

Міністерство освіти і науки України
Національний університет «Києво-Могилянська академія»
Факультет гуманітарних наук
Кафедра культурології



Курсова робота

освітньо-кваліфікаційний рівень – бакалавр

на тему: **«Інтерпретації триптиха «Сад земних насолод» Ієроніма Босха
дослідників XX століття»**

Виконала:

студентка 2-го року навчання,
спеціальності 034 Культурологія

Цимбал Анна Вадимівна

Керівник Тимчук Надія Валеріївна

кандидат культурології, старший

викладач

КИЇВ 2022

Розділ 1. Розвиток мистецтвознавчих стратегій

В рамках даного дослідження важливим є теоретичне осмислення історії виникнення та ключових особливостей підходів до інтерпретації різних мистецтвознавчих шкіл 20-го століття. В цей період в Європі та Америці найбільшим авторитетом користувалися три мистецтвознавчі школи – формалістична школа, віденської школа та школа іконології. Однак в рамках даного дослідження найбільше заслуговують на увагу методології двох останніх шкіл, адже, вони найбільше відображають зміни мистецтвознавчих стратегій в 20-ому столітті. Саме ці дві школи пов'язані з виникненням двох нових суміжних дисциплін – культурології та психоаналізу.

Підрозділ 1.1 Віденська школа

Окремої уваги заслуговують постаті найвизначніших представників віденської школи та їх вплив на формування притаманної їй теорії інтерпретації. Першим, хто вийшов за межі формалістичного підходу, був німецький мистецтвознавець Алоїз Рігль, який доводив рівноцінність мистецтва різних історичних епох та необхідність оцінювати твір мистецтва певного історичного періоду згідно з специфічними категоріями цього періоду. Справу А. Рігля продовжили Макс Дворжак та Юліус фон Шлоссер, з діяльності яких розпочався «культурологічний поворот» у мистецтвознавстві. Цей поворот виражався в утвердженні нового типу інтерпретації образотворчого мистецтва, що спирався на аналіз джерел сучасних потрібному творові, тобто виведення історико-культурного контексту. Однак найвизначніша риса віденської школи – зв'язок з психологією. Її представники використовували і теорії гештальт-психології, однак найбільшого розповсюдження набуло використання теорії психоаналізу. Важливо розглянути використання теорії психоаналізу самим Фройдом для інтерпретації двох картин Леонардо да Вінчі, а також на цьому прикладі буде продемонстровано можливі недоліки цього методу. Також буде зроблено короткий огляд доробку найвизначніших мистецтвознавців, що працювали в руслі психоаналітичної інтерпретації – Ернста Кріса, Карла Абрахама та Н. Дракулідеса, та їх внеску в теоретичну базу цього методу.

Підрозділ 1.2. Школа іконології

В цьому підрозділі буде детально досліджено особливості іконологічного методу інтерпретації та дано короткий огляд теоретичних розробок найвизначніших представників школи іконології. «Культурологічний поворот» пов'язаний з представниками віденської школи, але спроби розшифрувати твори мистецтва за допомогою сучасних їм літературних джерел робилися і раніше. Ці спроби пов'язані з французьким дослідником Емілем Малем, що звернувся до писань Отців Церкви задля інтерпретації скульптурних композицій Шартрського собору. Однак остаточне формування основних положень іконологічного методу, перше використання слова «іконологія», пов'язане з німецьким мистецтвознавцем Абі Варбургом. Розроблений ним метод набуває міжнародного визнання після того, як в 1912-ому році на Міжнародному конгресі істориків мистецтва Варбург читає доповідь на тему інтерпретації фресок палаццо Скіфаноя. На прикладі цієї доповіді буде продемонстровано особливості нової мистецтвознавчої стратегії А. Варбурга. В даному випадку в центрі уваги Варбурга – зміна уявлення про античних богів між середньовіччям та ренесансом, що виражалася у зміні їх зображення. Варбург демонструє вплив астрології на середньовічні уявлення про античних богів на прикладі тексту Альберика, наявність арабських впливів на ренесансне мистецтво на прикладі культу деканів. Варбург розглядає фрески палаццо Скіфаноя як початок реставрації античного уявлення про олімпійських богів, що завершилася в часи Високого Ренесансу. Отже, як стверджує і сам Варбург у висновку до своєї доповіді, новий іконологічний метод допомагає побачити мистецтво як документ вираження епохи, побачити зв'язок між мистецтвом різних епох та регіонів. Цей метод розглядає мистецтво як втілення глобальних культурних процесів, демонструє синтез ідей через звернення до текстів різних галузей та різних епох задля інтерпретації. Двома іншими найвпливовішим представниками школи іконології можна назвати Ервіна Панофські та Ернста Гомбріха. Е. Панофські знаходився під впливом неокантіанських ідей Ернста Касирера і хотів максимально наблизити мистецтвознавство до точної науки, що чітко прослідковується в його праці «Idea». Він засуджував використання мистецтвознавцями психоаналізу та гештальту, намагався створити універсальні правила інтерпретації запровадивши трирівневу систему

