

УДК 7.034

Прикладова М.А.<sup>1</sup>**ТВОРЧЕСТВО ЭЛИЗАБЕТТЫ СИРАНИ В КОНТЕКСТЕ БОЛОНСКОЙ  
ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЖИЗНИ СЕРЕДИНЫ XVII СТОЛЕТИЯ**

Санкт-Петербургский государственный университет

Prikladova M.

**ELISABETTA SIRANI'S WORK IN THE CONTEXT OF BOLOGNESE  
ARTISTIC LIFE OF THE MIDDLE OF THE XVII TH CENTURY**

Saint-Petersburg State University

*Аннотация.* Статья посвящена творчеству Элизабетты Сирани, болонской художницы XVII в. Получившая образование у отца, Джованни Андреа Сирани, связанного с мастерской Гвидо Рени, женщина-мастер опосредованно испытывает влияние последнего. Несмотря на скоропостижную смерть в возрасте 27 лет, Э. Сирани оставила после себя значительное художественное наследие. Нередко использовала «Иконологию» Ч. Рипы. При создании религиозных образов Э. Сирани следовала постановлениям Тридентского собора и принципам, изложенным Г. Палеотти. В своём творчестве художница стремилась избежать повышенной экспрессии и драматизма. Большое значение для неё имела демонстрация благородства, достоинства и внешней красоты представленных героев.

*Ключевые слова:* Элизабетта Сирани, Италия, XVII в., барокко.

*Abstract.* The article is dedicated to the work of Elisabetta Sirani, who was Bolognese painter of the XVII th century. Educated by her father, Giovanni Andrea Sirani, who worked in Guido Reni's workshop, the female painter was influenced indirectly by the latter. Despite the sudden death at the age of 27, E. Sirani left a significant artistic legacy. She often used C. Ripa's «The Iconologia» as a source. Creating religious images E. Sirani followed the decisions of the Council of Trent and the principles articulated by G. Paleotti. In her work E. Sirani tried to avoid

---

<sup>1</sup> Прикладова Мария Александровна — канд. искусствовед., ассистент Санкт-Петербургского государственного ун-та.

images that demonstrated increased expression and drama. She paid great attention to the demonstration of honor, dignity and external beauty of her characters.

*Keywords:* Elisabetta Sirani, Italy, the XVII the century, Baroque.

В последние годы значительно увеличился интерес к творческому наследию, оставленному женщинами-мастерами Нового времени. Об этом свидетельствуют как целый ряд публикаций, так и выставки, прошедшие и проходящие в крупнейших музеях. В частности, «Живопись и рисунок, достойные великого мастера: таланты Элизабетты Сирани» (06.03.—10.06.2018 г., Уффици, Флоренция), «Гости из Неаполя. Артемизия Джентилески и современники» (01.02.—31.03.2019, ГМИИ им. А.С. Пушкина, Москва) и «История двух художниц: Софонисба Ангиссола и Лавиния Фонатана» (22.10.2019—02.02.2020, Прадо, Мадрид).

Несмотря на значительные ограничения, с которыми сталкивались женщины-мастера, в XVII в. расширяются границы их деятельности. В связи с этим важное значение имеет работа Элизабетты Сирани (1638—1665). Она становится первой художницей, основавшей собственную школу живописи, обучавшую преимущественно женщин. Более того, она являлась первой женщиной-мастером на территории Италии, которая держала мастерскую и при этом обучала в ней и юношей. Её имя связано с Болоньей. Прошедшая обучение у отца, Джованни Андреа Сирани (1610—1670), работавшего, в свою очередь, некоторое время в мастерской Гвидо Рени (1575—1642), Э. Сирани опосредованно испытывает влияние последнего. В качестве источника при создании композиций, включавших аллегорические фигуры, она нередко использовала «Иконологию» Чезаре Рипы (1555—1622). Несмотря на крайне небольшую продолжительность жизни и скоропостижную смерть в возрасте 27 лет, она оставила после себя значительное художественное наследие, включающее живописные полотна, гравюры и рисунки. Известно, что некоторые современники ещё при жизни мастера подвергали сомнению тот факт, что она могла создавать большое количество работ за короткий промежуток времени. В доказательство художница пригласила сомневающихся к себе в мастерскую и за один сеанс написала портрет [11, p. 485]. Э. Сирани стала одной из первых художниц в истории искусства, которая тщательно фиксировала информацию о полученных ею заказах и их заказчиках. Это обстоятельство является важным для формирования представления о её творчестве и о восприятии её произведений современниками. В своей деятельности женщина-мастер обращается также к созданию обнажённых мужских фигур. Вероятно, она изучала мужскую анатомию посредством классической скульптуры из коллекции её отца [9, p.136].

