

Юлія Вікторівна Романенкова,
кандидат мистецтвознавства, доцент,
докторант Державної академії керівних кадрів культури і мистецтв,

МОТИВ УСІКНОВІННЯ ГОЛОВИ У ЗАХІДНОЄВРОПЕЙСЬКОМУ ЖИВОПИСУ XV – XVII СТОРІЧ (частина 3)

Майстри західноєвропейського ренесансового і постренесансового мистецтва неодноразово зверталися до сюжетів, ядром яких було усікновіння глави. Складність політичної ситуації в Європі тих часів провокувала неабиякий інтерес до історій, головними персонажами яких ставали месники за свій народ, рятівники, борці за визволення міста, за праву віру і т. п., тобто царювали ідея самопожертви, образ героя та очікування порятунку. Тому особливо часто в центрі уваги поставали Юдіф з її неоднозначно сприйнятий подвигом проти Олоферна, Іоанн Хреститель як жертва підступності Іродіади. Ці сюжети були не тільки виправданими історично, але й дуже вигідними для художників – майстри могли вдаватися до прийому контрасту, співставляючи чоловічу силу, кремезність та прямоту жіночій красі, витонченості та хитрості. Але крім цих мотивів у ці часи був особливо популярним ще один сюжет, де також головною ідеєю був двобій сили та хитрості як прояву розуму, але образ жінки цього разу відсутній. Історія Давида та Голіафа також набувала популярності завжди, коли царювали війни та міжусобиці.

Іконографія цього сюжету передбачає зображення або самої битви, що трапляється не так часто (до цього моменту звертався, наприклад, Мікеланджело у Сікстинській каплиці), або Давида вже як переможця, поряд з тілом Голіафа, якому він відсік голову, або просто поряд з відтятою головою велетня, на яку він часто, зневажаючи переможеного, ставить ногу. Сюжетом обумовлювалися певні атрибути в руках юнака, що переміг філістимлянина: за текстом, він узяв із собою п'ять каменів для своєї праці, поклав їх у сумку, але відмовився від іншої збої [7, 177]. Але для художників такий тип Давида не був

цікавий, так важко було героїзувати образ, тому, нехтуючи текстом, вони найчастіше представляли майбутнього ізраїльського царя в лаштункам, з мечем, інколи з насадженою на спис головою супротивника [7, 177]. Цікаво, що до поч. XVI ст. іконографічний тип ізраїльського пастуха був зовсім іншим, ніж потім, він був докорінно змінений Мікеланджело Буонарроті в його мармуровому „Давиді” початку сторіччя. Найчастіше Давида зображували, згідно з текстом, зовсім ще юнаком, до того ж, абсолютно спокійним, навіть жіночним, щоб підкреслити ніжний вік та відсутність агресивності, якою нагороджували Голіафа, чия голова завжди, як і голова Олоферна в сюжеті з Юдіф’ю, була наділена дуже погрозливими та суворими рисами, до того ж, спотвореними агонією смерті. Крім того, він завжди був не просто одягнений, а часто і прикрашений лаштунками, як зазначалося вище. Так Давида подавали не тільки живописці, але і скульптори, які часто цікавилися цим образом, таким двічі (у мarmorі та бронзі) зобразив Давида, наприклад, флорентієць Донателло у XV ст., таким він був у А. дель Вероккіо. Біля 1450 р. так представив його і А. дель Кастаньо, при чому, його Давид зображений з пращею, без меча, без лаштунків, але з відтятою головою велетня.

Але Мікеланджело подав його оголеним, без меча, без трофея – голови Голіафа, лише з пращею в руках, значно старшим за віком і з абсолютно іншою мімікою – обличчя стало серйозним, суворим, це був уже не інфантильний хлопчик, якому перемога давалася небом, а месник, який здобув перемогу сам, фізично відчуваючи її смак, що відповідало сюжету – адже юник щойно вбив велетня, влучивши йому в голову каменею, тому його обличчя мало дихати пилом вбивства, що відчув Буонарроті і вклав у свій образ. Проте, майстри, що зверталися до цього образу і після флорентійського скульптора, далеко не завжди наслідували запропонований ним іконографічний тип.

1542-44 рр.¹ датують одну з трьох композицій Тіціана Вечелліо, створених для стелі церкви Сан-Спиріто ін Ізола, що нині знаходяться у ризниці Санта-Марія-делла-Салюте, у Венеції, – „Давид та Голіаф”. Його іконографія

¹ Інколи ці роботи датуються 1541 р.

