

УДК 78.07.(09):75
 ББК 85.311
 DOI 10.25281/2072-3156-2018-15-4-468-478

Е.В. ПАНКИНА

МУЗЫКАЛЬНАЯ ИКОНОГРАФИЯ ЧАСТНЫХ ПОКОЕВ STUDIOLO И GROTTA ИЗАБЕЛЛЫ Д'ЭСТЕ

Елена Валериевна Панкина,
 Новосибирская государственная консерватория
 им. М.И. Глинки,
 ректорат,
 проректор по учебной работе
 Советская ул., д. 31, Новосибирск, 630099, Россия
 кандидат искусствоведения, доцент
 E-mail: 2miker@mail.ru

Реферат. *Статья посвящена анализу отдельных компонентов исторического интерьера studiolo и grotta мантуанской маркизы Изабеллы д'Эсте (1474–1539). Декоративные элементы её личных покоев в «Герцогском дворце» рассматриваются в имагологическом аспекте как формы личностной и вместе с тем статусной репрезентации супруги правителя государства, а также как отражение некоторых сторон поведенческого норматива ренессансной знатной дамы. Впервые обращение к художественному оформлению мантуанских studiolo (частного*

кабинета) и grotta (примыкающего помещения для хранения предметов искусства и редкостей) сопряжено с вычленением музыкальных образов и музыкальной символики, имевших особое значение в автомифологизации Изабеллы д'Эсте и отражавших ее личную глубокую увлеченность музыкальным искусством.

В результате анализа содержательной стороны аллегорической картины Лоренцо Косты-старшего «Аллегория двора Изабеллы д'Эсте» (1504–1506) акцентируется приближенность к фигуре Изабеллы д'Эсте музицирующих на «небесных» лютне и цитре персонажей, а в качестве основного смыслового посыла обозначается обретение вечной жизни Изабеллой д'Эсте как центра гармоничного мира мудрости и художественного творчества. Изображения музыкальных инструментов на деревянных интарсиях рассматриваются в связи с собственной музыкальной практикой маркизы и ее окружения, подтверждающейся многочисленными документами мантуанского архива Гонзага. Включение в декор инципита шансон

Окегема «Prenez sur moi votre exemple amoureux» («Возьмите меня примером любви») впервые получает расширенную трактовку в качестве непрямого смыслового посыла. Фигуры Эвтерпы и Эрато с их обычными атрибутами — флейтой и лирой, напротив, вполне традиционны и ожидаемы в данном контексте на придверных мраморных медальонах. Энигматическое изображение музыкальных знаков (альтовый ключ, метрические обозначения и паузы), включенное в потолочные импрезы, трактуется в символическом аспекте. В завершение делается вывод о целеполагании включения музыкального декора в оформление studiolo и grotta как указания на статус Изабеллы д'Эсте — правительницы художественного мира, в котором музыка занимает главное положение.

Ключевые слова: Изабелла д'Эсте, studiolo, grotta, музыкальная иконография, музыкальная культура Мантуи, Ренессанс.

Для цитирования: Панкина Е.В. Музыкальная иконография частных покоев studiolo и grotta Изабеллы д'Эсте // Обсерватория культуры. 2018. Т. 15, № 4. С. 468–478. DOI: 10.25281/2072-3156-2018-15-4-468-478.

Конструирование идеального образа ренессансного носителя власти в качестве основополагающих его сторон, обеспечивающих в совокупности реализацию необходимых функций, приводит к выделению воителя (политика), светского человека (совершенного дворянина) и мецената. Двор — средоточие власти — является одновременно центром современной светской культуры и наиболее возвышенных и сложных светских развлечений. Исследования форм репрезентации власти, в том числе визуальных и слуховых, ее культуротворческих инициатив, взаимодействия с творцами литературы и искусства привели к обновлению в области методологии и методики научной работы, к вычленению таких направлений, как изучение способов установления диалога власти и общества в области художественного творчества, разновидностей и конкретных воплощений политической репрезентации, в особенности в их има-

гологическом аспекте. Выделение потестарной имагологии в специальную отрасль исторического знания [1] дает возможность контекстной интерпретации отдельных компонентов образа власти в опоре на такие практические методы, как определение и анализ специфических топов политического театра и политической иконографии, функциональным продолжением которой становится создаваемая при непосредственном участии или по указанию правителя художественная продукция.

Художественная сторона правления маркиза Мантуи Франческо II Гонзага (1466–1519) и его супруги Изабеллы д'Эсте (1474–1539) является собой образец осознанно выстраиваемой концепции «мусического» двора. Сам посыл не является оригинальным: обобщенное представление об идеальном культуротворческом дворе выливалось в ренессансной Италии в самые разные, притом сопоставимые по уровню достижения. Оригинальность мантуанских маркизов, в особенности Изабеллы д'Эсте, заключается в исключительной последовательности и интенсивности меценатства, сопряженного с личным творчеством¹. Маркиза может считаться протагонистом художественной жизни Мантуи и первой супругой итальянского ренессансного правителя, преодолевшей некоторые традиционные для положения знатной дамы ограничения в отношении активности во внешнем мире.

