



# О понятии стиля в колониальном искусстве Латинской Америки XVI–XVIII веков

Лариса Тананаева

Статья посвящена проблеме стилеобразования в колониальном искусстве Латинской Америки на примере стиля барокко. Автором рассматриваются принципы усвоения европейских образцов, их модификации, а также вопросы синтеза традиционных и привозных форм.

*Ключевые слова:* стиль барокко, трансформации, испанские региональные стили (платереско и др.), местный культурный субстрат, метисные формы.

Настоящий очерк не ставит своей целью охватить, хотя бы в самом общем и кратком виде, главные тенденции искусства Латинской Америки колониальных времен. Мы не будем рассматривать большое число памятников разных видов искусства, которые в общем соответствуют стилистике и общей историко-культурной хронологии Западной Европы, выступавшей здесь в качестве образца. Нас будут интересовать местные, региональные, неразрывно связанные со спецификой латиноамериканской действительности формы искусства, которые придают художественному наследию этого континента его неповторимость. Мы сделали попытку рассмотреть эти формы с точки зрения эволюции стилевых категорий. Такой тип анализа в отношении искусства Латинской Америки не очень распространен; однако он избран не случайно и вызван тем, что в чрезвычайно пестрой и многоуровневой структуре латиноамериканского искусства стиль представляется, с одной стороны, чуть ли не самой загадочной категорией, а с другой – именно он является одной из констант, которая дает возможность с наибольшей объективностью определить многие кардинальные черты местного искусства, причем в его соотношении с искусством европейским.

Для искусствоведа стиль – всегда нить Ариадны. Но когда дело касается Латинской Америки, стилевая характеристика чаще всего сводится к утверждению, что существующие там архитектура и изобразительные искусства не подчиняются полностью закономерностям ни одного из исторических европейских стилей. («Это не ренессанс, не классицизм

и не барокко», или наоборот: все, что было, есть и будет в искусстве Латинской Америки, – гипербарокко, метисное барокко, словом – барокко.)

Еще труднее говорить о стиле относительно местного, доколумбова искусства, с которым европейские формы постоянно взаимодействуют, лишь в этом взаимодействии обретая свое, так сказать, пластическое бытие. Сложный субстрат колониального искусства оказывается для исследователя синтезом двух неизвестных. И это неизвестное мы определяем как национальную специфику. Добавим, что особенности местного колониального искусства, отличающие его от европейского, нередко рассматриваются на уровне деталей, достаточно частных, хотя и выразительных, и предопределенных большим удельным весом метисного, индейского или негритянского населения. В этих деталях (вроде индейского типа лиц Христа и святых; ананаса, заменяющего в руках Евы яблоко; шипов кактуса вместо терновых ветвей) опометчиво видеть некий новый синтез.

Нам представляется, что говорить об истинном синтезе можно в тех случаях, когда на основе нескольких компонентов в искусстве возникает новая образная система. Она может, кстати, внешне использовать чисто европейские средства выражения, как это имело место, например, в творчестве ранних авангардистов Латинской Америки. То же можно сказать об архитектуре, хотя ее особенности в большей степени предопределены климатом, рельефом страны и др. Тем не менее, гаванский Кубанакан, например, или многие решения бразильских архитекторов XX века, будучи явлениями оригинальными как в отношении символики, поэтического содержания, «мифологии», так и в своих формальных решениях, все равно в основе глубоко связаны с миром европейских стилевых форм. Но это уже XX век, который в области искусства и принес долгожданный синтез. Относительно же колониального периода говорить о новом синтезе в области пластических искусств в большинстве случаев, как нам кажется, преждевременно, но его предпосылки и отдельные элементы уже складываются, готовится «строительный материал», имеющий колоссальное значение в перспективе будущего развития.

В этом отношении пути искусства и литературы несколько расходятся. В литературе синтетические, художественно-целостные формы, неотторжимые от местной подосновы, возникают гораздо раньше, почти сразу после конкисты, когда испанский язык приобретает статус государственного. Складывавшиеся в ряде случаев упрощенные формы испанского языка имели чисто служебное значение и оказались нежизнеспособными<sup>1</sup>. Испанская речь, побеждая, способствовала более быстрой и результативной метисации. В таких случаях и в искусстве скорее шел процесс выработки местных, собственных форм<sup>2</sup>. Так, Мексика, рано ставшая однородной метисной страной, породила и собственный вариант архитектурного стиля – так называемое *метисное барокко*, или *гипербарокко*. Перу же, где расслоение на индейскую провинцию, сохранившую традиционные

формы быта и свой язык, и испанизированные области было значительным, явилось родиной одного из самых чистых и европейски «стилевых» вариантов латиноамериканского барокко и резко упрощенного его варианта, примитивизированных форм, дать стилевую оценку которым очень трудно: это, действительно, не барокко, не классицизм («Школа Куско» в живописи, архитектурный декор соборов в Потоси и др.).

Доказательством недостаточно четкой стилевой оригинальности формального языка латиноамериканского колониального искусства может послужить замеченное прежде всего Я. Бялостоцким сходство многих его элементов, композиционных приемов, стилистики с искусством постренессансной и барочной эпохи в странах Восточной Европы<sup>3</sup>. Речь идет о Польше, белорусско-литовских землях, Украине, отчасти России. Причем эти страны «второго круга» так же, как Латинскую Америку, отличает большая неравномерность развития, когда из эволюции искусства как бы выпадают целые большие стилевые пласты, другие же сращиваются, образуя сложные, стилистически непроясненные явления. Т.П. Каптерева, говоря о культуре таких художественных маргиналий, отмечает, что данная «проблема имеет глобальный характер как во времени... так и в пространстве, охватывая весь ареал мировой истории искусств, как восточные, так и европейские страны»<sup>4</sup>. Автор отмечает и тот факт, что стадильное отставание, лежащее в основе процесса появления таких маргинальных форм, часто носит временный характер. В другие моменты своего исторического развития данная страна или регион могут оказаться, как говорится, «впереди прогресса». В качестве примера автор называет Россию и Пиренейские страны. Мы с полным основанием прибавили бы сюда и всю Латинскую Америку, и Восточную Европу. Упомянутое «сращивание этапов» (термин Н. Коваленской) проявляется здесь, может быть, в самом чистом виде. Перюды маргинального развития, однако, часто хранят в себе зерна будущего подъема – здесь особую роль играет искусство низовых пластов, примитив, способный аккумулировать в себе (гораздо интенсивнее, чем это ему удастся в странах «правильного развития») творческий потенциал данной нации или народа.

Роль колониального искусства в Латинской Америке никак нельзя принижать – это одно из сокровищ мировой культуры. Характер же его специфики определяется во многом особенностями развития маргинальных культур в чрезвычайно напряженный период – в эпоху между Средневековьем и Новым временем. Как у большинства стран подобного типа, эволюционный процесс в искусстве колоний протекает неравномерно, представляется дискретным, «клочковатым»: одни этапы как бы не вытекают из других, явления, даже близлежащие, противоречат друг другу (уже упоминавшееся несовпадение архаизирующей живописи в Перу – «Школы Куско» и европейской по типу архитектуры Лимы и Куско XVII–XVIII веков).

Если попытаться в самом общем плане перевести стилистическую эволюцию искусства Латинской Америки колониальных времен на язык западноевропейского искусства, то окажется, что некоторые из исторических стилей из нее совсем выпадают: это прежде всего Ренессанс и классицизм (имеется в виду классицизм XVII века, а не неоклассика XVIII–XIX веков). Выпадает, как мы видим, линия, связанная наиболее прямо с античной традицией, с ее наиболее классическими модификациями. То есть, можно было бы сказать, применяя терминологию Д. Лихачева, что «выпадающая» часть включает в себя «первичные» стили<sup>5</sup>. Роль античности для этих стран не могла сыграть собственная, местная традиция: лишь в конце XIX века Хосе Марти скажет: «Наше прошлое нам дороже античности: оно наше». Местные формы, которые никогда не брали за образец, оказывали свое влияние подспудно, главным образом самим фактом постоянного присутствия.

В Испании, бывшей на протяжении всего колониального периода источником большинства художественных импульсов для местной культуры, отношение к античности было тоже весьма сложным: ряд историков искусства склоняется к убеждению, что роль ее в особых местных условиях играла традиция мавританской культуры: именно ее сильнейшее воздействие в период с X по XV век помогло сформироваться специфике испанского искусства. Так или иначе, но в Латинскую Америку приходил с Иберийского полуострова готовый синтез: его оставалось приспособлять к местным условиям. И претворенная таким образом традиция мавританской культуры во многих случаях стала важным компонентом латиноамериканского искусства. Античность же – истинная – присутствовала здесь лишь в очень преобразованном виде и, видимо, была достаточно чужда менталитету индейцев и негров, чья роль в общем объеме культуры постепенно возрастала.