дуже незвична – Давид зображується живописцем у молитві відразу після того, як відтяв голову філістимлянину. Так сюжет практично ніколи не трактували, Давида з молитовно складеними руками майстри не подавали, як це зробив венеціанець [11]. Тіціан побудував дуже динамічну композицію, з діагональним, неспокійним ритмом, така побудова була притаманна вже для маньєристичного мистецтва, і колористичне рішення твору було не характерне для венеціанського майстра свята кольору – плафонна композиція монохромна, в ній явно домінує скульптурний, „мікеланджелівський” компонент, Тіціан не вдається до того феєрферку кольору, який був завжди притаманний його живопису, а переважно працює з об’ємом, „ліпить” форму, як це робив Буонарроті. До того ж, цікавим видаються складні, неочікувані в цій композиції ракурси постатей, дуже динамічні і картинні, що також характеризує маньєристичний житвопис, – адже „пізній” Тіціан уже цілком належав маньєризму. Незвичним видається те, що в цій композиції зовсім не видно обличчя самого Давида, що закрито руками та направлено вгору, до неба, де спалахом світла акцентована та сила, до якої звертається переможець, що в молитві немов просить вибачення за свою перемогу. Тоді як голову Голіафа прописано детально, вона, на противагу тілу, холодна за кольором, уже мертва, на відміну від того, як зображують голову Голіафа інші майстри (практично завжди ще в смертній агонії), розташована на першому плані, і тіло, і сама відтята голова пригортають значно більше уваги, ніж постать Давида, особливо кидається в очі рука кремезного філістимлянина з детально прописаними, ще напруженими жилами, з якої немов краплинами витікає сила. При погляді на цю руку не можна не пригадати руки Товрця та Адама пензля Мікеланджело з Сікстинської каплиці.

Через сто років після появи мікеланджелівського мармурового „Давида” до колишнього іконографічного типу звернувся і Караваджо. Він створив кілька полотен на мотив усікновення глави, серед яких кілька разів зустрічаються і образи Юдіфі та Олоферна, і Давида та Голіафа. Його „Давид” в обох творах (пр. 1595 р. та 1605-1606 рр.) дещо хворобливий, тендітний, похмурий, з

відрубленою велетенською головою в одній руці і мечем в іншій. Але більш пізня робота характерна дещо спокійнішим настроєм, вона також тяжка для сприйняття, як і все, що створив Мікеленджело Мерізі да Караваджо, перш за все, завдяки певній колористичній побудові, але загальний настрій інший – Давид опускає очі, тоді як у ранній картині він дивився вгору, меч також опущений донизу, а в попередньому варіанті був занесений на плече, рука з головою Голіафа також у пізній версії сюжету опущена. Цікаво, як змінюється принцип роботи Караваджо з ритмом. У ранньому варіанті автор використовує горизонтальний формат, що вже дещо заспокоює ритм, він робить смисловим центром відтязу голову, вибудовує явно діагональний ритм, і глядач, спостерігаючи за поглядом Давида, направленим на голову Голіафа, своїм оком прямує до правого нижнього кута, потрохи, плавно виходячи за межі картини. У другому варіанті Караваджо застосовує вертикальний формат, який уже сам по собі стримує активність руху погляду, але і ритм тут вибудовується по-іншому. Явної діагоналі немає, хоча вона все ж прослідковується, але ритм поданий своєрідною спіраллю, направлений уже не в кут картини, а прямо на глядача, що додає драматизму – Давид направляє відтязу голову велетня уже не кудись убік, як у попередній роботі, демонструючи свій жахливий трофей комусь, кого не бачить глядач, а простягає її прямо до глядача, провокуючи його віджахнутися від картини. Єдиним порятунком від цього ефекту, підсиленого контрастним колористичним рішенням, темним тлом, як завжди було притаманно Караваджо, є те, що погляд самого Голіафа направлений донизу, бвік, а не прямо перед собою, інакше його мертвий погляд неминуче б зустрівся з очами глядача. В обох цих картинах знову підтвердилося амплуа Караваджо як майстра трагедії у живопису.

Явною протиположністю до караваджистської трактовки сюжету є той підхід, що був притаманний Гвідо Рені, який у 1605 р. написав свого „Давида з головою Голіафа”. Колористичне вирішення картини є типово караваджистським, темне, непроникне тло охоплює центральну постать юнака та мертву голову, яку він підтримує за волосся. Але це, мабуть, єдине, що