Настойчивый труд на протяжении почти полувека над формированием выдающегося светского двора обусловлен как индивидуальными склонностями Изабеллы д'Эсте, так и требованиями репрезентации власти. Последний фактор действовал в условиях относительно ограниченного в финансовом и военном отношении маркграфства, боровшегося за сохранение автономии, и более низкого ранга правителей, чем их ближайших родственников — герцогов Феррары, Милана и Урбино (в данном отношении брак Изабеллы

¹ «Ее способности, если верить современным данным, были выдающимися не в том простом отношении, что она была умеренно опытным музыкантом-любителем, а в степени ее достижений и в центральной роли музыки в ее жизни. Письма — ее собственные и других людей — ясно свидетельствуют о том, что музыка быстро стала для нее *idée fixe*, и, когда она освоила это искусство, неотъемлемой частью ее имиджа» [2, р. 12].

д'Эсте был своего рода мезальянсом). Стремление воссоздать и по возможности превзойти двор отца и престижную феррарскую капеллу (с которой конкурировали только миланская и папская и в которой в разные годы служили Якоб Обрехт, Жоскен Дебре, Антуан Брюмель), соединенное с формированием легенды об универсально одаренной и сведущей мантуанской маркизе объясняет некоторую противоречивость отзывов современников об Изабелле д'Эсте².

Характерное для эпохи стремление к славе не всеми гуманистами считалось подобающим даме. Так, Леонардо Бруни и Гварино да Верона полагали, что женщина обязана добиваться славы, причем в сфере гуманитарного образования и занятий (*studia humanitatis*). Эрмолао Барбаро, напротив, следуя Плутарху, утверждал, что лучшая похвала женщине — если о ней ничего не говорят, чем говорят хорошо [4, с. 46]. Часто демонстрируемая Изабеллой д'Эсте самостоятельность и независимость от мужа не соответствовали требованиям, предъявляемым к поведению супруги государя. Сошлемся, например, на суждение неаполитанского аристократа, политика Диомеда Карафы (1406?–1487) из его трактата «Об обязанностях царя и доброго правителя» («*De regis et boni principis officiis*», посв. Элеоноре Арагонской — матери Изабеллы д'Эсте, 1473–1477, изд. Неаполь, 1668), и «Памятки светлейшей королеве Венгрии» («*Memoriale a la serenissima regina d'Ungheria*», посв. сестре Элеоноры Беатрисе Арагонской): дама должна поддерживать все начинания супруга, проявлять абсолютное послушание, действовать без собственного мнения, музицировать только с согласия отца или мужа [5, р. 37].

Прижизненная мифологизация Изабеллы д'Эсте не вызывает сомнений, причем именно как автомифологизация. Она «проговаривается» в письмах и театрализованных эпизодах жизни. Природа феномена маркизы представляется двоякой, определяющейся, с одной стороны, органичной для нее концепцией

² О мнениях относительно личности и деяний Изабеллы д'Эсте, в том числе в контексте современных исследований женского меценатства в эпоху Возрождения, см.: [3, с. 82–85].

воспитания дамы-аристократки, всецело соответствующей функциям и ожидаемому облику супруги правителя. То, что сама Изабелла д'Эсте оценивала музыкальные навыки именно с такой позиции, демонстрирует ее письмо от 11 декабря 1517 г., адресованное маркизе Монферратской в период заключения брака между их детьми — Федерико II Гонзага и Марией Палеолог: Изабелла д'Эсте хвалит маркизу за образование дочери, которая научилась «играть на лютне, потому что эта добродетель весьма подобает даме в наше время» [2, р. 10]. С другой стороны, уникальность позиции Изабеллы д'Эсте заключается в личной инициативе независимой от супруга государыни-мецената, государыни-творца, воплощенной «десятой музы» [6, р. 200]³.

Еще один существенный фактор творческих инициатив Изабеллы д'Эсте, значение которого возрастало со временем, обусловлено особенностями ее положения в Мантуе. Маркиза постоянно отстранялась мужем от вопросов управления и смогла реализовать свои политические амбиции только во время его венецианского плена (8 августа 1509 — 14 июля 1510). Это резко контрастировало, например, с феррарской ситуацией того же времени, когда брат Изабеллы д'Эсте, Альфонсо д'Эсте поручал Лукреции Борджа управление на время своих отъездов. Таким образом, лидерство в светской интеллектуальной и художественной

³ Среди достаточно многочисленных исследований, в которых положение Изабеллы в истории ренессансного меценатства рассматривается в гендерном аспекте, выделим работу искусствоведа Р.М. Сан Хуан, отмечающей недостаточность представлений о культуротворческой деятельности дам эпохи Ренессанса как фактор, не позволяющий объективизировать комплекс противоречивых суждений об Изабелле д'Эсте: «письма, как и другие формы социальной и культурной деятельности Изабеллы д'Эсте, должны рассматриваться в сложном переплетении параметров и ограничений, которые ставят придворную даму в сложное и проблемное отношение к культурной репрезентации. К сожалению, в условиях, когда женский патронаж эпохи Возрождения продолжает быть в значительной степени неисследованным, ее случай остается слишком большим исключением. Казалось бы, аспекты коллекционерской деятельности Изабеллы д'Эсте были необычными среди придворных дам и открыли для нее определенные возможности, но только более полное учитывание моделей патронажа будет направлять обсуждение проблемы художественного коллекционирования как стратегии развития для женщин эпохи Возрождения» [7, р. 76].

