

Катерина Діса

ІКОНОГРАФІЧНИЙ/ІКОНОЛОГІЧНИЙ МЕТОД ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ВІЗУАЛЬНИХ ДЖЕРЕЛ У КУРСІ «ІСТОРІЯ ПОВСЯКДЕННОГО ЖИТТЯ У РАНЬОМОДЕРНІЙ ЄВРОПІ»

Використання візуальних джерел сьогодні аж ніяк не є інновацією. В історіографії добре відомі дослідження початку минулого століття, що спиралися на візуальні матеріали і вважаються класичними – серед них праці Якова Буркгарда, Йогана Гейзингі та Абі Варбурга. Утім, історики й досі безпечніше та певніше почувають себе на території традиційних текстових джерел, залишаючи аналіз візуального мистецтвознавцям. До зображень, якщо їх і використовують, зазвичай ставляться просто як до ілюстрації того, про що йдеться у дослідженні, а самодостатнім предметом історичного аналізу вони стають нечасто. Утім, існує багато історичних напрямків, у тому числі тих, що їх викладають історикам в університетах, де використання візуальних джерел є надзвичайно важливою частиною розуміння і засвоєння матеріалу. У цій статті мова піде про ті методологічні підходи до роботи з візуальними джерелами, які можуть бути корисними для істориків, а також буде наведено приклад використання та аналізу візуальних джерел у моєму курсі «Історія повсякденного життя у ранньомодерній Європі»

Візуальний поворот в історії

Друга половина ХХ ст. стала для гуманітаристики добою численних «поворотів». У цьому viri поворотів здається, що «візуальний», або

«зображувальний поворот» (*visual turn, pictorial turn*), був «молодшим братом» відоміших лінгвістичного та культурного поворотів. Наприклад, Нік Пейм, один із упорядників збірника *Visual History. Images of Education*, виводить візуальний поворот із лінгвістичного, адже обидва вони звертаються до інтерпретації знаку. З такої точки зору аналіз візуального найтісніше пов'язаний із прикладною семіотикою, яка досліджує дію знаку в усіх аспектах соціального життя: «архітектурі, міському пейзажі, кіно, телебаченні, у самій просякнутій знаком дії власного “я” та в усіх формах соціальних ритуалів»¹. Важливим уроком з цього має бути те, що візуальний знак все одно залишається лише знаком і нагадує ті речі, на які вказує, а тому для того, щоб надати йому значення, потрібно вдатися до інтерпретації².

Натомість Джиліан Роуз виводить візуальний поворот безпосередньо з культурного повороту. (Якщо вдаватися у генеалогію «поворотів», то очевидним є те, що без лінгвістичного повороту не було б і культурного, а отже, навіть за такого розкладу візуальний поворот все одно бере початок із лінгвістичного *через* культурний поворот). Адже саме завдяки культурному повороту значно розширилося і саме визначення культури, яку відтоді почали розуміти не як результат творчої діяльності людини, а радше як тло, що оточує життя людини і яким просякнуте все навколо. Також стерлися колишні розмежування, що відділяли, наприклад, «високу» культуру від «низької», творіння від споживання, правду від вигадки тощо. Наслідком культурного повороту, пише Роуз, стало зростання значення візуальних образів, якими сучасна людина оточена максимально у вигляді, серед іншого, фотографій, відео, цифрових зображень, телепрограм, реклами, картин, скульптур тощо³.

Сучасний світ, як уже зазначалося, просякнутий візуальними образами. І важко уявити собі, що колись це було не так. У домодерних суспільствах,

¹ Nick Peim, “Introduction,” in *Visual History: Images of Education*, eds. Ulrike Mietzner, Kevin Myers and Nick Peim (Bern: Peter Lang, 2005), 18.

² Там само, 26.

³ Gillian Rose, *Visual Methodologies. And Introduction to the Interpretation of Visual Materials* (London: Sage Publications, 2001), 6.

наприклад, доступ до візуального мала дуже обмежена кількість осіб, або ж зображення були обмежені певним простором. Скажімо, більшість наявних зображень (ілюстрованих манускриптів, портретів, скульптур та зразків релігійного живопису) належали приватним особам, а отже, бачили їх одиниці. Єдиним доступним широкому загальному простором, що пропонував на огляд зображення, були церкви з їхніми фресками, мозаїками і скульптурою. Тому можна припустити, що візуальні образи потрапляли в поле зору не так часто (особливо якщо порівнювати цю ситуацію зі станом початку XXI ст.), хоч це зовсім не означає, що вони не справляли на глядачів значного враження – але за відсутності джерел, які можуть це підтвердити, про це можна хіба спекулювати. Однак, саме історики домодерної доби (у тому числі згадані на початку цієї статті) були одними з перших, хто взяв на озброєння свідчення візуальних джерел.