наближає роботу Рені до картин Караваджо. Його композиція вибудована в типово класицистичному ключі – в якості стаффажу майстер використав фрагмент античної колони, поряд з яким розмістив постать Давида, що картинно, подібно до античної статуї, спирається ліктем на хутро плаща, який вкриває камінь зрізаного фуста колони. Праксителівська грація Давида, обличчя якого не виражає аніяких емоцій, підсилюється його вбранням і особливо головним убором – голову антикоподібного юнака вінчає подаба невеличкого, абсолютно сучасного майстру червоного капелюшка з величезним пером, що явно походить із XVII ст. Цей Давид театральню демонструє голову Голіафа, що немов лежить на постаменті, як елемент натюрморту, так само поряд, на підлозі викладений і меч. Взагалі вся композиція дещо нагадує скоріше праксителівського „Гермеса з немовлям Діонісом”, яскраво виявляючи вже класицистичні тенденції живопису Італії XVII ст., просоченого мертвим духом академізму. Як емоційне начало, притаманне також театралізованим сценам мистецтва маньєризму, так і строката експресія барокового живопису залишаються позаду.

Ті ж риси притаманні і „Давиду” пензля італійця Орацціо Джентіллескі (1610 р.), батька знаменитої художниці Артемісії Джентіллескі. Він переніс свою подію в пейзаж, як це було і у Тіціана. Але він будує цей пейзаж так, як це робив Джорджоне, наприклад, в своєму творі „Трит філософи”, за принципом постановки центральної постаті поряд з пейзажною „кулісою”. До такого принципу Орацціо вдався двічі – обидві його картини на цей сюжет були створені в той самий час, одна трохи більша за розміром (галерея Спада, Рим), друга – менша (музей Стаатліх, Берлін). Загальна композиційна схема римської версії трохи перегукується з тією, до якої вдасться Н. Пуссен у своїх „Аркадських пастухах”. Його ізраїльський юнак, що переміг велетня, також поданий у картинній антикізованій поставі, обличчя зосереджене, але мертве, без міміки, голова Голіафа не тільки композиційно переміщена на задній план, але і „посаджена” тоном, тобто Джентіллескі перемістив акценти. Вікова характеристика Давида у Джентіллескі ближча до мікеланджелівської, він

трохи відхиляється від того іконографічного типу, який був притаманний для образу Давида у більшості його колег – тендітного хлопчика зі зброєю в руках. До речі, Джентіллескі цікаво вирішує проблему збрлі Давида – його пастух в одній руці тримає камінь, що майже непомітно, а інша, практично заведена за спину, зажимає меч, від якого видна лише рукоядка, що поблискує на темному тлі. Тіло Давида побудоване, прорисоване і прописане настільки ретельно, що нагадує анатомічну штудію, що було взагалі притаманно для академічного живопису XVII ст.

Берлінська версія „Давида...” Джентіллескі холодніша за палітрою, рослинний пейзаж майже цілком замінений на кам'яний, трохи інакше трактується голова Голіафа – її обличчя майже не видно, воно приховане від глядача, оскільки голова лежить обличчям донизу. Але яскравіше підкреслений митив зброї – Джентіллескі вже не приховує меч, який у правиці стискає Давид. Світлотіньове вирішення цього варіанту значно контрастніше за попереднє, що посилює драматизм, якого явно не вистачає роботам Джентіллескі на такий сюжет.

У тому ж ключі витримана і версія історії про Давида Доменіко Феті (1620 р.) (Королівська колекція, Віндзор). Юнака зображено в ефектній, картинній поставі, постать закомпоновано так, що вона вписується в піраміду, він спирається на великий, важкий меч і лише символічно притримує за волосся відтяти мертву, з уже заплющеними очима голову Голіафа, яка майже не пригортає уваги, бо „посаджена” в тінь, хоча і розташована на першому плані. Це скоріше не трофей, а просто атрибут. Цікавим є трактовка заднього плану в картині – Феті подає там сцену битви (при чому, пише майже „гризайльно”), серед пилу якої виділяється обозголовлене тіло Голіафа, що легко впізнати завдяки велетенським розмірам. Головний персонаж італійського живописця, який формувався під впливом як флорентійських, так і венеціанських майстрів, як і у Рені, вбраний у характерний капелюк із пером, сучасний майстру. Але якщо в цій роботі це чи не єдиний атрибут часу, то в іншому варіанті сюжету, картині того ж року „Давид” (Галерея Академії, Венеція) Феті представляє

біблійного персонажа у цілком сучасному йому вбранні, це вже модний типовий італієць XVII ст., що також картинно сидить з мечем у руці, голови Голіафа не видно зовсім, це скоріше чийсь „портрет в образі”, ніж біблійний сюжет, при чому, картина створена під сильним, безспірним впливом Караваджо.