Показателем признания Э. Сирани среди современников, в частности, служит тот факт, что Виттория делла Ровере [6, р. 88] (1622—1694), великая герцогиня Тосканская, преподнесла в качестве свадебного подарка одну из работ художницы, «Триумф Купидона» («Amorino Trionfante») (1661 г.; частная коллекция, Болонья), своей невестке Маргарите Луизе Орлеанской (1645—1721). Вместе с тем некоторые исследователи, в частности, Соня Кавикьоли [2, р. 52], в качестве заказчика этого произведения для супруги называют Леопольдо Медичи (1617—1675). Однако он в браке никогда не состоял. Супругом же Маргариты Луизы Орлеанской был Козимо III Медичи (1642—1723). Сама Э. Сирани не оставила сведений о том, кто именно был инициатором создания, указав [5, р. 395] лишь, что исполнила данную работу для великой герцогини Маргариты. При создании «Триумфа Купидона» художница обращается к «Иконологии» Ч. Рипы и его описанию нежной, обходительной и любящей души (*animo piacevole, trattabile, ed amorevole*) [8, р. 135]. Сама избранная тема была, тем самым, связана с надеждами, возлагаемыми на то, что заключаемый брак будет счастливым и благополучным. Как символ единства жениха и невесты — раковина с жемчугом, представленная мастером на первом плане и придерживаемая Купидоном. Жемчуг, традиционно использовавшийся при создании женских украшений, здесь также является аллюзией на имя невесты. Одновременно с этим шесть крупных жемчужин выложены на раковине так, что отсылают к гербу дома Медичи. В результате перед нами зримое воплощение брачного союза двоюродной сестры Людовика XIV (1638—1715) и наследника великого герцога Тосканского. Подобные аллюзии были любимы при дворе Медичи. Достаточно вспомнить изображение Симонетты Веспуччи (1453—1476), созданное Пьеро ди Козимо<sup>1</sup> (1462—1522) из музея Конде (1480-е гг.). Нити жемчуга, украшающие волосы этой женщины, получили название «vespaio», переводящееся буквально как «осиное гнездо». Отсюда изображённое ювелирное изделие, с одной стороны, служит в качестве украшения, с другой — является каламбуром на фамилию мужа Симонетты, *Vespucci* — *vespa* (оса) [3, р. 59]. В «Триумфе Купидона» Э. Сирани повторяет изображение божества дважды. Его фигура заполняет почти всё пространство первого плана, воплощая собой триумф любви. Кроме того, художница также размещает изображение Купидона на заднем плане, где он представлен держащим коралловую ветку, которой он подгоняет дельфина и обладавшей по представлениям людей Раннего

---

<sup>1</sup> Подробнее о произведении, созданном П. ди Козимо, в «Образ и слово в творчестве Пьеро ди Козимо на примере «Женского портрета, подписанного как изображение Симонетты Веспуччи» (1480-е гг.; Шантгий, музей Конде)» [1].

Нового времени защитной функцией. Размещая фигуру античного божества на нескольких планах, Э. Сирани создаёт ощущение глубины представленного изображения и в то же время зримо воплощает нетерпение любви.

Для семьи Медичи художница создаёт и «Аллегорию Милосердия, Справедливости и Благоразумия» (1664 г.; Виньола). На этот раз заказчиком выступил Леопольдо Медичи. Хотя впервые он узнал о Э. Сирани ещё в 1658 г., из написанного Бонавентурой Бизи (1601—1659) письма, к которому прилагался рисунок, итальянский аристократ заказал ей картину лишь спустя несколько лет. Это произошло уже после того, как художницей были исполнены работы для Виттории делла Ровере, жены его брата Фердинандо II Медичи (1610—1670), и для его сестры Маргариты Медичи (1612—1679) [7]. Произведение, созданное для Леопольдо Медичи, прославляло семью флорентийских аристократов, демонстрируя аллегорию трёх добродетелей, которые должны были отражать качества, присущие данной династии. В интерпретации Э. Сирани основой успешного правления является справедливость, воплощение которой представлено в центре композиции. Более того, художница придаёт изображённой свои портретные черты. При создании произведения мастер также использует в качестве источника «Иконологию» Ч. Рипы.