Натомість з появою більш-менш масового виготовлення зображень, передусім гравюр, ситуація поступово змінюється, і зображення починають заповнювати дедалі більше ніш у різних галузях. Наприклад, починаючи з XVIII ст. важко собі уявити наукові тексти без супровідних зображень, які по-своєму засвідчували те, про що йшлося у тексті, ба, часто наукові знання про навколишній світ більшою мірою покладалися на зображення, ніж на тексти⁴. Зрештою, розвиток фотографії, з її потенціалом схоплювати момент і (як з'ясувалося вже у перші кілька десятиліть після відкриття фотографії) здатність викривлювати реальність, створювати фантазійні образи, а також нова культура споглядання, що вилилася у проведення всесвітніх виставок у XIX ст., провадили до того, що західне, зокрема європейське суспільство, стало сприймати решту світу як своєрідну виставку.⁵

Перш ніж перейти до методологічних підходів, які рекомендують історикам для роботи з візуальними джерелами, розглянемо запропоновані Джиліан Роуз загальні критичні підходи для аналізу зображень.

⁴ Barbara M. Stafford, *Body Criticism: Imaging the Unseen in Enlightenment Art and Science* (Cambridge, MA, London: MIT Press, 1991).

⁵ Timothy Mitchell, *Colonising Egypt* (Cambridge: Cambridge University Press, 1988).

По-перше, вона рекомендує дослідникам сприймати зображення серйозно. Адже серед немистецтвознавців існує тенденція не роздивлятися їх уважно, вважати, що вони є простим віддзеркаленням різних контекстів, тоді як насправді буде великим спрощенням зводити їх лише до цього аспекту, адже зображення мають власний внутрішній зміст.

По-друге, важливо пам'ятати, що візуальні об'єкти пов'язані з соціальними умовами та впливами, тож вони одночасно залежать від соціальних практик включення і виключення, а також самі сприяють створенню цих практик. Візуальні об'єкти – це не просто ілюстрація, вони часто є своєрідним інструментом для конструювання, підкреслення і закріплення образу соціальної та інших відмінностей, які не є природними. Тому варто підходити до зображень, озброївшись певною соціальною критикою. Найкращим прикладом такого підходу є дослідження феміністичної та постколоніальної тематик.

Нарешті, необхідно аналізувати власний погляд дослідника на візуальні об'єкти. Не існує позиції споглядача, яка була би нейтральною, позбавленою історичних, географічних, культурних та соціальних особливостей, притаманних середовищу. Тому важливо бути свідомим своєї позиції і не залишати її поза увагою, постійно повертатися до саморефлексивності⁶. Роуз ілюструє цю ситуацію, наводячи приклад аналізу теми оголеної натури Джоном Берджером у його праці «Способи бачити». Берджер слушно стверджує, що, аналізуючи зображення, варто пам'ятати не лише про те, що вони показують, а й те, який спосіб погляду вони передбачають, як зображення пов'язане із глядачем. Тож зображення оголеної жіночої натури, окрім того, що в них закладено різні сили, які вони мали би репрезентувати (вразливість, сором, марнославство, сексуальну привабливість тощо), було адресовано конкретному глядачеві – чоловікові перед візуальним об'єктом. Таким чином, подібні картини не лише розповідають про репрезентацію фемінності, а й про маскуліність, яку вони конструювали. Але, стверджуючи це, Берджер ігнорує при цьому свою

⁶ Див. Gillian Rose, *Visual Methodologies*, 15–16.

власну позицію як глядача – не просто чоловіка, а гетеросексуального чоловіка⁷.

Якщо ж говорити про роботу історика із візуальними джерелами, то у пригоді може стати низка методів, що їх представила німецька дослідниця Гайке Талкенбергер. Вона виклала п'ять можливих підходів, які історики можуть використати в якості методології роботи з візуальними джерелами⁸: 1) Інтерпретація візуальних джерел як матеріальних об'єктів, себто вони можуть бути прикладами того, як вловити значення предмету матеріальної культури у контексті його створення, поширення, формальної структури тощо; 2) Іконографічний/іконологічний аналіз картини згідно із триступеневою інтерпретаційною схемою, що її запропонував Ервін Панофський. У центрі аналізу опиняється один-єдиний образ, і далі композиційні та іконографічні деталі цього образу досліджуються як симптоми духовної основи людей та епох, системи цінностей та життєвих орієнтирів певного конкретного суспільства. При цьому такі важливі для інших підходів речі, як стилістичні функції, соціальні мережі зв'язків між виробниками зображень та їхніми клієнтами, соціальна функція самих зображень та їхнє сприйняття у конкретному історичному контексті просто відкидаються. Якщо Панофський розглядав картини передусім у якості об'єктів іконографічного аналізу, то Талкенбергер розширює це поле, включаючи сюди листівки, фотографії, плакати, поштівки тощо; 3) Підхід функціонального аналізу компенсує деякі аспекти, відкинуті у підході Панофського. Тут уже дослідник може міркувати над умовами створення і поширення зображень, їхньою формальною структурою як мистецького продукту, а також його сприйняттям. Проте цьому підходові бракує розгляду соціального та політичного контексту створення та сприйняття зображення; 4) Пов'язаний із теорією знаку семіотичний підхід, який розглядає зображення як знак, а тому зосереджується на його структурі та функ-

