

## Художественное творчество женщин в контексте развития европейского искусства XIV – XIX вв.: компаративный анализ.

В последние десятилетия XX в. расширение «проблемного поля» искусствоведения обусловлено интеграцией различных отраслей гуманитарного знания. Обновление и обогащение проблематики научных исследований связано, с одной стороны, с синтезом искусствоведения и гуманитарных дисциплин (философии, культурологии, педагогики, психологии), а с другой – с появлением новых направлений развития научного знания (гендерными исследованиями). Именно новейшие отрасли научного знания раскрыли иные ракурсы изучения истории искусства, связанные с переосмыслением значимости влияния женщин на динамику развития европейской художественной культуры.

В течение XIV – XIX вв. из всех исторически сложившихся форм постижения феномена бытия (религия, философия, наука, искусство) именно художественное творчество являлось для женщин самым доступным способом познания окружающего мира. Игра на музыкальных инструментах, занятия живописью, организация домашних театральных постановок, написание мемуаров, вышивание (и другие виды художественного творчества) становились выражением личного отношения к окружающему миру, способом интеллектуального и творческого саморазвития личности. Именно художественное творчество наполняло повседневную деятельность культурным смыслом, и преображало пространство повседневности в созидательную поликультурную среду, в которой воплощались творческие устремления женщин.

Процесс интенсивного развития светского искусства, характерный для художественной культуры эпохи Возрождения, обусловил и формирование представлений социума об идеальной светской женщине. Участие женщин в музыкальной жизни итальянских городов (Венеции, Мантуи, Феррары, Флоренции) было совершенно новым явлением эпохи Возрождения. Музицирование культивировалось как наиболее приемлемый вид практического осуществления творческой активности, соответствующей ренессансным представлениям об идеальной женщине. Сохранились упоминания о музыкальных собраниях Лукреции Борджиа, Элеоноры и Изабеллы д'Эсте [1, с. 35-37] и сведения об организованных в Ферраре «Концертах поющих дам», в которых принимали участие певица и поэтесса Мольца Тарквиния, инструменталистка Певера Лаура [2, с. 1050]. В Мантуе, при дворе герцога Гонзаго, приобрели известность певица Мартинелли Катарина и исполнительница на лире да браччо Базиле Андриана [3, с. 532]. Подобным музыкальным собраниям подражали представительницы буржуазного сословия, что в целом обуславливало восприятие домашнего музицирования в качестве наиболее приемлемого вида творческой самореализации женщин.

На зарождавшие в художественной культуре Ренессанса *представления об «идеале творческой женщины»* влияли примеры творческой деятельности меценаток, художниц, женщин-музыкантов, которые, в свою очередь, зависели от негласных религиозных и светских правил, связанных с проявлением женской творческой активности. Следует отметить, что творческая активность женщин непосредственно зависела от их сословной принадлежности и социально-родственных связей, т.е. для того, чтобы заявить о себе как о полноценной творческой личности, женщине, кроме ярко выраженных способностей, был необходим четко определенный социальный статус.

Следующим фактором формирования *представлений об «идеале творческой женщины»* стали автопортреты с музыкальными инструментами, созданные художницами. Такие автопортреты отражали всеобщую увлеченность музицированием, характерную для художественной культуры Возрождения [4, с. 292]. Сохранилось несколько автопортретов за спинетом Софонисбы Ангуишола, автопортрет с лютней Артемизии Джентиллески, автопортрет с нотами Мариэтты Робусти, автопортрет за спинетом Лавинии Фонтана, в которых именно изображения музыкальных инструментов способствовали раскрытию «двойной» творческой самопрезентации художниц [5, с. 17]. В процессе написания автопортретов с музыкальными

инструментами происходило осмысление и раскрытие взаимосвязи различных видов искусства, направленных на комплексное познание окружающего мира. Возросшее (к началу XVI в.) количество картин с изображением музицирующих дам свидетельствует, с одной стороны, о сложившейся традиции женского домашнего музицирования, и, с другой, о сформировавшихся светских представлениях об «идеале творческой женщины».

