

Л

33

ГЛАВА

ГЛАВА

Музыкальная женская полуфигурность

Мастер женских полуфигур

живший около 1530 в Антверпене



История живописи белого человека насчитывает множество анонимных «Мастеров». Количество подобного рода анонимов уменьшается благодаря прогрессу исследовательских методик, а иногда – благодаря случайным открытиям. Особенно важны идентификации гигантов кисти, таких как Ангерран Квартон (Мастер Пьеты из Авиньона) или же Робер Кампен (Мастер из Флемале). Но Мастера Женских Полуфигур (МЖП) до сих пор идентифицировать не удалось, несмотря на все усилия и несмотря на то, что оставил он около полусотни картин.

Что же касается дат – нам известно лишь одно: этот фланандец около 1530 года работал в Антверпене, а вот родиться он мог и там, и в Брюгге. Иногда он писал религиозные сцены и пейзажи со стаффажными фигурами, но популярность завоевал, благодаря многочисленным небольшим картинам, представлявшим изысканных молодых женщин, которые читали, писали или занимались музыкой. Особенно – музиковали, на самых различных инструментах. Хотя художник изображал не одних только музыканток – их он изображал так часто, что точно так же его можно было бы называть Мастером Музицирующих Дам или Мастером играющих на различных инструментах девушек, вместо – Мастера Женских Полуфигур (заметьте, исключительно полуфигуры он тоже не писал, *vide* его Мадонн). Живописное королевство женского музиковирования – огромная империя, монархами которой станут впоследствии Орацио Джентилески, Ян Вермеер ван Делфт и другие – начинается именно с МЖП. С его пикирующих и бренчащих полуфигур.

На картине Вермеера «Урок музыки» (Лондон, Букингемский дворец), мы видим двустишие: *"Musica Laetitia Comes Medicina Dolorum"* («Музыка дружит с радостью и излечивает от огорчений»). То, что «музыка» и «лечение» связаны, сегодня знает чуть ли не каждый (много пишут о терапевтическом воздействии композиций Моцарта), но и в те времена секретом это тоже не было – давайте вспомним, что болезненную меланхолию ван дер Гуса лечили музыкой. Она, музыка, обладала (гораздо раньше живописи) статусом свободной дисциплины, причем, чисто научной, одной из четырех базовых дисциплин, образующих знаменитый *"quadrivium"* (геометрия, астрономия, арифметика, музыка). Французский композитор и поэт Гийом де Машо (XIV век) называл музыку «наукой, которая должна заставлять людей петь, танцевать и смеяться». Ренессанс превратил эту звучную науку в искусство, притом, более популярное, чем изобразительные искусства. Бальдассаре Кастильоне в своем «Дворянине» рекомендовал всякому итальянскому *"cortegiano"* близкое знакомство с музыкой, а север Европы не уступал югу, даже наоборот – именно оттуда (из Франции и Нидерландов) шла композиторская волна, которая реформировала, модернизировала, выстраивала основы современной музыки.

На появление музыки в домах, то есть, на ее популярность, живопись отреагировала без запоздания. И МЖП играл здесь весьма существенную роль. Он специализировался на небольших по размеру картинках, изображавших молоденьких музыкантш аристократичного вида, изображенных от пояса. Подобный тип трактовки – полуфигура, являющаяся не портретом, а персонификацией некой идеи или же аллегорией – распространился в XVI веке, что должна была стимулировать клиентура, которой подобная иконография нравилась. Классическими примерами могут здесь быть брюссельская «Лютнистка» или познаньская «Спинетистка». Рядом с каждой из музыкантш виден кубок, накрытый крышечкой, в связи с чем девушек издавна связывали с Марией Магдалиной и с ее драгоценными маслами (отсюда и старые названия: «**Мария Магдалина, держащая лютню**» и «**Мария Магдалина у спинета**»), но сейчас подобные идентификации с Магдалиной ставятся под сомнение – в кубке виден, скорее, символ богатства и высокого социального положения музиковирующей дамы.