Те ж можна сказати і про картину Лоренцо Берніні „Давид з головою Голіафа” (1625 р.), але з більшою впевненістю. Вважається, що Давиду в цьому полотні надано автопортретних рис [11]. Ця картина відрізняється від попередніх і композиційною побудовою, і колористичним вирішенням. Вона має дещо ескізний характер, завдяки чому мазок експресивний, живопис навіть трохи фактурний, що особливо видно на образі Голіафа. Юнак поданий у невимушеній поставі, постать поясна, обличчя зображено в ракурсі, що не видає позування, він дивиться вбік, не на глядача, а відтята голова взагалі подана фрагментарно, „зрізана”. Палітра дуже стримана, що знову наближає і цей твір до караваджистських тенденцій, притаманних італійському живорпису впродовж цього століття. Полотно Берніні, мабуть, є одним з найвільніших як за трактуванням, так і за манерою виконання серед згаданих картин на цей сюжет.

Приблизно 1635 р. датується картина „Давид з головою Голіафа”, виконана Бернардо Строцці. Давид також представлений з доволі похмурим виразом обличчя, теж не дуже юним, більш зрілим, як це робили деякі майстри, наслідуючи Мікеланджело, на по-караваджистьки непроникному тлі, голова Голіафа, як і у Берніні або Феті, також „посаджена” в тінь, постать напівоголена, героїзована в класицистичному ключі. Вираз обличчя Давида у Строцці доволі трагічний, воно наче видає ті колізії, які довелося пережити самому генуезькому майстрові, що залишив світ і подався до ордену капуцинів. На зброї художник теж не акцентує увагу – меч він заводить на плече переможця філістимлянина, так що видна тільки-но ручка. Погляд Давида відведений убік, він не дивиться на глядача, спрямований трохи догори, немов просить благословіння своєму діянню. Композиція теж лаконічна, як і у Феті чи

Караваджо, бо тоном майстер „збирає”, узагальнює все так, що відразу виділяються головні акценти.

До іншого мотиву звертаються і два італійські майстри XVII ст., кременець Бартоломео Манфреді та флорентієць Маттео Росселлі. Вони використали іконографічний тип Давида-тріумфатора, тобто зобразили його тріумфальне повернення до Єрусалиму. Так, тріумфаторкою, інколи зображували і Юдіф (Франческо Куррадї). Цей сюжет передбачає, на відміну від попередніх, наявність додаткових персонажів, крім Давида з головою Голіафа в руці. Тобто композиція може стати не просто складнішою, як це було у Манфреді („Тріумф Давида”, пр. 1615 р.) завдяки введенню в картину жіночої постаті з музичним інструментом, а і досить багатоплановою, багатоплановою, як це зробив Росселлі („Тріумф Давида”, пр. 1630 р.). В його картині, де обрано горизонтальний формат, що траплялося значно рідше при обранні автором цього сюжету, Давид, з кривим мечем на плечі та головою велетня в іншій руці, оточений цілим сонмом жіночих постатей з музичними інструментами, при чому композиція будується хоч і багатоплановою, але відстань між планами дуже невелика, композиція вибудовується „стрічково”, плавно розгортається зліва направо, акценти завдяки цьому методу зміщені, і образ Давида не виділяється так явно, як це було раніше, а його жахливий трофей, відтята голова, взагалі не пригортає уваги, бо вона, „посаджена” тоном у тінь, опущена зовсім до ніг Давида і майже не видна, до того ж, кольором об’єднана з драперією одягу жіночої постаті, що слугує тлом, і списана „нанівець”, – класицистичний дух картини, хоч і з подекуди бароково неспокійним ритмом, передбачає ідеалізацію образів та відсутність потворності, яку обов’язково несе в сорбі відтята голова філістимського велетня.

І зовсім інакше історію Давида трактує Рембрандт, що звертається до іншого сюжету: „Давид вручає голову Голіафа Саулу”. Іконографічно твір зовсім інший, переможець-Давид виступає лише як один з головних персонажів, на голові велетня акцент не робиться взагалі, до того ж, композиція голандського майстра багатоплановою, складна, дуже багата та світлоносна за

кольором. Інший сюжет, інша ідея, відповідно – інше композиційне та колористичне вирішення.

Але мотив усікновення глави в західноєвропейському живопису, звісно, не вичерпуються релігійними сюжетами на кшталт „Давид та Голіаф”, „Юдіф та Олоферн”, „Іоанн Хреститель та Саломея”. Вони, звичайно, є найпоширенішими, але художники XVI-XVII ст. неодноразово звертали свою увагу і на інші сюжети. Серед релігійних були, наприклад, життєопис св. Коломби, до якого зверталися художники ще в XIV ст. (Джованні Баронціо, „Сцени з життя св. Коломби. Обезголовлювання св. Коломби”, 1340-і рр. або „Майстер св. Коломби”, „Сцена з життя св. Коломби. Обезголовлювання св. Коломби”, 1340-і рр., Італія), життя св. Катерини (Лоренцо Монако, „Обезголовлювання св. Катерини Олександрійської, 1394-1395 рр., Маттіа Преті, „Обезголовлювання св. Катерини”, I пол. XVII ст.), історія св. братів Козьми та Даміана (фра Анджеліко, вівтар Сан Марко з луврської колекції, 1438-1440 рр.). Але було і немало міфологічних. Одним з найпопулярніших є історія Персея та горгони Медузи.