Причин тому было много, и, чтобы их назвать, следовало бы перечислить почти все особенности доколумбовой языческой культуры с ее человеческими жертвоприношениями и сопоставить ее зооморфную символику с извечным антропоморфизмом греческого и римского искусства. Цивилизации Латинской Америки покоились на других опорных точках. Ведь это были совсем другие цивилизации (даже небо, равно простертое над всеми, «прочитывалось» здесь иначе: для инков, например, главными небесными телами были не звезды, а Млечный путь, скопления светящейся звездной пыли и темные провалы между ними; инкская космогония, лишь недавно ставшая предметом внимательного изучения, лишена многих из привычных нам координат, вроде зодиакального круга и пр.). Универсальный, христианизированный образ мира прививался здесь с большим трудом.

Если продолжать говорить об инках, то можно назвать еще одно противоречие, почти архетипического свойства, с христианской культурой: перуанская культура не знала письма, в нашем понимании не имела



книжной традиции<sup>6</sup>. Богатейшая, сложная, опять-таки восходящая во многом к античности традиция книжного знания, опиравшаяся на символику письменного знака, самого понятия книги (ибо и они, пусть опосредованно, включены в ту же традицию), была здесь чужда.

Эти, как и многие другие, факторы сыграли, в частности, свою роль в том, что Ренессанс в своем прямом виде здесь практически отсутствует. Этому способствовала и ситуация, сложившаяся в искусстве метрополии. В конце XV и в XVI веке Испания шла своим путем. Чрезвычайно живая и сильная здесь традиция не только готического, но даже романского искусства накладывала отпечаток на все виды художественного творчества. Церкви с готическими сводами возводились здесь и в XVI, и в XVIII веке и иногда дополнялись элементами мавританского искусства: стиль *мудехар* любили даже самые строгие ревнители католицизма. Карл V, воздвигший ренессансный замок посреди Альгамбры, искренне жалел о разрушенных из-за этого строительства арабских зданиях; любимым замком королей и знати оставался Алькасар. Варианты воздействия мавританской художественной традиции на испанско-католическое искусство поистине бесчисленны, она проникала, кажется, во все поры, тем более что проявляла себя в орнаментике как геометрической, так и растительной, а роль орнамента в искусстве рассматриваемого периода огромна.

Что касается итальянских ренессансных влияний, то они не были определяющими, ибо одновременно с ними имело место сильное воздействие северного и бургундского искусства. (Так, местные алтари, ретабло, стиль которых как раз устанавливался в это время как наиболее типичный для церковного убранства, с их обилием резных деревянных фигур, имели перед собой совсем иные задачи, чем те, которые ставили итальянские ренессансные мастера, усиленно решавшие в то время проблему свободно стоящей, «автономной» статуи и решившие ее.) Сказать, однако, что Испания или Португалия были отрезаны от ренессансных итальянских и италянизированных влияний, было бы грубой ошибкой. Особенно это касается придворного искусства, в области которого в Западной и Центральной Европе устанавливался тогда интернациональный стиль.

Эскориал, задуманный как памятник мученичеству святого Лаврентия – покровителя короля Филиппа II, – родовой мавзолей, одновременно заключавший в себе идею возрожденного «храма Соломона» (его архитектурный облик, скульптура, декор, живописное убранство), героический стиль Эрреры, опирающийся на римские образцы, скульптура обоих Леоне, живопись алтаря капеллы св. Лаврентия и фрески сводов работы Перегрини Тибальди, Луки Камбьязо, Федерико Цуккари – все это может служить воплощением самых современных тенденций в искусстве. Эскориал не единичное явление. Современные испанские исследователи обнаруживают, например, в архитектуре того времени несколько волн



*Кафедральный собор в Куско (Перу). По проекту архитектора Ф. Бесерры. 1598–1668. Западный фасад*



*Церковь Ла Компаниа в Куско (Перу). 1651–1668. Западный фасад*



*Внутренний двор монастыря Сан-Франсиско. Лима (Перу). XVIII в.*



*Церковь Сан-Мартин  
в Тепоцотлане (Мексика)  
(перестройка 1760–1762 гг.)  
Западный фасад с башней*



маньеризма, «в облике» которого главным образом и распространялись по Европе ренессансные открытия<sup>7</sup>. Но Латинская Америка оказалась мало восприимчивой к стилю Хуана де Эрреры, хотя первые большие соборы в Мексике и Перу возводил его одаренный ученик и последователь Франсиско Бесерра. Прочной местной традиции его работы не создали. Зато заокеанский континент оказался предрасположен к ассимиляции местных, маргинальных вариантов испанского архитектурного стиля и тесно связанного с ним пластического декора. Собственно, это были стилевые направления довольно узкого масштаба, но они приобрели в Испании и Португалии размах и содержательность, позволившие им создать на этом этапе наиболее точный пластический эквивалент национальному восприятию формы. Речь идет об *исабелино* (или *платереско*, Испания) и *мануэлино* (Португалия). Оба течения развились в конце XV – начале XVI века и были связаны с правлением королевы Изабеллы и короля Мануэла. (Характерно, что такие описательные характеристики, как «искусство времен короля такого-то» или «искусство около такого-то года», обычно в науке применяются тогда, когда в материале не удастся выделить привычные параметры того или иного исторического стиля.) *Исабелино* и *мануэлино* проявились особенно сильно в архитектуре и чуть ли не еще больше – в архитектурном декоре. Им свойственно преизбыточное декоративное богатство, но их никак нельзя сводить к сумме излюбленных орнаментальных мотивов, ибо содержательность обоих, особенно *мануэлино*, гораздо значительнее.

Характерный декор и приемы обработки плоскости здесь стоят в противоречии не только с западной традицией, но и с традицией испанских и португальских больших готических соборов, в строительстве которых столь важную роль сыграли немецкие мастера с Нижнего Рейна и французы, и с теми художественными принципами, которые в XV–XVI веках активно проникали сюда с Севера и Юга. Указанные «стили» – совершенно своеобразное явление.

«В период поздней готики, благодаря морским открытиям, Португалия внезапно стала богатой страной и завязала с внешним миром более тесные контакты. В национальной архитектуре развились стилевые варианты, пришедшие из разных частей Европы; один – из северной пламенеющей готики, другой – из испанского платереско, третий – явившийся возвращением к мавританским вкусам. Последний из них, выразившийся в натуралистических формах, а иногда и фантастических, примененных с большой смелостью, что является в высшей степени португальской чертой, в своих пространственных и живописных концепциях создал почти барочные эффекты»<sup>8</sup>. Эта характеристика принадлежит Р. Смитту, автору книги о португальском искусстве, и представляется одним из самых верных определений *мануэлино*. Другую сторону этого течения, представляющуюся нам чрезвычайно важной, отметила в своей монографии Т. Каптерева: «*Мануэлино* – это искусство, которое зародилось

на гребне нового витка национальной истории и представляет собой сложное, подвижное единство уходящего старого и того, что только формировалось в жизни и культуре народа... С исключительным блеском искусство «мануэлино» отразило дух времени, приверженность традиции и в то же время дерзкую новизну, сам стиль жизни»<sup>9</sup>.

Готика, тем более поздняя, казалось бы, может служить воплощением идеи Д.С. Лихачева о переусложненности «вторичного» стиля в момент, предшествующий неизбежному и широкому появлению в искусстве нового. Однако в особых условиях, в данном случае в Португалии, завершавшей к этому времени эпоху географических открытий, в которой она сыграла общезначимую роль, большой удельный вес в составе искусства приобрели новые импульсы, которые в своем полном классическом виде проявились, однако, не здесь, а в других странах в облике Ренессанса. Здесь не место рассматривать специфику культурного развития Португалии во всей ее полноте, повторим только, что импульсы классического искусства не стали здесь определяющими ни в архитектуре, ни в живописи. Зато сам дух культуры, сулящей широкое раскрытие личности, дух открытий, предприимчивости, отваги, индивидуальной свободы проявлялся на вполне ренессансном уровне, реализовывался в самой жизни, что сказалось в искусстве наиболее прямо в области портрета. Реализм, с которым воплощается в живописи человеческий образ (притом, что он обычно включен в еще вполне средневековую, условную систему религиозной композиции), поражает уже в знаменитом Алтаре Сан-Висенте (1465–1467) работы Нуньо Гонсалвиша. И как символично, что среди изображенных членов королевской семьи, выступающих здесь в роли (и в традиционной позе) донаторов, одно из главных мест занимает Генрих Мореплаватель. Это был еще конец XV века. В начале XVI, в период расцвета *мануэлино*, новаторские тенденции в нем накапливаются, проявляясь с особой силой в пластическом декоре зданий, рождая ощущение внутреннего напора, силы, вплоть до агрессивности, хотя в области архитектурного плана, пространственных решений, внутренней символики зданий они вполне могут быть отнесены к позднеготическому варианту. (Диого Бойтак – он, кстати, был французом, Матео Фернандес, братья Диого и Франциско де Арруда являются здесь наиболее репрезентативными фигурами. Их создания – монастырь иеронимитов в Белене (Бойтак), комплекс монастырских зданий в Томаре (Д. де Арруда), ряд зданий светского характера, алтари)<sup>10</sup>. Черты нового, заключенные с необходимостью в каждой поздней стилиевой фазе, здесь присутствуют почти физически ощутимо. Проявляя способность к относительному саморазвитию, свойственную подобным элементам в рамках каждого «вторичного» стиля на его поздней стадии, они здесь уже почти высвобождаются из ослабленной стилиевой оболочки, ибо в обоих случаях – будь то готика, будь то мавританское искусство – это уже действительно только оболочка. Вторичность стиля, считает Лиха-



