

УДК 75
ББК 85.103(3)

Томан Инга Бруновна

Европейская музыкальная иконография. Эволюция мотивов и визуальных образов

Данная статья рассматривает музыкальную иконографию в историко-культурном контексте. В первой части речь идет об отношении к музыке в эпоху поздней Античности и в Средневековье, что имеет принципиальное значение для понимания особенностей музыкальной иконографии Ренессанса. Во второй и третьей части говорится об основных темах и сюжетах религиозной и светской живописи, связанных с музыкой, а также рассматриваются отдельные произведения. Наибольшее внимание уделяется XV–XVI векам, периоду, которым и ограничиваются хронологические рамки статьи. Это время особенно интересно для данной темы, ибо, во-первых, никогда музыкальные сюжеты не занимали столь заметного места в живописи и, во-вторых, никогда не отражали они столь противоречивого и сложного отношения к музыке. Музыкальные инструменты (причем одни и те же) – атрибуты и ангелов, и смерти, и добра, и зла. Важнейшие события Священной истории (прежде всего Рождество, Вознесение Христа, Вознесение Марии) сопровождаются, в представлении средневековых людей, ангельской музыкой. Неземные мелодии улаживают слух Мадонны на троне, ангельские концерты непрерывно звучат в Царстве Небесном, но в то же время музыкальные инструменты – атрибуты земных радостей, а потому греха, порока и смерти.

Томан Инга Бруновна

Кандидат исторических наук, доцент, Академическое музыкальное училище при Московской государственной консерватории им. П.И. Чайковского, Государственный институт русского языка им. А.С. Пушкина, Москва
ORCID ID: 0000-0003-2811-191X
t-ingeborg@mail.ru

Ключевые слова: музыка, музыкальная иконография, музыкальные инструменты, гармония, история мировой культуры, античность, средневековье, мифология, Св. Цецилия.

Thomann Inge B.

PhD in Historical Sciences, Academic Music College at Moscow Conservatoire of Tchaikovsky, the associate professor of the Pushkin State Russian Language Institute, Moscow
ORCID ID: 0000-0003-2811-191X
t-ingeborg@mail.ru

Key words: music, musical iconography, musical instruments, harmony, history of world culture, antiquity, middle ages, mythology, St. Cecilia.

Thomann Inge B.

European Musical Iconography. Evolution of Motifs and Visual Images

Musical iconography in a historical and cultural context is examined in the article. The first part deals with the attitude to music in the late Antiquity and in the Middle Ages, which is of fundamental importance for understanding the features of the musical iconography of the Renaissance. The second and third parts deal with the main themes and subjects of religious and secular painting related to music. The main attention is paid to the 15th – 16th centuries. This time is especially interesting for our topic, because, first, musical subjects have never occupied such a prominent place in painting, and, secondly, they have never reflected such a contradictory and complex attitude to music. Musical instruments (the same ones) are attributes of angels, death, good and evil. The most important events of Sacred history (especially Christmas, the Ascension of Christ, the Ascension of Mary) are accompanied, in the view of medieval people, by angelic music.

Проблемы, связанные с воплощением музыкальных сюжетов в изобразительном искусстве, изучает музыкальная иконография. Она исследует символику музыкальных инструментов, способы изображения и значение сцен музицирования, выясняет, какие произведения «звучат» на картине, кто и как их исполняет. Работы в этой области помогают понять отношение к музыке в различные эпохи, всевозможные нюансы музыкальной культуры далекого прошлого, а также имеют важное прикладное значение для аутентичного исполнения старинной музыки.

Музыкальная иконография привлекает внимание многих исследователей. Одним из фундаментальных трудов в этой области является изданная в 1972 году монография Х.-М. Брауна и Дж. Ласкелл [21], посвященная проблемам классификации музыкальных сюжетов в живописи и методике исследований в области музыкальной иконографии. С 1985 года регулярно выходит международный сборник научных трудов по музыкальной иконографии *Imago musicae* [24]. Среди работ, рассчитанных на относительно широкий круг любителей искусства, – альбом И. Эмбера «Музыка в живописи» [17] и справочное издание А. Аусони «Музыка. Символы и аллегории» [20]. Огромный интерес представляют статьи и лекции по музыкальной иконографии Александра Майкапара. Важным событием стала выставка «Зримая музыка. Европейская живопись и графика XIV – начала XIX века», проходившая в 2000 году в ГМИИ им. А.С. Пушкина, на основе которой был издан каталог [5]. В 2014 году в рамках IV Международного фестиваля музыки эпохи Возрождения *La Renaissance* в Московской государственной консерватории прошла II Музыкально-иконографическая конференция «Культура Запада и культура Востока».

В основе статьи – одна из тем лекционного курса по истории мировой культуры для студентов Академического музыкального училища при Московской государственной консерватории им. П.И. Чайковского. Традиционно наши общеобразовательные программы учитывают профессиональные интересы студентов. В частности, значительная часть тем по истории мировой культуры посвящена музыкальной иконографии. Студенты знакомятся с отношением к музыке в разные эпохи в контексте более широкой проблематики, касающейся восприятия феномена творчества и творческой личности в истории

культуры, а также с конкретными произведениями изобразительного искусства, связанными с музыкой.

Музыкальная тематика в изобразительном искусстве рассматривается на протяжении всего курса, однако наибольшее внимание уделяется XV–XVI векам, когда ее интерпретация становится особенно многогранной. Противоречивое отношение к музыке встречается и в живописи XVII века, но тогда контрасты немного смягчаются. Смерть выступает уже не в образах пляшущих скелетов или высохших трупов, как прежде, а в образе Сатурна, представлявшего обычно весьма благообразным крылатым стариком, который унаследовал, однако, типичные атрибуты средневековой Смерти – косу, песочные часы и музыкальный инструмент. Большое распространение получают сцены светского музицирования, не носящие, как правило, резко выраженной этической оценки. Да и сама святая Цецилия, отвергнувшая на картине Рафаэля земные радости, представленные лежащими у ее ног сломанными музыкальными инструментами, превращается в XVII веке во вдохновенную служительницу искусства.

Отношение к музыке в эпоху поздней Античности и в Средневековье

В основе отношения к музыке в Средневековье и в последующие эпохи лежат идеи Пифагора, известные в изложении авторов, живших много веков спустя после легендарного философа. Их суть – в уподоблении Космоса музыкальному инструменту или музыкальному произведению. Каждая из семи планет, обращаясь вокруг Земли, издает звук определенной высоты, поет, и, таким образом, созерцая ночное небо, мы своим духовным слухом внимаем звездному хору.

Одно из первых развернутых описаний «музыкального космоса» предстает перед нами в «Сновидении Сципиона» из трактата Цицерона «О государстве». Прекрасная мелодия, услышанная внуком знаменитого полководца Сципиона Африканского, возникает благодаря движению небесных тел, и задача музыкантов – услышать и повторить ее. Только так, считает Цицерон (развивая учение Платона о бессмертии души, изложенное в диалоге «Федр»), мы вернемся в высший мир, где пребывала когда-то наша душа: «Воспроизводя это на струнах и посредством пения, ученые мужи открыли себе



Илл. 1. Ян ван Эйк, Хуберт ван Эйк. Гентский алтарь, фрагмент. 1432. Гент, собор Св. Бавона

путь для возвращения в это место – подобно другим людям, которые, благодаря своему выдающемуся дарованию, в земной жизни посвятили себя наукам, внушенным богами». Однако постижение космической музыки возможно только умозрительно: «Звук, производимый необычайно быстрым круговращением всего мира, столь силен, что человеческое ухо не может его воспринять, – подобно тому, как вы не можете смотреть прямо на солнце» [14, с. 140–141].

Наиболее известные античные биографы Пифагора, сочинения которых дошли до нашего времени, – Порфирий (III век) и Ямвлих (IV–V века), – рассказывая о способности великого философа излечивать с помощью музыки телесные и душевные недуги, отмечают, что только Пифагор мог слышать космическую музыку.

«Он, – пишет Порфирий, – умел слышать даже вселенскую гармонию, улавливая созвучия всех сфер и движущихся по ним светил, чего нам не дано слышать по слабости нашей природы» [13, с. 421].