Історія Персея має кілька дуже вигідних для художників, яскравих для зображення, іконографічно цікавих епізодів, і одним з них, безперечно, є сцена боротьби з Медузою. Майстри і в живопису, і в скульптурі (Б. Челліні, А. Канова, пізніше – і С. Далі) відображали різні епізоди цього двобою: або власне боротьба, або Персей уже з відтятою головою найжахливішої з трьох горгон, нарешті, багато художників вдавалися до зображення однієї тільки-но голови, із задоволенням вимальовуючі подробиці. Передати той вираз обличчя, який необхідно було створити, щоб глядач відчув на собі погляд, який пететворював усе живе на каміння, було нелегко будь-якому професіоналу. Але численні, життєписні іконографічно необхідні деталі спрощували завдання. Перший варіант, тобто сам двобій, композиційно це завжди дуже складний, багатофігурний, ритмічна побудова також давалася нелегко, бо Персей мав відводити погляд від горгони, що ускладнювали задачу художника побудувати цільну композицію. Крім того, додаткова складність виникала і завдяки тому,

що відтята голова Медузи мала продовжувати залишатися живою, на відміну від образів обезголовлених Олоферна, Голіафа чи Іоанна Хрестителя, яких торкнувся біль агонії. Так передав історію Медузи та Персея Балтазар Перуцці на стелі Зали Галатеї Вілли Фарнезіна. Його композиція „Персей і Медуза” (1511 р.) доволі архаїчна, рухи постатей скуті завдяки тому, що художник мав вписувати сцену у площину певної форми, видовжену за горизонталлю, тому він був обмежений у варіантах композиційної побудови. Увагу пригортає те, що з усіх постатей, зображених на цій ділянці стелі римської вілли, єдиним „живим” є персонажем є сама Медуза, яка ще всім своїм обличчям виражає гнів і намагається вселити в Персея жах. Інші з герої по-античному холодні, втілення античних статуй у кольорі, до того ж, і написані мешканці Олімпа білими, фактично мармуровими, крім самого Персея, який, до речі, не відгортає голову від горгони, а дивиться прямо на неї, що суперечить трактовці інших майстрів і йде в розріз із сюжетом.

Персей з відрубаною головою Медузи пригорнув увагу і неаполітанця Луки Джордано – „Персей, що бореться проти Фінея та його соратників” (пр. 1670 р.). У руках Персея уже відтята голова Медузи, яку він використовує як найкращу зброю, а навколо вирує битва.

Таку ж схему використав і Франческо Маффеї у картині „Персей, що відрубав голову Медузі” (пр. 1650 р.). Маффеї, який вважається одним з оповісників бароко в італійському живопису, ще явно перебуває під впливом маньєристичного мистецтва. Про це яскраво промовляє композиційна побудова роботи, постави постатей, для яких притаманна *linea serpentinata*, видовжені пропорції, театралізовані рухи, штучно динамізована ритмічні напрями композиції, манера живопису. Але цей майстер зображує власне сам момент обезголовлювання горгони, і сама голова, яка завжди є смисловим центром композиції, фактично закрита руками жіночого, аде міцного тіла Медузи.

Лише саму голову Медузи писали майстри XVI-XVII ст. не менш рідко. Вазарі розмістив на сторінках своєї праці живописну історію про те, що однією з перших юнацьких робіт самого Леонардо да Вінчі ще наприкінці XV ст. був

щит з фыгового дерева саме з зображенням голови одныъ з сестер горгон. Такий яскравий сюжет не зміг оминати і Караваджо, який, як зазначалося вище, не раз звертався до сповнених драматизму мотивів відсіченої голови, чи то Олоферн, чи то Іоанн, чи то Голіаф. Його голова Медузи (пр. 1598-99 рр.) не тільки намагається налякати глядача, але і сама переповнена страхом – очі горгони майже викочені, обличчя грізне, лякаюче, але водночас і перелякане, відкритим ротом горгони і кров'ю, що фонтанує з пересіченої шиї, як трохи прямолінійними, відвертими атрибутами жаху Караваджо компенсував, вірніше, підмінив ту психологічну напругу, якої не зміг досягти в цьому своєму творі.

