

ОБРАЗЫ МУЗИЦИРУЮЩИХ ЖЕНЩИН В ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКОЙ ЖИВОПИСИ (XV–XVIII вв.): СИНТЕЗ СВЕТСКОГО И РЕЛИГИОЗНОГО

Портретная живопись XV–XVIII вв. изобилует изображениями музицирующих дам, как правило, на лютнях или клавесинах, что свидетельствовало о высоком уровне образования портретируемых персон, с одной стороны, а с другой, отражало новое явление эпохи Возрождения – становление светской музыкальной культуры. Например, венецианский художник Джорджоне де Кастельфранко постоянно изображал на своих картинах благородных особ с музыкальными инструментами. Вскоре подобные картины других живописцев стали называться джорджонесками, что свидетельствовало об огромной популярности бытового музицирования среди представителей высшего сословия.

Эпоха Возрождения характеризовалась расцветом бытового музицирования. Звучание музыкальных инструментов пронизывало повседневную жизнь, став ее неотъемлемой частью, способом мировосприятия. Участие женщин в музыкальной жизни итальянских городов (Венеция, Мантуя, Феррара, Флоренция) было совершенно новым явлением эпохи Возрождения, а огромное количество картин, на которых запечатлены музицирующие дамы, – свидетельство о сложившейся к XV в. традиции женского светского музицирования. Музыка стала неотъемлемой частью светской культуры Ренессанса, и, например, умение петь и играть на музыкальных инструментах называлось в трактате Бальдассаре Кастильоне “О придворном” необходимым умением для представительниц аристократии.

Клавесин и лютня являлись излюбленными инструментами для светского музицирования. Лютня также служила атрибутом музыки, чьей небесной покровительницей была святая Цецилия [1, с. 610]. Начиная с XV в. ее считали также покровительницей музыкантов, и постепенно св. Цецилию стали изображать с различными музыкальными инструментами – виолами, портативным органом, несколько позднее и с клавесином (картины Рафаэля, О.Джентилески, Доменикино, П.Рубенса, К.Дольчи, Н.Пуссена).

На протяжении XV–XVIII вв. образ св. Цецилии понимался в качестве светского и религиозного эталона женской творческой активности. Согласно церковной доктрине, только в семье находила свое воплощение творческая активность женщины, в повседневном религиозном воспитании детей. Например, на картине Никола Пуссена св. Цецилия изображена музицирующей на клавесине вместе с ангелами, держащими для нее ноты. “Божественные” персонажи составляют центральную композицию картины. Кроме изображений св. Цецилии и ангелов, художник “спрятал” в углу картины, за инструментом, возле драпировок, реальных детей. Именно они создают своим присутствием множественность смыслов сюжета картины, указывая на ее дидактическую составляющую. У Н.Пуссена реальное и божественное переплетаются в тесной взаимосвязи. Мальчик и девочка, спрятанные за инструментом, зачарованно слушают музыку, интерпретируемую в данном религиозном контексте как небесную, так как ее исполняет св. Цецилия. Дидактическим указанием-наставлением того, что слушание песнопений является для детей прекрасным и необходимым занятием, служит рука мальчика, прижатая к сердцу. На картине это единственный персонаж, прямо и открыто смотрящий на зрителя, через жест которого художник раскрывает смысл своего творения.

Трактовка художником образа св. Цецилии в виде увлеченно музицирующей женщины указывает на огромную популярность бытового музицирования среди женщин различных сословий. Сравнение образа св. Цецилии с творческой деятельностью современниц Пуссена имеет религиозно-дидактическое значение. В силу сложившихся социокультурных традиций музыкальные увлечения женщин понимались в качестве художественно-эстетического средства воспитания детей, в основе которого было следование религиозным традициям.

Изображение женщины в облике святой покровительницы музыки использовалось и на обложках первых музыкальных сборников, предназначенных для домашнего музицирования, так как художественное изображение включает и образ аудитории, для которой оно создавалось [2, с. 169]. Как отмечает А.Майкапар, обложка музыкального сборника “Парфения” (с портретом девушки), выпущенного в Англии в 1611 г., точно воспроизводит изображение св. Цецилии у Пуссена [3]. Мы дополним, что изображение девушки за портативным органом на обложке

сборника Аттеньяна (Франция, 1531) воспроизводит играющего на органе ангела, изображенного ван Эйком на алтаре собора в Генте. В связи с активным процессом секуляризации искусств образ св. Цецилии интерпретировался именно как образ покровительницы музыки. Таким образом, религиозно-назидательное значение образа св. Цецилии в светской европейской культуре XV–XVIII вв. указывает на то, что реализация творческого потенциала женщины была возможна только в рамках частной жизни в качестве средства семейного воспитания и обучения.