⁷ John Berger, *Ways of Seeing* (London: British Broadcasting Association and Penguin, 1972).

⁸ Heike Talkenberger, "Historische Erkenntnis durch Bilder. Zur Methode und Praxis der Historischen Bildkunde," in Hans-Jürgen Goertz, ed., *Geschichte. Ein Grundkurs* (Reinbek, 1998), 89–98.

ціях, а також тих структурах значення, які з нього можна отримати. Цей підхід, зокрема, цікавиться масовими зображеннями, як-от реклама; 5) Підхід естетичного сприйняття висуває на перший план рецепцію споглядачів, а отже і питання, як саме вони приписують зображенням певне значення.

Метод іконографічної/іконологічної інтерпретації

Оскільки далі приклади практичного використання методів роботи з візуальними джерелами стосуватимуться ранньомодерної доби, я зупинюся на представленні методу, який від початку був призначений у першу чергу для інтерпретації візуальних об'єктів, створених у цей період. Ідеться про згадані вище іконографію та іконологію. Цей метод було виокремлено упродовж 1930-х років як своєрідний протест проти формального аналізу мистецьких творів, що панував доти, а також проти надто буквального прочитання цих творів, натомість пропонувалося шукати в них глибший культурний та інтелектуальний підтекст. Засновниками цього підходу були німецькі дослідники, серед них уже згадані Абі Варбург та Ервін Панофський, які після приходу Гітлера до влади змушені були емігрувати: перший – до Великої Британії, другий – до Сполучених Штатів.

Ервін Панофський визначає три можливі рівні, або фази, інтерпретації у межах іконографічного підходу: 1) доіконографічний опис; 2) іконографічний аналіз та 3) іконологічна інтерпретація.

Перший рівень вимагає доволі інстинктивного розуміння того, що зображено – це «ідентифікація чистих форм». На цьому шаблі варто просто визначити, що саме ми бачимо: які саме люди, тварини, рослини, місця й предмети перед нами, а також яка атмосфера і настрої тут панують. Цей рівень, на думку Панофського, найпростіший для інтерпретації, де все можна визначити, лише спираючись на практичний досвід людини – просте розпізнавання людей, тварин і предметів, а також різних настроїв та емоцій учасників діяства. Іноді доведеться сягнути спеціальних довідників (якщо ідеться, наприклад, про невідомі рослини чи предмети, які вийшли з ужитку), але це все одно вписується у сферу

практичного досвіду. Хоч рідко, але можуть бути випадки, коли практичний досвід змусить нас помилитися⁹.

Другий рівень уже потребує додаткових знань, які дозволять визначити сюжет. Для цього необхідно вміти розпізнавати символи, представлені на зображенні (це біблійний чи міфологічний сюжет? якщо це святий – який саме? якщо алегорія – яка саме?), а також вміти ідентифікувати мотиви. Розпізнавання специфічних образів, сюжетів, історій та алегорій потребує спеціальної підготовки. Тут простий практичний досвід не допоможе, треба орієнтуватися у культурній традиції, а тому доведеться вдатися до спеціальної літератури чи бодай знати ширшу усну традицію. Панофський для ілюстрації своєї тези наводить кілька яскравих прикладів. Перший із них: про бушмена, який не зможе розпізнати сюжет Тайної вечери, оскільки це не є частиною знайомої йому культурної традиції. Для нього це буде просто офіційним зібранням за столом, на якому щось відбувається¹⁰. У деяких випадках навіть знання сюжетів не вистачить для достатньо фахового аналізу, і тоді необхідно знатися на історії наявної художньої традиції (як приклад, Панофський наводить картину Франческо Маффеї, на якій зображена чи-то Саломея, чи-то Юдиф, і аби зрозуміти, хто це, інтерпретатор має зануритися в історію художніх зображень цих двох персонажок, що передували створенню картини Маффеї¹¹).