*Дом Угартече в Арекипе  
(Боливия). 1738.  
Резьба портала. Камень*

*Церковь Ла Компаниа  
в Арекипе (Боливия). 1590–1698.  
Роспись капеллы*



*Церковь Сан-Мигель в Помате (Боливия). Начало XVIII в. Фрагмент резьбы портала. Камень*



*Церковь Сан-Франсиско в Пуэбле (Мексика). 1743–1767. Фрагмент портала. Камень*





чев, предрасполагает к «иррационализму», возрастанию элементов декоративности, отчасти – к дроблению стиля, появлению в нем различных разновидностей. Это так и есть. Однако ученый ставит на первое место явление формализации, склонность к «окостенению» и украшательский декоративизм связывает именно с ними<sup>11</sup>. В нашем же случае парадоксальным образом элементы нового практически уравниваются с остатками старого, чуть ли не превышают их. Не будучи способными взорвать старую систему – позднеготическую, изощренно-усталую, манерную (или изысканную до последних пределов, поздне-мавританскую), они наполняют ее неожиданной витальной силой, за которой стоят уже Ренессанс и народная традиция, не получившие в этом случае собственной, адекватной содержания, стилевой формы. *Мануэлино* невозможно назвать просто вариантом позднеготического стиля, равно как своеобразным «маньеризмом до маньеризма» или специфической формой «северного Возрождения», хотя каждое из этих явлений ему по-своему созвучно. Упомянутая витальная сила, взрывчатый потенциал этого искусства заставляют вспомнить о понятии «творческой воли» (А. Ригль), здесь, однако, еще недостаточно мощной для того, чтобы создать форму ново. Ренессансное *par excellence* искусство родилось не здесь и не так. Но неколебимый оптимизм, материализованный образ действенной энергии *мануэлино*, безусловно, выражает. И не случайно на других витках исторического развития испано-португальское искусство обращалось к этому наследию (Гауди, например, с его идеей органического развития архитектурно-пространственного и архитектурно-пластического образа неотрывен от подобной традиции). Возможно, для Испании и Португалии рассмотренные стилевые направления и в самом деле могут называться стилями в полном смысле этого слова. Сейчас же мы обращаемся к тому стилю, который сыграл особо важную роль в эволюции художественной культуры Латинской Америки, – к барокко.

\* \* \*

Искусство Латинской Америки чрезвычайно противоречиво и трудно для анализа: буквально на каждый тезис, выдвигаемый исследователем, сразу же находится антитезис. И одна из самых коварных и трудно-разрешимых проблем связана с барокко. С одной стороны, этот термин первым приходит на ум при знакомстве с местным искусством, с другой – он никак не может полностью охватить его. Отдельные родовые особенности барокко проявляются здесь в гипертрофированном виде, другие – и тоже из числа фундаментальных – полностью отсутствуют.

Существует несколько больших групп памятников во всех видах искусства (и в наиболее для нас важном – архитектуре), которые можно с полным основанием назвать барочными: это уже упоминавшаяся бразильская архитектура XVII–XVIII веков, архитектура Куско и Лимы, отдельные памятники на Карибах (кафедральный собор в Гаване, напри-



мер) и др. Они очень близки к тому, что строилось в метрополии, – особенно это касается Бразилии. (Правда, ряд историков относит эту архитектуру к особому виду рококо)<sup>12</sup>. Наиболее сильная и оригинальная в пределах стиля группа памятников – перуанское барокко. Однако огромное количество церквей, рассеянных по всему континенту, их декор, их живописное убранство, целые школы живописи (в меньшей степени – скульптуры) имеют с барокко не так много общего, хотя определенную связь с ним почти всегда сохраняют.

Вообще можно сказать, что в ранний колониальный период XVI–XVII веков искусство не выходит за рамки прямых подражаний метрополии, огрубляя их, однако во многих случаях и приспособлявая к местным условиям. В этих памятниках прослеживаются отголоски столь недавнего и повсеместного для Западной Европы увлечения орнаментальной гравюрой, многие черты, свойственные маньеризму, постренессансу. Здесь выступают, кстати, обильные параллели с искусством Восточной Европы, отмеченные Бялостоцким. Настоящий «прорыв» местных форм начинается со второй трети XVII века для Мексики (где они проявились особенно сильно) и позже, уже в начале XVIII века, в Перу. С этим материалом и связаны определения *метисного барокко*.

Барокко отличалось поразительной адаптивностью и способностью художественно оформлять совсем несхожие явления в социально-культурной области: светские и религиозные, фольклорные и придворные и т.д. Этой широте способствовало наличие в барокко разных уровней – ученые сходятся на трех, а надо учитывать промежуточные, пограничные явления. Барокко – один из самых плодovitых, длительных, богатых высокими художественными свершениями исторических стилей. В своем известном труде «Утрата середины» К. Зедельмайр утверждает, что в основе Ренессанса и продолжающего его во многих чертах барокко («первичный» и «вторичный» стили Лихачева) лежит идея Богочеловека и божественного человека. Плоть просветляется, отражая свой высокий прообраз, господствующее религиозное чувство – триумф, победа над смертью. В этом, пишет ученый, «проявляется не столько оязычивание христианства, сколько христианизация высокой языческой античности»<sup>13</sup>. С его точки зрения, неповторимость этой стилевой эпохи – Зедельмайр подчеркивает ее особое мироощущение – состоит в недоступном для романики и готики и исчезающем впоследствии союзе христианства и жизненной органики. Он приравнивает эту эпоху – вернее, большую историко-художественную фазу – к высокой античности, к вершинам мировой истории.

Надо признать, что в Латинской Америке очень немногие из названных черт выразились с надлежащей полнотой и определенностью. Вся проблематика личности и мира, среды и человека, тьмы и света, жизни и смерти осталась в Европе, в Риме, Париже, у Рубенса, Рембрандта, у Бернини и голландских пейзажистов. То, что писали мастера Куско,



*Церковь Сан-Франсиско в Ла-Пасе (Маскарон). XVIII в. Фрагмент резьбы портала. Камень*



*Церковь Сан-Лоренсо в Потоси (Боливия). Фасад XVIII в. Фрагмент резьбы портала. Камень*



*Фриз с изображением музицирующих ангелов. Резьба по камню. XVIII в.*



*Церковь Санта-Клара в Кито (Колумбия). XVII в. Фрагмент бокового алтаря*



*Церковь Св. Франсиско в Папаяне (Боливия). Начало 1775–1795. Сирена. Деталь декора церковной кафедры*



*Фриз с изображением музицирующих ангелов. Резьба по камню. XVIII в.*

ремесленники Мексики или даже профессиональные, обученные в редуциях живописцы, трудно назвать истинно барочной живописью и скульптурой. В лучшем случае – это упрощенное повторение барочных образцов, их редуцированные бледные подобию. Типичный внестилевой примитив. И хотя в Америку попадали и произведения высокой барочной живописи, как картины Сурбарана или Рибейры, или превосходные гравюры с картин прославленных мастеров, их было немного, они тонули в море колониальной ремесленной продукции и упорно не складывались в целостную традицию. Эти великолепные «эпизоды» клишировались, упрощались и пускались в ход, становясь декоративно-фольклорными.

Наблюдается и еще одна черта. Для барокко как стиля характерно своеобразное оживление готической традиции (ибо она так и не умирала, особенно вне Италии), так что термин «барочная готика», принятый, например, у некоторых исследователей, не случаен; это могла быть даже осознанная артистическая программа, как у Джованни Сантини в Чехии в XVIII веке. Но чаще – спонтанная живая потребность и привычка как заказчиков, так и исполнителей. Эта особенность барокко, входящая в сложный и богатый сплав, составляющий в совокупности его идейно-художественную сущность, в Латинской Америке приобрела тенденцию к абсолютизации. Всю Школу Куско – это почти два века традиционной живописи – можно было бы назвать «модифицированным средневековьем», притом, что отдельные ее черты всегда будут указывать на реальную историческую эпоху, в которую она расцвела, рождая неповторимый дух этого уникального явления. Это имперсональное искусство, сугубо церковное и по своей системе жанров, и по принципам трактовки человеческого образа, как и по живописной системе, стоящей ближе к иконописи, примитивной и ремесленной, чем к монументальным, пространственным и чувственным образцам живописи настоящего барокко.