Ярким примером синтетического воплощения в портретной живописи религиозных и светских социокультурных канонов, связанных с женским музицированием, служит картина Я.Вермеера “Верджиналистка”. На ней изображена музицирующая в одиночестве девушка, образ которой, по нашему мнению, опосредованно связан с образом святой Цецилии. На картине “Верджиналистка” также присутствует фрагмент картины Д. ван Бабюрена “Сводня”, где неприглядно изображена женщина, музицирующая в таверне. Мы полагаем, что Я.Вермеер, сопоставляя на картине два изображения музицирующих женщин, также акцентировал внимание зрителя и на религиозно-дидактической идее. В смысловом (интертекстуальном) пространстве картины верджиналистка ассоциируется со св. Цецилией, а лютнистка из таверны рассматривается как воплощение безнравственности (с точки зрения буржуазной и религиозной морали). Эти два изображения, показанные в категориях прекрасного и безобразного, указывают на предпочтение, которое отдавалось именно домашнему музицированию женщин как в светской, так и в религиозной трактовке.

Я.Вермеер использует такой же прием в картине “Концерт”, изображающей домашнее трио. Согласно концепции У.Эко, введение Я.Вермеером “образных цитат” других художников в “текст” собственных картин становится способом активизации зрительского восприятия. Устойчивые религиозные и светские смысловые интерпретации (коннотации) образа св. Цецилии обеспечивают его “узнаваемость” на картинах различных художников. Иными словами, комплексные религиозные и светские характеристики образа св. Цецилии выявляют скрытые идеи, воплощенные в портретах музицирующих женщин.

Полагаем, что на картинах XV–XVIII вв., изображающих музицирующих женщин, находит свое отображение идея взаимовлияния светских и религиозных социокультурных канонов, с одной стороны, а с другой – воплощается идея о взаимодействии живописи и музыки. Изобразительное искусство, и особенно портретный жанр, изобилует многочисленными образами музицирующих женщин, которые стремились запечатлеть себя в качестве живого воплощения религиозных и светских представлений об “идеале творческой женщины” [4, с. 8–9]. Образы, обладая комплексными характеристиками, “разворачиваются” во времени, подобно музыкальным произведениям, и приобретают смысловые акценты. Драматургия живописного образа становится подобной драматургии музыкального произведения, создавая многосмысловое пространство, раскрывающееся в различных ракурсах в зависимости от особенностей истолкования, и, «чтобы картина стала понятной зрителю, необходимо “исполнить” ее, подобно музыкальному произведению» [5, с. 243]. Живописный образ начинает функционировать в категории временного искусства, обретая тонкие нюансы своего звучания.

Картины, изображающие музицирующих дам, аккумулируют в пространстве интертекстуальности реальные облики и идеальные творческие образы, отражая комплекс художественно-эстетических идей, свойственных культуре определенного времени (XV–XVIII вв.). Именно внутренняя драматургия образов сближает музыкальное и живописное искусство, проявляясь в принципах компаративного анализа художественных явлений [6]. Компаративный анализ, объединяя в своем “исследовательском поле” различные виды искусства, позволяет выявить единое пространство функционирования художественно-эстетических идей и по-новому осмыслить сохранившиеся живописные произведения. Таким образом, на новых этапах развития художественной культуры женские портреты, созданные в XV–XVIII вв., обретают новые интерпретации, актуализируясь в “проблемном поле” современного искусствоведения.

1. Холл, Дж. Словарь сюжетов и символов в искусстве / Дж.Холл; пер с англ. А.Майкапара. – М.: Крон-Пресс, 1996.

2. Лотман, Ю.М. Статьи по семиотике искусства / Ю.М.Лотман. – СПб.: Академический проект, 2002.

3. *Майкапар, А.Е.* Страница искусства и музыки Александра Майкапара / А.Е.Майкапар [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.maykapar.ru/articles/barocco.shtml>. – Дата доступа: 05.11. 2007.

4. *Старцева, Л.А.* Художественное творчество женщин в европейском искусстве XIV – первой половины XIX в.: (на материале живописи и музыки): автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.09 / БГУ культуры и искусств. – Мн., 2007.

5. *Даниэль, С.М.* Сети для Протея: проблемы интерпретации формы в изобразительном искусстве / С.М.Даниэль. – СПб.: Искусство-СПб., 2002.

6. *Пракапцова, В.П.* Кампаратывізм у мастацтве: дыялог колеру і гуку / В.П.Пракапцова // Весн. Бел. дзярж. ун-та культуры і мастацтваў.– 2005. – № 5. – С. 31–38.

БИБЛИОТЕКА БГУКМ