Творчество Мастера Женских Полуфигур проявляет стилистические влияния Квентина Массейса (Метсиса), Барента ван Орлея, Амбросиуса Бенсона и Иоахима Патинира. Определенная схожесть с картинами некоторых других мастеров стала источником гипотетических отождествлений: МЖП идентифицировали с Жаном Клуэ, с



Мастер женских полуфигур «Мадонна с Младенцем»
 (?; дерево, масло;
 53,2x42,4
 Государственный Эрмитаж,
 Санкт-Петербург,
 Россия)

Лукасом де Хеером и с пейзажистом из Брюгге, Гансом Верейком (предположения Оттона Бенеша, 1943). Гипотеза Бенеша нашла больше всего энтузиастов, только она весьма сомнительна. Бенеш сравнивал пейзажи Верейка и пейзажи Мастера Женских Полуфигур, у которого, и правда, видно влияние живописи художников из Брюгге (Бенсон тоже был уроженцем Брюгге), но антверпенские элементы (к примеру, патинированные) у него видны сильнее, и они противоречат пейзажным решениям Верейка. Когда рухнула гипотеза, будто бы МЖП и Верейк – это один и тот же художник, рухнула гипотеза и о том, будто бы Мастер Женских Полуфигур входил в общество Брюгге.

Ян Белостоцкий и Мария Скубишевская выдвинули (или же повторили – только не знаю, кто высказал ее первым) гипотезу, будто бы «в характерном для Мастера Женских Полуфигур стиле работало несколько художников», поскольку «наверняка имелась большая потребность в картинах, темой которых служили элегантные дамы» (1979). Потребность была, только это не доказательство. Типичность женских лиц у МЖП отдает повторением (копированием) одной и той же матрицы, но это тоже не доказательство массового авторства наследия Мастера Полуфигур, поскольку могла быть у него такая икотка кисти, это его личное дело.



Мастер женских полуфигур
«Дама, играющая на
спинете»

(?, дерево, масло; 43x33
Национальный музей,
Познань, Польша)

Подобие лиц и подобие размышлений... Имеются художники, которые известны намного лучше, чем МЖП, только в известности такой намного больше сомнительных предположений, чем документальных фактов, достаточно вспомнить хотя бы казус француза Фуке, который вспомнился мне сейчас в результате именно схожести женских лиц у него и у великого итальянского живописца. Фуке, которому я посвятил главу в первом томе «ЖБЧ», обладает нищенски выясненной биографией, потому что отсутствуют документы и можно лишь спорить о том, где он дебютировал (в Париже, при дворе Карла VII в Берри или же в Турени), равно как и по множеству других проблем. Среди этих проблем вечно горячей темой, похоже, навсегда останется пребывание Фуке в Италии, откуда он привез во Францию некоторые приемы Ренессанса и смешал их с влиянием французских миниатюр и готических скульптур, чтобы развить в собственный стиль. Упорные усилия исследователей принесли в этой сфере пару мелких результатов (например, было доказано его сотрудничество с Филарете¹ в Риме), но полноту счастья принесло бы только доказательство того, что в Италии Фуке видел картины Пьетро делла Франческа (в особенности, «Милосердную Мадонну» из Сансполькро) – то есть, бесспорное доказатель-

¹ **Антонио Филарете** (собств. *Антонио ди Пьетро Аверулино*, по прозвищу *Филарете*) (около 1400 - около 1469), итальянский архитектор, скульптор и теоретик архитектуры.

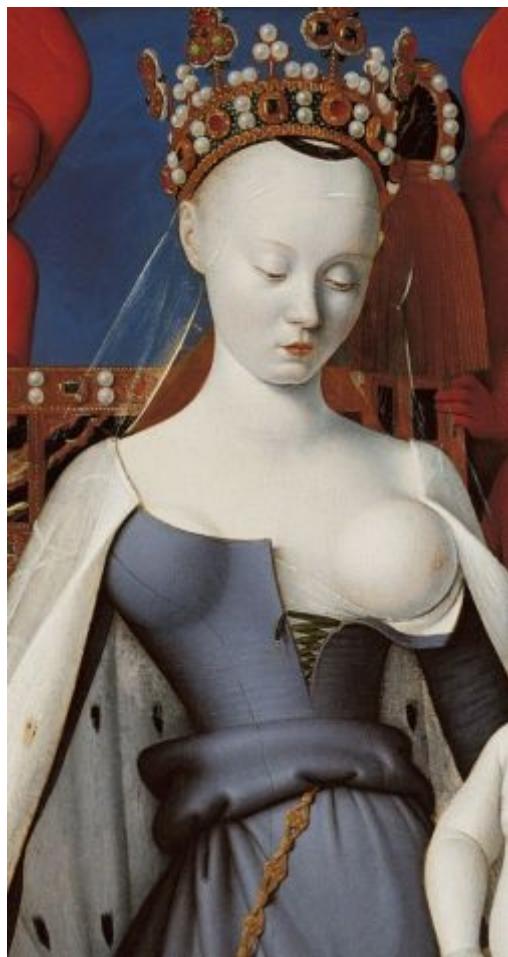


Мастер женских
полуфигур
«Дама, играющая на
лютне»

