

ЖАНР КОНЦЕРТА В ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКОМ ИСКУССТВЕ XVII в.: ОПЫТ КОМПАРАТИВНОГО АНАЛИЗА

Уникальным явлением в истории западноевропейской культуры (и художественной, и музыкальной) является жанр концерта. «Концерт» в качестве названия для произведений живописи использовался художниками эпохи Возрождения (например, Джорджоне). Музицирование стало неотъемлемой частью светской итальянской культуры, и одним из излюбленных живописных сюжетов той эпохи было изображение музицирующих благородных дам. Участие женщин в музыкальной жизни итальянских городов (Венеции, Мантуи, Феррары, Флоренции) явилось совершенно новым социокультурным явлением эпохи Возрождения: например, при дворе герцогов д'Эсте в Ферраре организовывались «Концерты поющих дам», на которых могли присутствовать только представительницы аристократии [1, с.1050].

В XVI–XVII вв. сцены сольного и ансамблевого музицирования писали Ф. Халс, Я. Вермеер, Г. Терборх, Я. Стен, Я. Моленар, Дж. Лейстер, и картины они называли одинаково – «Концерт». Популярность групповых портретов, давших название «Концерт» многим картинам, указывает на распространенность увлечения музыкой не только среди представителей высшего сословия, но и среди простых горожан.

Популярным увлечением у представителей буржуазного сословия являлось совместное музицирование, в котором участвовали представители одной гильдии. В музыкальных комнатах были собраны целые коллекции музыкальных инструментов, что позволяло организовать камерные оркестры из 12–15 участников. В XVII в. почти в каждом городе существовал *collegium musicum*, и во время оркестровых репетиций прослушивались и обсуждались новейшие музыкальные сочинения [2]. Так, например, на картине Яна Брейгеля Старшего «Смысл прослушивания» (ок. 1617), изображена пустующая комната с музыкальными инструментами, состав которых близок к оркестровому. И только всматриваясь, словно ища смысл изображенного, зритель «обнаруживает» участников концерта, находящихся в комнате рядом с музыкальным салоном: участники концерта, оставив инструменты, сгруппировались вокруг стола с

партитурой, держа в руках свои партии. Таким образом на картине отражен важнейший момент музыкальных занятий – обсуждение авторского замысла, совместное обсуждение драматургии произведения. Брейгель Старший «играет» с акцентированием зрительского восприятия: основной «смысл прослушивания» будет найден только после осмысленного и вдумчивого просмотра картины. И произведение живописи начинает разворачиваться во времени, подобно музыкальному произведению, приобретая смысловые кульминации, или, иными словами, живописный образ начинает функционировать в категории временного искусства.

Следующим ярким примером взаимодействия живописи и музыки служит «Семейный портрет» Яна Мизе Моленара (ок. 1650), на котором изображены несколько поколений рода художника, собранных в единый оркестр (напоминающий *collegium musicum*). Замысел созданного художником группового семейного портрета раскрывается через драматургию музыкального произведения, где совокупность тем-образов создает многосмысловое художественное пространство, раскрывающееся в различных ракурсах в зависимости от особенностей интерпретации. Изображение совместно музицирующих представителей одного рода обозначало преемственность семейных традиций, а воссозданные художником на заднем плане портреты предков воспринимаются в качестве слушателей, наделяя картину глубоким сакральным смыслом – единение семьи через музыку.

Не менее интересной оказывается диалектика взаимодействия художественных образов на «Концерте» Яна Вермеера (1665). На картине, изображающей домашнее трио, за спиной одной из музыкантш висит копия «Сводни» Дирка ван Бабюрена, на которой изображена опьяневшая женщина, музицирующая в таверне. Используя прием аллюзии (от лат. *allusio* – намек), Ян Вермеер указывает на популярность, которой пользовалась у современников вышеуказанная картина Дирка ван Бабюрена, а точнее, ее дидактические характеристики: опьяневшая лютнистка в неподобающем окружении. А в смысловом (интертекстуальном) пространстве «Концерта» происходит назидательное сопоставление подтекстов двух изображений, показанных в категориях *прекрасного* и *безобразного*: музыкантш в стенах собственного дома и лютнистки в таверне. Таким образом, в «Концерте» Вермеера звучит идея о том, что домашнее музицирование наиболее соответствует канонам религиозной доктрины и