На протяжении всего творчества Э. Сирани обращается к изображению женщины в качестве главного действующего лица. При этом она стремится представить героинь исполненными благородства, достоинства, некой внутренней силы, красоты и вместе с тем мягкости и нежности. Последние качества характерны также для изображений святых мужей. При создании ею религиозных образов она во многом, как и другая итальянская художница Раннего Нового времени Л. Фонтана (1552—1614), следует принципам, изложенным кардиналом и архиепископом Болоньи Габриэлем Палеотти (1522—1597) в «Discorso intorno alle immagini e profane», относящемся к 1582 г. и в постановлениях Тридентского собора (1545—1563), и воплощает в своей деятельности представления католической церкви периода Контрреформации о том, каким должно быть сакральное искусство. В связи с этим большое значение для Э. Сирани имеет демонстрация любви и привязанности между членами семьи, крепости и важности семейных уз. Отсюда в её творчестве значительную роль приобретает фигура святого Иосифа. Это отражает тенденцию в целом характерную для европейского искусства XVII в., при которой большое значение уделяется демонстрации активного участия супруга Марии в процессе воспитания Христа. Подобное, в частности, можно видеть также в работах Гв. Рени, Бартоломео Эстебана Мурильо (1618—1682) и Луизы Ролдан (1652—1706). Таким образом в произведениях изо-

бразительного искусства отражаются также социальные изменения, происходящие в Новое время, в результате которых патриархальная семья сменяется нуклеарной, включающей только родителей и их детей.

В «Святом Иосифе» (ок. 1662; частное собрание) Э. Сирани при изображении героя следует иконографии Богоматери. Ассоциативно отсылая зрителя к образам Мадонны с младенцем Христом, на которые ориентируется мастер при создании произведения, художница демонстрирует и подчёркивает важную роль святого в воспитании Иисуса и тот факт, что муж Марии стал его земным отцом. Э. Сирани стремится показать любовь, нежность и заботу святого Иосифа по отношению к ребёнку и доверие последнего к взрослому. Для художницы важным является создание не только композиционной, но и эмоциональной связи между представленными. Как и ряд мастеров Возрождения, обращавшихся к изображению Мадонны с младенцем Христом, она вводит в сюжет мотив игры с цветком. Вместе с тем последний — это гвоздика. Она является символом любви, в том числе божественной. Поэтому зачастую её можно было видеть в произведениях, посвящённых теме Богоматери с маленьким Иисусом. Прежде всего, этот мотив был популярен среди художников Северной Италии. Кроме того, гвоздика отсылает к страданиям Спасителя, так как, согласно источникам, появилась из слёз Девы Марии, смотрящей на сына во время несения им креста. Тем самым Э. Сирани с помощью цветка демонстрирует любовь святого Иосифа, важность семейных уз и вместе с тем напоминает о будущей искупительной жертве Спасителя. Именно соприкосновение рук святого Иосифа и Иисуса, один из которых держит растение, а другой тянется к нему, становится идейным центром представленной композиции.

Оригинальной является трактовка Э. Сирани сюжета, связанного с ветхозаветной героиней Юдифью. Как правило, её изображают либо во время убийства Олоферна, либо непосредственно после или уже покидающей вместе со своей служанкой ассирийский лагерь, унося голову полководца. Э. Сирани на полотне «Юдифь с головой Олоферна» (1658 г.; Бёргли-хаус, Стэмфорд), заказанном Андреа Катталани, болонским банкиром, владевшим большой коллекцией работ художников Болоньи XVII в. и включавшей семь произведений художницы<sup>1</sup>, представляет момент возвращения Юдифи в израильский город Ветилуя. Мастер запечатлевает мгновения триумфа ветхозаветной вдовы. Большое

---

<sup>1</sup> Вместе с тем, как отмечает Дж. К. Рубински, несмотря на то, что в перечне имущества Катталани, составленном в 1668 г., упомянуты 7 живописных произведений, принадлежащих кисти Э. Сирани, в её личных записях указано только 3 работы, выполненные для банкира [10, p. 23].