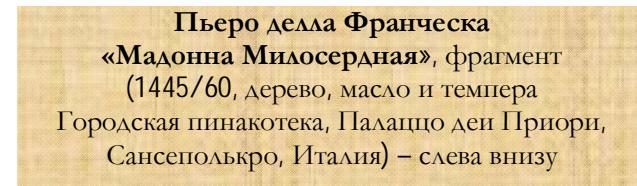
(?, дерево, масло; 27,5x20,5
Коллекция Роберта
Финка,
Брюссель, Бельгия)

ство того, что он был в Сансеполькро. Что бы это дало? А то, что была бы подтверждена гипотеза (Роберто Лонги и других) о влиянии Пьера делла Франческа на Жана Фуке (кстати, в 1957 году Лонги спекулятивно доказывал, будто бы Пьера оказал заметное влияние практически на все тогдашнее искусство Франции, в том числе, и на Квартона!). До сих пор – и вот тут мы возвращаемся к проблеме подобия женских лиц – главным аргументом данной гипотезы является лицо Мадонны Фуке на «Меленском диptyхе», лицо весьма таинственное, называемое и «порочным» (Дж. Эванс, 1848) и «святым, с иконной сюровостью» (А. Шатле, 1957), но, что самое важное – похожее на лица Мадонн Пьера (очень высокие, подбритье лбы, яйцеобразные овалы голов, форма носов, выдающиеся, округлые подбородки, тяжелые веки, практически скрывающие зрачки). Только все это очень сложно называть доказательством, ведь, возможно, это всего лишь отзвук тогдашней моды? Даже итальянский итinerариум (путевой дневник) Фуке (если бы его обнаружили) не был бы решающим доказательством, а подобных записок о его путешествиях у нас нет. Имеются всего лишь похожие одно на другое женские личики, как и у Мастера Женских Полуфигур.

А почему бы и не Мастерицы? Раз все здесь постоянно спекулируют, давайте спекулировать без опасений и дальше! Никто ранее не выдвигал женскую гипотезу, тогда обязан я, что тут поделаешь! Раз уж мы ничего не знаем о половой принадлежности МЖП –



Жан Фуке
«Мадонна с Младенцем среди ангелов»,
 фрагмент
 (~1450, дерево, масло и темпера
 Королевский музей изящных искусств,
 Антверпен, Бельгия) – слева



Пьетро делла Франческа
«Мадонна Милосердия», фрагмент
 (1445/60, дерево, масло и темпера
 Городская пинакотека, Палаццо дель Приори,
 Сан-Сеполькро, Италия) – слева внизу



Пьетро делла Франческа
«Беременная Мадонна», фрагмент
 (1460/65, фреска, перенесенная на металлическую
 пластину
 Кладбищенская церковь, Монтерки, Италия)





Маргерит Жерар
«Художница, пишущая
портрет музенирующей
дамы»
(начало XIX в.,
дерево, масло; 61x51,5
Государственный Эрмитаж,
Санкт-Петербург, Россия)

то не можем исключать того, что это была художница, дорогие мои дамы и уважаемые господа. А дамы писали картины уже тогда: монашки – с первой половины XV века (Катерина де Вигри² и другие), светские художницы – со второй половины XVI века (Софонисба Ангиссола³ vel Анджуссола). Быть может, именно факт того, что МЖП была женщиной и по каким-то причинам должна была это скрывать, и привел к тому, что сейчас столь сложно идентифицировать Мастера Женских Полуфигур? Сам я в это не верю, но ради порядка такую возможность предлагаю.