Готика и барокко словно «стягиваются» через голову слабо выраженного или отсутствующего Ренессанса во многих странах. (Очень ярко, например, это явление выступает в скульптуре Словакии и Чехии.) Средневековая традиция и в искусстве Испании – один из самых действенных и активных импульсов ее развития. Конечно, она сказывалась и в эпоху барокко. А приходя на землю заокеанских колоний, сразу же пускала здесь глубокие корни, влияя и на духовную сторону, и на жанровую природу искусства.

И все-таки барокко действительно стало великой эпохой в культуре Латинской Америки, с какими бы оговорками мы ни произносили эти слова. Может быть, здесь следовало бы говорить именно об эпохе барокко, а не о барочном стиле как таковом. Можно было бы сказать, что не только креольская элита, но и местное, поверхностно европеизированное и христианизированное население сумело, однако, хорошо ощутить то, что мы называем «барочным образом мира». Достаточно



прочсть сочинения сестры Хуаны Инес де ла Крус, ознакомиться с благородными утопиями миссионеров, сросшихся со здешней средой, представить себе многочисленные религиозные процессии на празднике «Корпус Кристи» или в дни местных святых, театральные представления, придворный быт вице-королевских дворов, траурные церемонии, чтобы уловить в них присутствие привычных европейских стилевых эмоциональных и культурных ориентиров. Но это не просто мир барокко, а мир колониального барокко, разросшегося не на богатейшем культурном европейско-средиземноморском субстрате, а на развалинах и обломках чужой языческой культуры, как бы насильственно возвращенной в землю и оттуда таинственно подающей свои сигналы. И художественное оформление этого образа мира происходило не всегда барочными, а то и совсем не барочными художественными средствами. Можно было бы сказать, что образ мира был многообразнее, а объективируемое в памятниках культуры содержание шире возможностей, которыми располагал местный художник и в которых оно должно было бы быть запечатлено. Отсюда то несовпадение, «зазор» между формой и содержанием, рождающие контрастность, напряжение, которое всегда ощущается, хотя отмеченная выше «жизненная органика» (Зедельмайр), свойственная барокко, исключительная способность переводить жизненные наблюдения в нетрадиционные, носящие местный отпечаток, самопроизвольные и самоутверждающиеся художественные формы, становится, пожалуй, главной чертой этого необыкновенного искусства. Одним из латиноамериканских парадоксов является тот факт, что подобное местное искусство находит целый ряд точек соприкосновения с миром европейских художественных вкусов и предпочтений. Так, одной из особенностей местной эстетики (глубоко лежащей, т.к. она касается сакральных основ сознания) была любовь к божественному, как считалось, золотому цвету, вообще — золоту, которое воплощало идею Божества, что довольно естественно выражалось в любви к щедрой позолоте церковного интерьера, в первую очередь алтаря, вздымавшегося во всю высоту алтарной части. Здесь в стремлении к предельному украшению собора возникала точка схода со вкусами европейского католического «торжествующего» барокко, с его идеалами триумфа, прославления, репрезентации.

Постановления Тридентского собора, в числе прочих, ориентировали искусство на ту же пышность и богатство. Это покажется противоречащим тому пылу, с которым деятели католической церкви того же самого времени, опираясь на эти решения, боролись за очищение храма от мифологии, светского духа и чрезмерной роскоши, причем не лютеране, «отменившие» культ святых и очень осторожные в деле прославления даже Девы Марии, а сами же католики. Лойола пытался упразднить музыку в церкви. Он отменил в своем ордена монашеское пение. Но он же предпочел проекту иезуитской церкви в Риме, предложенному самим





*Круг Дьего де Кусе Тито. Св. Себастиан. Картина из серии «Процессия Тела Христова» из церкви Санта-Ана в Куско (Перу). 1660. Архиепископская коллекция. Куско*

«божественным Микеланджело», проект Джакомо делла Порта, ибо тот восходил к плану древней базилики и идеально был приспособлен для богослужения как такового и для его обновленного католического варианта. «В интерьере церкви господствуют величайшие роскошь и великолепие, еще более усиленные декором позднего периода». Знаменуя Славу Господню, этот интерьер создает и особый эмоциональный эффект: возникает контраст тяжелых и пышных форм с воздействием купольного пространства, притягивающего зрителя. «Кажется, будто все успехи искусства в овладении тектоническими массами, словно бы повинувшись некой сверхъестественной силе, способствуют... движению к подкупольному пространству, туда, где сила тяжести лишается своей власти – и где взор и дух возносятся в высшие сферы»<sup>14</sup>. Карло Борромео, знаменитый миланский архиепископ, удалил из церквей своего города живопись и скульптуру, несогласную с новым духом, и, как и Лойола, выступал за возвращение к базиликальному типу храма (в форме латинского креста) вместо излюбленного Ренессансом центрического. «Страшный суд» Микеланджело с его избытком нагих фигур то соби-



*Аноним конца XVIII в. Христос – защитник от землетрясений. Частная коллекция. Лима*

рались уничтожить (при папе Клименте VIII), то «одевали» фигуры. Архиепископ фламандского города Михелин (Малин) сжег всю церковную скульптуру и живопись – произведения, не отвечавшие, по его мнению, новым установкам, и его весьма поддерживал генерал ордена иезуитов Р. Белармин. Но одновременно как раз роль иезуитов в борьбе за экспрессивность и выразительность церковного искусства была очень значительна. Целый ряд ученых (А. Блант, Э. Маль, П. Прейсс) согласны в том, что иезуиты были близки к неортодоксальным, мистическим течениям в религиозной жизни, хотя всегда стремились их подчинить общей канонической идее<sup>15</sup>. О роли иезуитов в становлении, в частности, *Arte Sacra* сказано достаточно, и мы не будем касаться этой темы. Однако отметим, что со временем идеал церкви, стоявший перед мысленным взглядом реформаторов, в том числе католических, постепенно мерк. Идеалом становилась «*Ecclesia ornata*» («Церковь украшенная»). «Новаторы осуждают нас за украшение церкви, – писал один из самых просвещенных и активных деятелей ордена иезуитов Петр Канизий. – Они уподобляются Иуде, препятствовавшему Марии Магдалине возливать



*Аноним конца XVII в. Защита Евхаристии испанским королем от неверных. X., м. Коллекция Педро де Осма. Лима*

благовония на голову Иисуса». «Если бы мы были ангелами, – продолжал он, – нам не нужны были бы ни церкви, ни служба, ни изображения. Но мы всего лишь люди... Надо, чтобы церковь без устали напоминала нам о том, о чем мы всегда готовы забыть»<sup>16</sup>. Сияние славы Господней было одной из тех категорий, о которых иезуиты всечасно напоминали своим подопечным и прежде всего – заокеанским. При этом они чутко умели схватить те особенности местного характера, в том числе в художественном плане, которые могли бы проявить себя в русле официальной церковной тенденции, и, сохраняя ее дух, допускали достаточную свободу во внешнем выражении. Названные нами выше тенденции к возрастанию роли пышного орнамента в архитектурной резьбе Латинской Америки получили у них прямую поддержку. К лучшим церквям «метисного» типа относятся многочисленные орденские храмы – «Ла Компанья», разбросанные по всему континенту. Здесь тип так называемого «иезуитского храма», образцом которого был римский Иль Джезу, одевался фантастически богатым орнаментальным убором.



*Аноним конца XVII в. Мадонна Канделария*

Мы не будем останавливаться на созвучиях, существовавших между отдельными сторонами языческого обряда и христианской мистерии, на синкретизме религиозных процессий. Это одно из реальных средокрестьев колониальной культуры, где и возникал органичный культурно-художественный синтез. Отметим только, что в Америке становление нации, укрепление христианизации и расцвет барокко происходили одновременно, и складывавшиеся тогда особенности искусства приобретали абсолютный смысл с точки зрения сложения национальной художественной традиции.

Возвращаясь к вопросу о способах проникновения барокко в колонию, мы снова сталкиваемся с посреднической ролью Испании и ее местных, региональных форм. Несмотря на участие в формировании здешней художественной культуры представителей иных национальных вкусов и традиций (отметим особенно немецких мастеров), несмотря на нидерландские гравюры и «книги образцов», на известные в Мексике два тома Серлио, испанское (и португальское в Бразилии) влияние оставалось определяющим. Линия местных стилей не оборвалась на *платереско* и *мануэлино*: отчасти в качестве их продолжения, но уже в связи с традициями барокко возник их поздний аналог – *чурригереско*. Ему и суждено было оказать наиболее сильное воздействие на искусство Латинской Америки.