XXV глава труда Ямвлиха «О Пифагоровой жизни» посвящена описанию способностей великого философа воздействовать с помо-

щью музыки на тело и душу человека, однако сам он предпочитал не слышимую никем музыку: «Он, ...используя некую невыразимую и трудно постижимую божественную способность, напрягал слух и вперял ум в высшие созвучия космоса. Он один, по его словам, слышал и понимал всеобщую гармонию и созвучие сфер и движущихся по ним светил, которые издают пение более насыщенное и полнозвучное, чем любые смертные... Вдохновляясь этим движением, утвердившись в своих принципах и, если так можно выразиться, укрепив свое тело, он задумал открыть ученикам, насколько возможно, подобия этих звуков, воспроизводя их инструментами или одним пением. Он думал, что ему одному на земле понятны и слышны космические звуки, и от этого природного источника и корня он считал себя способным учиться и учить других и уподобиться небесным существам... Он верил, что другим людям достаточно смотреть на него и от этого получать пользу и исправляться от его дара посредством образов и знаков, если они не способны правильно воспринимать первичные и чистые первообразы. Он придумал все это точно так же, как мы для тех, кто не может прямо смотреть на солнце из-за слишком яркого света его лучей, придумываем показывать затмение солнца через толщу воды, или через расплавленную смолу, или с помощью темного зеркала, щадя слабость зрения этих людей и изобретая возможность равносильного восприятия для тех, кто должен довольствоваться им, даже если оно и не достоверно» [19, с. 52–53].

Это представление о музыкальном Космосе связано с идеей о красоте и совершенстве мироздания, высказанной еще Фалесом (VI век до н.э.): «Прекраснее всего мир, ибо он – творение Бога» [3, с. 65]. Отсюда – традиция уподобления мира произведению искусства. Плотин, например, отождествлял жизнь с гениальной пьесой, которую сочиняет и ставит Бог-Поэт; мы же – актеры в этой пьесе. Главная цель этой метафоры – доказательство неизбежности и необходимости зла. Глупо, по мнению Плотина, сетовать на царящую в мире несправедливость: «Мы, как невежды в искусстве живописи, обвиняем художника за то, что цвета не повсюду прекрасны; ...или же мы подобны бранящим драму, поскольку не все персонажи ее герои, но есть и раб, и деревенщина; ...драма не хороша, если вывести из нее худших» [12, с. 53]. Как видим, для доказательства своей идеи о красоте, цельности и совершенстве мироздания, которое не портит, а лишь украшает зло, Плотин также

уподобляет мир картине. Продолжая свои рассуждения, он называет его «вселенской поэмой» [12, с. 67], сравнивает с музыкальным произведением, в котором необходимы высокие и низкие звуки [12, с. 63] и музыкальным инструментом, где каждая струна расположена на своем месте [12, с. 67], называет действия людей и энергию жизни танцами [12, с. 60, 62]. И все же его любимая метафора – театр. Отчасти это, возможно, связано с впечатлениями окружающей жизни, отчасти – с верой в реинкарнацию, которая для него – лишь перемена сценических костюмов: «Если смерть есть перемена тела, подобная перемене костюма, ...то что в таком изменении, переходе живых существ друг в друга, страшного? ...И когда люди, смертные люди, обращают свое оружие друг на друга, ...то они словно резвятся в воинских танцах, так что... те, кто гибнет в войнах и битвах, ...быстрее уходят и быстрее возвращаются. <...> Мы должны видеть убийства, всяческие смерти, взятия и разорения городов, словно зрители в театре: все эти смены декораций и костюмов, плачи и жалобные крики. Ибо здесь за событиями нашей жизни, то есть вовне, нет души, но вовне тень человека и жалобно кричит, и сетует, и делает все на сцене, которая есть вся земля» [12, с. 59–60].

Идеи о музыкальном Космосе и красоте мироздания, которое можно уподобить произведению искусства (прежде всего музыкального, ибо театр, с которым Плотин сравнивает мир, являлся в его время музыкальным театром), были восприняты и развиты христианскими философами Античности и Средневековья. Эти же идеи – в основе мировоззрения эпохи Ренессанса, и именно они во многом определили специфику европейской музыкальной иконографии XV–XVII веков.

Христианский философ IV века Григорий Нисский в «Толковании к псалмам» развивает пифагорейскую идею о музыкальном Космосе, соединяя ее с герметическим учением о человеке как микрокосмосе. Таким образом, не только мир, но и человека можно уподобить музыкальному инструменту, а жизнь человеческую – обращенной к Богу песне: «Человек есть некий „малый мир“ (микрокосм), заключающий в себя все, что можно найти в „большом мире“ (макрокосме). Между тем порядок мироздания есть некая музыкальная гармония, в великом многообразии своих проявлений подчиненная некоторому строю и ритму, ...и этому не служат помехой многообразные различия, обнаруживающиеся между отдельными предметами мироздания. Когда музыкант трогает струны плектром, он создает мелодию из разноо-

бразных звуков, и притом, если бы все струны издавали один и тот же звук, мелодия вообще не могла бы возникнуть. Совершенно таким же образом пестрое смешение вещей в мировом целом... творит вселенскую мелодию. Эта мелодия внятна для ума, ничем не развлекаемого, но поднявшегося над внешними ощущениями и слушающего напев небес. Проникающее мироздание взаимное сочувствие, подчиненное строю, порядку и последовательности, и есть первичная, изначальная и подлинная музыка. Ее искусный творец... есть устроитель вселенной.

Коль скоро, следовательно, миропорядок в целом есть некое музыкальное созвучие, творцом которого является Бог, коль скоро человек есть „малый мир“ и в то же время образ и подобие того, кто придал стройность мирозданию, – по необходимости все то, что рассудок усматривает в макрокосме, должно отразиться и в микрокосме: ...в человеческой природе проявляет себя вся музыка, которую можно наблюдать в мироздании. <...> Быть может, музыка есть не что иное, как призыв к более возвышенному образу жизни, наставляющий тех, кто предан добродетели, не допускать в своих нравах ничего немusического, нестройного, несозвучного, не натягивать струн сверх должного, чтобы они не порвались от ненужного напряжения, но также и не ослаблять их в нарушающих меру удовольствиях. <...> Вообще, музыка заставляет натягивать и отпускать струны в должное время, наблюдая за тем, чтобы наш образ жизни сохранял правильную мелодию и ритм, избегая как чрезмерной распушенности, так и излишней напряженности. <...> Бог повелевает, чтобы твоя жизнь была псалмом, который слагался бы не из земных звуков, ...но получал бы сверху, из небесных высот, свое чистое и внятное звучание» [9, с. 107–110].

Современник Григория Нисского, Иоанн Златоуст, уподобляет добродетельного человека музыкальному инструменту: «Станем же флейтой, станем кифарой Святого Духа, подготовим себя для него, как настраивают музыкальные инструменты. Пусть он коснется плектром наших душ! Звучите согласным напевом на радость не только людям, но и силам небесным!» [9, с. 116].

Идеи Пифагора о гармонии небесных сфер были источником вдохновения для Боэция (VI век), автора трактата «Основы музыки», оказавшего заметное влияние на средневековую музыкальную эстетику. По мнению философа, существует три вида музыки – мировая (mundana), человеческая (humana) и инструментальная (instrumentalis).

Инструментальная музыка – это музыка в нашем понимании, воспринимаемая физическим слухом. Мировая музыка, пишет Боэций, «лучше всего заметна в явлениях, которые наблюдаются в самом небе, в сплоченности четырех стихий и в разнообразии времен года» [2, с. 11]. Таким образом, *musica mundana* это не просто небесная музыка, слышимая Пифагором, но музыка, пронизывающая и наполняющая весь мир.

«Человеческую музыку, – продолжает Боэций, – постигает тот, кто погружается в самого себя. Что же смешивает бестелесную живость разума с телом, если не своего рода гармония?» [2, с. 11].