жизни двора компенсировало недостаточность реального статуса маркизы в семье и государстве и придавало ей особое институциональное значение, «музыкальный суверенитет» [8]⁴. Дополнительный оттенок исключительной активности маркизы, обусловленной, прежде всего, объективной весомостью придворной культуры, придавало многолетнее соперничество Изабеллы д'Эсте с Лукрецией Борджа — супругой брата и платонической возлюбленной маркиза Мантуанского⁵.

Так, проявлением институционального значения музицирования стали действия Изабеллы д'Эсте на частном приеме в честь французского посла, устроенном ею в Ферраре 5 февраля 1502 года, в период празднования бракосочетания Альфонсо д'Эсте и Лукреции Борджа. Она исполнила с собственным сопровождением, играя на лютне, два сонета и капитоло (*capitolo* — жанр строфической песни, созданной терцинами), явно стремясь противопоставить себя более блестящей, но менее одаренной и музыкально образованной Лукреции Борджа. Об этом сохранилась дневниковая запись феррарского историка Бернардино Дзамботти:

«И между тем славнейшая мадонна маркиза Мантуанская пригласила его [Альфонсо д'Эсте] на ужин с его синьорой [Лукреция Борджа]; и, не имея возможности отказаться, она согласилась [быть на] пиру, который был торжественнейшим. Она сидела за столом между вышеназванной синьорой маркизой и славнейшей герцогиней Урбинской, дамой изящнейшей. И на ужине, со включением многих любовных речей и нежных и привлекательных жестов, сказанная синьора маркиза с лютней в руках спела разные канцонетты с величайшей мелодичностью и утонченностью, каковые послужили оказанию большой заботы и чести сказанному синьору Послу [Филипп Берт]» [10, р. 327].

⁴ Новые исторические свидетельства неоднозначных взаимоотношений Изабеллы д'Эсте и Франческо II Гонзага, в которых сочетались признание и неприязнь, поддержка и состязание, объединение власти, усилий и средств и их автономизация представлены в монографии С. Д. П. Кокрем [9].

⁵ Родство семей носило традиционный характер; дополнительным обстоятельством в положении Лукреции было то, что Альфонсо первым браком был связан с сестрой Франческо Гонзага.

Среди нескольких известных эпизодов этого соперничества выделим сообщение Филиппа Берта — французского посла, присутствовавшего на упомянутой свадьбе. В отчете о приеме Изабеллой д'Эсте Лукреции Борджа он отметил, что маркиза встретила невесту на ступенях лестницы феррарского дворца, будучи одетой в великолепную гамурру (*самога*) из золотой парчи, расшитую музыкальными эмблемами в манере «загадочных канонов» [5, р. 40; 11, р. 205]⁶. Лукрецию Борджа сопровождала герцогиня Урбинская Елизавета Гонзага в черном платье, расшитом знаками зодиака. Поскольку сама ситуация включена в культуру придворной репрезентации, политического ритуала, одежды центральных ее фигур являются частью «иконографии» власти, в данном случае духовной, олицетворяют связь небесного и земного. Наряды дам могли указывать на ряд пересекающихся мифологически-эзотерических прообразов — Урания (муза и Афродита), Музыка как аполлоническое и мусическое искусство, или, согласно Фичино, Гармония. Музыкальная символика гамурры Изабеллы д'Эсте органична для Афродиты-Венеры в ее небесной ипостаси (например, описание богини в «*Liber astrologiae*» Георгия Зотора Запапа Фендула: «Она связана с музыкой и любовью к вину. Поэтому на миниатюре она, подобно придворной даме, играет на псалтири, а рядом с ней висит арфа» [12, с. 440–441]). Таким образом, встреча Изабеллы д'Эсте и Елизаветы Гонзага символизирует совершенную духовную гармонию семьи, в которую вступает Лукреция Борджа.

Музыкальные знаки на наряде Изабеллы д'Эсте не носят исключительный характер, поскольку они фрагментарно помещались в геральдику рода Гонзага, появлялись во внутренних покоях дворца, создавая вполне определенный имидж мантуанского двора. Ноты, музыкальные инструменты, собиравшиеся маркизой на протяжении всей жизни, многочисленные предметы искусства ставят Изабеллу д'Эсте в один ряд с самыми страстными

⁶ См. также письмо Элеоноры Орсини дель Бальцо к Франческо Гонзага от 2 февраля 1502 г. (ASM-G, b. 1238, fol. 355-356) (ASM-G — Archivio di Stato di Mantova — Archivio Gonzaga, Мантуанский Государственный архив — архив дома Гонзага).



