его ученик Фигейреду де Сейкас) был самым известным архитектором города Порту, где он поселился в 1725 г. Церковь Сан-Педру душ Клеригуш (1731—1749), чья изящная колокольня-маяк стала впоследствии эмблемой города, дворцы Фрейхо и Сан-Жуан-Нову относятся к числу наиболее типичных образцов позднего барокко этой части страны. Присутствующие в них элементы рококо в какой-то степени напоминают барочный стиль Центральной Европы.

К середине столетия в Браге, неподалеку от Порту, архитектор А. Суареш построил три монументальных здания: церковь Фалперры, Городскую ратушу и дворец Райо, фасад которого представляет собой образец наиболее сложного декора в португальской светской архитектуре этого периода. Любовь к скульптуре в эпоху позднего барокко проявилась в архитектуре загородных домов и дворцов (*solares*). Различные формы португальского барокко, относящиеся к 1730—1770 гг., нашли свое оригинальное воплощение в домах семейств Лобомачадо (в Гимарайнше), Малхеиру (Вианаду-Каштелу) и Матеуш (Вила-Реал). Архитектура португальского барокко оставила свой след на Азорских островах, Мадейре, Макао и особенно в Бразилии.

Хотя португальская живопись и скульптура этого периода представляют лишь второстепенный интерес (для украшения Мафры привозились произведения лучших живописцев и скульпторов Рима), два декоративных элемента — *азулежу* (майоликовая плитка) и *талья* (позолоченная деревянная резьба) — придают португальскому барокко особое очарование и неповторимость.

Позолоченная резьба алтарей, переходящая на стены, создавала эффект «золотой»

Справа: галерея дворца-монастыря Мафра близ Лиссабона — характерного примера португальского барокко, процветавшего в XVIII в. в период правления короля Жуана V, задумавшего построить ансамбль (Мафру), который не уступал бы Эскориалу Филиппа II (см. фото на с. 16). Вверху: фасад церкви Мизерикордия в Визеу. Аналогичные церкви строились в Бразилии, бывшей до начала XIX в. колонией Португалии.

церкви, в чем проявились формальные и семантические особенности этой школы. *Талья* гармонировала с бело-голубыми изразцами (*азулежу*), которыми выкладывались стены монастырей, лестниц, залов, своды потолков. Из них составлялись целые композиции, заменявшие картины и гобелены. Они воспроизводили гравюры европейских мастеров на религиозные и повседневные сюжеты. Оформление таких композиций представляло собой имитацию пышной лепнины средствами живописи.

Резной камень Мафры, блеск позолоты покрытых деревянной резьбой церковных интерьеров, украшенных тысячами изразцов, — таковы наиболее характерные черты созданного во славу Жуана V португальского барокко, которое рождало атмосферу праздника, соединяло духовное и чувственное начала. ■

ЖОЗЕ-АУГУСТУ ФРАНСА (Португалия) — историк, критик-искусствовед, профессор Нового университета в Лиссабоне, доцент университета Париж III. Президент Международной ассоциации критиков-искусствоведов, член Международного комитета по истории искусств. Среди его работ «Une ville des lumières: la Lisbonne de Pombal» (Париж, 1965).



Великие мастера иллюзионизма

ИТАЛИЯ

«Искусство Контрреформации», «стиль иезуитов» — вот два из бесконечного множества определений искусства барокко. После периода крайнего аскетизма, сменившего вычурность маньеристов, взгляды изменились, церковь стала проявлять меньшую строгость по отношению к художникам, наступил расцвет всех искусств. Синтез живописи, скульптуры, архитектуры поро-

дил новую концепцию организации пространства. Рим дал начало новому стилю, распространявшемуся иезуитами и поддерживаемому церковью, которая видела в визуальных искусствах средство утверждения догматов веры. Шедеврами этой эпохи, образцами великолепия и пышности являются росписи потолков римских церквей.

В XVII в. появилась живопись нового типа. Итальянский критик Луиджи Салерно так определил ее главный принцип: «Изображение отныне не сводится только к линии и цвету; художник хочет передать нечто выходящее за пределы линий, красок и перспективы, воздействующее на чувства и воображение зрителя». Чтобы пробудить фантазию, художник стремился разрушить барьер между зрителем и произведением искусства и придать картине беспредельность.

Живописец болонской школы Аннибале

Карраччи пытался приблизить фигуры к зрителю, создать иллюзию, что живописное пространство продолжает пространство реальное. Караваджо обратился к непосредственному отражению повседневной жизни, произведя тем самым настоящий переворот. Этот процесс был завершён Бернини, в работах которого исчезала граница между искусством и реальностью. Рассмотрим различные этапы эволюции барочного стиля, развивавшегося в Риме на протяжении жизни трех поколений.

Аннибале Карраччи и новый стиль. В 1595 г. Аннибале Карраччи (1560—1609) приехал в Рим по приглашению кардинала Одоардо Фарнезе. Помимо множества картин, им создан один из величайших шедевров XVII в. — росписи большой галереи Палаццо Фарнезе (1597—1609) на сюжеты «Метаморфоз» Овидия, повествующие о любви богов («*Amor Omnia Vincit*»). На очень сложном по исполнению фоне с включенными в него архитектурными мотивами, создающими иллюзию высоты, имитирующими деревянные рамы картин, бронзовые и мраморные статуи, на которых играют золотистые блики, Карраччи изобразил мифологические сцены, отличающиеся динамичностью и оригинальностью композиции. Фрески галереи Фарнезе оказали влияние на дальнейшее развитие декоративной живописи как классического, так и барочного стилей.

Чтобы показать, в чем состоит особенность искусства барокко, обратимся к швейцарскому искусствоведу Генриху Вёльфлину (1864—1945), который выделяет пять основных различий между барочным и классическим стилями:

- классический стиль является линейным. Границы предмета подчеркнуты, он изолирован в пространстве. Барочный стиль живописен, изображенные предметы связаны со своим окружением;
- для классического стиля характерна плоскостность, тогда как барокко — искусство пространственное;
- классицизм — замкнутая система, барокко — открытая;
- единство классического стиля достигается композицией четко выделенных элементов, в произведениях барокко композиция представляет собой нерасторжимое целое;
- классицизм всегда стремится к ясности, в то время как для барокко отдельные элементы представляют меньший интерес, на первый план выдвигается их соотношение.

В строгом смысле слово «барокко» (от португальского «*barroco*» — жемчужина грубой или неправильной формы) означает архитектурный стиль, возникший в Риме в начале семнадцатого столетия и позднее распространившийся на другие страны. Постепенно это слово стало применяться и по отношению к другим искусствам: скульпту-

Внизу: картина Караваджо «Распятие апостола Петра» (1600—1610), холст, масло (церковь Санта Мария дель Пополо, Рим). В своих произведениях, отличающихся высоким драматизмом, резкими переходами света и тени и реалистическим изображением религиозных сюжетов, Караваджо, проживший недолгую жизнь (1573—1610), заложил основы барочной живописи.



Photo © SCALA, Firenze



Photo © SCALA, Florence

ре, живописи, музыке и поэзии. Хотя время его распространения в разных странах неодинаково, эпоху барокко в целом принято определять началом XVII — серединой XVIII в.

Элементы нового стиля проявились уже в творчестве Джованни Ланфранко (1582—1647). Восхищенный световыми эффектами и смелостью передачи пространства на фресках Корреджо (1494—1534), Ланфранко внес в свои произведения ряд новшеств: выразительные светотеневые контрасты, полные движения композиции, иллюзионистические эффекты. Одним из первых крупных заказов, полученных им от римского духовенства, была большая фреска «Вознесение Марии» в куполе церкви Сант Андреа дельла Валле (1625).

Великолепие и фантастичность: зрелое барокко. Первым представителем зрелого барокко в Италии стал Пьетро да Кортона (1596—1669). Этот Бернини в живописи был художником католической церкви и абсолю-

тизма. Он создал живописный стиль, унаследованный Шарлем Лебреном, однако в большей степени его последователями могут считаться Лука Джордано и Джованни Баттиста Тьеполо.