Это направление получило название по имени группы мастеров из династии Чурригера: среди них основную роль сыграл Хосе Чурригера (1665–1725), работавший совместно с сыновьями Хуаном и Мануэлем. Как уже говорилось, стиль *чурригереско* развивался в эпоху барокко и в Испании расцвел одновременно с собственно барочным стилем и проявлениями классицизма, которые здесь тоже имели место. Деятели именно этого последнего относились к *чурригереско* с неодобрением, обвиняя его в чрезмерной вычурности и капризности. Однако это направление, впитавшее традиции поздней готики и *платереско* и на свой лад увязывавшее их с приемами современного барокко, получило очень широкое распространение и должно было отвечать местным вкусам, если его творцам поручались столь значительные заказы, как работа в Сантьяго да Компостела: здесь Фернандо Касас-и-Новиа воздвиг новый фасад, «ширму», скрывшую старую романскую стену, оставив ее нетронутой. Мастерами этого стиля были созданы новый купол собора в Саламанке, ретабло в таких крупных соборах, как Сан-Эстебан (тоже Саламанка), алтарь Вознесения в кафедральном соборе в Паленсии и многие другие не менее ответственные работы. Но на Иберийском полуострове рядом существовали и деятельно функционировали, как уже говорилось, барокко и классицизм вполне европейского типа – именно в это время искусство Испании входит в общую стилевую и хронологическую систему искусства Западной Европы и переживает свой золотой век в области живописи, имеющей обще-



европейское значение. Латинская Америка же воспринимает *чурригереско* как желанный образец. На основе его стилистики складывается огромное количество архитектурных форм, разнообразных и пышных. Символом этой местной специфики оказывается здесь один из элементов испанского архитектурного стиля – *эстипите*<sup>17</sup>. Это известная с античных времен форма декоративного пилястра, суживающегося книзу, поставленного на базу и имеющего в качестве завершения капитель любой формы. Этот пилястр с легкостью преобразался в герму, в кариатиду, богатый набор подобных решений встречается в искусстве итальянского Возрождения и особенно – в маньеризме, барокко. Такие пилястры применяются в декоративной пластике и допускают значительное разнообразие: часто они окаймляют ниши, разного рода проемы, применяются в скульптуре надгробий и пр. *Эстипите* – оставим за ним испанское название – в испанской архитектуре был распространен широко, его использовали и Эррера, и классицисты, и Чурригера, причем как для отделки зданий, так и в строительстве алтарей – ретабло. Разнообразие этой архитектурной формы очень велико: достаточно сравнить изящный и строгий, построенный на уравновешенных геометрических членениях пилястр из церкви Св. Девы Монсерратской в Мадриде (1720, П. ди Рибера) с густо покрытым позолотой, утяжеленным пышным *эстипите* из церкви Отцов Тринитариев (Эрва), чтобы стала видна вся широкая шкала в его применении, с тем, что испанская школа всегда имела и некоторые общие черты отличия от, скажем, итальянского варианта, особенно такого, какой избирают Борромини и мастера барокко. (Отметим, что одновременно в скульптуре алтарей начинает широко применяться дерево, часто позолоченное.)

На материале латиноамериканской архитектуры XVII и особенно XVIII века мы встречаемся с *эстипите*, уже разросшимся в целую орнаментально-декоративную систему. Возникает так называемый «канделябровый стиль» мексиканского барокко с его непреодолимой тягой к узорчатому убранству всей плоскости внешних и внутренних стен. Они покрываются сплошным густым узором, где мотив канделябра играет ведущую роль. Одновременно *эстипите* может стать и объемной приставной колонной, поднимающейся в половину высоты фасада, притом, что тело почти круглой колонны зрительно распадается на множество отдельных фрагментов, громоздящихся друг над другом (гирлянды, медальоны, полуфигуры, ниши, усложненные капители, раскрепованные карнизы и др.). Ломается и растворяется архитектурная структура пилястра, но богатство и разнообразие деталей поистине беспредельно и рождает ощущение какого-то тяжеловесного пафоса. Применяемое в интерьере резное дерево, дающее возможность более дробной и мелкой разделки, часто позолоченное или полихромированное (может применяться также и стюк), рождает впечатление бликующей золотой ряби, некой иррациональной самодовлеющей структуры; она скрывает-

ся, как драгоценность, в недрах очень простой архитектуры (в Мексике это обычно «севильский тип» храма, двубашенного, часто с потолками в стиле *мудехар*, еще усиливающими эффект необычайного, преизбыточного орнаментального богатства интерьера).

Прямые прототипы латиноамериканских «канделябров» легко найти в Испании, например в работах Фр. Искьердо (золотой алтарь Сантьяго в кафедральном соборе в Гранаде, 1707). Это, так сказать, «обароченный платереско», дополненный растительным орнаментом. Позже, во второй половине XVIII века, также встречаются подобные переусложненные «канделябры», но они всегда сохраняют конструктивную логику и пропорции (работы А. М. де Фигероа в Сан-Тельмо в Севилье, 1775–1790). Повсюду на полуострове *эстипите* «разыгрывает свою карту» в пределах и границах большого ордера, подчиняясь его закономерностям. В Латинской Америке *эстипите* претендует уже на то, чтобы заменить этот ордер собой, превратиться в общий организующий принцип. Разумеется, он касается внешности, декора, а не архитектоники самого здания, оставаясь всегда аппликацией, как угодно тяжеловесной и «звучной». Такие декоративные пилястры появились в колониях очень рано: уже в XVI веке можно найти отдельные образцы (церковь в Сочимилько: здесь они чешуйчатые, вытянутые, с фигурами). В Пуэбле (церковь Св. Петра, 1679) пилястры включают в себя стилизованные бюсты с неподвижными фронтальными лицами, с закрытыми глазами. Трижды повторяется здесь мотив сочного завитка, уравненного с человеческим изображением по своей чисто декоративной функции. Так же оперирует человеческим лицом и телом, рассекая их на блоки и «перетасовывая» с другими неизобразительными элементами и обвивая растительным орнаментом, мастер, строивший церковь в Керетаро (1680). На фасаде известной капеллы Сагарарио Метрополитано (кафедральный собор, ок. 1760, Мехико) встречается характерное удвоение мотива: в широкий пилястр «всажен» целый разукрашенный *эстипите*. Пластика огромных вертикальных безордерных тяжей на ее фасаде очень скульптурна и уже мало похожа на свои европейские первоисточки. А в фасаде коллегии Сан-Ильдефонсо (Мехико, 1712–1717) огромные пилястры словно растекаются виришь, но нагромождение геометрических разномасштабных блоков отдаленно напоминает доколумбовы архитектурные формы.

В других случаях пилястр может вдруг раскрыться в глубину, и в него может быть втиснута статуя. Появляются и круглые статуи, их хочется скорее назвать резными фигурами – среди этого орнаментального буйства они обычно выглядят хрупкими статуэтками, утопленными в декоре, а не выделенными им как рамой, как должно было бы по-настоящему быть. В церкви Санта-Мария в Тонанцингле (ок. 1700) пилястры-кариатиды окончательно теряют свою античную родословную, как и маскароны, вплетаясь в беспокойную полихромную, частично

золоченую, пластику отделки, уже вполне самодовлеющую. Еще более странные кариатиды, полные мрачноватой выразительности, помещены в патио монастыря Сан-Августин в Мехико (конец XVIII в.). Их огромные руки подняты вверх, но ничего не поддерживают, они притянуты, как веревками, гирляндами к стене, являя собой полное отсутствие конструктивной логики.

Можно было бы умножать примеры, перечисляя, в частности, перуанские варианты стилизации античных пилястров-кариатид под местных «русалок» и «водяных», с гитарами в руках и украшениями из перьев на голове (с портала церкви Сан-Мигель в Помате: из их голов растут великолепные мощные цветы). Эта орнаментальная конструкция растворила в себе окаймляющие нишу пилястры. Однако надо сказать, что резьба в Помате имеет свою строгость и симметричную ритмичность – сказывается, возможно, традиция превосходной архитектуры столиц – Куско и Лимы. Хотя в другом перуанском районе – в Потоси (церковь Св. Лаврентия) произвольность и стилизация достигают апогея именно в трактовке человеческих фигур, распавшихся на сочные лепестки, увенчанных странными, фантастическими лицами. Украшение обретает ранг стилеобразующего фактора. Орнамент теснит и даже замещает тектонику, вот почему так трудно, кстати, говорить всерьез о присутствии барокко в его чистом виде в подобном искусстве: барокко работает с массой и пространством, а не орнаментальной аппликацией.

В качестве второго примера трансформации европейских первоисточников приведем композицию фасада в большинстве колониальных церквей XVII–XVIII веков. Известно, что в Испании в период расцвета поздней готики и *исабелино* хор и главная алтарная капелла выдвигались вовнутрь храма, выносились в пространство интерьера церкви. «Хор и алтарь превращались в Испании как бы в небольшую церковь внутри собора»<sup>18</sup>. Отгораживала алтарь от остального пространства нарядная решетка. Дальше алтарь словно продолжает движение наружу, стремясь визуально сделать фасад церкви одним огромным алтарем, декоративно апплицируясь на фасадную стену. Это рождало яркий и оригинальный эффект, и эстетический, и эмоционально-символический. Такой тип декора тоже связан с *чурригереско*.