Рис. 1. Лоренцо Коста-старший. «Аллегория двора Изабеллы д'Эсте» (1504—1506)

и компетентными коллекционерами ее эпохи. Об этом свидетельствует рукописный каталог («Robbe»⁷), составленный придворным нотариусом Одоардо Стивини в 1542 г., т. е. через три года после смерти маркизы [13]. Каталог содержит 236 наименований, относящихся к студиоло Изабеллы д'Эсте, в том числе работы Мантеньи, Джулио Романо, Микеланджело, Корреджо и Перуджино. Завоеванный Изабеллой д'Эсте статус «первой дамы мира» («la prima donna del mondo»), по выражению Никколо да Корреджо, возникшему в ходе спора при дворе Лодовико Моро о прославленных женщинах, появляется также в письме мантуанского военного на службе маркиза Алессандро де Баезио (Alessandro

⁷ ASM-G, D. XII.6.

de Baesio), адресованном Изабелле д'Эсте от 24 ноября 1494 г.⁸ Этот статус оказался особенно важным в период фактического развода с мужем, когда маркиза несколько лет (1512—1519) прожила в Риме, сумев и там оказаться в центре культурных процессов.

Квинтэссенцией визуальной автомифологизации Изабеллы д'Эсте стало оформление ее

⁸ Предупреждая Изабеллу д'Эсте о прибытии Клары ди Монпансье (Кьяра Гонзага, сестра маркиза Мантуанского), Баезио сообщал, что, беседуя с «госпожой Кьярой о некоторых итальянских дамах, где были мессир Никколо да Корреджо и другие почтенные господа, он [Корреджо] сказал, что Ваша Светлость была первой в мире дамой» («panzi Madama Ciara, dove era Messer Nicolò da Corezo et altri omeni de bene, d'alcune donne de Italia, el fu dito che la Signoria Vostra era la prima donna del mondo») [8].

личных покоев — *studiolo* (частного кабинета) и *grotta* (примыкающего к *studiolo* помещения для хранения предметов искусства и редкостей), которые создавались длительный период (1491–1515, 1520). В них сконцентрирована различная музыкальная символика. Ключ к пониманию ее личности в определенной степени дает живопись, размещавшаяся в *studiolo*, поскольку она сама направляла процесс мистификации и мифологизации своих изображений.

В отражении своей персоны на картинах *studiolo* маркиза предпочла реалистическому изображению аллегорию (работы Андреа Мантеньи «Парнас» (1497–1498), на котором Изабелла предстает в облике Урании, и «Минерва изгоняет Пороки из сада Добродетели» (1502) с Минервой-Изабеллой⁹). Среди аллегорико-эмблематических картин, безусловно, выделяется «Аллегория двора Изабеллы д'Эсте» работы Лоренцо Косты-старшего (рис. 1). Ее содержательный посыл обычно трактуется как устойчивость мира Изабеллы д'Эсте, защищенного от неведомого пространства (горизонт прикрыт рощей и холмами) и опасностей в виде отдаленной битвы. Действительно, правая часть, включающая пасторальную идиллию в верхнем сегменте, и морская коса с не вполне ясной мирной сценой у корабля слева представляют идеальный мир. Сцена сражения же воспринимается как маргинальная, а по местоположению в театрализованном, постановочном пространстве картины — «место ада». Гармоничный мир не целостен — на средней оси есть ощутимая граница между рощей и морем, маркируемая обернувшимся мудрецом и виелистом. Центральная группа находится в надежном замкнутом охвате «квадрата» персонажей — аллегорических фигур Упорства и Невинности с волом и агнцем и мифологических воинов-стражей на переднем плане (Аполлон (или Кадм) и Диана). К самой же Изабелле д'Эсте приближены смотрящий в небеса виелист, молодая дама с цитрой и четыре мудреца (среди них Пифагор с монохордом)¹⁰. В компо-

зиции наблюдается пространственно-временной монтаж, который выдающийся отечественный искусствовед И.Е. Данилова отмечает в итальянской религиозной живописи XV в. — отсутствие коммуникации между персонажами, помещение в пространство «истории» за пределы первого плана случайных фигур, временная несовместимость персонажей [15, с. 79]. Иконографичная рассредоточенность персонажей проявляется в том, что никто из них не смотрит на центральную фигуру композиции, которая смиренно склоняет голову, принимая венец, но выделяется позой, объемом и цветом. Сцена коронации строго симметрична, в точке схождения направленных в перспективу линий находятся Венера и Эрот, венчающий лавром Изабеллу д'Эсте. Картина Лоренцо Косты-старшего и зрительна, и умозрительна, и нарративна, и иконографична, поскольку в качестве центрального элемента содержит сцену глорификации Изабеллы, вхождения ее в вечность.