Стремясь сделать Рим подлинной столицей, папа Урбан VIII (Маффео Барберини) привлек для осуществления своих грандиозных планов ряд крупных мастеров, в том числе Бернини и Пьетро да Кортона. В одном из своих главных произведений — фресках потолка в Палаццо Барберини (1633—1639) — Пьетро да Кортона с помощью иллюзионистических приемов объединил архитектурные детали и скульптуры в целостный ансамбль, изображающий ряд сложных аллегорий. В центральной фреске фигура Божественного провидения, восседающая на троне из облаков над Хроносом и тремя парками, получает из рук Бессмертия корону из звезд и демонстрирует герб Барберини.

Таким образом, наряду с Карраччи и Караваджо Пьетро да Кортона формирует

Великую эпоху живописи итальянского барокко венчает творчество венецианского художника Джованни Баттисты Тьеполо (1696—1770). Изящество, живость и легкость мазка, характерные для произведений Тьеполо, оказали большое влияние на искусство XVIII в., особенно в Испании, где художник прожил несколько лет. Вверху: «Встреча Антония и Клеопатры», фреска в Палаццо Лауба в Венеции.

последнее из трех основных направлений римской живописи XVII в. Великолепие и фантастичность росписей Палаццо Барберини, буйство красок и форм — все говорит о стиле, близком по своей выразительности к работам Бернини. На фоне изображенной средствами живописи архитектуры и уходящего ввысь голубого неба, среди бесконечного движения развевающихся одежд и золотистых волос парит целый сонм символических фигур. Гербы, гирлянды из цветов и танцующие херувимы оживляют изображение идеального мира, в котором земное



Обретение самобытности

ЛЕОПОЛЬДО СЕА

Термин «барокко» относится ко всей совокупности форм самовыражения, связанных с конкретной концепцией жизни и человека. Эпоха Возрождения, уходящая корнями в древнюю почву античности, отступила от христианского взгляда на мир и сформировала новые идеалы. Она отвергла средневековое понимание человека как создания и слуги божия, стремилась разорвать все нити, соединяющие его с недавним прошлым.

Необходимо было все начать с начала. Человек должен был сам стать творцом своей жизни, как говорил позднее французский философ Рене Декарт.

Итак, европейское барокко непосредственно связано с рационализмом. Это было не просто художественное явление. Многообразие выразительных средств и форм, столь характерное для этого искусства, соответствует концепции бытия, в которой рационализм иезуитов сосед-

ствует с диалектикой Спинозы. Европейское искусство знает множество разновидностей барокко, но истоки его следует искать в Испании.

Где-то за океаном лежала Америка — объект вечных имперских амбиций Испании и Португалии. В XVI в. между историком и теологом Хуаном Хинесом де Сепульведой и миссионером доминиканцем Бартоломе де Лас Касасом разразился спор о том, можно ли считать индейцев людьми. Победил Сепульведа: обитатели Нового Света оставались в понимании европейцев «гомункулами» — полулюдьми, годными только на роль рабов или слуг представителей высшей человеческой расы.

В условиях, когда ставилась под сомнение сама его природа, вынуждаемый рабски копировать доминирующую культуру, коренной житель иберийских колоний тоже стал задаваться вопросом: «Кто я? Человек или гомункул?»

В XVI в. креольская культура сводилась к копированию — зачастую довольно неумелому — образцов искусства метрополии, продолжавших, несмотря на рост осознания упадка, поступать из Испании и в следующем веке. Упаднические настроения получили свое выражение в стиле барокко, в полной мере воплотившем испанский гений. Однако именно это направление дало возможность народам Латинской Америки во всем многообразии выразить, пусть неосознанно, свою самобытность. Так появились на свет прекрасные образцы латиноамериканского барокко с характерным для него преобладанием округлых линий. Среди выдающихся памятников этой эпохи можно назвать небольшую церквушку в Тонанцингле (Пуэбла), которую украшают изображения ангелов и святых с лицами индейцев; местный колорит, проявляющийся также в изображении цветов и подношений, чувствуется и в других произведениях латиноамериканского барокко.

Но являются ли они образцами самобытного искусства? Может, это просто плохие копии?

Именно так их и оценивали в прошлом. Но, несмотря на все усилия трудолюбивых мастеров, копия все-таки отличалась от оригинала, и

Слева: написанный в XVII в. портрет мексиканской поэтессы Хуаны Инес де ла Крус (1648 или 1651—1695), одной из выдающихся представительниц испаноязычной барочной литературы. Среди ее работ религиозные и светские пьесы, поэтические произведения, в частности замечательная серия любовных сонетов.



Photo © Rojas Mx, Paris



Photos Kai Müller © CEDRI, Paris

Великолепный образец мексиканского барокко, церковь иезуитской коллегии в Тепоцотлане (вверху) сооружена в 1760—1762 гг., когда в местной архитектуре торжествует чрезмерный декоративизм, однако сохраняется свобода и свежесть форм, свойственная местным народным мастерам. (См. также на 4-й стр. обложки фрагмент ишттера церкви Санта Мария в Тонанцингле.) Фигура дэвы Марии (вверху справа) в Национальном музее вице-королевства в Тепоцотлане исполнена особого обаяния, характерного для латиноамериканской скульптуры. Рога дьявола у ног Мадонны — типичный для испанского искусства атрибут, символизирующий победу над силами зла.

это со временем стало для них проклятием: их обвиняли в подрыве католицизма и изгоняли из общества.

Единственным доступным для народов Латинской Америки источником культурных ценностей была церковь. Она, хотя и оказывала на них давление, все же стремилась познать культуру и жизнь обитателей этого региона. В XVI в. францисканцы, а начиная с XVII в. иезуиты изучали характерные для народов Латинской Америки формы самовыражения.

В XVIII в., сознательно или неосознанно, в недрах барокко зарождается новая рационалистическая тенденция, в основе которой лежит соединение местного с привнесенным европейским, внутреннего с внешним. Таким образом делалась попытка примирить господствующую культуру с особенностями тех, кому она была навязана, и совместить ее анахронизм с новыми художественными формами, теснившими ее в Европе.

Подобный подход привел к кризису старого колониального порядка. Колониализм XVIII в. претендовал на то, что он, хотя и деспотическими методами, ведет поработанные им народы Америки по пути прогресса. Но это шло вразрез с деятельностью иезуитов. Просвещенный деспотизм столкнулся с силой, уже установившей теократический порядок в таких странах, как Парагвай. В конце концов попытка примирить непримиримое не укрепила, а пошатнула систему.

После вынужденной поездки в Италию группа мексиканских иезуитов начала изучать истинное положение дел в Мексике и вообще на Американском континенте. Они пришли к выводу, что здесь зародилась новая форма самовыражения человеческой личности и утверждения права народов на самобытность вместо простого копирования чужих образцов. От этого признания до подрыва прежнего порядка был один шаг. Изгнанники стали мятежниками.

«Неточность» копирования была, по сути дела, отражением восприятия. Когда народы Латинской Америки осознали это, начался процесс формирования их самобытной культуры, примирившей, казалось бы, непримиримое. Теперь на вопрос: «Кто мы? Испанцы? Туземцы?» — вместе с Симоном Боливаром они отвечали: «Мы — американцы!»

ЛЕОПОЛЬДО СЕА (Мексика) — философ и эссеист, профессор философии истории и истории идей в Латинской Америке в Национальном автономном университете в Мехико. Многие его работы посвящены анализу латиноамериканской культуры. На русском языке опубликована его книга «Философия американской истории» (М., Прогресс, 1984).