іконологічного аналізу. Е. Гомбріх – видатний популяризатор мистецтвознавства, в своїй книзі «Історія мистецтва» в спрощеному вигляді подав основні ідеї школи іконології. В цьому тексті він намагається пояснити широкій аудиторії як культурно-історичний та соціо-політичний контекст кожної доби впливав на творчість митців. Також показав, як кожен митець поєднує у своїх роботах традицію та новацію.

Розділ 2. Аналіз мистецтвознавчих стратегій у роботах на тему інтерпретації «Саду земних насолод»

Роботи Ієроніма Босха і сьогодні продовжують приваблювати мистецтвознавців, адже і досі серед дослідників не існує консенсусу щодо їх змісту. Унікальність стилю Босха, що не має аналогів серед інших представників італійського та північного відродження, та мала кількість біографічних відомостей теж сприяють породженню все нових і нових інтерпретацій. В цьому розділі на прикладі інтерпретацій «Саду земних насолод» буде досліджено практичне застосування мистецтвознавчих стратегій віденської школи та школи іконології. Основну увагу буде приділено більш численним інтерпретаціям за методикою школи іконології, їх буде розділено на дві категорії – традиційні та революційні.

Підрозділ 2.1 «Традиційні» інтерпретації з застосуванням методології школи іконології

Велика кількість дослідників робіт Босха, починаючи ще з німецького мистецтвознавця Дірка Бакса, бачать у триптиху «Сад земних насолод» повчання та попередження для сучасників художника, продовження середньовічної моралістичної традиції. В цьому випадку сцени лівої та центральної панелі трактують як зображення пов'язаних з гріхом аморальних дій, а сцени правої панелі – як покарання за ці дії. Цей напрям в інтерпретації «Саду земних насолод» буде продемонстровано на прикладах статей Е. Гомбріха, Е. Калас та В. Гібсона. Гомбріх бачить ключ до прочитання триптиху у зображенні веселки, яка була знаком закінчення всесвітньої повені, на зовнішніх стулках. Ця деталь, на його думку, говорить про те, що ліва та центральна панель є зображенням життя людей до повені. Спираючись на

цитати з «Historia Scholastica» та «Граду Божого» Гомбріх показує, що в Середньовіччі існувало уявлення про те, що до повені всі живі істоти мали більший розмір аніж після неї, що і втілюють гігантські тварини та рослини на центральній панелі. Так само чорношкірі персонажі є втіленням уявлення про те, що нащадки Каїна, які загинули під час повені, мали чорний колір шкіри через гріх їх пращура. Зображення оголених людей є втіленням переконання, що повінь була послана Богом через хтивість людей. В Євангеліє сказано, що їх найбільшим гріхом було нерозуміння аморальності їхніх дій, чим і зумовлена легка і радісна атмосфера центральної панелі. Загалом Гомбріх продовжує іконологічну традицію, намагаючись відтворити розуміння певної теми сучасниками художника, однак його цікавить не трансформація образів, а сталі середньовічні уявлення. Тому використовує доволі одноманітні джерела: текст біблії та твори середньовічних теологів. Волтер Гібсон також вважає, що основним мотивом центральної панелі є засудження гріха хіті. Посилаючись на Д. Бакса, стверджує, що сцени центральної панелі втілюють нідерландські прислів'я, пов'язані з сексом та сексуальним потягом. Аналізуючи «Роман про розу» та зображення на середньовічних гобеленах, дослідник стверджує, що вибір локації для зображення цієї теми зумовлений тим, що і в середньовіччі і в ранньомодерний час сади з водоймами асоціювалися з любов'ю та зустріччю коханців. Не тільки Босх поєднував мотиви гріха хіті та саду любові: це поєднання зустрічається у «Градї Божому» та «Кораблі Дурнів», на гравюрах Ізраеля ван Мекенена, темою яких є засудження хіті. На думку дослідника, яскраві кольори та піднесений настрій зображення зумовлені тим, що згідно з середньовічними уявленнями, найбільшим вмістилищем зла та гріху є найпрекрасніші та найприємніші речі. Тож центральна панель зображує мотив неправдивого та небезпечного гріховного раю, що був популярним у середньовічній літературі, він з'являється в Романі про розу та оповідях Марко Поло. В статті Гібсона – різноманіття джерел, що наближає його до Варбурга: Біблія, гравюри, п'єси, оповіді Марко Поло. Однак в плані ідейної складової Гібсона в основному посилається на Бакса, сам же пояснює читачеві зображальну традицію, що знімає суперечності між яскравою формою та повчальним змістом. Зображує цю картину як продукт переходу між