Философ много говорит о любви самых разных людей к музыке, о том, что она нужна людям в горе и в радости, во время тяжелого труда и во время отдыха. «Музыка нам естественно присуща – настолько, что мы не можем, даже если бы захотели, без нее обойтись» [2, с. 11]. Причина этого стремления – та самая человеческая музыка, не просто звучащая в нашей душе, но из которой мы как бы состоим, то есть, вслед за Григорием Нисским, Боэций считал, что человек, будучи микрокосмосом, сам является музыкальным инструментом или произведением. «Платон не случайно говорил: мировая душа скреплена музыкальной гармонией. Когда благодаря гармоничному согласию, существующему в нас, мы воспринимаем гармоничную согласованность музыкального звучания и наслаждаемся им, тогда мы осознаем, что и сами сложены в подобие этой гармонии, ибо подобие человеческой натуре любезно, неподобие же противно и неприятно... Наша душа и наше тело, кажется, сложены по тем же законам числовых отношений, которыми... связываются и сочетаются слаженные мелодии» [2, с. 3–9].

Однако музыка звучит не в каждой душе. По мнению Кассиодора, современника Боэция, музыкальной можно назвать только добродетельную жизнь: «Музыка – это наука, разлитая по всем поступкам нашей жизни. Мы, если следуем благому образу жизни, всегда будем приобщены к этой науке; когда же грешим, музыки не имеем» [8, с. 51].

Цистерцианский аббат Исаак из Стеллы (XII в.), следуя античной традиции, уподоблял тело человека музыкальному инструменту, а душу – мелодии, которая продолжает жить после того, как музыкальный инструмент разбит. После смерти, считал он, «душа все свое уносит с собой: чувства, воображение, мышление, восприятие, понимание, вожделение, гневливость. Тело же выбрасывается, как музыкальный

инструмент, который прежде был цел и настроен, так что содержал в себе музыкальную мелодию и звучал при касании, а теперь разбит и бесполезен. Погибает инструмент, но не погибает мелодия или песня... Как в музыкальном инструменте или в листе антифонария присутствует музыкальная мелодия, пока струны или ноты правильно расположены, ...так существует и согласованность души с телом. И если ты спрашиваешь, где находится душа после тела, я спрошу, где песня после нотного листа или после звучания, где смысл после слова, где мысль после стиха, где число после перечисленного?» [8, с. 130–131].

Средневековые мыслители, подобно античным, были убеждены в красоте и совершенстве мира, нередко уподобляя Бога музыканту, а созданный им мир – музыкальному произведению или музыкальному инструменту. Гонорий Августодунский (XII в.) сравнивал мир с цитрой, а Гийом Овернский (XIII в.) писал: «Когда взираешь на изящество и величие вселенной, обнаруживаешь, что эта самая вселенная подобна прекрасной песне, и обнаруживаешь также, что прочие твари, благодаря своему многообразию согласующиеся в изумительной гармонии, образуют созвучие чудной прелести» [16, с. 48].

Фома Аквинский в «Сумме теологии», подобно античным мыслителям, призывает с благоговением созерцать красоту божественного творения и вслед за Плотинем считает, что попытки изменить хоть малейшую деталь нарушат гармонию целого. Только Плотин, принадлежащий к Античной культуре, использует для доказательства своей идеи преимущественно метафору театра, а Фома Аквинский – музыкального инструмента: «Мироздание не могло быть совершеннее: если бы какой-нибудь один предмет стал бы совершеннее, нарушилось бы соотношение целого, подобно тому, как нарушается мелодия, если одну струну кифары натянуть сверх должного» [9, с. 303].

Однако красота и гармония мира скрыты от глаз непосвященных, которые, будучи сосредоточены на своих проблемах, не в состоянии подняться и увидеть творение в целом, в его совершенстве и высшей целесообразности. Что же помогает увидеть скрытую красоту мира? Музыка. Именно она была для средневекового интеллектуала главным средством познания мира, цель которого заключалась не в «улучшении качества» земной жизни, а в отыскании и постижении его совершенства.

«Музыка – это наука, светом разума озаряющая гармонию всего» [9, с. 297–298], – считал философ IX века Иоанн Скотт Эриугена.

Неудивительно поэтому, что музыка являлась одной из основ средневекового образования, входя в число семи свободных искусств. Семь свободных искусств делились на две ступени: тривиум и квадривиум. В тривиум входили грамматика, риторика и диалектика; в квадривиум – алгебра, геометрия, музыка и астрономия.

Поскольку мышление средневекового человека отличалось абстрактностью, любое абстрактное понятие он облакал в зримый, чаще всего женский, образ. Семь свободных искусств также изображались в облики величественных дам с атрибутами своих занятий и с музыкальными инструментами. Тем самым, во-первых, утверждалось главенство среди них музыки, а во-вторых, присущая всем свободным искусствам музыкальность и их роль в постижении гармонии мира.

Превознося музыку, средневековые мыслители прежде всего имели в виду теорию, а не исполнительское искусство. Алкуин, возглавлявший Палатинскую академию при дворе Карла Великого, считал: музыка есть «наука, говорящая о числах, которые в звуках обретаются» [16, с. 15]. Что касается музыканта, то это, по мнению Боэция, не исполнитель и не мастер по изготовлению музыкальных инструментов, а человек, который понимает музыку и здраво судит о ней [2, с. 65–67].

На такое отношение к музыке повлияли две вещи: во-первых, античное презрение к любому не только физическому, но и ручному труду, а во-вторых, и это, пожалуй, главное, – страх перед внешней красотой и миром чувств. Звучащая музыка, как любое другое искусство, как любая земная красота, вызывала у христианских аскетов сложное и противоречивое отношение. С одной стороны, земная музыка была связана с небесной, служила ступенью к ее постижению; она звучала в церкви во время богослужений; с другой – она развлекала и услаждала слух, отвлекая от главного – усилий по спасению души. Даже сладостное звучание церковной музыки порой вызывало тревогу. Стремление к красоте и страх перед ее чарами, попытки оправдать ее той пользой, которую она может принести слабой душе, жаждущей спасения, и в то же время осознание опасности таинственной власти музыки – об этом пишет Августин Блаженный в «Исповеди» (глава XXXIII), размышляя о том, пользу или вред приносят песнопения в церкви: «Иногда мне кажется, я уделяю им больше почта, чем следует: я чувствую, что сами святые слова зажигают наши души благочестием более жарким, если они хорошо спеты; плохое пение такого действия не оказывает.

Каждому из наших душевных движений присущи и только ему одному свойственны определенные модуляции в голосе говорящего и поющего, и они, в силу какого-то тайного сродства, эти чувства вызывают. ... Иногда ...я совершаю ошибку, впадая в чрезмерную строгость: иногда мне сильно хочется, чтобы в моих ушах и в ушах верующих не звучало тех сладостных напевов, на которые положены псалмы Давида. <...> И, однако, я вспоминаю слезы, которые проливал под звуки церковного пения, когда только что обрел веру мою, и, хотя теперь меня трогает не пение, а то, о чем поется, но вот – это поется чистыми голосами... – и я вновь признаю великую пользу этого установившегося обычая. Так и колеблюсь я, и наслаждение опасно, и спасительное влияние пения доказано опытом. Склоняясь к тому, чтобы не произносить бесповоротного суждения, я все-таки, скорее, одобряю обычай петь в церкви: пусть наша душа слабая, упиваясь звуками, воспрянет, исполняясь благочестия. Когда же со мной случается, что меня больше трогает пение, чем то, о чем поется, я... предпочел бы вовсе не слышать пения» [1, с. 385–387].