Присутствие на интарсиях *grotta* (рис. 2) музыкальных инструментов, словно небрежно оставленных, вываливающихся из раскрытых дверей, призвано создать ощущение образа жизни, в котором музицирование является повседневным и привычным занятием. Некоторые инструменты непосредственно связаны с музыкальной практикой Изабеллы д'Эсте.

Прежде всего это лютня: потребность в пении с ее сопровождением стала одним из основных факторов стимулирования маркизой развития придворного фроттольного репертуара и многочисленных заказов инструментов. В первую очередь они делались Лоренцо Гуснаско да Павии — мастером музыкальных инструментов, работавшим в Венеции, миланцем по происхождению, а также монахом мантуанской францисканской обители Пьетро Дарделли — мастером по изготовлению ребекков, лютней и виол. Объем заказов и повышенное внимание Изабеллы д'Эсте к ведущим придворным певцам-лютнистам Бартоломео Тромбончино и Маркетто Каре, частые подтверждения ее собственной игры на лютне идеально соот-

⁹ В облике Минервы Изабелла д'Эсте помещена в композицию «Аллегории Добродетели» Антонио да Корреджо (ок. 1530/1531).

¹⁰ В интерпретации американского искусствоведа С. Кемпбелла, трактующего картину как сцену коронации поэтессы (возможно, Сапфо), это Каллимах, Проперций,

Овидий и Тибулл [6, р. 200–203]. О трактовках содержательного плана картины см.: [14, S. 118–119, 121–122].



Рис. 2. Антонио и Паоло ди Мола. Деревянные интарсии (1506)

ветствуют облику музицирующей аристократки, совершенной *donna di palazzo*.

Другой инструмент, представленный на интарсии и освоенный Изабеллой д'Эсте в детстве, — клavicорд — упоминается в документах значительно реже, что, по-видимому, связано с потребностью в меньшем количестве инструментов. Штат музыкантов маркизы постоянно включал клавириста [16, с. 18]. При этом в документах, относящихся к мантуанской музыкальной практике, нет сведений о случаях ее собственной игры на клавишных инструментах, хотя имеется сообщение мантуанского дворянина Альфонсо Фачино к сыну маркизы Федерико Гонзага о том, что его матери очень нравится хорошая игра на клavicорде¹¹. Маркиза явно считала клavicорд необходимым для своего окружения, так как поддержала обучение игре на нем своего старшего сына¹².

Чаще всего в документах упоминаются виолы, что естественно, принимая во внимание

широкое распространение консорта виол¹³ и аристократический статус инструмента. Основной целью собирания Изабеллой д'Эсте коллекции виол было собственное музицирование. Так, в одном из писем она рассказывает о своих успехах в обучении игре на новом для нее инструменте, предполагая стать не слушателем, а участницей консорта:

¹³ Английский музыковед Й. Вудфилд, проследивая процесс распространения щипковой и смычковой виуэлы (*vihuela de mano* и *vihuela de arco*) в Италии вследствие испанского влияния, резко возросшего в понтификат Каликста III и Александра VI, приводит фрагменты письма феррарского канцлера Бернардино Просперо к Изабелле д'Эсте от 6 марта 1493 года. В нем, описывая музыкальное представление в честь рождения наследника Лодовико Моро, он сообщает о неких испанских инструменталистах, посланных из Рима Асканио Сфорца, которые играли на «виолах больших, почти как я» («*viole grande quasi come mij*»), хотя «их игра была скорее нежной, чем искусной» («*il sonare suo è più presto dolce che de multa arte*») [17, с. 81]. Й. Вудфилд полагает, что речь идет о новых для итальянского корреспондента удлинённых валенсийских виолах. Он пишет также о причинах и свидетельствах глубокого увлечения членами семьи д'Эсте различными видами виолы [17, р. 87–92] и о множестве заказов, запросов и упоминаний в переписке Изабеллы д'Эсте «*viola spagnola*», «*viola a la spagnola*», «*viole ovver lire*», «*viola grande*», «*vyoloni de archetto*» [17, р. 93–94].

¹¹ Письмо Альфонсо Фачино к Федерико Гонзага (ASM-G, b. 2485, fasc. XI, cc. 313–314).

¹² Письмо Стацио Гадио к Изабелле д'Эсте от 6 марта 1511 г. (ASM-G, b. 1077, cc. 305–306).



Рис. 3. Джан Кристофоро Романо. Мраморные медальоны (1496)

«Мы начали изучать виолу и надеемся, что учимся достаточно хорошо, потому что только за те два дня, что мы работали, мы начали полагать, что, когда прибудем в Феррару, будем способны играть тенор Дону Альфонсо, нашему брату»¹⁴.