Такий самий сюжет, тобто тільки відсічена голова Медузи, постав центром композиції і невідомого фламандського художника XVI ст., яку деякий час вважали тим самим втраченим щитом пензля Леонардо, який був написаний за проханням його батька та згадувався Вазарі. Той факт, що роботу художника могли приписувати да Вінчі, вже само по собі досить гучно промовляє про неабиякий рівень її виконання. Дійсно, твір дуже реалістичний, кожна з численних деталей прописана дуже скрупульозно. Надзвичайно складні переплетення, живі вузли зі змій, які заміняють волосся Медузі, ящерики, жаби, кажани, що розташовані поряд, у відповідно темному, похмурому пейзажі, в який поміщено відтату голову, – все це подано дуже натуралістично, обличчя ж самої горноги майже не видно, воно спрямоване догори, ракурс доволі складний, тому вся увага сконцентрована на ці атрибути хтоніки, прописані в душі істинно північноєвропейської ювелірної виучки.

Так само натуралістично передав жахливий атрибут, зазвичай примананий Персею, і Пітер-Пауль Рубенс (пр. 1615 р.). Але його Медуза видалася ще жахливішою завдяки тому, що було відсутнє у майстрів, згаданих вище, – характерному колористичному вирішенню, тобто дуже холодній палітрі. Рубенс представив голову горгони теж з кров'ю, що доповнює загальне враження, з усіма подробицями агонізуючої людини, що наводить на думку, що художник міг не тільки вивчати мертві тіла в анатомічних театрах або

відвідувати публічні розгини, що було досить частим видовищем у ті часи, але й бачити страти, щоб дослідити міміку людини в момент її смерті, вивчити природу людського страху, як це робив ще Леонардо. Голодні кольори, якими Рубенс написав голову горгони, зробили її справді мертвою, але поряд для контрасту, щоб нагадати про безсмертя персонажа, художник протиставив ті ж живі сплетіння змій, при чому, різних кольорів і видів, павуків, ящерок, саламандру, скорпіона, тобто весь хтонічний своєрідний почт горгони. Все це він, наче натюрморт, розташував на камінні, ще разючіше протиставивше живе мертвому.

Крім релігійних та міфологічних сюжетів, які будувалися на мотиві відтятої голови, існувала ще група сюжетів історичних, де фігурував такий саме образ. Час від часу художники зверталися до античної чи середньовічної історії, наприклад, сюжету „суд імператора Оттона”, як це зробив, наприклад, ще Дірк Боутс у II пол. XV ст. (диптих). Згідно з істоією, дружина імператора Великої Римської імперії Оттона III зажадала страти німецького графа, щоб помститися за те, що він відмовився від її кохання. Але вдова графа, добровільно пройшовши через катування розпеченим залізом, довела невинність свого страченого чоловіка. Імператор, щоб якомсь спокутувати свою провину, приговорив дружину до спалення на колі [7, 543-544]. Майстри зазвичай обирали з цієї історії найефектніші епізоди, а саме зображували вдову страченого графа з його головою в руках перед імператором, як цей і зробив Боутс. У частині „Випробування вогнем” подано жіночу постать із відсіченою головою чоловіка в одній руці і розпеченим шматком заліза – в іншій.

До того ж сюжету звернувся і Лука Пенні. Відоме полотно, що приписується йому з немалою часткою ймовірності, – „Суд Оттона”. Проте, сюжет цієї картини дає привід для різних його читань: чи то св. Мартен де Перж з головою Іоанна Хрестителя чи навіть Клеопатра з головою Помпея. Пенні, на відміну від Бутса, трактує відтяту голову вже як череп, який тримає в руках імператор.

Питання і про авторство, і про сюжет твору принципово залишаються

відкритими і зараз. Хоча на користь того, що автором є Лука Пенні, все ж промовляють кілька аспектів. Серед творів флорентійця нерідко зустрічається мотив шатра. Крім того, у графічному спадку Пенні є аркуш, який майже точно повторює композиційне вирішення і сюжетну канву цієї картини. Він зберігається у відділі графіки Лувра і називається „Сцена античної історії: помста жінки Оргіагонта”. Робота виконана на тонованому папері переважно брунатною тушшю, пером із застосуванням розтушовок. Передній план аркуша майже повторює той композиційний вузол, який створений у „Суді Оттона”: знову зустрічаємо мотив шатра, але з черепом у руках тут чоловіча постать, перед якою схиляється жіноча. Ці два твори явно належать одному майстру і скоріше за все аркуш був начерком для живописного твору. Пізніше, у XVIII ст. до цієї схеми, до цього ж сюжету повертається ще один художник: 1778 р. датується аркуш Габріеля-Жака де Сент-Обена „Суд Оттона”, що є точною копією роботи Л. Пенні, але в іншій техніці – брунатна туш, акварель, вугілля [4].