ренесансом та середньовіччя, але ця ідея розкрита в основному останньому абзаці. Калас погоджується з Д. Баксом щодо втілення хіті в окремих групах персонажів, однак вважає, що на центральній панелі Босх також зобразив різноманітні єресі. Вважає, що астрологічні елементи на картині Босха – результат ворожого ставлення католицької церкви до астрології, яку вважали язичницькою наукою. На думку Є. Калас, центральна панель триптиха – набір каламбурів, запозичених з грецьких глосаріїв, що були популярними серед північних гуманістів. Чоловік, що тримає гігантську шовковицю є зображенням каламбуру шовковиця-смерть з грецької. Часте поєднання тіл та плодів – грецький каламбур *corpus-karpus* (тіло-фрукт). Однак основну увагу Босх все ж приділив зображенням єресей, їх втілюють одразу декілька груп персонажів. Переповнений людьми тент – зображення єретиків, що відокремилися від церкви (через схожість у грецькій слів «шатро» та «церква»). Люди, що танцюють навколо сови втілюють поклоніння фальшивій мудрості античних філософів. Виділяє на першому плані центральної панелі групу персонажів, що виходять з печери і направляються до Пекла і робить висновок, що ці персонажі втілюють платонівську концепцію метасихозу – переселення та повернення душ. Босх засуджує цю концепцію, ілюструючи слова св Августина про несправедливість ідеї переродження, що майже не робить різниці між праведниками та грішниками. Сад Земних насолод тут показано як втілення і середньовічної моралістичної (засудження єресей) і гуманістичної інтелектуальної (каламбури-ребуси) традицій.

Підрозділ 2.2 «Революційні» інтерпретації з застосуванням методології школи іконології

Представники цього напрямку інтерпретації «Саду земних насолод» намагаються відійти від найбільш розповсюдженого трактування триптиха як засудження гріха хіті, що спирається на текст Біблії, твори Отців церкви чи фольклору традицію. Такі мистецтвознавці як Лаурінда Діксон, Вірджинія Таттл та Маргарет Салліван спробували побачити в «Саду земних насолод» певну нову ідею, що розходилися з попередніми інтерпретаціями. Л. Діксон стверджує, що в часи Босха алхімія була окремою світоглядною та філософською доктриною, що підтримувалася церквою і користувалася

попитом серед медиків та аптекарів. На її думку, саме в символічній мові алхімії слід шукати ключ до інтерпретації триптиха. Окремі елементи іконографії центральної панелі запозичені з ілюстрацій до алхімічних трактатів Гермеса Трімегіста та Ієроніма Брауншвейга. Також дослідниця переконана, що три панелі триптиха символічно зображують три стадії найважливішого для алхіміків процесу – дистиляції. Інтерпретація Діксон нагадує вищезгадану статтю Варбурга. Алхімію так само зображено як науку, що в середньовічному розумінні сьогодні вже втрачена. Так само Діксон звертається до канону ілюстрації, пов'язаного з цією наукою щоб продемонструвати, на яку іконографічну традицію опирався художник. Вказуючи на неконвенційні для іконографії Адама і Єви позиції персонажів лівої панелі та демонічних створінь в Раю, В. Таттл стверджує, що жінка на лівій панелі – Ліліт. На прикладі текстів та картин дослідниця демонструє, що саме в період життя Босха північні гуманісти захопилися каббалістичною літературою. Також пропонує гіпотезу щодо того, яким чином сам Босх міг дізнатися про такого персонажа як Ліліт. Розглядає центральну панель як зображення відьомства, з яким була пов'язана Ліліт. Оголені люди, чорношкірі люди, птахи та ягоди неприродного розміру – всі ці зображення мали негативні конотації, пов'язані з відьомством. Як і Варбург, Гомбріх та інші представники іконологічної школи, Таттл намагається показати читачу, як твір могли розуміти сучасники. В даній статті це виражається у поясненні середньовічних уявлень, пов'язаних з відьомством та рецепції гуманістами каббалістичного вчення. А. Кук пропонує взагалі відмовитися від пошуків єдиного принципу прочитання триптиха. Він стверджує, що означуваням більшості середньовічних та ренесансних картин виступає сюжет, що повністю підпорядковує собі зображення. Однак Босх, як і Джорджоне та Ботічелі, провів деконструкцію сюжету та зробив означуваням саме зображення. Тому до цих картин неможливо застосувати звичні германевтичні принципи починання, що підходять для творів, де означуваням є історія. Аналізуючи лише один з фрагментів картини, дослідник демонструє наскільки різноманітним може бути прочитання кожної окремої деталі через неоднорідність контексту. Босх запозичував елементи картини з багатьох різних джерел: його роботи вписані в тривалий християнський канон,