Необходимо отметить, что в живописи Возрождения отразились и религиозные представления о наиболее приемлемых способах творческой самореализации женщин. Эти представления связывались с образом св. Цецилии, которую также считали покровительницей музыки и музыкантов [6, с. 610]. Изображения св. Цецилии встречаются у Рафаэля, О. Джентилески, Доменикино, позднее у К. Дольчи, Н. Пуссена. Цецилия изображалась играющей на музыкальных инструментах: портативном органе, лютне, виоле, а в дальнейшем – и на клавесине. На обложках первых нотных сборников, предназначенных для именно домашнего музицирования, изображалась музыкантша, чей облик непосредственно напоминал о св. Цецилии.

В связи с активным процессом секуляризации искусств (XVI – XVII вв.), образ святой Цецилии постепенно стал трактоваться религиозной доктриной в качестве эталона женской творческой активности. Устойчивые смысловые и дидактические характеристики, а точнее коннотации (позднелат. *connotatio* – вместе обозначаю) образа св. Цецилии нашли свое преломление в произведениях живописи и музыки. Наиболее ярким примером воплощения коннотаций образа св. Цецилии может служить картина Я. Вермеера «Верджиналистка», обладающая ярко выраженной религиозной и социальной дидактикой. Так, с одной стороны на картине нарисована музицирующая в одиночестве девушка, а с другой – на картине изображен фрагмент «Сводни» Дирка ван Бабюрена. В интертекстуальном пространстве этой картины происходит контрастное сопоставление двух изображений: девушки, музицирующей в домашнем пространстве (точнее, в пространстве повседневности) и женщины, музицирующей в публичном пространстве (таверне). Сопоставление двух образов, показанных в категориях *прекрасного* и *безобразного*, *достойного* и *непристойного*, указывает на предпочтение, которое отдается домашнему музицированию, как занятию, наиболее соответствующему постулатам религиозной доктрины и социальным нормам. На протяжении XVIII – XIX вв. образ св. Цецилии постепенно утратил свое религиозно-дидактическое значение, и стал рассматриваться исключительно в качестве покровительницы музыки.

Возрастающий интерес к «сфере частного» начавшейся в XVIII в., способствовал расцвету сентиментализма как одного из популярных музыкальных направлений второй половины XVIII века. «Чувствительный стиль» стал звучащим отражением литературных и педагогических идей, провозглашенных Руссо. Сентиментализм понимался как «язык чувств», а музыка и бытовое музицирование – наилучшим средством воспитания эмоционального восприятия окружающего мира.

Эстетика романтизма, проповедующая создание собственного мира, стала «идеальной программой» для женского творчества. Внимание к сфере частного отразилось и в популяризации бытового музицирования среди представительниц различных сословий, и в сюжетах пьес, которые ставились в домашних театральных постановках. Пьесы посвящались эстетике повседневности: «Автор в своей семье», «Живописец у себя дома», «Актер и его семья», «Семейные развлечения» [7; 236]. Белорусский искусствовед Прокопцова В. П. упоминает о постановке оперы Ванжуры «Опекун обманутый», организованной «силами дворян». Она также отмечает, что в Шклове, в спектаклях у Зорича постоянно участвовали графиня Мелина и княгиня Е. А. Долгорукая, в домашних спектаклях постоянно играли Теофиля Радзивил и Катерина Жевуская [8; 196].

Вместе с тем, творческая активность женщин ограничивалась рядом труднопреодолимых условностей, среди которых доминировали: постулаты религиозной доктрины; светские социокультурные каноны, отражавшие негласный свод правил поведения женщины в социуме; представления социума об уровне общего и художественного образования женщин; суждения о социально приемлемых видах творческой активности женщин. Согласно вышеперечисленному, сферой жизнедеятельности женщины и ее ценностным ориентиром на протяжении многих столетий была семья. Однако ее значение понималось и оценивалось обществом как узкий, малозначительный круг межличностных отношений, особенно в сравнении с глобальными политическими и экономическими процессами, в которых женщины не могли активно

участвовать. Материнство являлось основной жизненной задачей для женщины, а ее творческая активность в пространстве повседневности находила свое воплощение в создании органичной системы домашнего художественно-эстетического воспитания. Совместные занятия художественным творчеством в семье стали одним из наиболее распространенных способов воспитания у ребенка художественно-эстетического вкуса и понимания прекрасного, чувственного восприятия красоты окружающего мира. Одновременно совместное художественное творчество стало основной формой социализации девочек, направленной в том числе на поддержание устоявшийся традиции женского доминирования именно в домашней сфере.