Для інтерпретації третього рівня доведеться зануритися у ширші кола контекстуальних питань, розуміння релігійних і філософських принципів доби, коли зображення створювалося. Цю інтерпретацію символічних цінностей Панофський називає об'єктом іконології¹². Щоб вловити принципи, які стояли за вибором певної теми чи сюжету, потрібна внутрішня здатність до «синтетичної інтерпретації», зіпертої на «осягнення того,

⁹ Эрвин Панофский, “Иконография и иконология: введение в изучение искусства Ренессанса,” в *Смысл и толкование изобразительного искусства*, пер. с англ. В. В. Симонова (Санкт-Петербург: Гуманитарное агентство «Академический проект», 1999), 50–51.

¹⁰ Там само, 52.

¹¹ Там само, 53–54.

¹² Там само, 48.

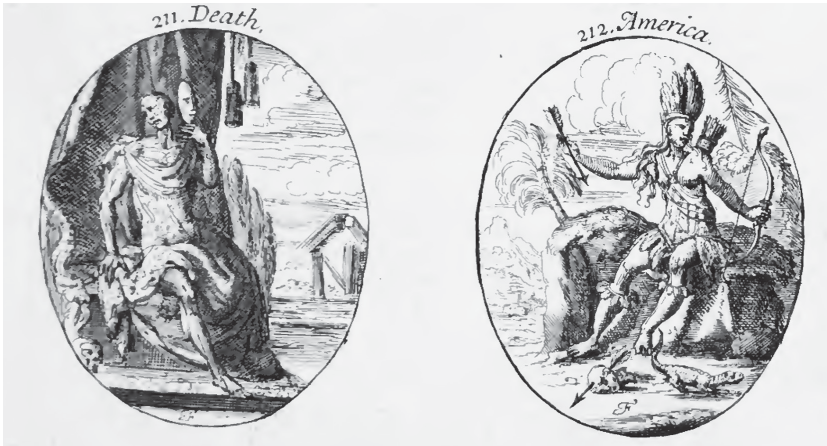
як за змінних історичних умов загальні та головні тенденції людської думки знаходили втілення у певних темах і поняттях». Це пошук прихованого змісту¹³. Тут є місце питанням, пов'язаним із тим, чому в конкретний час, у конкретному місці набула популярності саме ця конкретна тема для художньої репрезентації¹⁴, тобто йдеться про застосування знань про історичний і ширший культурний контекст доби.

Як бачимо, надзвичайно велику роль у використанні методу іконографії та іконології відіграє розуміння алегорій, атрибутів і символів, присутніх на аналізованих зображеннях. Характерно, що один із ключових інструментів для розуміння деяких із цих алегорій був створений ще наприкінці XVI ст., і він прислужився не одному поколінню художників, графіків та скульпторів наступних часів. Мова про своєрідну енциклопедію італійського інтелектуала Чезаре Ріпи (бл. 1560–1622), яка так і називалася «Іконологія» (*Iconologia*). Про самого Ріпу досі мало що відомо, окрім того, що він тривалий час працював мажордомом кардинала Сальв'яті¹⁵. Нібито у вільний від роботи час він збирав інформацію і писав свою у подальшому знамениту книжку, яка мала пояснити значення мистецьких символів, емблем та алегорій. Перше видання (без ілюстрацій) з'явилося друком у Римі 1593 р., друге, вже оздоблене понад сотнею ілюстрацій, побачило світ 1603 р., а до кінця XVIII ст. вийшло близько двадцяти видань різними мовами, у тому числі німецькою та англійською. Книжка містила понад 1250 позицій. Ріпа не обмежився лише зображеннями свого часу, а звернувся до репрезентацій у єгипетській та класичній (як грецькій, так і римській) традиціях. Описи завжди відповідали одній схемі: алегорію представлено як жінку, якщо італійською мовою слово було жіночого роду, і, відповідно, як чоловіка, якщо слово було чоловічого роду. Ріпа роз'яснював значення предметів, жестів і присутніх на зображенні рослин і тварин (якщо такі були). Для прикладу наведу далі два описи – уособлення Смерті та Америки.

¹³ Там само, 56.

¹⁴ Roelf van Straten, Einführung in die Ikonographie (Berlin: Dietrich Reimer Verlag, 1997), 25.

¹⁵ Інформація про Ріпа за Roelf van Straten, Einführung in die Ikonographie, 41.



Мал. 1

Смерть і Америка з видання: Caesar Ripa, *Iconologia or Moral Emblems* (London: Printed by Benj. Motte, 1709), 53.

Мал. 211. Morte: Смерть

Зображення скелета, вкритого розкішною мантиєю, прикрашеною золотом; його обличчя закриває вишукана маска. Скелет означає, що смерть позбавляє можновладців усього, що вони мають, і дає розраду стражденним від їхніх мук. Вишукана маска означає, що вона буде лагідною з одними, жадливою з іншими, проявить байдужість до сміливців й огиду до боягузів.

