

ДО ПРОБЛЕМИ ПРОЧИТАННЯ АЛЕГОРИЧНОГО І СИМВОЛІЧНОГО В КАРТИНАХ Н. ПУССЕНА «ТАНОК ЛЮДСЬКОГО ЖИТТЯ» І «ЧАС РЯТУЄ ІСТИНУ ВІД ЗАЗДРОСТІ І РОЗБРАТУ»

Чернов Д.В.

ДО ПРОБЛЕМИ ПРОЧИТАННЯ АЛЕГОРИЧНОГО І СИМВОЛІЧНОГО В КАРТИНАХ Н. ПУССЕНА «ТАНОК ЛЮДСЬКОГО ЖИТТЯ» І «ЧАС РЯТУЄ ІСТИНУ ВІД ЗАЗДРОСТІ І РОЗБРАТУ»

Час як універсальна категорія може бути відображений в образотворчому мистецтві в алегоріях і символах. У розрізі європейського живопису 16-18 століть образи часу виступають або як розумові побудови (алегорії), або як системи візуальних елементів глибинного характеру (символічний план). У творчості найбільш великих художників ми спостерігаємо синтез цих планів.

Алегорії як такі не вичерпують всю природу *символічного*, хоча алегоричні картини використовують для передачі «схованих» ідей полісемантичні образи зі світу символів. Часто у свідомій організації алегоричного образного ладу картин бере участь і *безсвідоме*, у цьому сенсі алегорія стає частиною *символічного*: «Алегорія є парафразою свідомого змісту; символ, навпаки, є найкращим вираженням безсвідомого змісту, що лише передчується, але ще не розпізнається» [1].

Перекладаючи на композиційно-пластичну мову *категорію часу*, створюючи образи часу у своїх численних алегоричних картинах, європейські митці 16 - 18 століть використовували символічні зображення або знаки, що прийшли із сивої давнини. До *символів часу* відносяться знаки і фігури (у тому числі міфологічні), такі як уроборос, свастика, зодіак, Хронос (Кронос чи Сатурн), Янус, Зерван, Еон, Митра, Фаетон та інші. У силу своєї ємності вони натякають на більш велике поняття *часу*, чим це може бути виражене у власне алегоричній картині. Алегорична картина, використовуючи символи, підчиняє їх певній ідеї і часто символічну природу замінює семіотичною.

Символи часу широко використовував у своїй творчості Н. Пуссен. Однією з найбільш показових (з точки зору вирішення проблеми символічного та алегоричного відображення часу) робіт Пуссена є картина «Танок людського життя». «Немає нічого несподіваного в тім, - пише А. Глікман, - що паралельно з життєстверджуючими міфологічними полотнами типу «Виховання Юпітера» він створює й інші, де знову повертається до роздумів про тлінність усього суцього, мінливості щастя, несправедливості долі. Такою є його алегорія «Танок людського життя»» [2]. Картину було написано в період творчої зрілості художника, приблизно в 1636 р., у Римі. «Перед нами чотири жінки [...]...Вони кружляють в хоріводі під акомпанемент ліри, струни якої перебирає старий Хронос — байдужий до усього, невблаганний час. У ніг його путто [...]...Ліворуч — герма дволикого Януса, біля неї другий путто, що пускає мильні бульбашки — символ марності людських прагнень» [3]. Крім фігур «Хроноса», Гелиоса і Януса в композицію залучений зодіак - фігуративний метафоричний образ неба, що керує часом. Варто відзначити, що в цій картині відсутні інші знаки, емблеми, що мають архетипичну природу і використовувалися художниками Нового часу як носії ідей символічного часу (такі як наприклад уроборос — «емблема вічного повернення і циклічності часу» [4]). Пуссен пропонує композиційно-логічний зв'язок відібраних символічних фігур, не перевантажуючи ними картину. Це робить її більш значимою не тільки серед творів сучасників художника, але і серед інших полотен самого майстра. Більш очевидним це стає при аналізі іншої роботи Пуссена «Час рятує Істину від заздрості і розбрату», символічне начало якої ослаблено, незважаючи на присутність символічних фігур, у тому числі уробороса.