Група історичних сюжетів, що передбачає мотив усікновення глави, включає не лише подіє античної історії (наприклад, „Обезголовлювання Спурія Касія”, яке зобразив Доменіко Беккафумі в своєму фресковому циклі в сієнському Палаццо Пуббліко) чи середньовічні події на кшталт „Суду Оттона”, але й події, сучасні художникам. До найцікавіших творів цієї підгрупи, безперечно, можна віднести „les massacres” улюбленого придворного художника королеви Катерини де Медичі Антуана Карона² „Різанина тріумвірів” (1562 р.) та „Різанина тріумвірату” (триптих, 1566 р.). Слід зазначити, що Карон не був новатором в трактуванні сюжету. За кілька років до появи цих його робіт виникла велика картина Ханса Вредмана Вре³ „Тріумвірат Рима”, до нас дійшло досить багато робіт і невідомих майстрів на той самий сюжет. Проте, у Карона він трактується інакше. Художник розповідає вже не про римський тріумвірат, а про події, сучасні йому. Карон узяв за основу своєї картини події 6 квітня 1561 р. – тріумвірат коннетабля де Монморансі, Жака

² 1521-1599 pp.

³ 1527-1604 pp.

д'Альбон де Сент-Андре, та герцога де Гіз. Метою укладання такого союзу було знищення протестантів.

„Різанина тріумвірів” – полотно, велике за розміром, надзвичайно складне за композицією. Картина багатофігурна, говорити про композиційну схему важко, бо множину маленьких постатей хаотично розкидано по всій площині. В розташуванні постатей немає ніякої системи, вони розпорошені маленькими групами по 2-3 людини, абсолютно не пов'язаними між собою. Більш ускладнене читання постатей у тих місцях, де художник подає метушню, паніку розправи. Карон усюди дублює зображення обезглавлених тіл, відтятих голів, що лежать поряд. Процес вбивства протестантів художник подає свого роду стадіально. Якщо читати картину зліва направо, в окремих її ділянках видно поступову течію подій, різночасові сцени, вірніше, стадії однієї дії, що послідовно змінюють одна іншу: спочатку глядач бачить постать воїна, що заносить меч над людиною, що схилилася на коліна, далі погляд потрапляє на наступну групу – солдат завдає удару вже по постаті, що лежить, наступний момент – око глядача переходить на постать воїна, що тримає в руці вже відсічену голову, і, нарешті, останні миті – солдат, що вкладає меч у піхви. А ще правіше – дія починається знов, ми знову бачимо солдата, що наздоганяє жертву з мечем у руках. Цікаво, що розвиток дії можна спостерігати не тільки по площині, але і в просторі, по спіралі. Прямуючи поглядом знизу догори, можна помітити, що в наступному композиційному „реєстрі” події розвиваються з тією ж послідовністю, тільки справа наліво.

Автор не обмежився монотонним констатуванням подій його сучасності, але й висказав своє ставлення до них. Сюжет із давньоримської історії проєцирований на французьку, одночасно проводиться паралель з деякими старо- і новозавітними сюжетами. При цьому можливим є тлумачення, що правим Карон вважав бік, що карає. А у караючих постатях неважко побачити королівських приближених, католиків – прибічників короля: всі постаті вбитих людей вбрані в туніки різних кольорів чи оголені, а постаті вояків переважно одягнені у вбрання блакитного кольору з жовтими чи золотими деталями чи

навпаки, а сполучення цих двох кольорів – це кольорова комбінація королівської символіки, золотих лілей на блакитному тлі.

Але сюжет можна трактувати і докорінно по-іншому. Показуючи знищення протестантів, автор не просто зображує вбивства, а багаторазово підкреслює саме мотив відсічення голови. У кількох місцях картини він розкладає на сходах та перилах, на постаменті колони відсічені голови так, що не може не виникнути паралель з євангельським сюжетом відсіченої голови Іоанна Хрестителя на блюді. При такому тлумаченні звертає на себе увагу і сцена на другому плані, біля правого зрізу полотна. Карон зобразив у цій частині картини жіночу постать у вікні, що у відчаї розкинула руки, а лівіше – постать воїна, що дерев'яною драбиною піднімається на другий поверх будинку, охопленого полум'ям. Постава жіночої постаті воскрешає в підсвідомості мотив Розп'яття, а воїн на драбині викликає в пам'яті образ вартового, що пробив списом бік розп'ятого Христа. При такому погляді праведно караючі перетворюються на катів, а постаті на землі – в безвинних мучеників.