Развитие и совершенствование навыков повседневного художественного творчества в процессе домашнего эстетического воспитания представляется возможным рассмотреть в качестве *способа адаптации личности к социальным изменениям*. Кардинальное изменение социальной роли у женщины происходило после замужества: к роли дочери и сестры добавлялась роль жены и матери (в будущем). Именно повседневное художественное творчество было призвано ускорить адаптацию девушки к новой социальной роли, выполняя в момент смены социального статуса функцию *константы* (неизменного постоянного фактора). Такая неизменность означала, что те знания, умения и навыки художественного творчества и организации эстетики повседневности, которые девушка приобрела дома, под руководством матери, (участвуя, например, в домашних концертах), будут использованы при создании собственного «жизненного мира», в процессе дальнейшего творческого самосовершенствования. Иными словами, одной из ключевых задач женщины в процессе домашнего воспитания было сохранение и развитие творческой одаренности детей. Сначала реализация творческих данных ребенка происходила в сфере родительской семьи, а в дальнейшем преобразовывалась в эстетическую деятельность в собственной семье. Таким образом, в процессе смены социальных ролей художественная активность подчеркивала *неизменность пребывания* женщины в сфере частного, с одной стороны, а с другой – способствовала расширению направлений творческой деятельности (самосовершенствование и организация образования детей).

Пространство повседневности благодаря художественному творчеству воспринималось не только как домашняя сфера, но и как своеобразная модель мира, которую женщины создавали своим искусством. Чувственное постижение красоты повседневности формировалось, прежде всего, самым образом жизни женщины, а также ее творческими навыками и эстетическим вкусом. В гармонии с творческими дарованиями и эстетическим вкусом женщины, рукотворная красота повседневности приобретала свой неповторимый художественный облик. Стремление познать красоту окружающего пространства повседневности, придать ей индивидуальные черты, созвучные с внутренним мироощущением, создавало иллюзию преодоления установленных социальных границ. Именно искусство «раздвигает временные рамки, погружая индивида в открытость уникальных душевных проявлений, тепло человеческих эмоций, красочность впечатлений» [9, 17], и придает неповторимый облик привычным явлениям. А музыкальное искусство «раскрывает каждому самого себя. (...) Музыка многое позволяет уяснить, оценить, взвесить. Она, как и Вселенная, бесконечна. И сколько бы мы ни играли, ни пели, всегда будет открыта возможность сыграть, спеть еще раз и по-другому» [10, 8].

История женской повседневности – это история каждодневного творчества, удовлетворяющего эмоциональные потребности женщины с точки зрения разных аспектов ее деятельности. Сочинение и исполнение музыки, рисование и вышивание, придумывание костюмов для домашних спектаклей и выращивание цветов понимается нами как реализация женщинами потребности раскрыть, описать собственный внутренний мир, «озвучить» или «нарисовать» его для окружающих. Повседневное творчество призвано разнообразить монотонный ритм жизни, придать домашней сфере ауру уникальной неповторимости.

Итак, мир повседневности воспринимался и осознавался как мир чувств, т.е. повседневность, в рамках которой «замыкалось» женское творчество, эстетически переживалась и проживалась. Как пишет Лотман Ю. М. «быт может иметь знаково-символический смысл. История быта показывает со всей очевидностью связь многих форм быта с миром идей, интеллектуальными, нравственными, религиозными и другими ценностями» [11; 10]. Литературное творчество в XVII – XIX в. стало еще одним способом выражения личностного восприятия окружающего мира. Значительно возросший уровень женского образования

способствовал тому, что частная переписка стала неотъемлемой частью женского быта, способом общения между равными представительницами одного сословия. Сохранившиеся мемуары позволяют современным исследователям реконструировать повседневную культурную жизнь, особенности которой подробно описывались женщинами, ставшими современницами Моцарта, Шопена, Листа, Пушкина, Мицкевича и т.д. Одной из своеобразных граней женской творческой деятельности стало создание альбомов, в которых собирались стихи, ноты и рисунки. Наличие такого альбома являлось своеобразным «кодовым знаком» участия женщины в творческом процессе в рамках своего сословия, что было характерно для европейской и русской культуры XIX в.