внимание художница уделяет изображению богатого одеяния Юдифи, трактовке складок накидки, лежащих живописными волнами. Открытый характер композиции, свойственный искусству эпохи барокко, позволяет создать у зрителя ощущение сопричастности к представленному моменту и того, что героиня демонстрирует знак победы своего народа именно ему. Фигура Юдифи, размещённая Э. Сирани в центре полотна, максимально приближена к зрителю, взгляд вдовы направлен на него, позади, на заднем плане представлена толпа, край деревянного помоста резко срезан и, словно, продолжается уже в реальном пространстве — всё это создаёт у рассматривающего полотно человека чувство сопричастности к происходящему и превращает его из свидетеля в активного участника события. Художница вводит также детали, отсылающие к тому, что действие происходит в ветхозаветные времена. Так, на ногах вдовы можно видеть сандалии. По мнению П. Рокко [9, р. 35], Э. Сирани придаёт свои персональные черты облику Юдифи. Если это так, то тогда мастер, также как и Л. Фонтана, вносит элементы портретного жанра в религиозное произведение. Большое внимание Э. Сирани уделяет изображению городской среды на заднем плане, чья архитектура напоминает болонскую.

Художница также обращается к написанию аллегорических портретов своих современников. Так, по заказу графа Аннибале Рануцци она создаёт портрет его сестры Анны Марии Рануцци Марсиллы в образе Милосердия (1665, коллекция фонда Касса ди Риспармио в Болонье, Болонья). В соответствии с описанием Ч. Рипы Э. Сирани представляет аллегория Милосердия окружённой тремя детьми. Двое из них демонстрируют портретные черты детей итальянской аристократки, Сильвио и Франческо Марии, а третий является вымышленной фигурой. Присутствие последнего Э. Сирани обозначает как «*facendolo di carità*» [5, р. 400]. В Болонье, где, прежде всего, ценилась женская добродетель, аллегорическое представление А.М. Рануцци в образе Милосердия должно было продемонстрировать духовные качества этой женщины, а также широкую эрудицию и мастерство самой Э. Сирани. Художница сосредотачивает внимание на богатстве одежды А.М. Рануцци, подчёркивая её высокий социальный статус. Живописно трактованные складки её одеяния наряду с поворотом головы вправо усиливают динамичность представленного образа, устраняя статику, которая могла бы возникнуть вследствие того, что модель представлена сидящей. Важное символическое значение имеют предметы, которые держат дети, расположенные по сторонам от А.М. Рануцци. В руке одного из них вишни. Последние отсылают к небесному раю, который можно обрести, ведя праведную жизнь. Отсюда исполненный двусмысленности жест ребёнка. С одной стороны, мальчик слов-

но старается привлечь внимание малыша, находящегося на коленях А.М. Рануцци, превращая ягоды в своеобразную игрушку. С другой, создаётся ощущение того, что ребёнок протягивает вишню зрителю. Это чувство усиливается благодаря тому, что взгляд мальчика также обращён в сторону созерцающего полотно. Подобным приёмом Э. Сирани вовлекает последнего в представленное изображение и стирает, как это характерно для искусства эпохи барокко, границу между живописным и реальным пространством. Ребёнок по другую сторону от А.М. Рануцци держит лимон. Изображения этих лимонных существуют, начиная ещё с античности. Появившись на Западе, фрукт стал известен как Среднее или Персидское яблоко. Первым древнеримским автором, который упомянул лимон, назвав его Средним яблоком, был Вергилий (70 г. до н.э. — 19 г. н.э.) [4, р. 102]. Растение и его плоды, по всей видимости, получили популярность на территории империи, о чём можно судить по тому, что в достаточно скором времени римляне дали ему собственное название. Так, Плиний Старший (между 22—24 гг. — 79 г.) говорит о его лечебных свойствах, при этом называя само дерево *citrus* или *citrea*, а фрукты *malum citreum* или *citreu* [4, р. 102]. Вероятно, Э. Сирани изображает лимон вследствие его медицинских качеств. Как это лимонное способно оказать помощь человеку, так и милосердие, аллегорию которого представляет художница, проявляется, в том числе, в помощи людям или готовности это сделать. В результате фрукт в интерпретации Э. Сирани превращается в своеобразный инструмент Милосердия. С другой стороны, мастер, как и в случае с рассматриваемым выше «Триумфом Купидона», посредством визуальных образов играет со словами. Возможно, обращаясь к названию, под которым изначально был известен этот фрукт на территории Древнего Рима, она демонстрирует свою эрудицию и отсылает к плоду с дерева познания добра и зла. Эта связь усиливается при взгляде на самого младшего ребёнка, представленного обнажённым, на коленях у женщины, тянущегося к вишне и, в свою очередь, порождающего ассоциацию с изображениями младенца Иисуса. Элементы натюрморта, написанные Э. Сирани, отсылают к важнейшим событиям христианской истории, связанным с грехопадением Адама и Евы и последующей искупительной жертве Христа, дающей надежду праведникам на спасение и обретение рая. В результате художница помимо Милосердия воплощает также такие добродетели, как Вера и Надежда, а А.М. Рануцци представлена как носительница этих качеств.