Мал. 212. America: Америка

Майже оголена жінка, смаглява, на плечі накинуто вуаль, на її тілі прикраса з різноколіорового пір'я, в одній руці вона тримає лук, а збоку від неї знаходиться сагайдак, під її ногою людська голова, пронизана стрілою, а на землі – ящірка. Жінка оголена, бо такими є всі тамтешні мешканці. Лук використовують як чоловіки, так і жінки. Голова [під ногою] означає, що вони канібали. Ящірка – оскільки там вони настільки великі, що пожирають людей¹⁶.

¹⁶ Цитується за англійським виданням: Caesar Ripa, *Iconologia or Moral Emblems* (London: Printed by Benj. Motte, 1709), 53. (Переклад мій. – К. Д.).

З інтерпретацією символів можуть виникати проблеми, адже зрозумілі для освічених людей доmodерної доби символи перестали бути зрозумілими для модерних глядачів, окрім того, деякі символи є багатозначними і в різних контекстах можуть означати різні речі. Мова не лише про різні абстрактні поняття (що є дуже поширеним значенням символів), а й про певних осіб чи богів (наприклад, орел як символ Юпітера, а риба як символ Христа). Навіть на нібито простих для розуміння жанрових картинах усе часто значно складніше, ніж здається, і вони, трапляється, також наповнені символами: речі, рослини і тварини, яких ми бачимо, подеколи є чимось більшим, ніж видаються. Але тут головне не перестаритися, адже іноді стілець – це просто стілець. Для символів та їхніх можливих значень свого часу також було створено енциклопедію – це підготовлена Федеріко Пічинеллі книжка *Mundus Symblicus in emblematum universitate*, уперше видана 1653 р.

У контексті символів варто згадати також атрибути – символи, пов'язані з якоюсь конкретною особою. Найочевиднішим прикладом є численні середньовічні святі й мученики, кожного з яких можна було розпізнати лише за відповідними символічними атрибутами (часто знаряддями тортур чи мученицької смерті). Атрибути також допомагають глядачам розпізнати людей за їхніми специфічними заняттями чи професіями. Це особливо корисно, наприклад, коли ми намагаємося розпізнати осіб на зображеннях танків Смерті (про що докладніше піде мова далі)¹⁷.

Пізніше цей підхід часто критикували як надто інтуїтивний. Іконографічний/іконологічний метод сильно спирається на літературну традицію доби, глибоку освіченість як художників, так і глядачів, з одного боку, а з другого, дослідник намагається витягнути приховані значення із самого зображення, що робить інтерпретацію суб'єктивною. Загалом же іконологію звинувачують у тому, що її спрямовано на пошук у зображеннях «духу часу», про який інтерпретатор уже наперед знає, що він має там бути¹⁸.

¹⁷ Більше про символи і атрибути, а також про конкретні приклади, див. Roelf van Straten, *Einführung in die Ikonographie*, 57–69.

¹⁸ Peter Burk, *Eyewitnessing. The Uses of Images as Historical Evidence* (London: Reaktion Books, 2001), 40.

На думку Пітера Берка, іконографічному підходові також бракує соціального виміру, позаяк сам Панофський вороже ставився до соціальної історії мистецтва, його не цікавило те, хто був основним споживачем культурного продукту. Насправді далеко не всі споживачі (та й далеко не всі художники) глибоко розумілися на філософській та літературній традиції. Наприклад, основного замовника робіт Тиціана, короля Іспанії Філіпа II, мало цікавили неоплатонічні алегорії у сюжетах античної міфології, натомість йому подобалися зображення «гарних жінок»¹⁹. Ще однією проблемою з іконографічним підходом є бажання знайти символи та алегорії навіть там, де їх може й не бути. Особливо проблемними з огляду на іконографічний аналіз є деякі художники другої половини XIX–XX ст.

Тож аби скористатися перевагами, що їх пропонує іконографічний/іконологічний аналіз, і водночас уникнути чи принаймні мінімізувати його недоліки, має сенс доповнювати його елементами функціонального аналізу, які дозволяють розгледіти ширший контекст умов створення візуальних образів. Тримаючи це в голові, перейдімо до прикладів застосування такого «доповненого» іконографічного/іконологічного аналізу у викладанні курсу з історії повсякденного життя у ранньомодерній Європі.

Приклади використання візуального матеріалу на семінарі про смерть

Візуальні джерела посідають важливе місце у курсі для студентів третього року бакалаврату «Історія повсякденного життя у ранньомодерній Європі». Тут візуальні джерела супроводжують кожне із лекційних, а також деякі семінарські заняття²⁰. Щоб проілюструвати роботу з доповненим іконографічним/іконологічним методом аналізу, я зупинюсь на занятті, присвяченому темі смерті. Це семінарське заняття, на яке студенти читають літературу, присвячену змінам в уявленнях про

¹⁹ Peter Burk, *Eyewitness*, 41.