Ангел с аркебузой

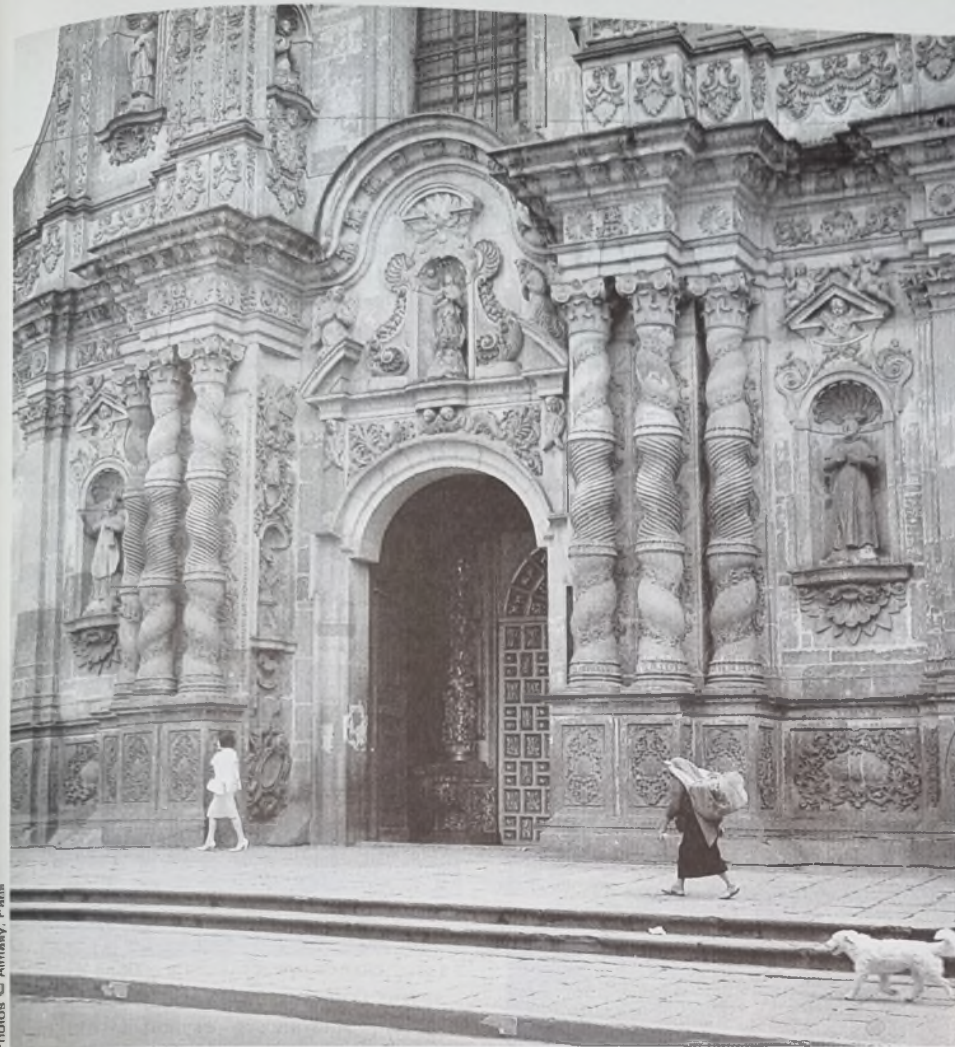
О образ нарядного белокурого ангела с лебедиными крыльями за спиной, в широкополой шляпе с пером — один из наиболее распространенных в искусстве латиноамериканского барокко. Ангел одет в роскошный, расшитый золотом и серебром, отделанный кружевом камзол, в руках его тяжелая аркебуза.

Несмотря на то что ангел с аркебузой встречается только в андской живописи, он

воплощает черты, характерные для всего искусства барокко Латинской Америки, отличающегося пышностью и великолепием. Оно служило цели подчинения индейца власти бога и короля и приобщения его с помощью религии (помимо оружия) к колониальной системе. Одной из излюбленных тем была метисация, определявшая принадлежность людей к той или иной касте в зависимости от происхождения и цвета кожи.

В Латинской Америке барокко наложило отпечаток на развитие человеческой личности и общества. Даже в наши дни многие писатели относят себя к этому стилю. В сущности, все искусство Нового Света — это искусство барокко. Из смешения различных элементов — иберийских (с примесью арабского), индейских и негритянских — родился особый стиль (иногда его именуют «креольским», «метисским», либо — по региональ-





PHOTOS © ANTHONY PARIS

Слева: портал церкви Сан Франсиско в Ла-Пасе (Боливия), представляющий собой выдающийся образец андского барокко. Декоративное убранство церкви, строительство которой началось в 1743 г., включает антропоморфные и анималистические мотивы, типичные для латиноамериканской архитектуры чурригереско. Вверху: фасад иезуитской церкви Ла Компанья в Кито (Эквадор). Построенная в 1765 г. церковь украшена витыми колоннами и другими элементами декора, характерными для испанской и итальянской архитектуры. Интерьер декорирован великолепной позолоченной резьбой, в которой преобладают местные мотивы.

ному признаку — «андским барокко», или «поблано» — от мексиканского города Пуэбл-а).

Будучи средством обращения индейцев в христианство, искусство барокко стало «библией для бедных», представленной в образах. В то время как протестанты проповедовали простоту и скромность, отказываясь от икон и не стремились никого обращать в свою веру, Тридентский собор (1545—1563) осудил языческие изображения, утвердил евхаристию, поклонение Святой Деве и папе римскому, почитание святых и установил каноны, согласно которым их нужно было изображать либо в момент мученической смерти, либо в состоянии религиозного экстаза. Около 1782 г. в дополнение к этим постановлениям были приняты регламентации в области иконографии, устанавливавшие для каждого святого степень обнажен-

ности тела, возраст и позу, в которых он должен быть изображен.

Барокко помогало воздействовать на индейцев, внушало им мысль о необходимости покориться новой судьбе. Если образы классического искусства — искусства умеренности и равновесия, имеющего дело с отвлеченными принципами и проблемами всеобщей значимости, — носят скорее риторический характер, барокко, напротив, стремится выразить то, что не поддается передаче с позиций умеренности и порядка, — чувство, страдание, восторг, веру. Его мистические сюжеты близки к обыденной жизни, отсюда же взяты и примеры. Христос в искусстве барокко — это актер «священного театра», участвующий в человеческой трагедии. Его выполненные из дерева изображения, выкрашенные телесной краской, с настоящими волосами, ресницами и бровями, стеклянными глазами, одетые в настоящую одежду, больше напоминают экспонаты музея восковых фигур. В Латинской Америке более всего распространен иконографический тип «Христа скорбящего», где скорбь доведена до пароксизма горя. Лицо искажено безграничной мукой, а изображенные ярко-алой кошенилью и дегтем раны заставляют зрителя испытывать почти физическую боль. Натурализм, с которым переданы эти мучения, лишен какого бы то ни было символического содержания, цель его — показать индейцам, что их беды — ничто по сравнению со страданием, выпавшим на долю Христа.

В раннем периоде своего развития латиноамериканское барокко было в основном вариантом европейского. Большинство произведений живописи, относящихся к XVI—XVII вв., либо выполнены европейскими художниками специально для Нового Света, либо являются копиями с гравюр, вывезенных из Европы. Однако уже с этого времени начинается смешение стилей. Просекты соборов римского и испанского происхождения в процессе строительства претерпевали значительные изменения. Впрочем, разве не предвосхищал взаимопроникновение культур стиль «платереско» (испанское Возрождение), возникший в результате слияния стиля «мудехар» и поздней готики?

Второй период латиноамериканского барокко отмечен появлением местных художников. И хотя идеи и предметы искусства по-прежнему заимствуются из Европы, некоторые изменения, в частности предпочтение определенным сюжетам, свидетельствуют о растущей самостоятельности их творчества. Искусство этого периода часто называют «примитивным» из-за его склонности к трогательному и вместе с тем фантастическому. Особенности искусства индейцев проявились в резьбе по дереву (*текитки*). Сочетание реализма и абстракции говорит о стойкости традиций доколумбового периода.