В целом, в своём творчестве мастер во многом избегает драматических сюжетов, показа повышенной экспрессии. Даже когда она обращается к изображению трагических сцен, на первый план выходит стремление к демонстрации благородства, достоинства,

внешней красоты представленных героев. Они очень сдержаны в проявлении своих чувств и становятся выразителями высокой нравственности, воплощением высшей справедливости или любви. Важным источником для Э. Сирани является «Иконология» Ч. Рипы. Созданные ею произведения демонстрируют широкую эрудицию автора и её любовь к игре со зрителем. Мастер явилась первой женщиной на территории Италии, которая держала мастерскую и при этом обучала в ней не только девушек, но и юношей. Закономерно, что её деятельность связана именно с Болоньей, одним из наиболее просвещённых центров Европы, где женщины обладали наибольшими возможностями. В результате Э. Сирани выступает своеобразной преемницей Екатерины Болонской или Катерины де Вигри (1413—1463), а также Л. Фонтаны.

### БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

Прикладова М.А. Образ и слово в творчестве Пьеро ди Козимо на примере «Женского портрета, подписанного как изображение Симонетты Веспуччи» (1480-е гг.; Шантйй, музей Конде) // История. Историки. Источники: электронный научный журнал. 2017. № 3. С. 77—89.

Cavicchioli S. «L'aquila e 'l pardo»: Rinaldo I e il mecenatismo di casa d'Este nel Seicento. Modena: Franco Cosimo Panini, 2015. 208 p.

Geronimus D. Piero di Cosimo: Visions Beautiful and Strange. New Haven: Yale University Press, 2006. 366 p.

Jashemski W.F., Meyer F.G., Ricciardi M. Plants: Evidence from Wall Paintings, Mosaics, Sculpture, Plant remains, Graffiti, Inscriptions, and Ancient Authors / The Natural History of Pompeii. Cambridge: Cambridge University Press, 2002. Pp. 80—180.

Malvasia C. Felsina pittrice vite de' pittori bolognesi. Tomo secondo. Bologna: Tipografia Guidi all'Ancora, 1841. 412 p.

Modesti A. Maestra Elisabetta Sirani, «Virtuosa del Pennello» // Imagines (Uffizi). 2018. № 2. Pp. 84—97.

Modesti A. Women's patronage and gendered cultural networks in early modern Europe: Vittoria della Rovere, Grand Duchess of Tuscany. New York: Routledge, 2020. 290 p.

Ripa C. Iconologia. Tomo Primo. Perugia: Nella stamperia di Piergiovanni Costantini, 1764. 430 p.

Rocco P. Maniera Devota / Mano Donnesca: Women, Virtue and Visual Imagery During the Counter-Reformation In the Papal States, 1575—1675. A dissertation for the degree of Doctor of Philosophy. New York, 2014. 250 p.

Rubinski J.C. Elisabetta Sirani's Judith with the head of Holofernes. A thesis for the degree of Master of Arts. Athens, 2008. 75 p.

Zirpolo L.H. Historical Dictionary of Baroque Art and Architecture. Lanham: Scarecrow Press, 2010. 585 p.

### REFERENCES

Prikladova M.A. Obraz i slovo v tvorchestve P'ero di Kozimo na primere «Zhenskogo portreta, podpisannogo kak izobrazhenie Simonetty Vespuchchi» (1480-e gg.; Shantijj, muzej Konde) // Istorija. Istoriki. Istochniki: elektronnyj nauchnyj zhurnal. 2017. № 3. S. 77—89.

#### Рецензенты:

Дмитриева А.А., д-р искусствовед., доцент Санкт-Петербургского государственного ун-та;

Костыря М.А., канд. искусствовед., доцент Санкт-Петербургского государственного ун-та.