буржуазным социальным нормам. Отметим, что Вермеер использует такой же прием аллюзии на картине «Молодая женщина у верджинала» (ок. 1670), вновь сопоставляя коннотации изображений: верджиналистки, ассоциирующейся с образом св. Цецилии (покровительницы музыки) и лютнистки (с греховно-эротическим подтекстом). Социальные каноны, отраженные в интертекстуальном пространстве картины постепенно утратили актуальность, и внимание современного зрителя фокусируется на особенностях композиции, передачи светотени, фактуры изображенных предметов...

Контрастное сопоставление «прекрасного» и «безобразного» образов на картинах Вермеера сходно с драматургией зарождающейся сонатной формы (особенно в творчестве итальянского композитора А. Корелли). В музыке диалектика образной сферы главной и побочной партий является «драматургическим импульсом» для развития и формообразования, а в живописи «контрастирование» изображения и его коннотаций в пространстве интертекстуальности способствует смыслопорождающей (термин Р. Барта) работе восприятия. Живописный и музыкальный «концерты» роднит не только название, но и композиционно-художественное варьирование темы. И несомненно, что для того, чтобы живопись и музыка органично взаимодействовали: «чтобы картина стала понятной зрителю, необходимо “исполнить” ее, подобно музыкальному произведению» [3, с.243].

Итак, жанр музыкального концерта (в том числе и *concerto grosso*) постепенно вызревал в недрах западноевропейской (и особенно итальянской) художественной культуры. Популярность произведений живописи с «концертной» сюжетной линией, с одной стороны, а с другой – концерт как форма проявления социокультурной активности, собрания для совместного музицирования, органично подготовили появление концерта в качестве жанра музыкального сочинения для инструментального ансамбля с солирующим инструментом. Концерт (жанр и музыкальная форма) постепенно кристаллизовался в итальянской музыкальной культуре второй половины XVII в. (творчество А. Корелли, А. Вивальди), все более отчетливо проступал принцип контрастности – и в драматургии оркестрового звучания, и в тематизмах, и в темпах, и в структуре.

Осмысление феномена концерта (в живописи и музыке) стало возможным через использование методики компаративного анализа, объединяющего в единое исследовательское поле различные виды искусства [4]. Метод компаративного анализа способствует выявлению единого пространства функционирования художественно-эстетических идей в разных видах искусства, так как «произведение искусства никогда не существует как отдельно взятый, изъятый из контекста предмет: оно составляет часть быта, религиозных представлений, простой, внехудожественной жизни и, в конечном счете, всего комплекса разнообразных страстей и устремлений современной ему действительности» [5, с.374]. Современное искусство стремится к минимизации межвидовых границ на основе принципа «переноса образности» [4], использование которого также раскрывает новые возможности для переосмысления и актуализации произведений искусства прошедших эпох, разрушения стереотипа восприятия истории художественной культуры как константы.

1. *Музыкальный словарь* Гроува / пер. с англ., ред. и доп. Л. О. Акопяна. – М.: Практика, 2001. – 1095 с.

2. *Роллан, Р. Гендель* / Р. Роллан // Собр. соч.: в 18 т.; с предисл. М. Горького, А. В. Луначарского, С. Цвейга. – Л.: Госмузиздат, 1930–1935. – Т. 17. – С. 7–144.

3. *Даниэль, С. М. Сети для Протея: Проблемы интерпретации формы в изобразительном искусстве* / С. М. Даниэль. – СПб.: Искусство-СПБ, 2002. – 304 с.

4. *Прокопцова, В. П. Компаративное искусствоведение как отражение процесса интеграции искусств* / В. П. Прокопцова // Актуальные проблемы мировой художественной культуры: материалы Междунар. науч. конф., Гродно, 25–26 марта 2004 г.: в 2 ч. / редкол.: У. Д. Розенфильд [и др.]. – Гродно: ГрГУ, 2004. – Ч. 2. – С. 18–22.

5. *Лотман, Ю. М. Статьи по семиотике искусства* / Ю. М. Лотман. – СПб.: Академический проект, 2002. – 544 с.