Сильное влияние на христианскую иконографию в Латинской Америке оказала негритянская культура. В европейском барокко, и особенно рококо, часто встречается изображение негра. Что может быть эффектнее подставки для лампы, выполненной в виде фигуры чернокожего, или вытканного на гобелене арапа, ведущего под уздцы белого коня. В Латинской Америке негров изображали в роскошных одеждах лакея либо в ярких национальных костюмах, что придавало им особую живописность. Поскольку искусство является способом самовыражения, в Латинской Америке не могли не появиться африканские мотивы, в противном случае художники отrekliлись бы от самих себя, ибо в большинстве своем это были метисы, мулаты и негры. Африканские боги незаметно сливались с христианскими святыми, и во многих случаях темный цвет кожи пресвятой девы или ангелов, получавшийся от смешения краски с воском, делал их похожими на негров Бразилии, Колумбии и других районов с многочисленным африканским населением.

Однако нельзя сказать, что латиноамериканское барокко — просто модификация или интерпретация европейского. Нигде «ультрабарокко» (стиль «чурригереско») не достигло той степени пышности, как в Латинской Америке, особенно в Мексике. К числу мотивов, введенных художниками Нового Света, относятся декоративные маски с лицами индейцев аймара и кечуа, известные под названием *индиатиды*, изящные позолоченные рамы с изображениями попугая ара, морских свинок и обезьян под сенью папайи, банановых и ананасовых листьев, выполненными в технике плоского рельефа, как будто художники намеренно отказались от характерной для европейского



В андской скульптуре (Перу, Эквадор, Боливия) прослеживаются две тенденции: подражание испанской церковной скульптуре и использование местных мотивов. Вверху: фрагмент распятия Гаспара де Сангурима в церкви Ла Консепсьон в Куэнке (Эквадор). Фигура истекающего кровью Христа изображена в свойственной испанским скульптурам натуралистической манере. Справа: статуя младенца Иисуса, одетого, как индеец, в пончо (Перу).



Photo © Rozas, Lima

искусства передачи объема и пространства.

К числу других форм латиноамериканского барокко относятся ретабло, напоминающие своей филигранной резьбой стиль «мудехар»; ангел с аркебузой; святые с лицами креолов, например Сант Яго — победитель мавров (правда, вместо мавров на картинах мы видим индейцев, поэтому его следовало бы назвать «победитель индейцев»); негры, метисы и индейцы среди волхвов, что делало их как бы представителями различных групп латиноамериканского населения; сирены, играющие на гитаре (в композиции при входе в церковь Сан-Лоренсо в Потоси, Боливия, и на хорах в церкви Сан-Мигель в Помате, Перу); мадонна с лицом креолки — морена (черная) или мамасита (маленькая мама), как называют ее индейцы.

Встречаются и совсем любопытные образы, например изображение в церкви Сан-Хуан на озере Титикака младенца Иисуса в пончо с капюшоном, в каких бегают ребятишки аймара, проживающие поблизости. А чтобы никто не сомневался в его божественном происхождении, есть надпись: «Я, Иисус». На многих полотнах можно видеть богато разодетых инков, но есть и изображения нищих индейцев. Особенно часто встречаются сюжеты, типичные для колониальной эпохи: св. Роза из Лимы (1586—1617), очень характерная для живописи XVIII в., или Христос, спасающий от землетрясения (этот сюжет представлен в соборе Куско и в других андских церквах), успокаивающий людей, живущих в вечном страхе перед силами природы.

Латиноамериканское барокко — это не просто перенесенное на другую почву искусство Испании и Португалии. В нем соединились не только две культуры, поскольку вместе с испанскими традициями в латиноамериканское барокко привнесены арабские, утвердившиеся в стиле «мудехар». Особенности индейской культуры проявились в гамме чистых красок и обобщенной трактовке образов. Негритянское влияние сказало не только в темном цвете кожи ангелов и девы Марии, но и в синкретическом слиянии африканских богов с традиционными христианскими святыми. Все эти течения и влияния дали жизнь тому великолепному и многообразному стилю, который стал основополагающим для искусства Нового Света и который мы называем «латиноамериканским барокко».

МИГЕЛЬ РОХАС МИКС (Чили) — основатель и бывший директор чилийского Института искусства Латинской Америки. Бывший профессор Сорбонны, в настоящее время преподает в Университете Венсенн в Париже. Автор ряда книг, в том числе «Vera historia natural de Indias» и краткой истории Латинской Америки для детей.



Триумф Алейжадинью

АУГУСТУ К. ДА СИЛВА ТЕЛЛЕС

На протяжении XVI—XVII вв. архитекторы, скульпторы и художники Бразилии лишь повторяли то, что создавалось тогда в Португалии.

Ранние постройки, такие, как приходская церковь в Олинде (штат Пернамбуку), ставшая позднее собором, иезуитская церковь ди Грасия в том же городе, многочисленные другие культовые сооружения (часовни, церкви, коллегии и монастыри), возведенные на побережье иезуитами, францисканцами, бенедиктинцами и кармелитами, отличаются сдержанностью и простотой декора фасадов и других архитектурных элементов.

Эти черты хранит и архитектура XVII в., в частности здания, построенные в конце почти двадцатипятилетнего господства голландцев на северо-восточном побережье

страны (1630—1653), хотя во второй половине века на порталах, фронтонах и колокольнях начинают появляться волюты, башенки и другие декоративные элементы, порой весьма внушительных размеров, смелых и изящных очертаний, — первые признаки будущего расцвета барокко. Примерами могут служить францисканские монастыри в Олинде и Игарасу (штат Пернамбуку) и церковь иезуитской коллегии (ныне собор) в Салвадоре (штат Баия).

Но наиболее примечательной формой барочного искусства в Бразилии была так называемая *таля* — покрытая позолотой и полихромной росписью резьба по дереву, широко применявшаяся для украшения алтарей в церквях и часовнях. Такая резьба нередко занимала всю площадь сводов алтарной части, «выплескиваясь» на стены и потолки трансепта, нефа и боковых капелл, так что сияющие золотом и яркими красками рельефы покрывали большую часть интерьера, создавая многоцветное, полное движения пространство.

Первые типично барочные образцы декоративной скульптуры появляются в Бразилии в конце XVII в. — витые (так называемые соломоньы) колонны, поддержива-

Наверху: фасад церкви кармелиток в Пелуринью — районе Салвадора (штат Баия), крупного центра бразильского колониального искусства (его памятники включены в Список всемирного наследия ЮНЕСКО). Слева: роспись деревянного потолка в церкви Носса Сеньора ду Росариу в Персеполе (штат Гояс).



Ору-Прету, старинный город в бразильском штате Минас-Жерайс (включенный в Список всемирного наследия ЮНЕСКО) — витрина барочного искусства Бразилии. Среди многочисленных памятников города особое место занимает церковь Сан-Франсиску, творение великого скульптора и зодчего Антониу Франсиску Лисбоа по прозвищу Алейжадинью (1730—1814), родившегося в Ору-Прету. Крайний снимок справа: фасад, лестница и терраса церкви Бон-Жезус-ди-Матозиньос в Конгоньясе (Минас-Жерайс), шедевра Алейжадинью. Для этой церкви, построенной в 1796—1799 гг., он создал серию полноразмерных деревянных скульптур на темы «Тайной вечери» и «Крестного пути» (см. голову врага на цветной вкладке, с. 23), а также статуи двенадцати ветхозаветных пророков, украшающие лестницу.

ющие арки, сплошь покрытые резьбой, изображающей виноградные листья, пеликанов, ангелов; таково и обрамление живописных панно и барельефов на стенах и потолках. Прекрасным примером подобного декора может служить резба монастыря Сан-Бенту (Рио-де-Жанейро), главной боковой капеллы собора в Салвадоре и Золотой капеллы церкви Сан-Франсиску в Ресифи (Пернамбуку).

Однако к тридцатым годам XVIII в. оформление алтарей и интерьеров церквей меняется. Чтобы усилить впечатление движения, художники используют ритм рваных линий и плоскостей, вводят крупные декоративные элементы (балдахины, объемную фигурную резьбу, пилястры с волютами), которыми изобилует, например, церковь Сан-Франсиску ди Пенитенсия в Рио-де-Жанейро.