Ни один инструмент из обихода мантуанских маркизов не сохранился. Более того, по письмам и платежным документам подчас невозможно установить, о какой именно разновидности идет речь. В особенности это относится к духовым инструментам, практически отсутствовавшим в музыкальном окружении Изабеллы д'Эсте как не отвечавшим облику и практике музицирования дамы: пифары (игрецы на духовых инструментах) на мантуанской службе подчинялись маркизу Франческо, обеспечивая праздничную и военную музыку. Набор на интарсиях инструментов, хотя и немногочисленных, но пригодных не только для замкнутого помещения, но и для открытого пространства, свидетельствует об универсальной музыкальной компетентности владелицы studiolo.

Вырезанный в нижней части интарсии с городским видом инципита шансон «Prenez sur

¹⁴ 14 мая 1499 года (ASM-G, b. 2993, libro 10, c. 15).

moi votre exemple amoureux» с подписью Окегема в данном контексте трактован как смысловой посыл вне дальнейшего содержания песни: «Возьмите меня примером любви (к музыке, искусству, знанию. — Е. П.)».

На среднем ярусе иконографии музыкальный смысловой ряд продолжают два из четырех придверных мраморных медальонов, на которых представлены Эвтерпа с флейтой и Эрато с лирой (рис. 3).

На самом высоком уровне пространства — в импрезах резного потолка размещены метрические обозначения и паузы, напоминающие о скоротечности земного времени и святости трудов в тишине (рис. 4). Помимо очевидной символики альтового ключа (альт — голос Изабеллы д'Эсте), а также полноты обозначений мензур, зеркальное последование сокращающихся и возрастающих пауз, завершающееся бесконечной репризой, может быть понято как пожелание вечной тишины¹⁵.

¹⁵ М. Борн предполагает связь символики этого изображения с неоплатонизмом Фичино, а именно со значением медитации, которое могла стремиться подчеркнуть Изабелла д'Эсте [18, р. 115]. Мы полагаем, что, если возможно установить связь с трудами Фичино, то, скорее,



Рис. 4. Антонио и Паоло ди Мола.
Фрагмент потолочного декора (1507)

Возможно также соотнесение символически трактованных музыкальных знаков в личном пространстве Изабеллы д'Эсте с ее нарядом на феррарской свадьбе 1502 года. Отсутствие точных сведений об элементах декора последнего не позволяет, к сожалению, сделать выводы о постоянстве или изменении музыкальных идей, которые маркиза считала нужным ассоциировать со своей персоной.

Содержательная программа studiolo отражает целеполагание деятельности Изабеллы д'Эсте — не столько вдохновлять, сколько направлять, формировать культуру, в том числе личным участием. Музыкальная практика знатной дамы рассматривается и как часть идеала жизни созерцательной — *vita contemplativa* (в противоположность жизни деятельной — *vita activa*; понятия Колюччо Салютати), открывающей единственную возможность подлинного бессмертия: «Те, кто всецело предается деятельности, несомненно, приносят пользу, но лишь в настоящем и ненадолго. Напротив, те, кто постигает таинственную природу вещей, приносят пользу на века. Дела умирают вместе с людьми; мысли побеждают столетия, остаются бессмертными и торжествуют над вечностью» (Кристофоро Ландино, «Диспуты в Камальдоли» («Disputationes Camaldulenses»), 1473) [19, с. 117].

Бесконечное повторение имени, инициалов, девиза и визуального символа Изабеллы д'Эсте в настенной и потолочной отделке

с его переводом «Поймандро», в котором многократно раскрывается смысл тишины.

ясно указывает на ее положение правительницы художественного мира, которому посвящены *studiolo* и *grotta*. В то же время даже с учетом иных сложных смысловых планов, развернутых в живописи и декоре, помимо рассмотренных, музыка явно занимает главное положение в «трудах в досуге» (*otium*) мантуанской маркизы.

Список источников

1. Бойцов М.А. Что такое потестарная имагология? // Власть и образ: очерки потестарной имагологии / отв. ред.: М.А. Бойцов, Ф.Б. Успенский. Санкт-Петербург: Алетейя, 2010. С. 5–37.
2. Prizer W. Una «virtù molto conveniente a madonne»: Isabella d'Este as a musician // The Journal of Musicology. 1999. Vol. XVII. P. 10–49.
3. Алешин П.А. Семья д'Эсте — покровители искусства и коллекционеры: дис. ... канд. искусствоведения. Москва, 2016. 348 с.
4. Рябова Т.Б. Женщина в итальянском гуманизме XV века: дис. ... канд. ист. наук. Нижний Новгород, 1994. 237 с.
5. Caraci Vela M. La dama di palazzo e il «nobile ornamento». L'esercizio della musica come spazio di libertà e di cultura // Costumi educativi nelle corti europee (XIV–XVIII secolo). Pavia: Pavia University Press, 2010. P. 31–42.
6. Campbell S.J. The Cabinet of Eros: Renaissance Mythological Painting and the Studiolo of Isabella d'Este. New Haven; London: Yale University Press, 2004. 402 p.
7. San Juan R.M. The Court Lady's Dilemma: Isabella d'Este and Art Collecting in the Renaissance // Oxford Art Journal. Oxford: Oxford University Press, 1991. Vol. 14, № 1. P. 67–78.
8. Meine S. Hofmusik als Herrschaftsraum: Das Beispiel der Isabella d'Este Gonzaga // zeitenblicke: online journal für die Geschichtswissenschaften. 8 (2009). № 2. [30.06.2009]. URL: http://www.zeitenblicke.de/2009/2/meine/index_html (дата обращения: 08.10.2017).
9. Cockram S.D.P. Isabella d'Este and Francesco Gonzaga: Power Sharing at the Italian Renaissance Court. London; New York: Routledge, 2016. 274 p.
10. Zambotti B. Diario ferrarese dall' anno 1476 sino al 1504 / A cura di G. Pardi. Bologna: Nicola Zanichelli, 1937. Rerum italicarum scriptores: T. XXIV, p. VII. 500 p.