²⁰ Катерина Диса, *Історія повсякденного життя у ранньомодерній Європі* (Київ: Видавництво Києво-Могилянської академії, 2015).

смерть від кінця XV до кінця XVIII ст., а саме: змінам у зв'язку з Реформацією, уявленням про «мистецтво вмирання» і «добру смерть», ритуалам поховання і вшануванню покійних. Аналіз численних зображень, присвячених темі смерті, дозволяє студентам використати на практиці прочитаний контекстуальний матеріал і засвоїти нові знання, пов'язані з особливостями зображення смерті, її символами й атрибутами, а також специфічними темами, актуальними для зображень смерті у ранньомодерну добу.

Розмову ми починаємо з аналізу ранніх зображень-фресок із сюжетом Танка Смерті. Студенти читали про ці сюжети²¹ і тепер можуть побачити і прокоментувати зображення. Вони розпізнають класичне зображення фрески XV ст. *danse macabre* – процесію, в якій чергуються живі та мертві учасники. При ближчому розгляді вони ідентифікують особливості представлення мертвих (це скоріше трупи, на яких ще є рештки шкіри й волосся, а не скелети) та атрибути, за якими їх можна вирізнити (савани, кришки від труни, кістки в руках), а також склад учасників процесії. Паралельно звертається увага на гендерний і соціальний баланс (жінок приблизно стільки ж, скільки чоловіків, учасники представляють різні соціальні групи – від наймогутніших до найвразливіших), який підкреслює рівність перед лицем смерті. Це також є доброю нагодою повправлятися у розпізнаванні різних соціальних груп за їхніми атрибутами. Нарешті, третій рівень «глибинного аналізу» заторкує історичний контекст масового поширення подібних зображень – епідемія Чорної смерті, яка щойно прокотилася Європою.

На прикладі картини Єроніма Босха «Смерть скупого» обговорюються порадики з «мистецтва вмирання» XV ст. – *Ars moriendi*. Ідентифікуються фігури на картині й визначається їхнє значення. Як і передбачено порадиником, біля ліжка скупого, який помирає, розгортається драматична боротьба за його душу: ангел за лівим плечем пробує звернути увагу людини, що вмирає, на розп'яття, яке випромінює слабке світло, вказуючи шлях до спасіння. З другого боку стоять кілька демонів, один

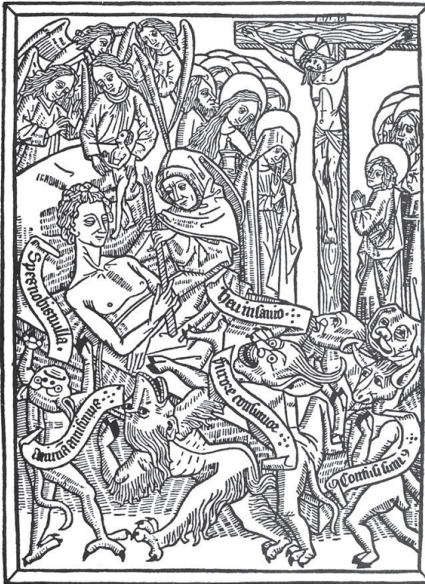
²¹ Филипп Арьес, *Человек перед лицом смерти* (Москва, 1992). Edward Muir, *Rituals in Early Modern Europe* (Cambridge: Cambridge University Press, 1997).

з яких простягає гаманець з грошима як останню спокусу. Студенти також докладно обговорюють фігуру, яка є уособленням смерті: скелето-подібна, загорнута в саван, озброєна стрілою, якою вона цілить у скупого. Уся ця картина представляє сюжет *temento mori* (пам'ятай про смерть), а на передньому плані учасники семінару мають визначити елементи іншого, пов'язаного зі смертю сюжету – *vanitas* (марнота): натюрморт із відкинутими символами земної влади – шоломом, мечем та щитом.

Обговорюється також дереворит «Добра людина на смертному одрі» з ілюстрованої проповіді «Мистецтво доброї смерті» (бл. 1470 р.), який є варіацією вже розглянутої роботи Босха, що виводить студентів на тему поширення відомостей про «мистецтво вмирання» за допомогою нового носія – друкованих гравюр. У цьому випадку студенти мають звернути увагу на те, що тут, на відміну від попередньої картини, немає сумніву

щодо того, куди потрапить душа покійного: її вже тримає у своїх руках один з ангелів, а демонічним істотам на передньому плані залишається лише вигукувати злі репліки.