О брюссельской «Даме с лютней» Лео ван Пуевельде сказал: «Красивейшее из произведений Мастера Женских Полуфигур» (1962). Аналогичное мнение высказывал Робер Женай (1967). Равно как и другие знатоки и снобы. Лично я, дорогие хористы, заявляю "votum separatum", вы ошибаетесь. Красивейшее произведение МЖП – это «Три музыкантши» из австрийской коллекции Харрахов. Туристам гораздо лучше известны «Три музыкантши» из петербургского Эрмитажа, рекламируемые как произведение Мастера, в то время, как это всего лишь созданная в мастерской художника слабая копия оригинала, находящегося в австрийской коллекции (мастерская МЖП рутинно множила пользующиеся спросом оригиналы). Кстати: коллекция Харрахов – это единственная серьезная частная коллекция из старых австрийских собраний. Входящие в это собрание «Три музыкантши» являются произведением, имеющим выдающееся значение, и не только

² Екатерина Болонская или Катерина де Вигри (1413-1463), итальянская католическая святая, основательница и первая аббатиса клариссинского монастыря «Корпус Домини» в Болонье.

³ Софонисба Ангиссола (ок. 1532-1625), итальянская художница, первая известная художница эпохи Ренессанса.



Реплика, выполненная
мастерской

Мастера женских полуфигур
«Три музыкантши»

(после 1530, дерево, масло; 53,2x37,5
Государственный Эрмитаж,
Санкт-Петербург, Россия)

2809

вследствие своих художественных и содержательных достоинств, а еще и потому, что вроде бы, именно после написания этой картины художник и получил свое «полуфигурное» прозвище. Лично я сомневаюсь, что именно вследствие одной этой картины, но не сомневаюсь, что именно эта заслужила, чтобы её считали причиной награждения автора этим псевдонимом.



Мастер женских полуфигур «Три музыкантши»

после 1530, дерево, масло; 60x53

Коллекция графов фон Харрах, замок Рохрау, Нижняя Австрия

Другое название: "**Drei Jahrhunderte**" («**Три столетия**») – предлагает нам метафору более глубокую, чем чисто музыкальная что, похоже, удивило бы создателя картины. Хотя, черт его знает; в его времена употребление и злоупотребление аллегориями и самой различной символикой было столь любимым занятием, что возможны любые спекуляции в плане интерпретаций, только я остановлюсь исключительно на музыке. Ergo: на любовных вздоханиях и эротических мечтаниях, поскольку в символике Средневековья и Ренессанса музыка означала грешную чувственную жизнь (потому-то Церковь ее столь часто и осуждала), а различные музыкальные инструменты были метафорой того же самого, будучи символами гениталий или телесных форм мужчин и женщин. Научный анализ представления музыкальных инструментов как любовных метафор (exemplum: А.П. Мирамонд "**La musique dans les allegories de l'amour**", 1967) в настоящее время представляет собой часть музыковедения.

Средняя музыкантша ласкает губами флейту, то есть, древнейший деревянный духовой инструмент, ценимый в качестве магического прибора (заклинание змей, легенда о крысолове из Гаммельна, et cetera), и уже в античные времена служивший символом фаллоса, прибора воистину волшебного. В символике Средневековья (vide Иероним Босх) эта фаллическая аллегория воскресает, а потом (Ренессанс, Барокко), на холстах или досках великих и менее знаменитых художников от флейт в дамских ручках просто проходу нет. То же самое было и с лютней, которую прижимает к себе девушка справа. Форма верхней деки лютни неизменно символизировала женственность, а форма профиля лютни представляла сексуальную магию цифр 6 и 9, стремящихся к извращенному союзу. Наиболее деликатная интерпретация значения изображения лютнистки говорит о символе радостной, гетерочувственной жизни, хотя от лютнистки отдает гомосексуальной любовью – любовью талантливой лесбиянки Сафо. Более здравым смыслом обладает флейтистка, поскольку инструмент, на котором она играет, отождествляли с любовным партнером, так что лютня – символ женского лона – пригоден более музыканту мужчине (потому Хальс, Тербрюгген и другие с охотой писали лютнистов).