11. *Cartwright J.* Isabella d'Este, marchioness of Mantua 1474–1539 : 2 v. A study of the Renaissance. London : John Murray, 1903. V. I. 395 p.
12. *Воскобойников О.С.* «Мудрость короля рождается на небесах» // Королевский двор в политической культуре средневековой Европы / отв. ред. Н.А. Хачатурян. Москва : Наука, 2004. С. 411–454.
13. *Il codice Stivini: inventario della collezione di Isabella d'Este nello Studiolo e nella Grotta in Corte vecchia nel Palazzo ducale di Mantova.* Modena : Il Bulino, 1995. 46 p.
14. *Romelli T.* Bewegendes Sammeln: Das *studiolo* von Isabella d'Este und das *petit cabinet* von Margarete von Österreich im bildungstheoretischen Vergleich : Inauguraldiss. <...> Dr. phil. Berlin : Humboldt-Universität, 2008. 248 S.
15. *Данилова И.Е.* О категории времени // От Средних веков к Возрождению. Сложение художественной системы картины кватроченто. Москва : Искусство, 1975. С. 63–80.
16. *Prizer W.F.* Isabella d'Este and Lucrezia Borgia as Patrons of Music: The Frottola at Mantua and Ferrara // *Journal of the American Musicological Society.* 1985. Vol. 38. № 1. P. 1–33.
17. *Woodfield I.* The Early History of the Viol. Cambridge : Cambridge University Press, 1984. 266 p.
18. *Bourne M.* Renaissance Husbands and Wives as Patrons of Art: The Camerini of Isabella d'Este and Francesco II Gonzaga // *Beyond Isabella: Secular Women Patrons of Art in Renaissance Italy* / Ed. by Sh.E. Reiss, D.G. Wilkins. Kirksville : Truman State University Press, 2001. Vol. 54. P. 93–123.
19. *Гарэн Э.* Платонизм и достоинство человека // Проблемы итальянского Возрождения. Москва : Прогресс, 1986. С. 110–148.

The Musical Iconography of the Private Chambers of Studiolo and Grotta of Isabella d'Este

Elena V. Pankina

Glinka Novosibirsk State Conservatoire, 31, Sovetskaya Str., Novosibirsk, 630099, Russia
E-mail: 2mikep@mail.ru

Abstract. *The article is dedicated to the analysis of certain components of the historical interior of the studiolo and grotta of Isabella d'Este, Marquise of Mantua (1474–1539). The article considers, in the imagological aspect, the decorative elements of her private chambers in the “Palazzo Ducale” as a form of personal and, at the same time, status representation of the wife of the ruler of the state and as a reflection of some aspects of the behavioral standard of the Renaissance noble lady. For the first time, the artistic design of the Mantuan studiolo (private studio) and grotta (adjoining storage room for art and rarities) is examined through extraction of musical imagery and musical symbolism, which had a special importance in authomythologization of Isabella d'Este and reflected her deep personal passion for music.*

Analyzing the contextual part of the allegorical painting by Lorenzo Costa the Elder (1504–1506) “Allegory of the Court of Isabella d'Este”, the article focuses on the proximity of the characters playing the “heavenly” lute and zither to the figure of Isabella d'Este. And the attainment of eternal life by Isabella, as the center of the harmonious world of wisdom and art, is considered to be the main conceptual message. The depictions of the musical instruments on the wooden intarsia are regarded in connection with the music practice of the Marquise and people around her, which is evidenced by numerous documents of the Mantuan Archive of Gonzaga. The incipit of the chanson by Ockeghem “Prenez sur moi votre exemple amoureux”, included in the decor, for the first time receives an extended interpretation as an indirect semantic message. The figures of Euterpe and Erato, with their usual flute and lyre, are, on the contrary, quite traditional and expected in this context on the doorway marble medallions. The ceiling impregnes, with the enigmatic image of musical signs (viola key, metric designations and pauses), have a symbolic meaning. The article concludes that the purpose of inclusion of the musical decor in the design of studiolo and grotta is to indicate the status of Isabella d'Este as a ruler of the artistic world where music takes the main part.

Key words: Isabella d'Este, studiolo, grotto, musical iconography, musical culture of Mantua, Renaissance.