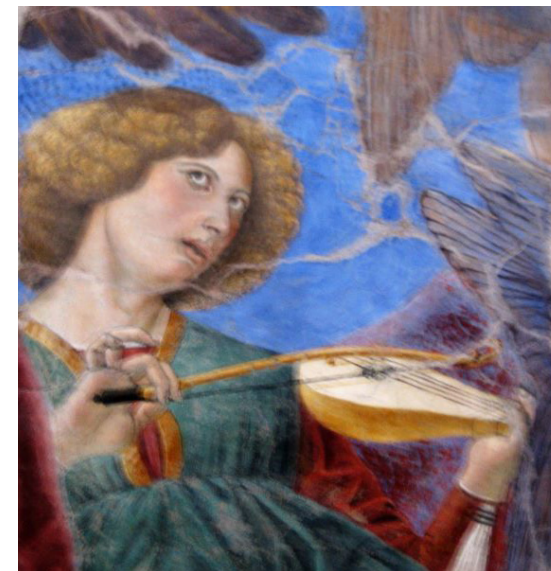
1000 лет спустя после Кассиодора, говорившего об отсутствии музыки в грешной душе, почти ту же идею мы встретим у Шекспира в заключительном акте «Венецианского купца»: Лоренцо, любящий звездным небом, говорит о хоре планет и ангелов, который нам не дано услышать в этой жизни, и о музыке в душе человеческой. Однако тот, у кого ее нет, способен на любые преступления. Казалось бы, это повторение общих мест средневековой музыкальной эстетики. Но не совсем. Лоренцо вспоминает о музыке в душе человеческой после прихода музыкантов, и это не случайно. Ее отсутствие, как можно заключить из его слов, проявляется не только в безнравственности, но и в равнодушии к земной, звучащей музыке, причем музыке светской. Идея неприемлемая для античных и средневековых богословов, но вполне в духе Ренессанса. Однако новые идеи далеко не всегда тотчас же отражаются в изобразительном искусстве. В живописи XV–XVI веков и даже в начале Нового времени господствует сложное, напряженное отношение к музыке, выраженное у Августина, который и любил ее, и ненавидел – прежде всего за свою любовь к ней. Вот почему на протяжении веков музыкальные инструменты были атрибутами и ангелов, и смерти, и добра, и зла, напоминая то о жизни вечной, то об аде и вечном проклятии.

Музыкальная тематика в религиозной живописи XV–XVI веков

Искусство Ренессанса – преимущественно религиозное искусство, несмотря на проникновение светского начала. Католическая церковь была его главным заказчиком и спонсором, а потому заметное преобладание религиозных сюжетов в живописи Возрождения не удивительно. Главным критерием деления живописи на религиозную и светскую является сюжет. Впрочем, порой оно носит отчасти условный характер. С одной стороны, на религиозную живопись влияет интерес и любовь к земной жизни; с другой – формально светская живопись проникнута христианскими идеями и символами.

Итак, поскольку религиозная живопись является ведущим жанром в искусстве позднего Средневековья, главными музыкантами в ней являются не люди, но ангелы. Ангельские хоры появляются в итальянской живописи в XIV веке под влиянием византийских шестивий ангелов. Возможно, они восполняют роль муз, прославляя, подобно им, божественное творение [17, с. 16], но, скорее всего, это попытка перевести на христианский образный язык античную идею о гармонии небесных сфер. В обоих случаях Космос не безмолвствует: он поет, именно поет, не звучит, ибо наполнен мистической, высшей Жизнью. Прославляя Христа и Деву Марию, ангелы поют и играют на самых разных музыкальных инструментах. Чаще всего мы увидим их на картинах, изображающих Мадонну на троне, Рождество, Отдых на пути в Египет, Вознесение Христа, Вознесение Марии, Коронование Марии. Трубящие ангелы пробуждают умерших и возвещают начало Страшного Суда, а в произведениях, посвященных Апокалипсису, они появляются после снятия Агнцем седьмой печати. Нередко музицирующих ангелов можно увидеть на картинах из жизни святых. Изображения музицирующих ангелов вне сюжетного контекста встречаются реже. Нередко это фрагменты утраченных произведений.

Одни из самых известных музицирующих ангелов изображены на фресках Мелоццо да Форли (1480). Некогда они были частью большой композиции «Вознесение», находившейся в апсиде церкви Святых Апостолов (Санти-Апостоли) в Риме. В XVIII веке, во время перестройки церкви в стиле барокко, фрагменты уничтоженной фрески были перенесены в Ватиканскую пинаотеку.



Илл. 2. Мелоццо да Форли.
Музицирующий ангел. 1480 (?).
Пинаотека Ватикана

Порой состав ангельских оркестров вызывает вопросы. Один из них, приветствующий появление на свет Божественного Младенца, изображен на центральной картине Изенгеймского алтаря Матиаса Грюневальда (Матис Нитхард Готтхардт) (1512–1516, Кольмар, Музей Унтерлинден). Впереди – златокудрый нежный улыбающийся ангел в белых одеждах, но в глубине картины – темный, покрытый перьями ангел, самозабвенно музицирующий и не обращающий внимания ни на Младенца Христа, ни на зрителей. По мнению исследователя творчества художника В. Френгера, это один из падших ангелов, а возможно, и сам сатана, проникший в ангельский оркестр. В пользу данного предположения свидетельствует не только облик таинственного музыканта, но и окружающие его зловещие, как бы рожденные мраком образы. Среди них В. Френгер увидел и Еву, сложившую в молитве руки и в благоговении созерцающую того, кто через 33 года освободит ее из Ада. Однако, что заставило падшего ангела проникнуть в ангельский оркестр? Запоздалое раскаяние или стремление навредить Божественному Младенцу? [23, с. 286–287, 299].



Илл. 3. Матиас Грюневальд.
Изенгеймский алтарь, фрагмент.
1512–1516. Кольмар, Музей
Унтерлинден

«Изенгеймский алтарь» стал источником вдохновения для немецкого композитора Пауля Хиндемита. Он является автором симфонической поэмы (1934) и оперы (1938) «Художник Матис», написанных под впечатлением от «Изенгеймского алтаря»: в частности, названия трех частей симфонической поэмы – «Хор ангелов», «Положение во гроб» и «Искушение святого Антония» – отсылают нас к конкретным картинам полиптиха.

Хотя средневековые богословы уподобляли Бога музыканту, художники редко воплощали эти идеи. Правда, до того, как сформировался канонический облик Иисуса Христа, его иногда изображали в виде Орфея на стенах римских катакомб, однако эта иконографическая традиция не получила дальнейшего развития. Одно из немногих

изображений Христа в облике музыканта – картина «Райский сад» Верхнерейнского мастера (1410, Франкфурт-на-Майне, Штеделевский институт искусства). На ней мы видим Рай в образе небольшого, окруженного стеной сада. Одновременно это один из традиционных символов Девы Марии, которая христианскими богословами ассоциируется с невестой из «Песни Песней», уподобляемой запертому саду. В Раю сидит Богоматерь с книгой. Рядом с ней среди цветов – Младенец Христос, которому одна из святых дев (скорее всего св. Екатерина) подает псалтериум [27, с. 14–15]. На картине Гертгена тот Синт Янса «Богоматерь во славе» (1490–1495, музей Бойманса – ван Бёнингена, Роттердам) Младенец Христос с двумя колокольчиками участвует в ангельском оркестре.

Люди-музыканты встречаются прежде всего на картинах, посвященных библейским сюжетам, прямо или косвенно связанным с музыкой. Прежде всего, это Давид, которого изображают или как юного придворного, услаждающего слух грозного владыки игрой на арфе, или как престарелого царя, славящего Господа музыкой и пением. В Новом Завете основными сюжетами, где присутствуют музыканты-люди, являются Брак в Кане Галилейской и Танец Саломеи, а также притча о блудном сыне, где музыканты и музыкантши означают дурную компанию, в которую попал молодой человек. Нередко роль музыкантов вспомогательна и незаметна, но подчас она является ключевой, отражая прямо противоположные смыслы.

На картине Босха «Брак в Кане Галилейской» (Музей Бойманса – ван Бёнингена, Роттердам) только один музыкант – страшный карлик с красной волынкой, являющейся на большинстве картин этого художника универсальным символом зла. По мнению Ш. де Тольная и В. Френгера, центральной темой этого произведения является не столько первое чудо Христа, сколько проблема нравственного выбора, выраженного словами апостола Павла: «Не можете пить чашу Господню и чашу бесовскую; не можете быть участниками в трапезе Господней и в трапезе бесовской (1 Кор., 10:21) [22, с. 146]. Какой путь выберут молодожены: примут ли они чашу с Причастием из рук Божественного Младенца (возможно, он показан в образе юного виночерпия) или пустятся в пляс под аккомпанемент красной волынки?

На картине П. Веронезе (1563, Париж, Лувр), посвященной тому же событию, музыканты играют одну из центральных ролей. В отли-

чие от Босха, представившего Брак в Кане Галилейской как камерное, почти домашнее застолье, Веронезе изобразил его как многолюдное придворное празднество под открытым небом. Иисус Христос в центре, но в толпе его не сразу можно заметить. Однако музыкантов на переднем плане мы увидим сразу. Один из них, в белом, играющий на виоле да браччо, – автопортрет Веронезе. Другой музыкант с тем же инструментом – Тинторетто. Тициан играет на басовой виоле, а Якопо Бассано – на кларнете [7, с. 16].