Третья дама никакого инструмента не держит – зато в ее руках фрагмент партитуры, более крупные фрагменты которой мы видим в правом нижнем углу картины. Эти ноты были идентифицированы без особого труда – это музыка Клодена де Сермизи на слова

поэмы Клемана Маро (к слову, МЖП давал ту же самую партитуру всем своим полуфигурным музыкантшам). Распространение партитур по методу Гутенберга (первая половина XVI века) принесло взрыв популярности домашнему музицированию. Михаэль Левей: «Чем для живописи было изобретение перспективы, тем для полифонии было изобретение печатной записи нот. Оно означало абсолютно новый способ присутствия музыки в общественной и частной жизни. Стоит обратить внимание на то, что первой печатной версией нот (*"Harmonice Musices Odhecaton"* Петруччи, Венеция, 1501) были, в основном, французские *"chansons"*, которые очень сильно изменили свое итальянское подобие – мадrigалы. Все это была музыка не церемониальная, а домашняя, расслабляющая, занимающая двух-трех человек, которым музицирование доставляло удовольствие (...). Теперь желающие могли учить практические основы музыки по учебникам, и тайное музыкальное знание стало доступным обычному «буржуа» (1967).

Можно ли предположить, что эти три дамочки – дочки буржуев? Можно. Всех полуфигурных девочек МЖП пытались идентифицировать (например, брюссельская «Лютнистка» была идентифицирована как фрейлина Марии Венгерской или придворная дама короля Франциска I), так что и трои из коллекции Харрахов прошло тщательнейшую процедуру дешифровки. Искали папу, у которого приблизительно в четвертом десятилетии XVI века имелось три дочки приблизительно одинакового возраста, поскольку эти три мордашки выдают родственное подобие. Таких папаш было найдено двое. Согласно первой гипотезе, мы видим на картине дочерей патриция из Малина, знаменитого гуманиста, президента Эверарди (наиболее способная из дочерей, Изабелла, была художницей). В соответствии со второй гипотезой, которая считается наиболее приближенной к истине, это дочери конюшего Екатерины Медичи, Жана Мореля. Морель тоже был известным гуманистом (переписывался с великим Эразмом), у него была жена, гуманистка, очень красивая, необыкновенно умная женщина с прекрасным образованием, так что ничего удивительного, что дочки Мореля (Камилла, Лукреция, Диана) отличались талантами, а поэты без всякой умеренности прославляли их французскими и латинскими рифмами. Парижский салон Морелей блестал не только в литературном плане. Очень часто в нем музицировали, и нередко «оркестром» был семейный (сестринский) терцет.

Гипотеза под названием «сестры Морель» выглядит весьма достоверно, но она имеет одну слабость: полное отсутствие доказательств. Физиономическая предпосылка (сходство сестер) – это тоже всего лишь спекуляция, вполне возможно, что Мастер Женских Полуфигур повторял (с очень небольшими нюансами) лицо одной и той же модели с миндалевидными глазами, алыми губами и с нежнейшим, присущим только новорожденным, оттенком кожи. Спекулировать разрешено каждому, так что и я отпущу поводья гипотез. В **«Трех музыканшах»** я видел бы один из двух женских трио очень музыкального феррарского двора князей д'Эсте, при котором тогда неустанно (ежедневно) проводились концерты. Или же это знаменитые, певшие и музицировавшие Три феррарские дамы (Лукреция Бендиdio, Лаура Пеперара и Тарквиния Мольца; все они очень любили и инструментальную виртуозность в постели; у Мольца, в этом плане, была разработана особенно богатая жизненная партитура), или же – и, похоже, скорее всего – три прелестно музицирующие сестры – это синьорины Авогари, у одной из которых (Леоноры) был просто превосходный голос.

Нынешний мир (мир XX века) знает множество женских трио, которые являются отзвуком терцета, написанного фламандским мастером. Для меня таким отзвуком, ближе всего подошедшим к поэзии оригинала, является группа *"The Corrs"*. Три прелестнейшие сестры Корр – Андреа, Кэролайн и Шерон. Три молоденькие ирландки, владеющие различными инструментами и чрезвычайно похожие на моделей (на одну-единственную модель?) фламандца. Когда я пишу эти строки (1995), они начинают делать всемирную карьеру⁴.