Citation: Pankina E.V. The Musical Iconography of the Private Chambers of Studiolo and Grotta of Isabella d'Este, *Observatory of Culture*, 2018, vol. 15, no. 4, pp. 468–478. DOI: 10.25281/2072-3156-2018-15-4-468-478.

References

1. Boitsov M.A. What Is the Imagology of Power? *Vlast' i obraz: ocherki potestarnoi imagologii* [Power and Image: Essays on the Imagology of Power]. St. Petersburg, Aleteiya Publ., 2010, pp. 5–37 (in Russ.).
2. Prizer W. Una “virtù molto conveniente a madonne”: Isabella d'Este as a Musician, *The Journal of Musicology*, 1999, vol. XVII, pp. 10–49.
3. Aleshin P.A. *Sem'ya d'Este – pokroviteli iskusstva i kollektionery* [The d'Este Family – Patrons of Art and Collectors], Cand. art. diss. Moscow, 2016, 348 p.
4. Ryabova T.B. *Zhenshchina v ital'yanskom gumanizme XV veka* [Woman in the Italian Humanism of the 15th Century], Cand. hist. sci. diss. Nizhny Novgorod, 1994, 237 p.
5. Caraci Vela M. La dama di palazzo e il “nobile ornamento”. L'esercizio della musica come spazio di libertà e di cultura, *Costumi educativi nelle corti europee (XIV–XVIII secolo)*. Pavia, Pavia University Press Publ., 2010, pp. 31–42.
6. Campbell S.J. *The Cabinet of Eros: Renaissance Mythological Painting and the Studiolo of Isabella d'Este*. New Haven, London, Yale University Press Publ., 2004, 402 p.
7. San Juan R.M. The Court Lady's Dilemma: Isabella d'Este and Art Collecting in the Renaissance, *Oxford Art Journal*. Oxford, Oxford University Press Publ., 1991, vol. 14, no. 1, pp. 67–78.
8. Meine S. Hofmusik als Herrschaftsraum: Das Beispiel der Isabella d'Este Gonzaga, *Zeitenblicke: online journal für die Geschichtswissenschaften*, 8 (2009), no. 2. Available at: http://www.zeitenblicke.de/2009/2/meine/index_html (accessed 08.10.2017).
9. Cockram S.D.P. *Isabella d'Este and Francesco Gonzaga: Power Sharing at the Italian Renaissance Court*. London, New York, Routledge Publ., 2016, 274 p.
10. Zambotti B. *Diario ferrarese dall' anno 1476 sino al 1504*. Bologna, Nicola Zanichelli Publ., 1937, *Rerum italicarum scriptores*: vol. XXIV, p. VII, 500 p.
11. Cartwright J. *Isabella d'Este, marchioness of Mantua 1474–1539: 2 v. A Study of the Renaissance*. London, John Murray Publ., 1903, vol. I, 395 p.
12. Voskoboinikov O.S. “The King's Wisdom Is Born in Heaven”, *Korolevskii dvor v politicheskoi kul'ture srednevekovoi Evropy* [Royal Court in the Political Culture of Medieval Europe]. Moscow, Nauka Publ., 2004, pp. 411–454 (in Russ.).
13. *Il codice Stivini: inventario della collezione di Isabella d'Este nello Studiolo e nella Grotta in Corte vecchia nel Palazzo ducale di Mantova*. Modena, Il Bulino Publ., 1995, 46 p.
14. Romelli T. *Bewegendes Sammeln: Das studiolo von Isabella d'Este und das petit cabinet von Margarete von Österreich im bildungstheoretischen Vergleich: Inauguraldiss. <...> Dr. phil.* Berlin, Humboldt-Universität Publ., 2008, 248 p.
15. Danilova I.E. On the Category of Time, *Ot Srednikh vekov k Vozrozhdeniyu. Slozhenie khudozhestvennoi sistemy kartiny kvatrochento* [From the Middle Ages to the Renaissance. Building the Artistic System of the Quattrocento Painting]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1975, pp. 63–80 (in Russ.).
16. Prizer W.F. Isabella d'Este and Lucrezia Borgia as Patrons of Music: The Frottola at Mantua and Ferrara, *Journal of the American Musicological Society*, 1985, vol. 38, no. 1, pp. 1–33.
17. Woodfield I. *The Early History of the Viol*. Cambridge, Cambridge University Press Publ., 1984, 266 p.
18. Bourne M. Renaissance Husbands and Wives as Patrons of Art: The Camerini of Isabella d'Este and Francesco II Gonzaga, *Beyond Isabella: Secular Women Patrons of Art in Renaissance Italy*. Kirksville, Truman State University Press Publ., 2001, vol. 54, pp. 93–123.
19. Garin E. The Platonism and the Human Dignity, *Problemy ital'yanskogo Vozrozhdeniya* [Problems of the Italian Renaissance]. Moscow, Progress Publ., 1986, pp. 110–148 (in Russ.).