В Америке же, когда мессы служились в присутствии огромных толп новообращенного народа, эта конструкция становится всеобщей, тем более что здесь алтарь часто и вправду выносился наружу и ставился между башнями портала. Неслучайно мексиканские соборы XVIII века представляют собой как бы окаменевшую алтарную преграду. Временный элемент местной службы и архитектурный прием, пришедший из-за моря, дали в сочетании обязательный принцип стилистического решения фасада церковного здания.

Пока испанцы строили в колониях укрепления, храмы и жилые дома сами и по своему вкусу, это была часто отличная, передовая для тех вре-

мен архитектура, легко включаемая в европейский контекст. (Таковы, например, многочисленные крепости Карибского региона, типа гаванского Эль Морро – такая крепость могла бы красоваться на берегу Средиземного моря; она и возводилась итальянцем Д. Антонелли, одним из лучших тогда в Европе фортификаторов.) Примеры легко умножить. Разумеется, с самого начала христианизации рядом с такой архитектурой появлялись скромные, провинциальные, часто строившиеся с использованием разрушенных местных храмов здания церквей, как, например, весь комплекс сакральной архитектуры вокруг острова Титикака. Здесь, в толще индейского населения, черты местных вкусов и традиций давали знать о себе с самого начала. Но истинный триумф оригинальных форм дала метисная Мексика и – уже в XVIII веке – богатая Ла-Плата, Перу.

Когда колонии окрепли и креолы разбогатели, когда сложились местные (не будем пока говорить «национальные») предпочтения, тип искусства изменился в сторону большей оторванности от того, чем жила Западная Европа. Здесь расцвело искусство, по типу аналогичное тем направлениям, которые В.Д. Конен, говоря о музыке, называла «региональными жанрами». Эти течения в искусстве произвольно сочетали и неравномерно развивали отдельные элементы, на которые «расщепился» здесь исторический европейский стиль. В сущности, всю американскую архитектуру можно было назвать «эмансипировавшимся обрамлением», как это сделал Г. Рудольф, определяя специфику искусства Северной Европы времен позднего Возрождения (добавим, что те же тенденции сохранились в искусстве Восточной Европы и Прибалтийского региона и позже, вплоть до конца XVIII века).

Декор латиноамериканских церквей периода барокко дает неисчерпаемое количество мотивов и их вариантов. Вырвавшись из сколь угодно обязательных стиливых рамок, здешние мастера оказались в царстве непредсказуемых возможностей, как это всегда бывает в творчестве примитива, а множество работ, которые мы рассматриваем, стоило бы отнести именно к этой группе художественных явлений, очень активных в период постренессанса и барокко. Здесь мы не будем касаться их типологии, отметим лишь, что кроме свободы от стиливой определенности такие явления отличает особая множественность истоков, делающая их типичными вариантами смешанной культуры, готовящей, а иногда и порождающей художественный синтез. В качестве достойной аналогии мы могли бы привести пример русского нарышкинского барокко, в котором как раз в канун наступления Нового времени, с одной стороны, резко активизируется весь арсенал национальной традиции (порой весьма архаической), с другой же – происходит его активное переосмысление в контексте современных западноевропейских форм (барокко, поздний маньеризм), причем все эти процессы имеют место в момент общего большого мировоззренческого поворота, можно бы сказать – смены целой культурно-исторической парадигмы.

Грубо говоря, в XVI и еще более определенно в XVII–XVIII веках Испания и Португалия предоставляли колониям, кроме общеевропейских импульсов, свою версию исторического («эпохального») стиля, а Латинская Америка в своем лоне укореняла отдельные его черты, предоставив им если не безальтернативное, то все же преимущественное развитие. И если для Европы *исабелино* и *мануэлино*, как и более поздний *чурригереско*, были лишь боковыми ветвями, здесь они приобретали значение важнейшего стилового ключа, ствола, разраставшегося во все стороны.

Рассматривая эту местную, все больше наполняющуюся витальными силами и чертами фольклора линию, мы сталкиваемся с явлением, которое можно было бы назвать «рассыпанием» стилового набора, высвобождением элементов, казалось бы, накрепко спаянных со своим стержнем – основой формально-образной концепции. Затем эти элементы произвольно (с точки зрения исторического стиля) комбинируются, создавая порой причудливые, но на редкость прочные конструкции. Видимо, возможность такой «перекомпоновки» следует искать в самой структуре художественного образа. Она связана с тем, что любая объективация духовного содержания возможна в произведении искусства лишь на основе использования конкретной материальной формы. Различные пласты духовного содержания раскрываются через посредство созерцающего «живого» духа – зрителя, способного раскрыть, репродуцировать как духовное начало, так и формально-материальную оболочку произведения<sup>19</sup>. Если «дух» – интуиция, ум индейца, негра или метиса – не способен воспринять некоторые содержательные пласты европейского художественного текста (они как бы мутны для него, не проявлены), то и заключающая их в себе форма будет воспринята в лучшем случае чисто внешне как произвольная комбинация элементов, лишенная жесткой структурной закономерности. Ибо как раз структурных (стилевых) закономерностей он «не видит» (не ощущает), в то время как даже для неграмотного европейского простолюдина они всегда, пусть интуитивно, ощутимы, ибо традиционно-привычны и восходят к архитектурно-прочным стандартам восприятия образного и художественного ощущения, сложившимся веками в культуре данного региона. Если же они их нарушают – то и здесь восприятие будет «рассыпанным», о чем свидетельствуют местные рустикализованные трансформации новых непривычных форм в отдельных регионах, например Восточной Европы.

Приведем пример такой комбинации европейских элементов: в Андах традиция фрескового украшения церковных стен пустила прочные корни, оказавшись одной из самых характерных черт местного искусства. Правда, иногда росписи заменялись многомерными картинами на холсте, но существовали и фрески, причем росписи бывали как фигуративными, так и чисто орнаментальными. Орнамент (и в этом отношении очень показательна роспись баптистерия в Карабуко) использует ренес-



сансные мотивы, почерпнутые из привычного источника – европейской гравюры. Это фрукты, цветы, вазы, гротески, раковины, пальметты (которые здесь превращаются в индейские плюмажи из перьев). Цветы были особенно любимы, как и птицы; те и другие придают вид райских кущей фантастической растительности, покрывающей стены, столбы, своды церквей. Такие росписи напоминают резьбу на фасадах зданий Арекипы или Потоси, «Метис Андов». Обаяние почти детской непосредственности отличает лишенную каких бы то ни было архитектурных задач роспись свода баптистерия в Карангасе, изображающую Ноев ковчег: животные рядом с людьми представлены крохотными, зато многочисленные, как всегда, птицы застилают своими крыльями всю свободную поверхность. Центральный квадрат свода украшен херувимами, парящими среди звезд, в центре же – изображение Св. Духа в виде голубя, но на фоне огромного солнечного диска с острыми лучами, восходящего к местной архаической традиции.

Росписи дают нам также пример «перекодировки мотива», с которым мы так часто встречаемся в искусстве Латинской Америки. Вернемся к упоминавшемуся баптистерию в Карабуко, роспись которого была выполнена в 1766–1785 годах, украшает верхнюю часть хоров. Известно, что ее автором был мастер Дьего де Росас. Художник украсил стену гирляндами фруктов, свободно и упрощенно трактованными, восходящими, как обычно, к графическим ренессансным образцам. Центральную часть занимают столь же упрощенные фигуры Геракла и Аполлона (по трактовке Т. Гисберт). Первый держит свою палицу, второй облачен в плащ, и длинные, по индейскому обычаю, волосы падают ему на плечи. Оба героя поддерживают огромный лавровый венок, в середину которого не переносящий пустоты художник вписал пышный этеток. Но самое интересное, что мифологические персонажи вышный этим венком заключенный в арку эмблемный знак: из курчавых облаков высовывается рука с циркулем, которая чертит надпись: «Труд и Постоянство» («*Labore et Constantia*»). Т. Гисберт считает, что поучительная эмблема служит христианскому просвещению и композиция указывает на зависимость судьбы героя от божественных предначертаний.

Описанная группа увенчана многоступенчатой композицией из цветов, плюмажа, яблок, ананасов, являя собой апофеоз христианской доктрины, как ее восприняли автор и заказчик. Однако циркуль, который держит рука, выходящая из облаков, и надпись под ним – это фирменный знак антверпенской типографии Христофора Плантена. Такая композиция, в которой циркуль с аналогичной подписью помещен в нарядное обрамление, куда включены фигуры Геракла и Аполлона (в оригинале это Муза), была сделана Рубенсом специально для знаменитой печатни, но уже не Плантена, а внука его, Бальтазара Моретуса, друга художника, совместно с которым Рубенс создал новую барочную систему оформления книги, как считает К.С. Егорова. Титульные листы, текстовые ил-

люстрации, портреты, выполненные Рубенсом в легких, изящных этюдах, обычно в технике гризайль, гравировались затем на меди и дереве целым отрядом отличных мастеров, сотрудничавших с Моретусом. Это Л. Востерман, Э. Квеллин мл., А. Повелис и др., лучшим среди которых можно считать Кристофа Егера. Одним из главных заказчиков типографии был орден иезуитов, и через его посредство множество гравюр и книг «Официны Плантена-Моретуса», бывших вестниками нового стиля, пересекли океан и распространили этот стиль по землям далеких окраин христианского мира, порой даже раньше, чем на самом Европейском континенте.