Ранее отмечалось, что разделение социальных ролей предписывало для женщин «замкнутость» в сфере дома и семьи, и, значит, возможности для функционирования женского творчества ограничивались рамками повседневности. Понятие «*дома как места локализации женского творчества*» имеет для нас несколько смысловых значений. Во-первых, мы рассматриваем «дом» как жилище, физическое и творческое пространство повседневности (бытия), в пределах которого женщина реализует свои эстетические потребности. Во-вторых, «дом» служит символом социального положения проживающей там семьи, обозначая статус его владельца. Архитектура здания (дома) однозначно определяет социальное положение его владельца [12; 103]. Частные дома буржуа, как пишет Н. Элиас, даже внешне должны были отличаться от аристократических особняков, специальное указание запрещало использовать декоративные элементы в архитектуре [13; 75]. Украшенный фасад здания и его статус «особняка» означали жилище аристократа, а дома богатых буржуа не имели архитектурных украшений, и понятие «особняк» к ним было неприменимо [14].

В соответствии с социальным статусом «дома» женское творчество приобретало свой социальный статус. Наибольшую *социальную значимость* приобретали салоны, организованные при королевских дворах. Для дамы из аристократического сословия *пространством для творчества* становится не только собственный музыкальный салон, но салон представительниц королевской фамилии. Одним из способов поддержания статуса придворной дамы было знание этикета и умение музицировать, что расценивалось в качестве внешних признаков хорошего образования. Совместное музицирование аристократок с представительницами королевской фамилии создавало чувство (со)причастности к организации королевской «эстетики повседневности», которая имела значение эталона для представительниц всех социальных классов. Например, как отмечает российский музыковед Брянцева В. Н. [15], представители аристократии при дворе короля Людовика XIV активно музицировали, и культурной жизни двора подражали жители других французских городов, создавая свои «мелкопридворные образования» (термин Н. Элиаса), подобные королевским [16; 66-72].

Немецкий социолог Н. Элиас отмечает, что «художественное общение» аристократок, или, по Врангелю, «художественные забавы» [17], в придворном сообществе преследовало несколько целей.

*Во-первых*, оно призвано доставить эстетическое наслаждение участницам, становясь развлечением для представительниц королевской фамилии. В королевских салонах стремились продемонстрировать все, что признавалось в качестве уникального и неповторимого (например, музыканты-вундеркинды).

*Во-вторых*, совместное музицирование с представительницами королевской фамилии рассматривалось дамами в качестве способа построения придворной карьеры. Постоянно участвуя в каком-либо творческом процессе, женщины занимали определенное место в развитии субкультуры придворного сообщества, что выражалось в занятии постоянной придворной должности. Например, дочь французского композитора Ф. Куперена, Маргарита-Антуанетта, после отставки отца заняла его должность королевского придворного клавесиниста [18; 84]. Елизабет-Жак де ла Герр в течение всей своей жизни была организатором королевского музыкального салона [19].

*В-третьих*, совместное музицирование с представительницами королевской династии понималось придворными дамами как обязанность женщины-дворянки по отношению к семье суверена [20; 69-70]. Если обязанностью дворянина по отношению к королю была военная служба, то женщина могла предложить королеве (и королевской семье) свои художественные дарования.

Таким образом, музицирование в придворном сообществе для представительниц аристократического сословия становилось системой действий, направленных на достижение наиболее высокого социального положения. Совместное музицирование в королевской гостиной, однако, не нарушало сложившихся социальных норм: дамы занимались художественным творчеством в пределах семьи суверена, т.е. в пространстве повседневности.