літературну традицію, алхімічну символіку його часу та фольклор, однак ні одна з цих традицій окремо не може дати єдиного пояснення Саду Земних Насолод. Окремі символи неузгоджені між собою – вони запозичені з різних джерел, мають різний рівень складності прочитання. Не можна погодитися з прочитанням центральної панелі як однозначно негативного зображення сексуальної розбещеності, бо вона повторює багато елементів «райської» панелі, а її центральний фонтан змальований з «Поклоніння агню» Ван Ейка, а сам фонтан виходить далеко за межі іконографії, традиційної для зображення сцен з «Буття» чи триптихів на тему Суду. Не можна сказати, що художник засуджує чи схвалює дії персонажів, чеснота тут змішується з гріхом. Також Босх одночасно використовує мотиви Раю, Суду та Повені, нашаровуючи їх один на одного так, що вони втрачають звичний зміст. Так само вільно, не керуючись єдиним принципом, Босх використовує кольори. Тут прослідковується безліч візуальних «рим», один і той самий колір використовується для зображення різних об'єктів, що порушує характерний для картин на релігійні теми канон використання кольорів. Ця стаття відрізняється від робіт Е. Гомбріха та А. Варбурга. А Кук демонструє запозиченнями Босхом елементів зображення з картин інших художників, чи з зображувальної традиції мініатюр та манускриптів виключно для того, щоб заперечити можливість традиційного іконологічного розшифрування, що повинно виявити єдиний сенс. Найближче Кук стоїть до Е. Панофськи, його дослідження зв'язку між означуваним і означниками нагадує дослідження відносин між суб'єктом і об'єктом у мистецтві у роботах Е. Панофськи.

Підрозділ 2.3. Інтерпретації з застосуванням методології віденської школи

Серед дослідників, що інтепретували «Сад земних насолод» тих, хто застосовує психологічні інтерпретації віденської школи менше, ніж представників школи іконології. В цьому підрозділі будуть приведені в приклад роботи А. Лукаса та Е. Фромм, обоє дослідників будують свої інтерпретації на основі теорії психоаналізу. А. Лукас поділяє творчість художника на три періоди, і підкреслює, що заповнення картин різноманітними гротескними створіннями та аморфними формами характерне саме для другого періоду, картини першого і третього періоду куди більше схожі на роботи сучасників художника. У рисах,

притаманних картинах другого періоду, А. Лукас вбачає ознаки дезінтеграції його та психоз. Дослідник вважає «Сад земних насолод» свого роду переломним моментом у творчості Босха, ця картина фіксує перехід від другого періоду творчості до третього. «Пекельна» панель нагадує інші триптихи другого періоду: тут присутній агресивний анальний символізм (випорожнення монетами), фалічні символи (ніж, стріли), розчленування людського тіла. Однак ліва та центральна панелі куди більш спокійні за настроєм, мають світлішу кольорову палітру, тут відсутні зображення насильства та розчленування. Ці панелі позначають початок поступової реституції захисних процесів, в результаті чого пізніше монстри майже повністю зникли з картин Босха. Як і Лукас, Е. Фромм досліджує зв'язок креативності та дезінтеграції його, роль первинних процесів мислення у створенні Босхом картини. Дослідниця впевнена, що центральна панель виражає несвідомі поліморфні фантазії, конфлікт між його та несвідомим. А права панель зображує покарання як результат провини, оральні та анальні фантазії. Е. Фромм застосовує до триптиху методику Холта, яка використовується для аналізу відповідей на тест Роршаха. Ця методика дозволяє побачити, чи контролює його регресію (творчий процес), чи вона є патологічною (психоз). Проаналізувавши окремі частини композиції, дослідниця приходить до висновку, що незважаючи на велику кількість регресивного матеріалу, його митця контролювало творчий процес, він був здатен спостерігати та змальовувати образи свого несвідомого не впадаючи у психотичні стани.