Эти превосходные образцы барочной стилистики и стали исходными точками для многочисленных колониальных произведений, причем, как правило, их переводили в живопись. Так и случилось в церкви Карабуко. Рассмотренная фантастическая роспись восходит, разумеется, не напрямую к артистичному рисунку Рубенса: по нему было сделано несколько копий и повторений, особенно же интересна для нас гравюра Егера по рисунку Квеллина. Здесь женская фигура (у Рубенса она представлена в развевающихся одеждах, с полуобнаженной грудью) задрапирована складками плаща. Однако и в этом виде она не подошла для украшения церкви, и автор заменил ее Аполлоном. И товарный знак – аллегория трудолюбия антверпенского типографа – переходит в ранг религиозной морализующей аллегории дидактического свойства. Это настоящая модель процесса ассимилирующей трансформации европейского образца, который так часто встречается в архитектуре «Метиса Андов». Но там происходит некий синтез местных и привозных форм, здесь же все разygрывается в пределах европейской художественной традиции, но за счет перекодировки содержательных элементов.

Сходным путем возникли и станковые композиции, например распространенный образ «Защита Евхаристии» с фигурой Росы Лимской в центре, обеими руками поднимающей над головой Святые Дары. Первая из канонизированных (в 1671 году) местных святых, она выступает здесь как бы от лица молодой американской церкви. По обеим сторонам от св. Росы – грозный турок в чалме (слева) и молодой испанский король в светлых латах и длинном парике (справа), заграждающий неверному путь к св. Росе своей шпагой (в его лице выступает испанская монархия – гарант и заступник святой церкви и христианства). Этот очень местный по духу образ тоже опирается на европейские каноны – например, композиция почти полностью повторяет гравюру К. Галле (снова по рисунку Рубенса), но на этот раз не просто повторяет с упрощением, а создает некую модификацию, новый иконографический извод. Исходной точкой, как нам представляется, мог быть эскиз титульного листа книги польского поэта-иезуита М. Сарбевского (1634). В результате на основе книжной обложки создается картина, религиозная по содержанию, почти церковный образ,

при этом репрезентативно-пропагандистская (роль испанской империи), прославляющая местную святую и обладающая декоративными достоинствами в чисто местном вкусе. В ней сочетаются аллегория, портрет, историческая ситуация, театральное начало, в духе «живых картин» из праздничной церковной процессии, и все вместе знаменует апофеоз христианского Таинства, связующего небо и землю. «Полистилистический пастиш», как называет такие конструкции Ю. Гирин, – настоящий шедевр барочного латиноамериканского примитива.

Гете возводит стиль к божественной природной закономерности. Для жителя метисной или индейской Америки, как мы видим, эти божественные закономерности остаются за чертой понимания, они зашифрованы, порой наглухо «закрыты», подобно тому, как инки не могли уловить сакральный смысл понятия «книга», ибо передача информации не только ассоциировалась для них с узелковым письмом, но и сама эта информация резко отличалась от буквенных текстов европейцев, где для широких масс книга означала в первую очередь Писание. Поэтому формальные составляющие, элементы стиля воспринимались в те времена в Латинской Америке, особенно в глубинных районах, не как зримая оболочка четкого символического содержания, а как набор произвольных изобразительных знаков, оформляющих некую достаточно условную структуру, до конца никогда себя не раскрывающую, к тому же, в общем, навязанную извне. Деталь этой структуры, в их представлении, не прикована к содержанию прочными узами обязательной образной системы: она как бы более свободна, чем в восприятии европейца, менее значима, более случайна. Зато она может больше броситься в глаза и затмить целое, как получилось с *эстимите*. Детали, не пронизанные внутренней логикой стилистической конструкции, кажутся равноценными, а отсюда – и взаимозаменяемыми. Их можно перетасовать, как карты, и положить по-другому. Можно избрать любую часть и увеличить ее до целого, изъять деталь и сделать ее всеобщим архитектурным модулем, нарушая все законы европейской ордерной логики. Отсюда и идет такая легкость в нарушении европейского ренессансного (античного) модуля, та, по выражению Б.Р. Виппера, «полная тектоническая беззаботность»<sup>20</sup>, которая буквально поражает в Латинской Америке, где в период расцвета местных форм, слишком обобщенно называемых «барочными», в плоский пилястр может быть ввинчена «соломонова» колонна, весь смысл которой в том, чтобы стоять свободно и являть собой идею живой бесконечной пространственной спирали. На перевернутый вверх ногами (вершиной вниз) хрупкий треугольный канделябр ставится тяжелая, лоснящаяся колонна и т. п. Но дело не сводится к таким тектоническим «бессмыслицам». Описанная ситуация предрасполагает вообще к преимущественному развитию орнаментальных форм, что создает тот феномен, который Каблер называет «скороспелым внешним динамизмом поверхности»<sup>21</sup>. «Канделябровый стиль» *метисного*



*Аноним XVIII в. Архангел Гавриил. Х., м. Коллекция Педро де Осма. Лима*

*барокко* вместо ордерной европейской системы, составленный, однако, из небольшого числа ее элементов, – вот что такое поверхностное прочтение формы с неприятием самой идеи антропоморфного модуса, заключенного в ее основе.

Уже упоминавшееся ощущение несовпадения, разлома содержания и формы встречается нас на каждом шагу (но при этом отчасти и создает ту многозначность, которая присуща истинному искусству). Содержание бывает очень богатым, однако форма косноязычна, не умеет говорить высоким слогом и словно «выбалтывает» это содержание, но «слов» не хватает для выражения смутно ощущаемой, порой глубокой мысли. Ощущения же, эмоции, сила непосредственного переживания

здесь, безусловно, и истинны, и сильны. Люди пытаются найти выход миру смутных, но сильных чувств – боязни, тревог, суеверий, ожиданий, радостей и горестей, то есть своему христианско-метисному сознанию и индейскому подсознанию, рисуя или вырезая из камня, дерева или алебастра странные лица с косо разрезанными или сжатыми ртами, избражая головы – солнечные диски, сомкнутые или вытаращенные глаза не то ангелов, не то языческих чудищ, окружая, топя их в бесконечно струящемся, словно «вспухающем», объемном растительном орнаменте или растворяя в бестелесном, тянущемся тонкой, плоской сеткой ритмично-геометрическом. Вся эта атектоническая неразбериха в XVII и особенно в XVIII веке утрирует истинные черты барокко, его контрастность, сложную светотеневую игру объемов, особое чувство тяжести материи, ее стремление больше «казаться», чем «быть». Утрирует довольно варварским способом, но чрезвычайно выразительно. Такой преизбыточный мир форм далек не только от европейского искусства, но и от строгой тектоники, уравновешенности цвета и линии, которая отличает, например, изумительное ткачество индейцев, их керамику, не говоря уже об архитектуре.

Это коллективное подсознание все еще населено языческими богами, неизжитым, насильственно оборванным прошлым. В начале колониального периода (а в некоторых случаях и в период его расцвета) внутри такого искусства таится довольно темный, в глубине своей печальный, хотя внешне шумливо-беспечный мир. Томящийся, но внешне – играющий. Если в него вглядеться, то здесь окажется больше от средневековых химер или гротесков на краях пергаментных рукописей, чудищ, вплетенных в романскую капитель, искаженных лиц, словно извивающихся фигур с фронтонов Муассака, чем от завораживающей артистической легкости рококо, на которое, казалось бы, указывают бело-золотые раковины и пышные растительные завитки соборов XVIII века. Беспкойный пышный декор, орнамент, карнавал форм точно пытаются замаскировать тот факт, что туземцам не удалось «опрокинуть в себя», воспринять как свой европейский мир, закодированный в неповторимой рукотворной материи искусства. Аборигены времен колониализма, даже следуя в своем творчестве определенным образцам, так и не смогли разгадать загадку Сфинкса с берегов Медитерраны и пошли по пути наименьшего сопротивления: они себе присвоили этот мир форм, так и не поняв его, лишь попытались, где это только было возможно, снабдить указательными знаками – привычными реалиями, попытались обжиться, нарядиться в эту узорную одежду, не догадываясь о значении и символике узора.