С этого времени бразильская архитектура, подобно португальской, испытывает значительное влияние школы итальянского архитектора Борромини. В планах сооружений появляются криволинейные очертания: вытянутые многоугольники, овалы, пересекающиеся овалы, придающие динамику стенам, в то время как доминирующей чертой фасадов становится устремленность ввысь.

Среди архитектурных памятников этого стиля можно отметить стоящую на холме над заливом в Рио-де-Жанейро церковь Носса Сеньора да Глория, представляющую в плане два вытянутых, наложенных друг на друга восьмигранника; церковь Сан-Педру дус Клеригус в Ресифи, высокий фасад которой является великолепным примером барочной динамики, а также церковь Богоматери Консейсан ди Прайя в Салвадоре.

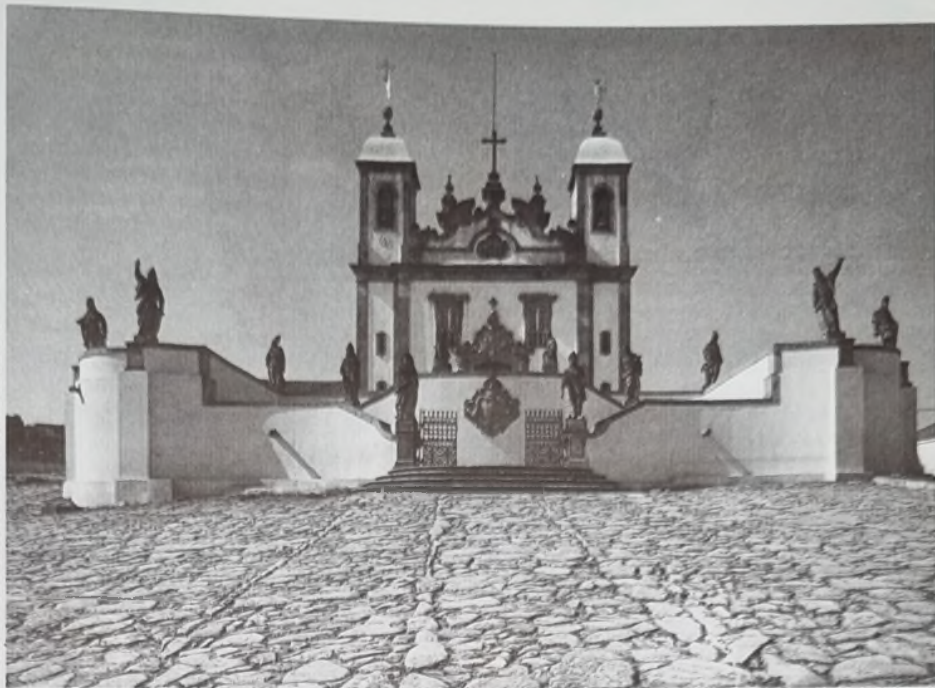
В том же стиле выдержана приходская церковь Богоматери Пилар в Ору-Прету (штат Минас-Жерайс). Многоугольный, сплошь покрытый позолоченной резьбой неф этого уникального сооружения встроено в прямоугольное в плане здание.

Выдающийся образец искусства барокко представляет собой и церковь монастыря Сан-Франсиску в Салвадоре, датируемая





Photos © Pedro Lobo, Arch. SPAAN, Rio de Janeiro



первой половине XVIII в. Резной фасад из песчаника (в духе испаноамериканских церквей) делает ее неповторимой жемчужиной бразильского зодчества.

Во второй половине XVIII в. архитектурные формы и декоративная резьба по дереву начинают испытывать влияние рококо. В штатах Баия и Рио-де-Жанейро оно проявилось главным образом в орнаментальном богатстве золоченой резьбы. Таково, например, убранство нефа кармелитской церкви в Качозейре, ризницы кармелитского монастыря в Салвадоре, капеллы Сан-Сакраменту бенедиктинского монастыря в Рио-де-Жанейро и капеллы, примыкающей к кармелитской церкви, которую создал Валентин ди Фонсека-и-Силва, выдающийся архитектор, резчик по дереву и скульптор Рио-де-Жанейро того времени.

На северо-востоке страны, в районе Ресифи и Олинды, элементы барокко и рококо значительно оживили фасады церковных сооружений. Характерными образцами этой архитектуры являются церковь монастыря Сан-Бенту в Олинде и базилика ордена кармелитов в Ресифи.

Больше всего воздействие мотивов барокко и рококо сказалось в архитектуре штата Минас-Жерайс, и прежде всего в творчестве великого зодчего и скульптора Антониу Франсиску Лисбоа (1730—1814), прозванного Алейжадинью («маленький калека»): в фасадах и планах построенных им церквей, в решении внутреннего пространства, в резьбе, украшающей интерьеры. Благодаря географическому положению Минас-Жерайс и отсутствию в нем монастырей традиционных монашеских орденов создатели приходских церквей и центров различных местных братств и орденов не испытывали непосредственного португальского влияния и имели возможность находить в архитектуре, скульптуре, декоративных искусствах достаточно оригинальные формы самовыражения.

Особый интерес среди памятников этого периода представляют церкви св. Франциска в Ору-Прету и Сан-Жуан-дел-Рей, а также

кармелитская церковь в Ору-Прету. Они имеют ряд общих черт: сочетание кривых и прямых линий сообщает интерьерам напряженный ритм, а порталы из стеатита (мыльного камня) придают динамизм фасадам, подчеркивая их главную ось.

В церкви Сан-Франсиску в Ору-Прету трансепт с кафедрами из стеатита открывается на главный алтарь; его деревянное ретабло, украшенное позолотой и полихромной росписью, повторяет ритм фасада, сливаясь в единое целое со сводом и стенами.

Вершиной бразильского барокко является шедевр Алейжадинью, также созданный на территории штата Минас-Жерайс, — церковь Бон-Жезус-ди-Матозиньюс в Конгоньясе. Это замечательный памятник зодчества, скульптуры и ландшафтной архитектуры, ныне включенный в Список всемирного наследия ЮНЕСКО. Церковь стоит на вершине холма, возвышаясь над долиной; ведущую к ней лестницу украшают выполненные из стеатита двенадцать статуй ветхозаветных пророков, полные динамики и пафоса, а перед церковью, в построенных позднее капеллах, находятся деревянные полихромные статуи, также работы Алейжадинью, представляющие сцены «Крестного пути», среди которых выделяются семь прекрасных статуй Христа.

АУГУСТУ К. ДА СИЛВА ТЕЛЛЕС (Бразилия) — архитектор и историк, преподает на факультете архитектуры и градостроительства в Федеральном университете в Рио-де-Жанейро. Технический консультант министерства национального исторического и художественного наследия Бразилии. Вице-президент Международного совета по охране памятников и исторических мест (ИКОМОС), консультант Международного научно-исследовательского центра по консервации и реставрации культурных ценностей в Риме (ИККРОМ). Среди его работ атлас исторических и художественных памятников Бразилии, а также многочисленные статьи, опубликованные в бразильских и португальских периодических изданиях.

Искусство убеждения

ХРИСТИАН НОРБЕРГ-ШУЛЬЦ

В XVIII в. на территории католических стран Центральной Европы появляется множество различного рода культовых сооружений: кресты у дорог, статуи покровителя мостов Яна Неломука, погибшего в волнах Влтавы, распятия, скульптурные группы, изображающие сцены «Крестного пути», церкви и многочисленные монастыри. Таким образом архитектура, органично вписанная в окружение, создавала своеобразный «священный пейзаж», повсюду напоминавший человеку об «истинной вере».

Выполнявшие эту задачу произведения искусства и архитектуры отличались пышностью и торжественностью. Очертаниям застывших в религиозном экстазе фигур вторят вздымающиеся ввысь башни церквей, своды которых украшены иллюзионистическими росписями, изображающими небеса. Те же особенности характерны и для дворцовой архитектуры. Властители «божьей милостью», князья также были заинтересованы в прославлении христианства.