Підрозділ 2.4 Висновки

Очікуваним результатом дослідження буде широка розвідка використання методології школи іконології та методології психоаналітичної інтерпретації в інтерпретаціях «Саду земних насолод» Ієроніма Босха дослідників 20-го століття. Інтерпретації «Саду земних насолод» майже всіх представників іконологічної школи виконані з застосуванням методів Е. Гомбріха чи А. Варбурга. Так Е. Калас, В. Таттл, та В. Гібсон кожен своїми методами і на свій манер досліджують «Сад земних насолод» як поєднання ренесансних та середньовічних уявлень, а роботи Е. Гомбріха та Л. Діксон є дослідженням втілення в триптиху спадковості певної традиції. Серед розглянутих робіт

виділяється робота А. Кука, що стоїть найближче до германевтичних досліджень Е. Панофські. Однак і він використовує методологію школи іконології, коли розбирає джерела, з яких Босх запозичував елементи зображення. Об'єктом дослідження для кожного з них є певний історико-культурний зріз часу Босха, що відобразився в його роботі, однак всі вони обирають різні його аспекти. «Сад земних насолод» якнайкраще підходить для реалізації цієї мистецтвознавчої стратегії через поєднання надзвичайно великої кількості різноманітних персонажів та деталей, відсутність єдиного сюжету. А от для дослідників, що працюють з психологічними інтепретаціями, об'єктом дослідження є прояв особистості та несвідомого Босха в його роботі. Цей напрям куди менше представлений серед інтерпретаторів «Саду земних насолод» тому, що про життя Босха збереглося надзвичайно мало точної інформації. Символізм та сюрреалізм триптиха робить його привабливим об'єктом для використання теорії психоаналізу. Однак відсутність опертя на біографічні дані робить статті А. Лукаса та Е. Фромм менш переконливими і більш теоретичними, ніж статті представників школи іконології.

Використана література:

1. Базен Ж. История истории искусства: От Вазари до наших дней/ пер. с фр. Ц.Г. Арзаканяна. Москва: Прогресс, 1994. 525 с.
2. Варбург А. Итальянское искусство и мировая астрология в палаццо Скифаноя в Ферраре: Великое переселение образов: исследование по истории и психологии возрождения античности. Санкт-Петербург: Азбука-классика, 2008. С. 191 – 227
3. Гомбрих Э. История искусства/ пер. с англ. В. А. Крючкова, М. И. Майская. Москва: Издательство АСТ, 1998. 509 с.
4. Панофски Э. Idea: К истории понятия в теориях искусства от античности до классицизма/ пер. с нем. Ю.Н. Попова. Санкт-Петербург: Андрей Наследников, 2002. 237 с.
5. Шестаков В. П. История истории искусства: От Плиния до наших дней. Москва: ЛКИ, 2008. 304 с.

6. Calas E. Bosch's Garden of Delights: A Theological Rebus. Art Journal. 1970. Vol.29 №2. URL: <https://www.jstor.org/stable/775227> (дата звернення: 29.06.2022)
7. Cook A. Change of Signification in Bosch's «Garden of Earthly Delights». Oud Holland. 1984. Vol. 98, №2. URL: <https://www.jstor.org/stable/42711153> (дата звернення: 25.06.2022)
8. Dixon L. Bosch's Garden of Delights Triptych: Remnants of a «Fossil» Sceince. The Art Bulletin. 1981. Vol. 63, №1. URL: <https://www.jstor.org/stable/3050089> (дата звернення: 14.06.2022)
9. Fromm E. The Manifest and the Latent Content of Two Paintings by Hieronymus Bosch. American Imago.1969.Vol. 26, №2. URL: <https://www.jstor.org/stable/26302800> (дата звернення 30.05.2022)
10. Gibson W. The Garden of Earthly Delights by Hieronymus Bosch: The Iconography of the Central Panel. Netherlands Yearbook for History of Art. 1973. Vol. 24. URL: <https://www.jstor.org/stable/24706821> (дата звернення: 07.06.2022)
11. Gombrich E. Bosch's «Garden of Earthly Delights»: A Progress Report. Journal of the Warburg and Courtauld Institutes. 1969. Vol. 32. URL: <https://www.jstor.org/stable/750611> (дата звернення: 02.06.2022)
12. Lucas A.The imagery of Hieronymus Bosch. The American Journal of Psychiatry. 1968. Vol. 124, №11. URL: <https://psycnet.apa.org/record/1968-12071-001> (дата звернення: 17.07.2022)
13. Tuttle V. Lilith in Bosch's «Garden of Earthly Delights». Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art.1985. Vol. 5 №2. URL: <https://www.jstor.org/stable/3780660> (дата звернення: 21.06.2022)