\* \* \*

Так Латинская Америка создавала собственную традицию не столько на основе ассимиляции больших исторических стилей, сколько на осно-



вании их испано-португальского диалекта. Постепенно ей это удалось: в поздний колониальный период, когда окрепло национальное чувство, народная стихия проникла в привозные формы, пропитала их своим красочным духом, породила свои жанры и собственный типаж. Индейские Мадонны, Иисус в венке из шипов кактуса, архангелы в пестротканых инкских одеждах или ацтекских плащах из перьев обрели собственную логику существования и весомость национальных символов.

Здесь уместно будет привести одно из высказываний Б.Р. Виппера, относящееся к барочному искусству Латвии, но имеющее, как представляется, гораздо большее общее значение; во всяком случае, к процессам становления национальных форм в искусстве Латинской Америки его свободно можно отнести. «Рустикализация художественных форм, – пишет ученый, – возникает тогда, когда традиция и элементы стиля переходят от одной нации к другой... или от одной социальной сферы к другой. Формы искусства обобщаются и упрощаются, типические черты усиливаются, а пространственные контрасты заменяются более внешним ритмом. Но, хотя подобный процесс безусловно ведет к деформации, даже к разрушению исторического стиля, он никогда не может рассматриваться как упадок. Воздействие исторического стиля порождает в среде провинциального искусства особый репертуар приемов и мотивов, которые в своем дальнейшем развитии, соединяясь со старой, архаической традицией народного ремесла, постепенно образуют вариант национального художественного диалекта. Это еще не стиль, но он создает, так сказать, потенциальную возможность появления оригинального самостоятельного стиля. <...> Постепенно в границах этого диалекта развиваются новые, оригинальные черты: своеобразные орнаментальные формы, характерная символика, независимая концепция. Маленькой искры, брошенной в момент напряжения национального самосознания, достаточно, чтобы провинциальный диалект перешел в стадию законченного и самостоятельного художественного языка. Потенциальный стиль превращается в новый национальный стиль»<sup>22</sup>.

Новый этап развития латиноамериканского искусства, наступивший после войн за национальное освобождение, прокатившихся по всему континенту, может служить подтверждением концепции ученого. Когда наступил XX век, никому из исследователей не пришлось гадать, существует или нет оригинальная национальная форма в искусстве – уже не колоний, но стран Латинской Америки. Можно быть уверенным, что комплексная разработка обширного круга проблем, которые ставит перед учеными сложнейшая по своему характеру эпоха перехода от Средневековья к Новому времени, выйдя за традиционные для нашей науки европейские рамки, не только продвинет вперед собственно латиноамериканскую историю искусства, но и пополнится ценными импульсами от последней.

## ПРИМЕЧАНИЯ

- 1 История литератур Латинской Америки. М., 1985. Т. 1., ч. 2. С. 132–351.
- 2 Этнические процессы в странах Южной Америки. М., 1981.
- 3 Bialostocki J. O sztuce dawnej Ameryki. Warszawa, 1972. S. 65;. См. также: Bialostocki J. Pojecie manieryzmu: sztuka polska // Piec wiekow mysli o sztuce, wyd. 2, Warszawa, 1976. В 1980 г. в Мексике был издан сборник докладов большой научной конференции под характерным названием «Распространение маньеризма» («La dispersion del manierismo: Documentos de un coloquio». Mexico, 1980), открывающий дорогу дальнейшим серьезным исследованиям в этом направлении. Закономерно и то, что вводная статья сборника написана Я. Бялостоцким. См. также: Тананаева Л. О низовых формах в искусстве Восточной Европы в эпоху барокко // Примитив и его место в культуре Нового и Новейшего времени. М., 1983. С. 42.
- 4 Каптерева Т.П. О магистральных и маргинальных путях развития мирового искусства // Стиль – Образ – Время. Сб. статей НИИ теории и истории изобразительных искусств. М., 1991. С. 7. Это явление было также серьезно проанализировано историками культуры Восточноевропейского региона: об указанном «плотном» составе местной культуры писали А. Гачев, Н. Коваленская, И. Голенищев-Кутузов. Последний, в частности, отмечает: «При замедленном и позднем восприятии новой культуры происходит, как правило, ускорение темпов развития. В этом процессе ученики достигают в сравнительно короткий срок совершенства своих учителей, становятся с ними наравне, иногда даже перегоняют их». При подобном ускоренном развитии, как считает ученый, «старое национальное наследие, оказавшее длительное сопротивление новому, не преодоленное до конца, оставаясь на втором плане, не только не обедняет новую культуру, а, напротив, обогащает ее. Так было во Франции и Англии XVI века, в России XVII—XVIII вв.». (Голенищев-Кутузов И. Литература эпохи Возрождения и проблемы всеобщей литературы. М., 1967. С. 251–252). Сходная ситуация существовала в Латинской Америке, усугубляясь тем, что здесь существовал огромный пласт доколумбовой культуры, стадияльно гораздо более удаленный от современного ему европейского искусства, чем местная традиция Франции, Англии или России.
- 5 Лихачев Д.С. Развитие русской литературы X–XVII веков. М., 1973. Напомним, что Лихачев считает «первичными» романский стиль, ренессанс и классицизм, а «вторичными» – готику, барокко и романтизм. «“Первичный” стиль обычно собранный, концептуальный, заостренный в своей простоте. За “первичным” стилем возникает стиль более декоративный, менее идеологичный, иррациональный в своей основе. Затем, в результате борьбы, следует новая резкая концентрация сил и новая постепенная их децентрализация» (Лихачев Д.С. Указ. соч. С. 179–180). Несколько абсолютизируя характер обоих типов: концептуальность и «идейную чистоту» первого, а также условность и усложненность второго, менее прочно связанного с идеологической основой и формально более раскованного, Лихачев дает один из ключей к решению извечной проблемы законов эволюции искусства.

- 6 Березкин Ю.Е. Инки. Исторический опыт империи. М., 1991. С. 162–166.
- 7 Sebastian S., Gainza M.G., Rogelio Buendia J. Historia del Arte hispanico. III. El Renacimiento. Madrid, 1980. P. 6, 235.
- 8 Smith R. The art of Portugal (1500–1800). London, 1968.
- 9 Каптерева Т.П. Указ. соч. С. 11; Каптерева Т.П. Искусство Португалии. М., 1990. С. 119–155.
- 10 Florido de Vasconcelos. Historia da Arte em Portugal. Lisboa, 1975; Lambert E. L'art Manuelin. Lisbonne, 1949; Kubler G., Soria M. Art and architecture in Spain and Portugal and their American dominions (1500–1800). Baltimore, 1959.
- 11 Лихачев Д.С. Указ. соч.
- 12 Bottineaux I. Baroque iberique. Fribourg, 1969.
- 13 Sedelmayr H. Verlust der Mitte; Die bildende Kunst des 19 und 20. Jahrhunderts als Symbol der Zeit. Salzburg, 1948. S. 226.
- 14 Дворжак М. История итальянского искусства в эпоху Возрождения. М., 1978. С. 115.
- 15 Preiss P. Panorama manyrismu. Praga, 1974.
- 16 Male E. L'art religieux apres de concil de Trente. Paris, 1932. P. 22, 29. См. также: Barok Art: the jesuit contribution. Ed. by R. Wittkower et J.B. Jaffe. N.Y., 1972. S. 6–7.
- 17 Villegas V. El grande signo formal del barroco. Mexico, 1956.
- 18 Каптерева Т.П. Искусство Испании. Очерки. М., 1989. С. 144–145. См. также: Vabe-Ion J. L'Art espagnol. Paris, 1963.
- 19 Гартман И. Эстетика. Пер. с нем. М., 1958. С. 125–136.
- 20 Виппер Б. Итальянский Ренессанс. XIII–XVI века. М., 1977. С. 108. См. также его статьи о русской архитектуре XVII в., в которых ученый улавливает сходные черты противоречивого соединения разнообразных стилевых элементов, рождающих, однако, достаточно органичные структуры. (Виппер Б. Архитектура русского барокко. М., 1978. С. 9–32.)
- 21 Цит. по: Bottineaux. Op. cit. P. 86.
- 22 Vippers B. Baroque Art in Latvia. Riga, 1940. P. 8; (перевод мой. – Л.Т.). Интересные наблюдения приносит сопоставление латиноамериканского примитива (в том числе возникшего на базе редуцированного маньеризма) с аналогичными тенденциями в искусстве прибалтийского региона, где они были очень сильны, на что Б.Р. Виппер обратил внимание еще в 1940-х годах в своих трудах по искусству барокко в Латвии; он же писал о «запоздалом, но необычайно пышном цветении» маньеризма не только в Прибалтике, но и Восточной Пруссии, а также о проникновении его тенденций в Россию на общей волне сильных западных влияний, которыми здесь отмечены XVII – начало XVIII в. Подробнее см.: Тананаева Л.И. О маньеризме в Восточной Европе и некоторых взглядах Б.Р. Виппера // Из истории зарубежного искусства. Материалы научной конференции «Випперовские чтения – 1988». Вып. 21. М., 1991.