У лівій частині полотна Карон зобразив шатер з тріумвірами. Цікаво, що саме ця частина композиції, цей шатер поміщений в архітектурне обрамлення, для якого характерний мотив своєрідної галереї, сходів. Він повторюються двічі, як над, так і під шатром з тріумвірами. А внизу, на сходах „балкона”, на перилах розкладені відсічені голови жертв. Дивлячись на це, глядач мав згадати „балкон повішених” замку Амбуаз, де були страчені вчасники змови 1561 р.⁴

1566 р. датується ще один з основних творів Антуана Карона – „Різанина тріумвірату”. Учасники тріумвірату розміщені цього разу на задньому плані, в Колізеї. Цікаво зазначити, що в цій картині ще більш явно, багатогранно підкреслюється мотив „балкона повішених”, ніж у попередній. На тлі загальної розправи можна побачити людей, що заломлюють руки у відчаї, що впали на землю, схилили коліна, тікають. Але в центрі картини явно виділяється дещо

⁴ „Амбуазька справа”.

інша дія, що розгортається в трьох стадіях, у напрямку до глядача: тобто, беручи початок на задньому плані, вона рухається на глядача, завершуючись на передньому плані. Йдеться про три групи, які, на перший погляд, не привертають уваги, але явно відрізняються від інших. Їх можна трактувати і як три не пов'язані групи постатей, але можна сприймати і як три стадії однієї дії. Це воїн, що заносить меч над старим, який стоїть на колінах, наступна сцена (якщо читати справа наліво) – воїн, який щойно відтяв голову постаті, що схилила коліна, та, нарешті, солдат із сивобородою головою в руках. Це звична для даної ситуації дія, але звертає на себе увагу один факт. І у старого в першій сцені, і в обезглавленої постаті в другій стадії дії руки зв'язані за спиною, людина позбавлена можливості навіть намагатися уникнути смерті. Такий мотив не зустрічається більше ніде, постаті всюди вільні, хоча і не мають зброї, та намагаються чи відхилити мечі воїнів руками, чи втекти. Старий же, що стоїть на колінах зі зв'язаними за спиною руками, просто схиляє голову, чекаючи своєї долі. Цей мотив виглядає скоріше не як вбивство беззбройного, а як страта. Підкреслюється це ще й тим, що в руках караючих фігур не звична для того часу зброя, а мечі, що вже майже вийшли з користування. Ця зброя в час, що описується, використовувалася майже виключно для страт, при чому страт людей шляхетного походження⁵. Цікаво, що в цей твір Карон вводить і образи дітей, відсутні в ранній картині.

Загалом, картини Антуана Карона на сюжет тріумвірату гідні того, щоб стати темою для самостійного дослідження [5; 9]. Багато хто з інших майстрів XVI-XVII ст. вдавалися до методу, що його використав Карон, до мови алегорії, переносили події античної чи середньовічної історії на сучасність. Але це група творів, що потребує окремої уваги.

Література:

⁵ Як відомо, людей, що не належали до вищої верстви населення, страчували сокирою.

1. Виппер Б. Борьба течений в итальянском искусстве XVI века. – М.: Изд-во АН СССР, 1956. – 370 с.
2. Мандер К. ван. Книга о художниках. – М.: Искусство, 1940. – 378 с.
3. Мифы народов мира. Энциклопедия: в 2-х т./Гл. ред. С. А. Токарев. – М.: Сов. энциклопедия, 1991. – Т.1: А – К. – 671 с. с ил.
4. Романенкова Ю. В. Школа Фонтенбло та маньєризм у французькому мистецтві XVI ст.: Дис. ...канд. мистецтвознавства: 17.00.05. – К., 2002. – 244 арк. + дод. 387 іл.
5. Романенкова Ю. В. Роль історичного, релігійного та міфологічного живопису Антуана Карона для формування стилю Фонтенбло у французькому образотворчому мистецтві XVI ст.// Наука і молодь. – Вип.3. – 2003. – С.289-294.
6. Харати Такач М. Живопись маньєризма. – Будапешт: Корвина, 1975. – 34 с.; ил.
7. Холл Дж. Словарь сюжетов и символов в искусстве. – М.: Крон-Пресс, 1999. – 656 с.
8. Châstel A. L'Art Italien. – Paris: Flammarion, 1995. – 637 p.
9. Ehrmann J. Antoine Caron. – Paris: Flammarion, 1986. – 229 p.
10. Електронний ресурс. Режим доступу: <http://ru.wikipedia.org/wiki>
11. Електронний ресурс. Режим доступу: <http://www.wga.hu/frames-e.html?/html/g/gentiles/artemisi>