⁴ **The Corrs** — ирландская фолк-рок-группа из города Дандолк, в состав которой входят члены семьи Корр: сёстры Андреа, Шерон, Кэролайн и брат Джим. The Corrs получили мировую известность, выступив на Летних Олимпийских играх 1996 года. С того момента они выпустили пять студийных



Ян Вермеер ван Делфт
«Любовное письмо»,
фрагмент
(1669/72, холст, масло
Рейксмузеум,
Амстердам, Голландия)

Эжен Делакруа утверждал, что религиозной живописью следует наслаждаться под звуки церковной музыки. Следовательно, изображения дам необходимо осматривать под звуки романтической или эrotической музыки. Согласно античному представлению, "*musica mandana*" – источник музыки представляет ее родство с гармонией Космоса. Насколько же, представляется мне, источник музыки представляет ее родство с гармониейекса. С ритмом этих идеально овальных женских лиц, которые я вижу, наслаждаясь доской МЖП. Гениальный порнограф Ренессанса, Пьетро Аretино, признавал огромную силу музыки при попытках открыть дверь к девичьей добродетели, а Шекспир называл музыку «*любовной пиццией*». В качестве эrotического моста между полами начала она, на закате Средневековья, делать и живописную карьеру, которую кисти французского рококо увенчают гигантским концертом похотливых звуков.

В нынешней живописи музыка уже не "*en vogue*", зато в нынешнем мире с удовольствием встречают хит-парады возбуждающих страсть эrotических мелодий (исследования рынка показывают, что наиболее стимулирующими оргазм музыкальными произведениями являются «Болеро» Равеля и «Концерт номер два» Рахманинова). Диски с «сексуальными опусами» продаются как горячие пирожки. Лично я предпочту им свой собственный набор «постельных» хитов: свинг, Гershвина, романтическую гитару, романтическое пианино или фортепиано, хриплый саксофон в руках мастера, цыганские скрипки или флейту Пана.

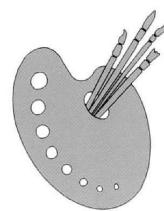
альбомов и несколько синглов, которые получили платиновый статус в разных странах. Их самый успешный альбом "Talk On Corners" получил мульти-платиновый статус в Австралии и Великобритании. С 2006 года группа взяла перерыв в творчестве, так как Шерон, Джим и Кэролайн занялись своими семьями, а Андреа – начала сольную карьеру. Так что автор пророком в плане карьеры группы не стал.



Ведущий музыкальный теоретик эпохи Возрождения, нидерландец Иоанн Тинкторис, убил средневековую теорию, будто музыка является наукой, провозгласив её искусством (некий историк музыкальной эстетики именует это убийство определением «*коперниканскоe*»). Тинкторис, помимо ранее признаваемых целей музыки (моральных, праздничных, религиозных *et cetera*), указал еще и на ее гедонистические цели: дарить естественное удовольствие (*"naturalis delectatio"*). Вот именно! Они бы были способны одарить меня массой удовольствия. Именно так я и представляю свой гарем. Маленький такой гарем – гаремчик. Я не араб, удовлетворился бы и тремя. Они бы мне играли и то, и се, а потом еще и это. Ну а затем – уже на бис.

Что я понимаю под *«и то, и се, а потом еще и это»?* Дорогие мои дамы (здесь я обращаюсь к наиболее любопытным читательницам) – совсем не то, что было бы обычной мелодией для дуэта, трио, квартета или квинтета. Возьмем, хотя бы, мадригал *"Ardita zanzarettा"* Карло Джезуальдо (XVI/XVII век) с либретто, являющимся пастищем стишком Тассо о нахальном комаре, кусающем даму в ее деликатную наготу. Три минуты жонглирования звуками в каком угодно темпе, выражают любое настроение: идиллию и эйфорию, похотливую чувственность и трагедию. Трехминутный вояж через все музыкальные стили: от галопирующих ритмов до выразительных долгих тонов, от традиционной полифонии до странных гармонических прогрессий *à la Луццаски*⁵ и до хроматики, называемой сегодня *«вагнеровской фальсификацией»*. Можно ли создать трехминутный шедевр? Такое случалось не только с Джезуальдо...

Вы хотите сказать, что **«Храбрый комар»** – это пятиголосный мадригал? Это правда, но они справились бы и втроем, опасаться нечего, эти музыканты столь же способные, как и Леонардо.



⁵ **Луццаско Луццаски** (ок. 1545-1607), итальянский композитор, органист, клавесинист, педагог. Один из самых значительных мадригалистов и органистов в Италии XVI века.