В связи с процессом децентрализации культурной жизни, публичные литературно-музыкальные салоны стали организовываться представительницами аристократического сословия. Со временем эти социальные образования, получив общеевропейское распространение, приобретали значительное общественно-политическое влияние. Салоны одновременно стали частным «культурным» пространством и социальным институтом, постепенно приобретающим значительный общественный вес. Салонная жизнь совмещала функции пространства повседневности (так как салоны организовывались в частных домах) и сферы социально значимой деятельности. Салоны XVIII в. характеризуются как «пространство для общения», в котором собирались представители различных творческих групп, принадлежащих, в том числе и к буржуазному сословию. Салоны XIX в. приобрели, в том числе, и образовательные функции, став для женщин своеобразными домашними академиями. Таким образом, в салоне (как в домашнем пространстве) образовательный процесс дочерей организовывался не только матерью – хозяйкой салона, но и совместными усилиями женщин, представляющих своей деятельностью определенную область (отрасль) субкультуры своего сословия.

Представительницы буржуазного сословия, живя вне пределов «культурных центров», организованных аристократическим сословием, создавали свои «музыкальные содружества», аналогичные музыкальным салонам. Музыкальным комнатам в домах буржуа отводилось значительно меньшее пространство, чем музыкальным салонам в особняках знати. Однако в сравнительно небольшом пространстве, предусмотренном для музицирования, женщины могли показать творческие достижения представительницам своего сословия. Женщины, в замкнутом пространстве повседневности, ощущали свою причастность к определенной социальной группе посредством участия в каком-либо творческом процессе. Владение навыками музицирования рассматривалось женщинами буржуазного сословия в качестве признаков хорошо организованного домашнего воспитания и образования, что демонстрировало благосостояние семьи. Занятия совместным художественным творчеством для них было одним из способов установления межличностных отношений и отражением потребности женщины ощущать себя в качестве полноценного члена своей социальной группы.

Как отмечает Н. Элиас, те женщины буржуазного сословия, которые достигли высокой степени исполнительского мастерства, обладали разносторонним образованием и блестящими коммуникативными навыками, приглашались в качестве гостей в музыкальные салоны аристократок [21; 81]. Значит, личные творческие достижения, приобретая социальную значимость, позволяли представительницам буржуазного сословия преодолеть сословные ограничения. Однако, как отмечает Н. Элиас, только аристократические салоны признавались в качестве «хорошего общества», салоны в домах буржуа считались не столь достойным местом для посещений [22]. Иными словами, социальное значение и статус аристократического салона был гораздо выше, чем у «музыкальных собраний» представительниц буржуазии.

По мнению Н. Элиаса, женщины, объединенные в социальные группы по какому-либо признаку (в нашем случае – по признаку творческой деятельности) приобретают значительный социальный вес [23; 299]. В качестве социальной группы, обладающей социальным весом, женщины приобретают возможность влиять на социальные установки (нормы, традиции), изменяя их в соответствии с требованиями времени, тем самым способствуя установлению и развитию более совершенных социальных и общественных отношений. Прослеживается определенная взаимосвязь – внутренняя культура женской личности влияет на формирование субкультуры социальной группы, а эстетические потребности представительниц творческой субкультуры влияют на формирование внутреннего мира и духовных потребностей женщины. Духовные потребности человека включают потребности в самореализации, эстетические потребности (или потребность в эстетическом наслаждении), потребность в знании и понимании, что в совокупности отражает и объясняет причины стремления женщины и ее возможности войти в социальную жизнь в условиях повседневности. В рамках художественного пространства повседневности

происходило взаимообучение женщин, так как и совместное музицирование, и занятия живописью требовали эстетической оценки творческой деятельности окружающими. Развитие потенциального художественного таланта невозможно без творческих контактов, в рамках которых демонстрируются накопленные знания и умения, анализируются другие (чужие) творческие достижения.