Найдовше на семінарі ми зупиняємося на аналізі серії гравюр художника першої половини XVI ст. Ганса Гольбейна «Танок смерті». Початкові малюнки, на основі яких було зроблено дереворити, датують 1526 р., а самі гравюри опублікували 1538 р. під назвою *Les simulachres et historiés faces de la mort*. Жан де Возель, автор моралізаторського есею, який супроводжував гравюри, пояснював, що йдеться про «симулякр»



Мал. 2

Гравюра з книжки «Мистецтво доброї смерті» (бл. 1470 р.)

смерті, оскільки вона не є фізичною субстанцією, а художник має представляти її у вигляді певного образу – втілення абстрактного поняття. Усього було виготовлено сорок одну гравюру, кожна з яких містила стилізоване зображення смерті у тих чи тих обставинах, які мали моралізаторський посыл до глядачів. Звісно, усі гравюри розглядати немає сенсу і часу, але декілька з них є корисними не лише для засвоєння нового матеріалу, а й для пригадування відомостей, вивчених на інших курсах.

Гравюри Гольбейна представляють новий щабель у візуалізації образу смерті. Студенти бачать уже не труп – нагадування про майбутнє, яке очікує кожного, а позбавлений плоті порожній скелет – уособлення самої Смерті з певними атрибутами. На зміну танку-процесії з багатьма учасниками митець пропонує сценки особистої конфронтації окремих осіб (чи груп осіб) і Смерті. До того ж, у багатьох гравюрах з'являються сатиричні мотиви, пов'язані, серед іншого, з Реформацією. Серед сюжетів, які аналізують студенти, є сцени візиту Смерті до Папи римського, світських дам, черниці й ченця, старого і дитини, наречених і солдатів, астролога і лікаря.

Надзвичайно насиченою для аналізу є гравюра із візитом Смерті до Папи римського. Для початку ми намагаємося ідентифікувати всіх присутніх на гравюрі: від самого Папи, імператора, кардиналів і до демонів та Смерті (яка тут присутня у двох іпостасях). Далі з'ясовуємо, що відбувається і що це може означати. Папа представлений в усій пишноті у момент, коли він коронує імператора, який стоїть перед ним на колінах і цілує йому ногу, поклавши на землю символ своєї влади – державу. Одна із смертей іде у процесії разом із кардиналами, замаскувавшись під одного з них, тоді як друга смерть визирає з-за спини Папи, ніби намагаючись поглянути йому в обличчя. Угорі з двох боків ложе Папи оточили двоє демонів, один з яких тримає у руках сувій, щодо якого багато студентів (цілком слушно) припускають, що це індульгенція. Тож вочевидь тут не йдеться про перспективу доброї смерті. Таким чином, маємо цілком критичне, відповідне духові часу, представлення Папи художником-гуманістом, який на час створення попередніх замальовок, можливо, сам і не належав до Реформованої Церкви (про цю сторінку біографії Гольбейна мало що відомо), але вочевидь був прихильником реформ і критиком папства.

Гравюра зі Смертю, яка прийшла до черниці, також не залишає сумнівів у про-реформаційній налаштованості митця. Важливо звернути увагу на місце дії і на присутні на гравюрі фігури. Бачимо приватну кімнату черниці (на що вказує наявність ліжка). Сама черниця стоїть на колінах, але від молитви її відірвав присутній у кімнаті гість – молодий музикант, який сидить на її ліжку. Смерть присутня на задньому плані як свідок непристойної поведінки черниці (цей аспект підкреслений тим, що Смерть запалює свічку). Звертається увага студентів на один із атрибутів Смерті на передньому плані – пісочний годинник, що впав на підлогу і розбився, як натяк на те, що час життя вичерпано.

Гравюри зі Смертю і дідом та Смертю і дитиною дають змогу звернутися до уявлення про смерть як таку, що їй байдуже до віку людини.



VI. THE POPE

© 2012 Locustart

Мал. 3

Ганс Гольбейн «Танок смерті», Папа

Попри це, студенти мають обговорити різницю у характері взаємодії Смерті з цими персонажами. Старого вона шанобливо веде за руку, підводячи прямо до відкритої могили, а той, своєю чергою, не опирається і ніби дослухається до Смерті. Тут також присутній пісочний годинник – він на задньому плані, на стіні за спинами дійових осіб, і вказує на те, що час залишився у старого позаду. Зовсім інакше виглядає гравюра, на якій Смерть забирає дитину. Тут також важливо звернути увагу на місце дії, присутніх та їхні емоції. Смерть вочевидь прийшла до надзвичайно

бідної домівки (діри в стрісі, вогнище посеред кімнати). Окрім Смерті, яка тягне з хаги маленьку дитину, присутні мати і старша сестра. Обидві не приховують відчаю, а сама дитина пручається (на відміну від старого з попередньої гравюри). Усе це дає підстави звернутися до теми дитинства, яка обговорювалася на одному з попередніх семінарів – ця гравюра може бути контраргументом тези про сприйняття смерті дітей у домо-дерну добу як чогось неминучого, з чим варто просто змиритися. Попри те, що зображена родина надзвичайно бідна і смерть однієї дитини означає, що доведеться годувати на один рот менше, головна емоція, яка тут панує, як уже зазначалося – відчай, аж ніяк не смиренність. На під-



Мал. 4
Ганс Гольбейн «Танок смерті».
Старий.