На картинах, посвященных житиям святых, также порой звучит музыка. Прежде всего это изображения св. Цецилии – покровительницы музыки и музыкантов, день памяти которой отмечается 22 ноября. Она жила в Риме в III веке и приняла смерть за христианскую веру. В источниках о ее жизни не говорится о том, что она занималась музыкой, однако, по преданию, она молилась и пела церковные песнопения, в то время как ее под торжественную музыку вели в дом жениха. Святая была похоронена в катакомбах, а в IX веке ее мощи были перенесены в церковь в Риме, в районе Трастевере, построенную на месте дома, где она жила.

На ее древнейших изображениях нет музыкальных инструментов, но с XIV–XV веков можно увидеть св. Цецилию с органом-портативом или органом-позитивом. С XVI века она стала считаться покровительницей музыки и музыкантов. В 1584 году в ее честь была названа Академия музыки в Риме. Распространению культа св. Цецилии немало способствовало и то, что в 1599 году, во время перестройки посвященной ей церкви в Трастевере, ее мощи были открыты и оказались нетленными. Под впечатлением от увиденного скульптор Стефано Мадерно изваял статую святой Цецилии, которая с тех пор находится в этой церкви [26].

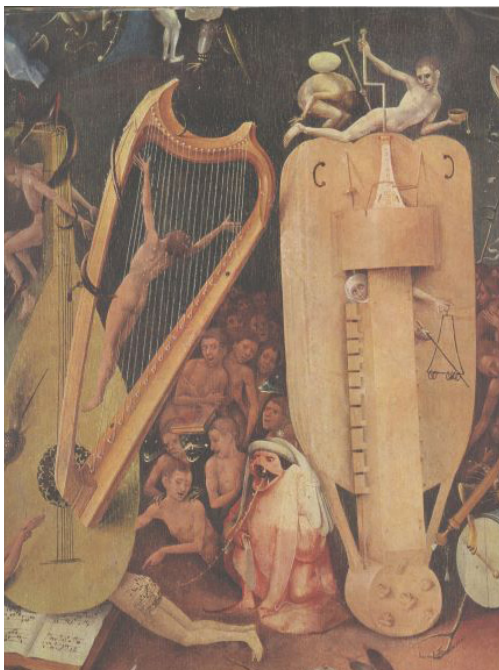
Самое известное изображение св. Цецилии принадлежит кисти Рафаэля (1514, Болонья, Национальная пинакотекa). Окруженная святыми, Цецилия в экстазе внимает ангельскому пению. У ее ног – разбросанные и сломанные музыкальные инструменты. Сама она держит портативный орган, но его положение свидетельствует, что Цецилия не собирается на нем играть. В данном случае музыкальные инструменты символизируют суетное и преходящее земное бытие, которое оставила святая ради высшей жизни. Несмотря на известность, у этой картины было немного подражателей. Большинство художни-

ков XVII века, когда появляется особенно много изображений святой Цецилии, представляли ее вдохновенной музыкантшей.

Святой Августин, среди произведений которого есть и трактат о музыке, изображен на картине В. Карпаччо (1502, Венеция, Скуола ди Сан Джорджо Скьявони). Августин сидит за работой в келье, на-поминающей кабинет ученого. По мнению А. Майкапара, ноты двух музыкальных пьес на первом плане символизируют прошлую и настоящую жизнь Августина. Прошлая жизнь в образе светской пьесы брошена на пол; над ней – песочные часы. Настоящая жизнь в образе духовной пьесы – на пюпитре. Над Августином находится армиллярная сфера, символизирующая упорядоченность мира и космоса, которая познается посредством музыки.

Музыкальная тематика в творчестве И. Босха стоит особняком в искусстве его времени. Во-первых, у него почти нет музицирующих ангелов. Единственное, пожалуй, исключение – картина (бывшая столешница) «Семь смертных грехов» (Мадрид, музей Прадо): там мы их увидим в медальоне, изображающем Рай. Музыка ассоциируется у него почти исключительно с грехом, однако, если другие художники обычно лишь намекали на суетность этого вида искусства, не отказывая ей и ее служителям в красоте и обаянии, то Босх связывает музыку главным образом со страданием и внешним уродством.

«Ад для музыкантов», или «Музыкальный ад» – условное название фрагмента правой створки триптиха «Сад земных наслаждений» (Мадрид, музей Прадо). Рядом с троном Сатаны мы видим гигантские музыкальные инструменты: лютню, колесную лиру и арфу, играющую на распятом на ней музыканте. Здесь же изображены барабан, флейта, труба и другие инструменты. Примечательно, что три главных адских инструмента использовались во времена Босха для исполнения церковной музыки и изображались в руках ангелов. По мнению В. Френгера, здесь представлены музыканты, неподобающим образом использовавшие свое искусство [22, с. 55–59]. Воплощением зла для Босха являются любые инструменты, однако его универсальный символ – красная волынка. В триптихе «Сад земных наслаждений» она венчает странный образ на центральной картине (бледное, скорбное, чуть ироничное лицо; тело, в полости которого, напоминающей дупло, находится трактир; стоящие в лодках ноги-стволы); кроме того, она изображена в виде эмблемы на белом флажке. Красная волынка зани-



Илл. 4. Иероним Босх. Сад земных наслаждений, фрагмент. 1490–1510. Мадрид, Прадо

мает центральное место и на уже упомянутой картине «Брак в Кане Галилейской».

Любовь и музыка в творчестве Босха, как и у многих других художников его времени, неразрывно связаны. Перед шатром влюбленных на картине «Семь смертных грехов» мы видим арфу и флейту, на которых, вероятно, они только что играли. Самозабвенно музицируют монах и монахиня на «Корабле дураков» (Париж, Лувр) и юная пара, восседающая на самой вершине воза сена, направляющегося прямоком в ад. Однако с интерпретацией данного образа на центральной картине триптиха «Воз сена» (Мадрид, Прадо) не все просто. С одной стороны, может показаться, что влюбленные музыканты и есть главные грешники. Однако с ними не только подыгрывающий им монстр, но и ангел, молящийся за их души, а Бог, наблюдающий за происходящим из просвета среди облаков, совсем рядом.

Музыкальная тематика в светской живописи XV–XVI веков

Музыка входила в число семи свободных искусств и, как все они, представала в виде женщины с музыкальным инструментом. Впрочем, почти всегда можно понять, что изображена именно она. Например, миниатюра из Антифонария Медичи (около 1300, Флоренция, библиотека Медичи-Лауренциана) иллюстрирует концепцию Боэция о трех видах музыки. Музыка изображена здесь трижды в виде сидящей на троне женщины, увенчанной короной. В первом, верхнем, ярусе она руководит хором небесных светил, то есть мировой музыкой (*musica mundana*), во втором – хором монахов и мирян – человеческой музыкой (*musica humana*), в третьем – инструментальной музыкой (*musica instrumentalis*). В одном из манускриптов «Нравоучительной книги о шахматах любви» Эврара де Конти, иллюстрированном Робине Тестаром (1496–1498), есть миниатюра, изображающая «госпожу Музыку», за которой находятся ее служители. Она восседает на троне в виде двух белых лебедей, еще со времен Античности, отождествляемых с Аполлоном.

Одна из наиболее известных аллегорий музыки – картина немецкого художника Ханса Бальдунга Грина, называемая также «Женщина с кошкой» (1529, Мюнхен, Старая Пинакотека). Возможно, погруженная в чтение обнаженная женщина с виолой, рядом с которой стоит похожий на кошку зверек, – аллегория музыки. Однако это вызывает сомнения, ибо женщина обнажена, что не характерно для средневековых аллегорий музыки. Возможно, это одна из муз, но тогда что делает здесь кошка? Не исключено, что перед нами ведьма. В пользу данного предположения говорит и характер творчества Грина, и кошка – дьявольское животное, с точки зрения средневековых людей. Впрочем, будучи ведьмой, женщина вполне может являться и аллегорией музыки: в контексте эпохи и творчества самого Грина одно другому не мешает.