В целом можно сказать, что искусство и архитектура барокко являются продуктом Контрреформации, основу которой составлял воцарившийся в XVII в. дух рациона-

лизма — убеждение, что мир может быть понят как система, выведенная из нескольких непреложных догматов, принимаемых априори. Идеи Контрреформации требовали представить эти догматы как можно более впечатляюще. Постановление Тридентского собора гласило: «Епископам следует учесть, что изображение таинств, ведущих к спасению, средствами живописи и других искусств способствует просвещению народа и научает его помнить и постоянно размышлять о вере». Убеждение стало, таким образом, основным средством приобщения, которого требовала система. Наиболее известным примером такого подхода являются «Духовные упражнения» Игнатия Лойолы, который с помощью воображения и сопереживания пытался подражать Христу. Не случайно иезуиты внесли существенный вклад в распространение барочного искусства.

Чтобы активизировать воображение, нужно было представить мир как «театр», а церковь — как «священный театр» («*teatrum sacrum*»), в котором темой спектакля становятся догматы веры. Отсюда экспрессия и иллюзионизм барочного искусства, отвечавшего требованиям, сформулированным Тридентским собором, и зародившегося в Риме,

центре католицизма. В архитектуре барокко можно различить два течения. Одно, представленное Бернини, носит театральный характер. Здесь архитектура служит великолепным, но традиционно организованным обрамлением для изображаемых средствами живописи и скульптуры сцен, в которых важное место занимают иллюзионистические эффекты. Другое, сугубо «архитектурное» направление возглавлял Борромини: насыщенное движением пространство само становится средством эмоциональной выразительности. Новаторство Борромини получило дальнейшее развитие в творчестве Гварини: интерьеры его многочисленных церквей ордена театинцев представляют собой систему взаимосвязанных ячеек, объединенных общим пульсирующим ритмом. Это пульсирующее, волнообразное движение Гварини считал одним из основных признаков живой природы.

Связанное с Контрреформацией барочное искусство Центральной Европы выполняло двойную роль. Во-первых, перед ним стояла задача приобщения народа к христианству, и потому оно с самого начала ассимилировало местные традиции и верования, стремясь войти в повседневную жизнь людей. Во-вто-

Слева: интерьер и плафон церкви св. Микулаша на Мала-Стране в Праге (ЧССР), начатой в 1703 г. Кристофом Динценхофером и законченной его сыном Килианом Игнацем. Ее называют одной из красивейших церквей в Европе.

Внизу: фасад церкви Карла Борромея в Вене (Австрия), сооруженной в 1715—1737 гг. архитектором Иоганном Бернхардом Фишером фон Эрлахом. Австрия играла ведущую роль в развитии и распространении барокко в Центральной Европе.

рых, оно должно было убеждать народ в *могуществе* хранителей веры — епископа и князя. Искусство барокко в Центральной Европе должно было найти подход к каждому, поэтому оно вобрало в себя черты народности и величия.

Архитектура Контрреформации была принесена в Центральную Европу иезуитами еще в середине XVI в. Однако повсеместное сооружение зданий в стиле барокко началось только после Тридцатилетней войны (1618—1648), а наиболее известные ансамбли были построены в XVIII в. Вначале важную роль играли приезжие итальянские архитекторы и ремесленники. Имена Лураго, Каратти, Карлоне, Мартинелли, Цукалли, Аллипранди, Броджио и Сантини прочно вошли в историю архитектуры Центральной Европы. Однако вскоре их место заняли местные зодчие, такие, как мастера из Форальберга, стремившиеся к синтезу местных и итальянских форм. Это направление поддерживалось Контрреформацией, которая поощряла создание произведений, уходящих корнями в местную почву и доступных всеобщему пониманию. Так, уже на самом раннем этапе мы видим проникновение средневековых мотивов и конструкций в классическую структуру барокко. Пример тому — выступающие пилястры внутри церкви, напомина-

ющие контрфорсы, характерные для поздней готики.

В развитии барочного стиля в Центральной Европе ведущую роль играла Австрия, ставшая наиболее влиятельной европейской державой после разгрома турок под Веной в 1683 г. В архитектуре Вены прослеживаются обе тенденции итальянского барокко. Направление, разработанное Бернини, нашло своего последователя в лице австрийского архитектора Иоганна Бернхарда Фишера фон Эрлаха (1656—1723), создателя величественной церкви Карла Борромея в Вене (1715—1737), в которой ему удалось средствами архитектуры объединить сцены, относящиеся к эпохе царя Соломона, императора Августа, первых веков христианства и правления современного автору австрийского императора, в целостный монументальный ансамбль. Это поистине образец «театральной» архитектуры, наполненной богатым символическим содержанием. Последователем Борромини был современник и соперник Фишера Иоганн Лукас фон Хильдебрандт (1668—1745), использовавший в интерьере своих церквей метод организации пространства, характерный для Гварини. Его главное творение — живописный Бельведерский дворец в Вене (1714—1722), построенный для принца Евгения





Photo © C. Norberg-Schulz, Oslo

Савойского, одержавшего победу над турками.

В Богемии семья архитекторов Динценхоферов стала родоначальником еще одного направления архитектуры барокко, получившего воплощение главным образом в церковных постройках. Кристоф Динценхофер (1655—1722) приехал в Прагу из Баварии в 1686 г. На новом месте ему удалось создать исключительно оригинальные сооружения, в которых пространственные построения Гварини сочетались с типичными для архитектуры Центральной Европы выступающими пилястрами, подчеркивавшими обнаженность, «открытость» композиции, что как нельзя более отвечало принципам динамики барочной архитектуры. Сын Кристофа Килиан Игнац (1689—1751) унаследовал и развил идеи своего отца. В своих многочисленных работах он воплотил «ars combinatio» — принцип комбинации взаимозависимых пространственных ячеек, доводя замыслы Борромини и Гварини до логического завершения. Один из примеров зодчества Динценхоферов — великолепная церковь св. Микулаша на Мала-Стране в Праге, строительство которой было начато в 1703 г. Кристофом и завершено его сыном Килианом.

Третий член семьи Динценхоферов, брат Кристофа Иоганн (1673—1726), развил принципы богемского барокко во Франконии, где создал одно из самых совершенных творений этого периода — монастырскую церковь в Банце (1710—1719). Идеи Иоганна Динценхофера вдохновили его последователя — Иоганна Бальтазара Неймана (1687—1753), который считается крупнейшим представителем архитектуры барокко Центральной Европы. Здания, построенные Нейманом, работавшим одинаково плодотворно в

церковной, светской и военной архитектуре, необычайно многочисленны и разнообразны. Им построены церкви в Фирценхайлигене (начата в 1742 г.) и Нересхейме (начата в 1747 г.), для которых характерно соединение принципа «открытой» композиции в традициях Гварини — Динценхофера с центральной организацией пространства — свидетельство того, что примерно к 1750 г. динамизм барокко начал уступать место более статичной, классической концепции пространства.

Это относится и к работам двух других крупных мастеров позднего барокко — Иоганна Михаэля Фишера (1691—1766) и Доминикуса Циммермана (1685—1766). Построенная Циммерманом церковь в Висе (1744—1754) — шедевр барочной архитектуры Центральной Европы, воплощение совершенства и красоты.

На смену глубокой религиозности искусства барокко пришли идеи Просвещения: в европейской истории началась новая эпоха, отличавшаяся преобладанием аналитического подхода над отвлеченным стремлением к истине.

Сегодня барокко снова вызывает живой интерес. Его «открытые» и динамичные формы в целом близки искусству наших дней, а предпочтение, отдаваемое экспрессии и своего рода «хэппенингу» перед идеальностью построения, безусловно, в чем-то созвучно современной жизни. И несмотря на то, что цели и социальные условия, в которых оно существовало, были иными, барокко может многому нас научить. Так, в частности, произведения школы Борромини оказывают раскрепощающее влияние на творчество многих сегодняшних архитекторов.

Вверху: интерьер церкви (1744—1754) Доминикуса Циммермана в Висе, Бавария (ФРГ), — триумф центральноевропейского барокко. Справа: алтарная композиция, изображающая «древо жизни», созданная Бартоломеусом Штейнлем для церкви монастыря Штамс (Австрия).