лозі знову помічаємо пісочний годинник, який Смерть залишає позаду.

На семінарі розглядаються також кілька робіт Ганса Бальдунга Гріна, у чій творчості тема смерті посідала доволі помітне місце. Студенти аналізують картину «Три віки жінки і Смерть», датовану 1510 р. Зазначаємо, що для художників XVI ст. вправи із зображенням того, як із віком змінюється людське (зокрема жіноче) тіло, були звичною справою. Разом зі студентами ми ідентифікуємо, хто є хто і які символи й атрибути тут присутні, аби розібратися із глибшим значенням зображеного на картині.

Усю роботу перетинає легка вуаль, в один кінець якої замотано дитину, середня частина огортає стегна молодій дівчині, а другий

кінець тримає у руках Смерть. Це нагадує про мойр із їхньою ниткою життя, а також вказує на те, що Смерть у будь-який момент може розірвати тонку вуаль. Дитина, яка сидить у нижній частині зображення з іграшками, що лежать біля неї, закутана у вуаль, крізь яку вона нечітко бачить світ. Студенти часто звертають увагу на те, що дитина (як і стара жінка, про яку піде мова далі) дивиться прямо на Смерть, але через юний вік і невинність (яку символізує вуаль) не розуміє, що на неї очікує. Це також може бути натяком на те, що саме старі й діти були найбільш вразливими перед смертю. Юний вік

особлює молода жінка, яка є втіленням тогочасних уявлень про красу: повнотіла, білошкіра, із довгим білявим волоссям. Молода жінка єдина повернута спиною до Смерті. А втім, у руках вона тримає люстерко (об'єкт, сповнений численними символічними значеннями), і ми зазначаємо, що й вона, принаймні крізь люстерко, мала би бачити Смерть, яка стоїть у неї за спиною. Стара жінка за традицією зображена з темною, вкритою зморшками шкірою й обвислими грудьми. Вона дивиться прямо в обличчя Смерті, яка простягає до неї пісочний годинник. Однією рукою стара жінка намагається привернути увагу молоді, а іншою відсторонюється від Смерті. Сама ж Смерть настільки органічно вписується у цю групу, що може видатися «четвертим віком» жінки. Тож це зображення є ще одним варіантом теми *memento mori*.



Мал. 5
Ганс Гольбейн «Танок смерті».
Дитина



Мал. 5

Ганс Бальдунґ Грін
«Три віки жінки і Смерть»

Зупинившись іще на кількох специфічних зображеннях, пов'язаних зі смертю (сюжети «Смерть і діва» та «Тріумф смерті»), характерних для XVI ст., звертаємо увагу на те, що вже ближче до кінця століття замишування темою смерті з її персоніфікацією, «симулякром» смерті відходить у минуле, поступаючись зображенням смерті «як вона є» – на кшталт численних мертвих тіл у зображеннях сцен війни на гравюрах Жана Калло з серії «Жахи війни» (1633 р.), чи трупів з позеленілою шкірою, як полеглий солдат на картині невідомого італійського майстра XVII ст. «Мертвий солдат».

Рекомендована література й інтернет-ресурси

Є чимало текстів, які можуть стати в пригоді для роботи з візуальними джерелами. Серед методологічних праць – уже згадані вище Peter Burk, *Eyewitnessing. The Uses of Images as Historical Evidence* (London: Reaktion Books, 2001) та Gillian Rose, *Visual Methodologies. And Introduction to the Interpretation of Visual Materials* (London: Sage Publications, 2001). Більше про іконографію/іконологію, а також символи, атрибути тощо, див.: D. C. Allen, *Mysteriously Meant. The Rediscovery of Pagan Symbolism and Allegorical Interpretation in the Renaissance* (Baltimore, 1970); M. Praz, *Studies in Seventeenth-Century Imagery* (Rome, 1964); Roelf van Straten, *Einführung in die Ikonographie* (Berlin: Dietrich Reimer Verlag, 1997); R. Wittkower, *Allegory and the Migration of Symbols* (London, 1977).

Урешті, надзвичайно корисними для пошуку відповідних зображень можуть бути такі інтернет-ресурси, як <http://www.iconclass.org/>, де наведено ключові терміни для тематичного пошуку необхідних зображень, та <https://rkd.nl> – безпосередньо для підбору зображень за визначеними ключовими термінами.