Сферой творчества в пространстве повседневности могло быть не только устройство музыкального салона, домашнего театра, мастерской, цветочной оранжереи, но и опосредованное создание (с помощью специалиста-профессионала) садово-паркового ансамбля. Отсюда возникает *иерархия* престижности форм занятий художественным творчеством. В качестве критериев престижности избранной сферы творческой деятельности мы предлагаем *трудности освоения, стоимость обучения и дороговизну используемого инструментария*. Так, занятия рисунком и музыкой требовали от преподавателя специальных знаний, а от ученицы – обладания весьма дорогими музыкальными инструментами или живописными принадлежностями, что и определяло высокую стоимость обучения. Занятия домашним театральным искусством синтезировали навыки музицирования, пения, хореографии, и требовали достаточно просторного помещения. Подобный зал был только в аристократических особняках, где иногда целый этаж здания отводился под представительские функции. Например, бальная зала часто использовалась для репетиций «живых картин», которые потом демонстрировались в перерывах между танцами гостям, приглашенным на бал. В буржуазном доме семья проживала в более тесном пространстве, где функции помещений часто совмещались, что объясняется экономическими причинами. Главенствующим в буржуазном укладе жизни был принцип «разумной экономии», согласно которому расходы не могли превышать доходы. Земля, на которой стоял дом буржуа, облагалась высокими налогами, отчисляемыми в городскую казну. Все внутренние помещения дома имели максимально полезное назначение, т.е. склад для хранения товара в доме негоцианта был более функционально необходим, чем бальная зала. Те комнаты, которые были минимально загружены, в различные часы дня имели разное назначение: гостиная была одновременно и столовой, и музыкальной комнатой. Значит, именно музицирование, в силу сочетания высокой престижности занятия при минимально занимаемом пространстве, было наиболее приемлемой деятельностью для женщины из буржуазного сословия.

Занятия вышиванием или чтением были наименее дорогими из увлечений, призванных заполнить течение времени в пространстве повседневности, и, значит, менее престижными. Умение читать, считать и вышивать считалось минимальными необходимыми навыками, которым девушек обязательно обучали в семье. Самой распространенной книгой, использовавшейся при обучении чтению, была Библия, т.к. следование церковным догмам было для женщины одним из внешних признаков вовлеченности в установившуюся систему социальных ролей. В зависимости от характера преподаваемых дисциплин на домашних уроках, организованных матерью, девушки получали четкое представление о своей принадлежности определенному классу, и усваивали нормы поведения, вытекающие из сословной принадлежности.

Следовательно, для представительниц аристократического сословия наиболее адекватными формами художественного творчества, соответствующие социальному статусу, стали музицирование и театральное искусство, как занятия, требующие значительных финансовых затрат. Однако в тех семьях, которые занимали относительно невысокое социальное положение (буржуа), но обладали финансовой стабильностью, стремились обучить дочерей наиболее престижным художественным занятиям, традиционным для девушек из аристократических семей. Для представителей буржуазного сословия обладание женой (или дочерью) навыками престижных художественных увлечений служило одним из показателей успешного ведения дел главой семейства. Музыкальные инструменты, как необходимые орудия творческой деятельности и как предметы интерьера, имели достаточно высокую денежную стоимость, и их наличие в доме служило показателем удачных торговых сделок.

Устоявшаяся социальная стратификация предопределяла различный уровень реализации творческих потребностей женщин. Исходя из женских социальных ролей, в художественном творчестве нашли свое отражение социально-типические аспекты моделей женского поведения. Женские социальные роли были аскриптивными (предписанными от рождения), и художественное творчество обеспечивало реализацию потребностей личности в рамках объективной данности.

Так, чем более высокую социальную позицию занимала женщина, тем более свободно она выбирала сферу творческой деятельности и способы ее трансляции. Следовательно, чем ниже оказывался ее социальный статус, тем меньше оставалось у женщины возможностей выбора. Женщины, не принадлежавшие к господствующему сословию, имели гораздо меньше возможностей продемонстрировать свой творческий потенциал, и, таким образом, об их деятельности свидетельств почти не сохранилось.

«...то, что в жизни человека и окружающем его мире природы и культуры происходит ежедневно, должно быть определенным образом воспринято, пережито и оценено» [24; 103]. Занимаясь творчеством в любом его проявлении, человек, прежде всего, занимается потребностями своей души. Художественное творчество в пространстве повседневности было призвано помочь женщине *осознать себя как личность*, так как творчество локализовалось вокруг ее жизненных интересов. Именно в процессе творчества происходит аккумуляция культурных достижений человека и общества, выражаемая в создании и накоплении духовных ценностей.