«Аллегория музыки» (1557) Паоло Веронезе представляет собой одно из двадцати одного тондо, написанных для потолка библиотеки Марциана в Венеции. По мнению А. Майкапара, здесь воплощены два противоположных начала искусства: «В работе две эмоциональные составляющие, одна из них – доминирующая: тот явно ощутимый аполлонический дух, дух спокойствия, который передается женскими музицирующими фигурами (музами?); они играют на струнных ин-



Илл. 5. Ханс Бальдунг Грин. Аллегория музыки. 1529. Мюнхен, Старая Пинакотекка



Илл. 6. Ян ван Эйк. Тимофей. 1432. Лондон, Национальная галерея

струментах. Вторая составляющая контрастна первой. Ее представляет скульптурная фигура Пана (якобы античная), извечного соперника Аполлона. Пан выглядит довольно зловеще...» [7, с. 11].

Портреты музыкантов встречаются в рассматриваемую эпоху довольно редко. Отчасти это связано с невысоким социальным статусом музыканта, отчасти с тем, что изображение музыкальных инструментов указывало не только на занятия человека, но имело символическое, причем зачастую негативное значение. Поэтому, возможно, музыкантов нередко изображали без музыкальных инструментов, и на их профессию указывала лишь партитура, что отражало средневековое почитание теории музыки и настороженное отношение к исполнительскому искусству. Что касается людей с музыкальными инструментами, то часто это не профессионалы, а любители.

Портрет – один из самых интересных и информативных исторических источников. Он дает представление не только о том, как реально выглядели люди, но и о том, какими они хотели казаться и остаться в памяти потомства. Люди на портретах XV века спокойные, сосредоточенные, благочестивые; многие изображены во время безмолвной молитвы. В XVI столетии больше внимания уделяется социальному и имущественному положению человека, его интересам и внутреннему миру, однако, как и прежде, преобладают характеры серьезные и набожные. То же можно сказать и о музыкантах. На портретах XV–XVI веков они обычно предстают как одухотворенные, отрешенные служители искусства, чуждые земной суеты, что особенно бросается в глаза, если сравнить их с музыкантами в живописи XVII столетия.

Один из ранних портретов музыкантов – «Тимофей» Яна ван Эйка (1432, Лондон, Национальная галерея). Картина получила свое название по сохранившейся надписи внизу. Вероятно, это не имя человека на портрете, а скорее его «почетное звание», свидетельствующее о том, что его талант сравним с талантом Тимофея из Милета – знаменитого древнегреческого музыканта. Так называли композитора Жилия Беншуа (около 1400–1460) – придворного музыканта герцога бургундского, у которого служил и Ян ван Эйк [11, с. 110].

На «Портрете музыканта» Леонардо да Винчи (1490, Милан, Пинакотекка Амброзиана) изображен, вероятно, Франкино Гафури (1451–1522) – композитор и музыкальный теоретик, регент хора Миланского собора и профессор Миланского университета. Иден-

тифицировать музыканта удалось по партитуре, которая содержит фрагмент его произведения [25, с. 23].

Автопортрет художника в образе музыканта – довольно распространенное явление в истории искусства. К нему относится «Автопортрет за спинетом» Софонисбы Ангиссола (1561, Элторп, Великобритания). На переднем плане – молодая цветущая женщина за спинетом, а в глубине картины в темноте – старуха. Возможно, это не портрет конкретной пожилой особы, а образ самой художницы в будущем. Таким образом, с одной стороны, она демонстрирует свои разносторонние дарования, с другой – напоминает себе и зрителям о недолговечности юности и красоты.

Та же идея, но выраженная более явно – на картине Ганса Гольбейна Младшего «Послы» (1533, Лондонская национальная галерея). На первый взгляд кажется, что здесь изображены преуспевающие молодые люди, окруженные предметами, указывающими на их разносторонние интересы, – книгами, музыкальными инструментами, измерительными приборами, однако деформированный череп на переднем плане, который особенно хорошо виден, если посмотреть на картину справа под острым углом, напоминает о суетности и недолговечности всего этого.

В эпоху Ренессанса на традиционные размышления о бренности земного бытия наложилось обостренное чувство времени. Одно из проявлений этого – многочисленные аллегорические изображения возрастов человека, нередко связанные с музыкальной тематикой. Жизнь человеческая в образе музыкального произведения предстает перед нами на картине «Три возраста» Джорджоне, называемой также «Урок музыки» (1510, Флоренция, Галерея Палатина) и одноименной картине Тициана (1512, Эдинбург, Национальная галерея Шотландии).

Мифологический жанр неразрывно связан с музыкальной тематикой. Музыкальные инструменты были атрибутами Аполлона, муз, Орфея, Полифема, Пана, сатиров и других персонажей древнегреческой мифологии.

Особенно тесно связан с музыкой образ Венеры. Астрология, которой увлекались многие интеллектуалы эпохи Ренессанса, называет музыкантов детьми Венеры, и образ «Сада любви», получивший распространение в искусстве XV–XVI веков, представляет собой музицирующих на лоне природы юношей и девушек. По сюжету



Илл. 7. Софонисба Ангиссола. Автопортрет за спинетом. 1561. Элторп, Великобритания

и иконографии к «Саду любви» близок образ «Триумфа Венеры». Один из таких «Триумфов» изображен на фреске Франческо дель Косса в палаццо Скифанойя в Ферраре (1469–1471).

Образ Вакха отождествлялся с музыкой в сценах вакханалий и близких к ним изображений, называемых «Триумф Вакха и Ариадны». Образцами для них были рельефы на античных саркофагах, представляющих Вакха (Диониса) со свитой. Вакх, умирающий и воскресающий бог, бог плодородия и жизненных сил земли, воплощал надежду на возрождение и вечную жизнь. Один из образцов этого жанра – фреска А. Карраччи «Триумф Вакха и Ариадны» (конец XVI – начало XVII века, Рим, Палаццо Фарнезе). Согласно мифу, Тезей, которому Ариадна помогла в победе над Минотавром (нить Ариадны), обещал жениться на ней и увез с собой, но, не сдержав слова, оставил ее, спящую, на острове Наксос. Там ее увидел Вакх и сделал своей женой. На фреске изображены восседающие на колеснице Вакх и Ариадна, вокруг ко-

торых музицируют и кружатся в неистовом танце сатиры и вакханки. Справа привлекает внимание как бы пробуждающаяся ото сна вакханка. Возможно, это еще одно изображение Ариадны, напоминающее о ее чудесном спасении и пробуждении для новой, лучшей жизни.

И в Средневековье, и в период Ренессанса, и в Новое время античная мифология воспринимались как собрание нравоучительных историй, и из несметного количества сюжетов обычно выбирались те, которые хотя бы косвенно соответствовали христианской системе ценностей.

Среди наиболее излюбленных сюжетов в эпоху Возрождения – Выбор Геркулеса, о котором впервые упоминает Ксенофонт в «Воспоминаниях о Сократе». Однажды герой встретил двух девушек: одна была прекрасна и общительна, другая держалась скромно и незаметно. Каждая звала его за собой, и, казалось, выбор был прост, однако первую звали Порок, а вторую – Добродетель. После долгих мучительных колебаний герой последовал за Добродетелью. На картине А. Каррачи «Выбор Геркулеса» (1596, Неаполь, Музей Каподимонте) мы видим погруженного в глубокие раздумья Геракла и двух девушек. Атрибутами девушки по имени Порок являются театральные маски и музыкальные инструменты, указывающие здесь на суетность и скоротечность жизни.

Впрочем, в эпоху Возрождения восприятие античной мифологии усложняется и мифологический жанр становится предлогом для выражения философских идей или предметом интеллектуальных игр.

Одна из самых загадочных картин эпохи Ренессанса – «Сельский концерт» (1508–1510, Лувр). В настоящее время большинство исследователей считает ее произведением Джорджоне, но иногда она приписывается Тициану. Существует бесчисленное множество интерпретаций этой картины, которые, по мнению исследователя венецианской живописи Е. Яйленко [18, с. 265], сами по себе уже заслуживают отдельного исследования. В соответствии с наиболее распространенной интерпретацией данной картины, обнаженные девушки являются музами, вдохновляющими поэтов, образы которых воплощают концепцию Аристотеля о двух родах поэзии.