ХРИСТИАН НОРБЕРГ-ШУЛЬЦ (Норвегия) — архитектор, критик-искусствовед, декан Школы архитектуры в Осло. Преподавал в ведущих университетах Европы, США и Японии. Член научных ассоциаций ряда стран. Среди его работ «Late Baroque and Rococo Architecture» (London, 1980), «Meaning in Western Architecture» (New York, 1980), «Architecture: Meaning and Man» (New York, 1987).



Барокко в славянских странах

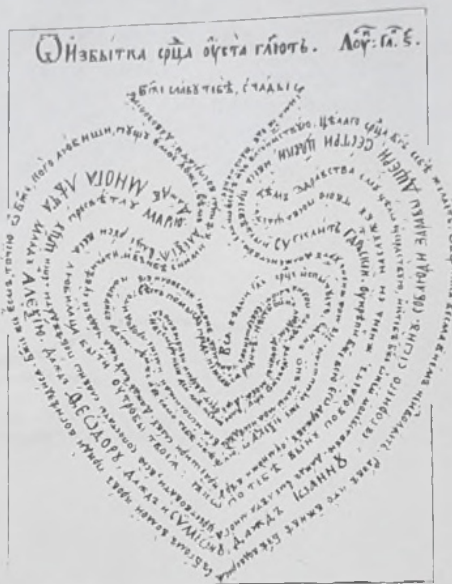
ГЕОРГИЙ ГАЧЕВ

С тиль барокко переносился из страны в страну заезжими мастерами, в том числе и в Россию: итальянец Растрелли, француз Фальконе (автор памятника Петру I). А храмы типа Иль Дезеу встретишь и в Латинской Америке, и на Украине. Так математические методы в интернационализме науки и техники и в XVII, и в XX веках пересекают границы. И возникает «технарский» акцент в культуре барокко. Тут нет того культа наивности и непосредственности, как в руссоизме в эпоху Просвещения или в романтизме, где в почете именно наивный гений, дух природы...

Особенности славянского барокко связаны с традициями тех историко-культурных регионов, куда входили славянские народы. Наиболее сильно сказалось барокко у входивших в католический регион (Польша, Далмация), в германо-реформатский (Чехия); менее — в православной области (Украина, Белоруссия, Россия), еще менее — у тех, кто был под османским игмом (сербы, болгары).

Творческий вклад славян в общеевропейское барокко сказался не столько в изобразительных искусствах, сколько в искусстве слова. Уже в XVI в. поляк Миколай Семп Шажинский выразил потерянность личности в окружающем мире, трагическую необходимость духовного выбора в условиях борьбы Контрреформации с Реформацией.

Иной тип видения реальности: увлечение внешней изобразительностью в описании борьбы миров — культур и религий Запада и Востока — находим в эпической поэме хрвата Ивана Гундулича «Осман».



Стихи Симеона Полоцкого (1629-1680), белорусского и русского общественного и церковного деятеля, писателя, привлекают внимание своей внешней необычностью, вводя в систему барокко и русскую литературу того времени. «Орел российский» — стихотворение по случаю 13-летия царевича Алексея, старшего сына царя Алексея Михайловича, написанное «от избытка сердца» и графически изображающее взволнованное сердце писателя.

Фото из книги «Барокко в славянских культурах». © Москва, «Наука», 1982

Колоритным явлением массовой барочной культуры польского шляхетства был «сарматизм», имевший отзвуки в Венгрии, Румынии, на Украине. Причудливое сочетание западноевропейского, национального и восточного (поляки в ходе войн и торговли вступали в контакт с турками, крымскими татарами, с персами) сказалось в интерьере помещений, в характере одежды, в стиле общения, в риторике, в придворном театре, например в пьесах Уршули Радзивилл (жены крупного литовского магната): в ее «Фабуле о князе Адольфе» мотивы античной мифологии и французской прециозной литера-

туры трансформировались в красочные «примитивы» сарматских представлений.

В изобразительном искусстве уникальны надгробные портреты на жести и «парсуны» в белорусском и украинском искусстве XVII—XVIII вв. При использовании техники барокко (светотень, перспектива) здесь знаменателен отказ от идеализации: тщательно выписываются бородавки, шрамы, прочие уродливые черты в попытке увековечить неповторимую и разлагающуюся плоть — вместилище души, отходящей в вечность. ■

ГАЧЕВ ГЕОРГИЙ ДМИТРИЕВИЧ (СССР) — историк, критик-искусствовед, доктор филологических наук, старший научный сотрудник Института славяноведения и балканистики АН СССР. Автор более 70 научных работ, в том числе монографий: «Творчество, жизнь, искусство» (1980), «Образ в русской художественной культуре» (1981).

Курьер



Издание ежемесячного журнала «Курьер ЮНЕСКО» на русском языке с 1957 года осуществляется ордена Трудового Красного Знамени издательством «Прогресс» (Москва) по поручению Комиссии СССР по делам ЮНЕСКО.

Главная редакция (Париж)

Заместитель главного редактора:
Ответственный секретарь Джиллиан Уиткомб
Помощники главного редактора
русский яз.:
английский яз.: Рой Мэлкин
Каролин Лоуренс
французский яз.: Алэн Левэк
Неда эль-Хазен
испанский яз.: Ф. Фернандес-Сантос
арабский яз.: Абдель Рашид аль Садек Мухаммади
издания шрифтом Брайля:

Документация: Виолет Рингельстайн
Иллюстрации: Ариен Бейли
Оформление: Жорж Серва и Жорж Дюкре
Реклама: Фернандо Аинса
Реализация: Генри Киобил
Специальные проекты: Пегги Джулиен

Национальные редакции

немецкий яз.: Вернер Меркли (Берн)
японский яз.: Сеитиро Кодзима (Токио)
итальянский яз.: Марио Гвидотти (Рим)
язык хинди: Рам Бабу Шарма (Дели)
язык тамилы: М. Мохаммед Мустафа (Мадрас)
язык иврит: Александр Бройдо (Тель-Авив)
персидский яз.: Садуг Ванини (Тегеран)
голландский яз.: Поль Моррен (Антверпен)

португальский яз.: Бенедикто Силва (Рио-де-Жанейро)
турецкий яз.: Мейфра Ильгазер (Стамбул)
язык урду: Хаким Мохаммед Саид (Карачи)
каталанский яз.: Жоан Каррерас-и-Мартин (Барселона)
малайзийский яз.: Азиза Хамза (Куала-Лумпур)
корейский яз.: Пак Сен Гиль (Сеул)
язык суахили: Домино Рутабесибва (Дар-эс-Салам)
македонский, хорватско-сербский, словенский, сербскохорватский языки: Божидар Перкович (Белград)
китайский яз.: Шень Гофень (Пекин)
болгарский яз.: Горан Готев (София)
греческий яз.: Николас Папагеоргиу (Афины)
сингальский яз.: С. Дж. Суманасекера Бандя (Коломбо)
финский яз.: Марьятта Оксанен (Хельсинки)
шведский яз.: Лина Свенсен (Стокгольм)
баскский яз.: Гуруц Лараньяга (Сан-Себастьян)
вьетнамский яз.: Савитри Сувансатхит (Бангкок)
вьетнамский яз.: Зао Тунг (Ханой)

При перепечатке материалов обязательна ссылка на «Курьер ЮНЕСКО» с указанием автора. Подписанные статьи выражают мнение их авторов, которое может не совпадать с точкой зрения ЮНЕСКО и редакции журнала. Подписи к фото и заголовки готовятся сотрудниками редакции.

«Книга на службе мира и прогресса»

Под этим традиционным девизом проходила 8—14 сентября с. г. шестая Московская международная книжная выставка-ярмарка (ММКВЯ-87). В приветствии, направленном ее участникам и гостям, М. С. Горбачев подчеркнул: «Во все века и у всех народов только мудрая и честная книга, отвечающая высоким, подлинно гуманистическим идеалам, служила и продолжает служить миру и прогрессу, придает силы в борьбе за выживание человечества, за будущее цивилизации».