### Литература:

- 1 Роллан, Р. Гендель // Собр. соч.: в 18 т. / с предислов, М. Горького, А. В. Луначарского, С. Цвейга. – Л.: Госмузиздат, 1930 – 1935. – Т. 17.
- 2 Музыкальный словарь Гроува / пер. с англ., ред. и доп. Л.О.Акопяна. – М.: Практика, 2001.
- 3 Музыкальный словарь Гроува / пер. с англ., ред. и доп. Л.О.Акопяна. – М.: Практика, 2001.
- 4 Музыкальный словарь Гроува / пер. с англ., ред. и доп. Л.О.Акопяна. – М.: Практика, 2001.
- 5 Старцева Л. А. Мелодии автопортретов // Музыкане і тэатральнае мастацтва: праблемы выкладання. – 2004. – № 1. – С. 16 – 20.
- 6 Холл, Дж. Словарь сюжетов и символов в искусстве; пер с англ. А. Майкапара. – М.: Крон-Пресс, 1996.
- 7 История костюма, составленная Н. Будур. – М.: Олма-Пресс, 2001.
- 8 Музыкальный театр Беларуси: дооктябрьский период / Г. И. Барышева [и др.]. – Минск: Наука и техника, 1990.
- 9 Мартынов, В. Ф. Философия красоты. – Минск: ТетраСистемз, 1999.
- 10 Смирнов М. А. Эмоциональный мир музыки. М., Музыка, 1990.
- 11 Лотман, Ю. М. Беседы о русской культуре: быт и традиции рус. дворянства (XVIII – начало XIX в.). – СПб.: Искусство. СПб., 1994.
- 12 Элиас, Н. Придворное общество: исследования по социологии короля и придворной аристократии; пер. с нем. А. П. Кухтенкова [и др.]. – М.: Языки славянской культуры, 2002.
- 13 Элиас, Н. Придворное общество: исследования по социологии короля и придворной аристократии; пер. с нем. А. П. Кухтенкова [и др.]. – М.: Языки славянской культуры, 2002.
- 14 Элиас, Н. Придворное общество: исследования по социологии короля и придворной аристократии; пер. с нем. А. П. Кухтенкова [и др.]. – М.: Языки славянской культуры, 2002.
- 15 Брянцева, В. Н. Французский клавесинизм. – СПб.: Изд-во Гос. ин-та искусствоведения, 2000.
- 16 Элиас, Н. Придворное общество: исследования по социологии короля и придворной аристократии; пер. с нем. А. П. Кухтенкова [и др.]. – М.: Языки славянской культуры, 2002.
- 17 Врангель, Н. Н. Свойства века: ст. по истории рус. искусства; сост., коммент. и подгот. текста И. А. Лаврухиной. – СПб.: Нева, 2000.
- 18 Куперен, Ф. Искусство игры на клавесине. – М.: Музыка, 1973.
- 19 Музыкальный словарь Гроува / пер. с англ., ред. и доп. Л. О. Акопяна. – М.: Практика, 2001.
- 20 Элиас, Н. Придворное общество: исследования по социологии короля и придворной аристократии; пер. с нем. А. П. Кухтенкова [и др.]. – М.: Языки славянской культуры, 2002.
- 21 Элиас, Н. Придворное общество: исследования по социологии короля и придворной аристократии; пер. с нем. А. П. Кухтенкова [и др.]. – М.: Языки славянской культуры, 2002.
- 22 Элиас, Н. Придворное общество: исследования по социологии короля и придворной аристократии; пер. с нем. А. П. Кухтенкова [и др.]. – М.: Языки славянской культуры, 2002.
- 23 Элиас, Н. Придворное общество: исследования по социологии короля и придворной аристократии; пер. с нем. А. П. Кухтенкова [и др.]. – М.: Языки славянской культуры, 2002.
- 24 Лелеко, В. Д. Пространство повседневности в европейской культуре. – СПб.: Изд-во СПб. гос. ун-та культуры и искусств, 2002.