Картина Тициана «Венера и органист» отражает, по-видимому, идеи распространенной в эпоху Ренессанса философии неоплатонизма. Она известна в нескольких вариантах, находящихся в Берлинской национальной галерее, музее Прадо в Мадриде, музее Метрополитен

в Нью-Йорке и художественном музее Кембриджа (США). На фоне пейзажа изображен музыкант, который, играя на органе, созерцает Венеру. Скорее всего, здесь представлена Венера (Афродита в греческой мифологии) Небесная, которая, в отличие от Венеры Земной, традиционно изображалась обнаженной. В соответствии с учением неоплатонизма, музыка пробуждает нашу внутреннюю память, заставляя вспомнить о высшей жизни, которой мы были причастны до нашего рождения. (О воспоминаниях, возникающих под воздействием созерцания красоты земной, см. диалог Платона «Федр».) Таким образом, служа высокому искусству, музыкант созерцает Небесную Любовь. В связи с данной картиной можно вспомнить стихотворение испанского поэта-мистика Луиса де Леона, посвященное композитору и органисту Франсиско Салинасу, также основанное на идеях неоплатонизма. Музыка, по словам поэта, пробуждает нашу душу и заставляет вспомнить высший мир, в котором мы когда-то пребывали [4, с. 431].

Смерть в образе музыканта (Пляски смерти)

В XIV столетии в искусстве Западной Европы появляется антропоморфный образ смерти, получивший распространение в XV–XVI веках. Ранее смерть воспринималась абстрактно, как уход из мира, а усопшие изображались спокойными и величественными. Однако в начале позднего Средневековья отношение к смерти кардинально меняется. В европейской литературе и изобразительном искусстве появился новый жанр – пляски смерти. В литературе это обычно диалоги мертвецов с живыми или смерти со своими жертвами, главная тема которых – бренность всего земного и неотвратимость ужасного конца. В изобразительном искусстве данная тема воплотилась с пугающим натурализмом. Надгробные изображения являют нам страшные картины различных стадий разложения трупа, а на фресках, картинах и гравюрах веселятся скелеты и мертвецы и пристают к живым, предпочитая девушек и молодых женщин. Так, в изобразительном искусстве Германии XV–XVI веков один из излюбленных сюжетов – «Девушка и смерть» (особенно известны картины на эту тему Ханса Бальдунга Грина), в соответствии с которым смерть (мужского рода в немецком языке) агрессивно оказывает знаки внимания цветущей красавице.



Илл. 8. Михаэль Вольгемут. Пляска смерти. 1493. Гравюра из «Нюрнбергской хроники» (Liber Chronicarum)

В чем причина распространения такого рода искусства, расцвет которого приходится в эпоху, которую принято называть Ренессансом? Непосредственным поводом стала, вероятно, эпидемия чумы XIV века, самая страшная за всю историю Европы. Большую роль сыграла реанимация народного дохристианского (не античного) язычества, с которым церковь вначале боролась, но затем пошла на уступки, признав зло как реальную, не зависящую от Бога силу. Это выразилось и в допущении изображений плясок смерти, в принципе противоречащих христианской доктрине (ведь Христос победил смерть), и в массовой охоте на ведьм, сама вера в которых осуждалась в раннем Средневековье. Однако к пляскам смерти имеют отношения и явления, связанные с ренессансной культурой. Это, прежде всего, культ телесной красоты, земных радостей и наслаждений, и чем сильнее он был, тем сильнее и мучительнее был страх потерять все это, и не просто потерять,

а увидеть страшные следы разрушения: недаром Ханс Бальдунг Грин с таким усердием и мастерством изображал обнаженное женское тело.

Атрибутом смерти обычно являлась коса или стрела. Однако нередко это были музыкальные инструменты: скелеты аккомпанируют друг другу во время веселых плясок на кладбище или под музыку сопровождают свои жертвы. Впрочем, в «Плясках смерти» музыкальные инструменты нужны были не только для аккомпанемента. Мы уже видели, что на картинах иных жанров музыка ассоциировалась со скоротечностью жизни и смертью.

Одна из наиболее известных сохранившихся «Плясок смерти» находится в Таллинне в церкви св. Николая (Нигулисте). Она представляет собой изображение на холсте длиной около 7,5 метра, которое является началом несохранившегося произведения. Таллиннская «Пляска смерти» является версией (возможно, авторской) «Пляски смерти» Бернта Нотке (1435–1509) из церкви св. Марии в Любеке, погибшей во время Второй мировой войны [6]. В начале полотна представлен проповедник, а рядом с ним – Смерть, играющая на волынке. Далее изображены «сильные мира сего» – папа римский, император, императрица, кардинал и король. Между ними – высохшие трупы в саванах, держащие их за руки и ведущие с ними назидательные беседы, тексты которых приведены внизу.

В XVI веке получают распространение гравюры с изображением «Плясок смерти». В отличие от фресок и картин, находящихся в церквях, они предназначены для внимательного рассматривания в одиночестве или в кругу семьи. Таким образом, если изображения в церкви призваны были внушить ощущение ужаса и тревоги толпе верующих, гравюры обращались непосредственно к душе человека. Такова серия гравюр Ганса Гольбейна Старшего (изданы в 1538 году). Смерть-музыкант встречается там неоднократно. Она притаилась со своей виолой, когда Адам и Ева изгоняются из Рая, усердно бьет в барабан перед ничего не слышащей влюбленной парочкой, сопровождает на кладбище старика и старуху, играя на ксилофоне. На одной из гравюр изображен целый оркестр скелетов, состоящий из трубачей и барабанщика.

В XVII веке пляски смерти почти исчезли из европейского искусства, однако отождествление музыки и смерти сохраняется. Вспомним натюрморты «Суэта суэта», где с черепом соседствуют музыкальные инструменты и ноты, образы Сатурна, который вытеснил неэсте-

тичный образ смерти, но унаследовал ее роль и атрибуты – косу, серп и музыкальные инструменты. В XIX веке, в эпоху романтизма, появляется интерес к Средневековью, в том числе и к пляскам смерти (квартет Шуберта «Девушка и смерть», песня Листа «Пляска смерти», симфоническая поэма Сен-Санса «Пляска смерти», «Автопортрет со скрипкой смерти» А. Бёклина (1872, Берлин, Национальная галерея) и т.д.). Впрочем, это уже совсем иная эпоха, избравшая Средневековье одной из своих любимых игрушек, когда и музыка, и смерть обретают совсем иные смыслы.

Список литературы:

- 1 Августин Блаженный. Исповедь. М.: ДАРЪ, 2007. 576 с.
- 2 Бозций. Основы музыки / Подготовка текста, перевод и комментариев С.Н. Лебедева. М.: Московская консерватория, 2019. 428 с.
- 3 Диоген Лаэртский. О жизни, учениях и изречениях знаменитых философов / Пер. М.Л. Гаспарова. М.: Мысль, 1986. 571 с.
- 4 Европейские поэты Возрождения. М.: Художественная литература, 1974. 736 с.
- 5 Зримая музыка. Европейская живопись и графика XIV– начала XIX веков. Каталог выставки в ГМИИ им. А.С. Пушкина. М.: Константа, 2000. 47 с.
- 6 Люмисте М. Церковь Нигулисте [Электронный ресурс]. Таллин: Периодика, 1976. 63 с. URL: http://yakov.works/libr_min/12_l/um/iste.htm (дата обращения 26.08.19).
- 7 Майкапар А.Е. Веронезе. М.: Комсомольская правда, 2011. 48 с.
- 8 Махов А.Е. Musica literaria. Идея словесной музыки в европейской поэтике. М.: Intrada, 2005. 224 с.
- 9 Музыкальная эстетика западноевропейского Средневековья и Возрождения. М.: Музыка, 1966. 290 с.
- 10 Нессельштраус Ц.Г. Пляски смерти в западноевропейском искусстве XV века как тема рубежа Средневековья и Возрождения // Культура Возрождения и Средние века. М.: Наука, 1993. С. 141–148.
- 11 Никулин Н.Н. Золотой век нидерландской живописи. XV век. М.: АСТ, 1999. 288 с.
- 12 Плотин. Третья Эннеада / пер. с древнегреческого Т.Г. Сидаша. СПб.: Квадривиум, 2018. 352 с.
- 13 Порфирий. Жизнь Пифагора // Диоген Лаэртский. О жизни, учениях и изречениях знаменитых философов / Пер. М.Л. Гаспарова. М.: Мысль, 1986. С. 416–426.
- 14 Томан И.Б. Зримая музыка в литературе. Хрестоматия по истории мировой художественной культуры. М.: АПКППРО, 2010. 88 с.
- 15 Цицерон. О государстве // Цицерон Марк Туллий. О государстве. О законах. О дружбе. Об обязанностях. Речи. Письма. М.: Мысль, 1999. 780 с.
- 16 Эко У. Искусство и красота в средневековой эстетике. СПб.: Алетейя, 2003. 256 с.
- 17 Эмбер И. Музыка в живописи. Музыка как символ в европейской живописи эпохи Ренессанса и барокко. Будапешт: Корвина, 1984. 132 с.
- 18 Яйленко Е. «Сельский концерт» из Лувра и пасторальные концерты в венецианской живописи первой трети XVI века // Яйленко Е. Венецианская античность. М.: Новое литературное обозрение, 2010. С. 263–320.
- 19 Ямвлих. О Пифагоровой жизни / Пер. с древнегреч. И.Ю. Мельниковой. М.: Алетейя, 2002. 192 с.
- 20 Ausoni A. Die Musik. Symbolik und Allegorien. Berlin: 2006. 384 S.
- 21 Brown Howard Mayer, Lascel J. Musical Iconography. A Manual for Cataloguing Musical Subjects in Western Art before 1800. Cambridge: Harvard University Press, 1972. 220 p.
- 22 Fraenger W. Bosch. Dresden: Verlag der Kunst, 1975. 516 S.
- 23 Fraenger W. Matthias Gruenewald. Dresden: Verlag der Kunst, 1985. 354 S.
- 24 Imago musicae. International Yearbook for Musical Iconography. 1985 (I) – 2018(XXX)
- 25 Pedretti C. Leonardo: The portrait. Guinti Edoitore, 1999. 50 S.
- 26 St. Cecilia // URL: <http://www.newadvent.org/cathen/03471b.htm> (дата обращения 26.08.2019).
- 27 Wellmer M. Das Paradiesgaertlein. Vernissage. Die Zeitschrift zur Ausstellung. 1999. No. 14. Ss. 14–15.

References:

- 1 St. Augustine. *Ispoved'* [Confessions]. Moscow, DAR Publ., 2007. 576 p. (In Russ.)
- 2 Boethius. *Osnovy muzyki* [On Music]. Moscow, Moskovskaya konservatoriya Publ., 2019. 428 p. (In Russ.)
- 3 Diogenes Laertius. *O zhizni, ucheniyah i izrecheniyah znamenitykh filosofov* [Lives and Opinions of Eminent Philosophers]. Moscow, Mysl' Publ., 1986. 571 p. (In Russ.)
- 4 *Evropejskie poety Vozrozhdeniya* [European Renaissance Poets]. Moscow, Hudozhestvennaya literatura Publ., 1974. 736 p. (In Russ.)
- 5 *Zrimaya muzyka. Evropejskaya zhivopis' i grafika XIV – nachala XIX vekov. Katalog vystavki v GMI im. A.S. Pushkina* [Visual Music. European Painting and Graphics 14th – early 16th century. Catalog of the exhibition at the Pushkin State Museum of Fine Arts]. Moscow, Konstanta Publ., 2000. 47 p. (In Russ.)
- 6 Lyumiste M. *Cerkov' Niguliste* [The Niguliste Church]. Tallinn, Periodika Publ., 1976. 63 p. Available at: http://yakov.works/libr_min/12_l/um/iste.htm (accessed 26.08.19). (In Russ.)
- 7 Majkapar A.E. *Veronese*. Moscow, Komsomol'skaya Pravda Publ., 2011. 48 p. (In Russ.)
- 8 Mahov A.E. *Musica literaria. Ideya slovesnoj muzyki v evropejskoj poetike* [The Idea of Verbal Music in the European Poetics]. Moscow, Intrada Publ., 2005. 224 p. (In Russ.)
- 9 *Muzykal'naya estetika zapadnoevropejskogo Srednevekov'ya i Vozrozhdeniya* [Aesthetics of Music of the European Middle Ages and Renaissance]. Moscow, Muzyka Publ., 1966. 290 p. (In Russ.)
- 10 Nessel'shtraus C.G. *Plyaski smerti v zapadnoevropejskom iskusstve XV veka kak tema rubezha Srednevekov'ya i Vozrozhdeniya* [The Dance Macabre in European Paintings of the 15th century as a theme of the period between Middle Ages and Renaissance]. *Kul'tura Vozrozhdeniya i Srednie veka* [Renaissance culture and Middle Ages]. Moscow, Nauka Publ., 1993, pp. 141–148. (In Russ.)
- 11 Nikulin N.N. *Zolotoj vek niderlandskoj zhivopisi. XV vek* [The Golden Age of the Netherlands Painting. 15th century]. Moscow, AST Publ., 1999. 288 p. (In Russ.)
- 12 Plotinus. *Tret'ya Enneada* [The Third Ennead]. St. Petersburg, Kvadrivium Publ., 2018. 352 p. (In Russ.)
- 13 Porphyry. *Zhizn' Pifagora* [The Life of Piphagoras]. Diogenes Laertius. *O zhizni, ucheniyakh i izrecheniyakh znamenitykh filosofov* [Lives and Opinions of Eminent Philosophers]. Moscow, Mysl' Publ., 1986, pp. 416–426. (In Russ.)
- 14 Toman I.B. *Zrimaya muzyka v literature. Hrestomatiya po istorii mirovoj hudozhestvennoj kul'tury* [Visual Music in Literature. Anthology of Art History]. Moscow, APKIPPRO Publ., 2010. 88 p. (In Russ.)
- 15 Cicero. *O gosudarstve* [On the Commonwealth]. Cicero Marcus Tullius. *O gosudarstve. O zakonah. O družbe. Ob obyazannostyah. Rechi. Pis'ma* [Cicero Mark Tullius. About the state. About the laws. About friendship. About duties. Speeches. Letters]. Moscow, Mysl' Publ., 1999. 780 p. (In Russ.)
- 16 Eco U. *Iskusstvo i krasota v srednevekovoj estetike* [Art and Beauty in the Middle Ages]. St. Petersburg, Aletejya Publ., 2003. 256 p. (In Russ.)
- 17 Ember I. *Muzyka v zhivopisi. Muzyka kak simvol v evropejskoj zhivopisi epohi Renessansa i barokko* [Music in Painting. Music as a symbol in European Renaissance and Baroque Painting]. Budapest, Korvina Publ., 1984. 132 p. (In Russ.)
- 18 Yajlenko E. "Sel'skij concert" iz Luvra i pastoral'nye koncerty v venecianskoj zhivopisi pervoj treti XVI veka ["Pastoral Concert" from Louvre and Venetian Painting in the first third of the 16th century]. Yajlenko E. *Venecianskaya antichnost'* [Venetian Antiquity]. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2010, pp. 263–320. (In Russ.)
- 19 Iamblichus. *O Pifagorovoj zhizni* [The Life of Pythagoras]. Moscow, Aleteja Publ., 2002. 192 p.
- 20 Ausoni A. *Die Musik. Symbolik und Allegorien*. Berlin, 2006. 384 S.
- 21 Brown Howard Mayer, Lascell J. *Musical Iconography. A Manual for Cataloguing Musical Subjects in Western Art before 1800*. Cambridge, Harvard University Press, 1972. 220 p.
- 22 Fraenger W. *Bosch*. Dresden, Verlag der Kunst, 1975. 516 s.
- 23 Fraenger W. Matthias Gruenewald. Dresden, Verlag der Kunst, 1985. 354 s.
- 24 *Imago musicae. International Yearbook for Musical Iconography*. 1985 (I) – 2018 (XXX).
- 25 Pedretti C. *Leonardo: The Portrait*. Guinti Edoitore, 1999. 50 s.
- 26 *St. Cecilia*. Available at: <http://www.newadvent.org/cathen/03471b.htm> (accessed 26.08.2019).
- 27 Wellmer M. Das Paradiesgaertlein. Vernissage. *Die Zeitschrift zur Ausstellung*, 1999, no. 14. S. 14–15.