Именно эти идеалы выражены в девизе ММКВЯ — в нем заложена нравственная ответственность всех, кто связан с созданием книги, перед нынешним и грядущими поколениями. «В борьбе за укрепление мира печатное слово по-прежнему является самым могущественным орудием. Именно оно позволяет нам, живущим в мире разнообразных культур, затрагивать мысли и сердца, понимать традиции и ценности друг друга». — подчеркивалось и в послании Генерального секретаря ООН Х. Переса де Куэльяра.

Он не преувеличил, отметив, что «в Москве, в столице государства, литература которого является одной из величайших в мире, собрались издатели со всех концов земного шара». Действительно, в ММКВЯ-87 приняло участие рекордное число стран — 103 и 13 международных организаций, в том числе ООН, ЮНЕСКО, ВОЗ, МОТ, ВСМ и т. д. Свыше 3000 фирм представили 200 000 книг, альбомов, брошюр, плакатов и другой печатной продукции.

Десятая ее часть — на стендах СССР. ММКВЯ-87 состоялась в год 70-летия Великой Октябрьской социалистической революции; естественно, этому знаменательному юбилею была посвящена специальная экспозиция — «Ленин. Октябрь. Мир». За эти годы в стране было издано более 3,5 млн. названий различной литературы тиражом 63 млрд. экз.; $\frac{2}{3}$ этого огромного духовного богатства — в домашних библиотеках, а ими владеют 80% (75 млн.) советских семей. Сегодня 219 издательств ежегодно выпускают 80 000 названий тиражом 2,5 млрд. экз.

Большой интерес в юбилейной экспозиции вызвали не только раритеты, но и издания последних дней — историко-революционный справочник «Великий Октябрь» (Политгиздат), рисованная — в духе Окно РОСТА — книга «Русская революция 1917 года: как это было?» («Прогресс»), факсимильное издание «Первые декреты Советской власти» («Книга») и новое издание энциклопедии «Великая Октябрьская социалистическая революция», в которую включены, в частности, партийная статистика и биографии деятелей революции, чьи имена несправедливо замалчивались раньше.

Издания, пронизанные духом перестройки и нового мышления, пользовались повышенным вниманием на ММКВЯ-87 — прежде всего книги М. С. Горбачева. Почти все его статьи и выступления переведены, например, в Аргентине, где планируется выпустить ряд книг по перестройке. В Англии вышел в свет второй том «Избранных речей и статей», и «Пергамон букс» приняло решение издать серию из 12 книг, охватывающих все стороны перестройки. Уже получены заказы на труды академиков А. Г. Аганбегяна «Перестройка», Т. И. Заславской «Социальные факторы ускорения» и «Социальные вопросы перестройки в СССР», Л. И. Абалкина «Курсом ускорения», на книгу Э. Л. Кузьмина «Демократия: некоторые вопросы теории, методологии и практики» и т. д.

Как всегда, пользовалась успехом научно-техническая литература. Нидерландская фирма «ВНЮ Сайенс Пресс» охотно публикует работы советских ученых по химии, физике, математике, медицине. Сборник «Кристаллизация алмазов» будет издан в Швейцарии, в Греции — «Железобетонные стены сейсмостойких зданий», в Индии — монография О. Романа «Акустические проблемы порошковой металлургии», в США — «Высокочастотный нагрев плазмы». США начнут издание серии трудов советских медиков, которую открывает «Профилактическая кардиология» Е. Чазова и О. Оганова. Увидит свет и книга космонавта-исследователя СССР О. Атькова «Гипокинезия, невесомость: клинические и физиологические аспекты».

Будут изданы в США альбом «Советское фото. 1934—1984», сборники «Советский короткий рассказ», «Советские женщины-писательницы». Советская художественная литература весьма популярна, и ММКВЯ-87 еще раз подтвердила это: многими фирмами закуплены произведения А. Адамовича, Ч. Айтматова (в Финляндии будет издано собрание его сочинений в 2 томах), А. Бека, В. Быкова, И. Грековой,

Д. Гранина, В. Дудинцева, Н. Думбадзе, В. Карпова, Б. Можая, А. Приставкина, А. Рыбакова, братьев Стругацких, Ю. Трифонова и др.

Это лишь малая толика тех имен и названий, которые стоят за цифрами, характеризующими коммерческие итоги ММКВЯ-87: почти 9000 экспортно-импортных контрактов и соглашений (около 1000 по линии ВААП); 135 млн. руб. — сумма сделок только в рамках «Международной книги»; не все переговоры еще завершены. Довольны результатами и многие зарубежные участники, высоко оценившие масштаб, деловитость, насыщенность ММКВЯ-87. По их свидетельству, признание и авторитет ее в кругах мирового книгоиздания растут неуклонно.

Но ММКВЯ-87 — это не только выставка и не только ярмарка, это еще и международные конкурсы, турниры, встречи. Одна из таких встреч — «Книга и человек в современном мире», собравшая в Советском комитете защиты мира писателей, ученых, журналистов, издателей, библиотекарей, библиофилов из Англии, Болгарии, Венгрии, ГДР, Кубы, Польши, СССР, США, Чехословакии и Швейцарии.

Председатель Центрального правления Всесоюзного общества любителей книги академик И. В. Петрянов-Соколов назвал ее уникальной — впервые деятели культуры 10 стран мира, имеющие непосредственное отношение к книге, собрались, чтобы обсудить судьбу книги сегодня и ее роль в укреплении мира. Чтобы дать представление о проблемах, обсуждавшихся на встрече, мы публикуем принятое ее участниками ОБРАЩЕНИЕ:

Мы, представители читательских общественных организаций мира, собравшиеся в Москве на встречу «Книга и человек в современном мире», обменявшись мнениями в свободной дискуссии, обращаемся к тем, от кого зависит нравственность, высокая культура, настроения и желания читателей, — к писателям, издателям, книготорговцам, библиотекарям.

Пишите, издавайте и распространяйте книги, объединяющие людей в стремлении к миру между народами!

С детского возраста книга ведет человека по жизни. Именно она передает опыт предшествующих поколений новым людям.

Книга, способная поднять ответственность каждого читателя за сохранение древнейших культур и мира на земле, формирует новое политическое мышление.

Пишите, издавайте и распространяйте книги, обогащающие свою культуру и культуру других народов!

В век интенсивного развития средств массовой информации книга остается главным источником формирования фундаментальных знаний у всех народов мира. Развитие просвещения, науки и техники, социальный прогресс связаны с книгой.

От книг, объективно оценивающих события, происходящие в мире, зависит воспитание доверия между народами. Книга должна быть доступна всем.

Пишите, издавайте и распространяйте книги, воспитывающие у читателей ненависть к войне, к гибели людей от голода, нищеты и насилия!

Мир прекрасен тем, что он многоязычен и многолик. Человек рожден, чтобы жить. Вместе с тем противоречия XX века достигли такой критичности, что только коллективный разум, обогащенный высоконравственными общечеловеческими идеалами, может противостоять угрозе уничтожения всего живого на земле и самой жизни.

Борьба за жизнь, развитие народов и стран ввиду нависшей над миром серьезной опасности — это борьба за выживание, за спасение цивилизации, за спасение культурного наследия всех народов, за будущее всего человечества.

Писатели, издатели, книготорговцы, библиотекари, пишите, издавайте и широко распространяйте книги для мира!

Участники международной встречи «Человек и книга в современном мире», организованной Всесоюзным обществом любителей книги, Госкомиздатом СССР и Советским комитетом защиты мира

Москва,
10 сентября 1987 г.

ГЛАВНЫЙ РЕДАКТОР РУССКОГО ИЗДАНИЯ
Т. Ю. СОЛОВЬЕВА-МАМЕДОВА

Адрес русской редакции: 119847, ГСП-3, Москва, Г-21, Zubовский бульвар, 17, т.: 247-18-40
Ордена Трудового Красного Знамени Калининский полиграфический комбинат Союзполиграфпрома при Государственном комитете СССР по делам издательства, полиграфии и книжной торговли. Зак. 1457.
Цветная вкладка отпечатана во Франции.