Картина «Час рятує Істину від заздрості і розбрату» написана Пуссеном у 1641 році під час його перебування в Парижі. Ця картина в більшій мірі має ідеологічний, ніж символічний характер: «...час покаже правоту того, хто, незважаючи на підступ ворогів і наклеп заздрісників, невпинно піклувався про благо і велич Франції» [5]. Уперше зображення з подібним сюжетом було введено в оборот типографом Марколино з міста Форлі, що створив типографську віньєтку з цим девізом і з алегоричним зображенням Істини, виведеної на світло Часом [6]. Натхненники такого зображення Часу й Істини, судячи з усього, «дивилися на повсякденні проблеми *sub specie aeternitatis* і застосовували класичні метафори настільки, оскільки власні їхні вчинки сприймалися ними як щось приналежне до сфери класичності і всеосяжності» [7].

Ряд композиційних рішень дозволяють Пуссену підняти алегоричну по суті і розраховану на сприйняття підготовленого в цьому відношенні глядача картину до символічного звучання. «За традиційними уявленнями Істина є дочкою Часу в тім сенсі, що Час відкриває істину, дає можливість пізнати її (“*veritas filia temporis*”). Такою була іконографічна традиція, знання якої допомагає зрозуміти задум замовника» [8]. Нагота алегоричної фігури ілюструє ідею про те, що істина не повинна бути ні схована, ні прикрашена. Крилатий путто тримає в руках серп — бог часу Кронос успадкував його від своєї первісної функції бога землеробства. Землеробство пов'язане з постійним поверненням до життя того, що вже віджило. В. Пропп відзначав, що образи Кроноса й уробороса пов'язані з ідеєю вічного обертання і переродження [9]. Тому не випадково художники, втілюючи символічний образ часу, подавали пару Кронос і уроборос (Сатурн і уроборос) [10]. У мистецтвознавстві символ уробороса закріпився як «символ вічності» [11].

Уроборос (у давньоєгипетській мові позначається *imnwnw*t* – «той, що приховує годинник (часи ?)» [12]), зображення якого зустрічаються в настінних розписах (гробниця Тутанхамона й ін.) і папірусах, мав глибоке космогонічне значення «світового порядку, що відновлюється, уподібненому сонцю, що щоранку постає з хаосу небуття» [13]. «Як і божество, – пише Юнг – уроборос має чудесну якість «самозародженого існування (вічного і незалежного буття), і тому не може бути відокремлений від Божества» [14]. Так у геліопольській традиції уроборос ототожнювався з Атумом [15]. У «Книзі мертвих», у розмові Атума з Осирисом, Атум говорить, що він створив світ у вигляді змія й у вигляді ж змія зруйнує його... [16] Швидше за все звідси йде традиція, зв'язана із зображенням змія, що кусає себе за хвіст – головного символу самопожираючого часу. В давнину демони часу (єгиптянам взагалі властиве обожнювання часу [17]) мали «змійний вигляд» [18].

Символ змії, що кусає власний хвіст, був притаманний таким різним культурам, як китайська, грецька й ацтекська, найбільш ранні зображення такого роду можна простежити аж до 6000 до н.е. Езотеричний зміст цього символу був сприйнятий західною культурою через трактати середньовічних алхіміків, у яких, в першу чергу, підкреслювався його циклічний характер і магічні властивості [19]. В алхімічній традиції птах, що поїдає свої пера – своєрідний «варіант уробороса» [20].

Уроборос, якого зображено було на картинах Нового часу, втрачає свій емблематичний характер (в якості форми зображення) і часто зображується як тривимірна модель, на зразок того, як у західноєвропейському живописі зображували тривимірний німб, що в очах православних вірян втрачає своє символічне навантаження святості. Приклади такого «*тривимірного уробороса*» можна побачити в живописі і графіці: у книзі Микаеля Маера «*Atalanta fugiens*», виданої в 1618 р., уроборос зображений включеним у цілком реалістичний пейзаж з руїнами. В алхімічному трактаті Абрахама Елезара «*Urtales chymisches Werk*», виданому в Ляйпцігу в 1760 р., дві змії втілюють відтворюючий цикл дистиляції і конденсації. Вони зображені на тлі дерева. Дане зображення має більш умовний характер, однак тут відчувається характерне для європейців просторове (у сенсі ренесансного «перспективістського» [21]) художнє мислення. З найбільш ранніх можна навести роботу П. ди Козимо «Симонетта Веспучи» [22]. Незважаючи на очевидну подібність змії, що обвиває шню жінки на зразок намиста, з зображенням уробороса в різних культурах, можна говорити про відносність ідеї символіки часу в цій картині: змія тут може сприйматися прикрасою чи символом удачі (талісман у древньому Римі), а сама картина є «алегорією античної краси» [23].

За зрозумілими причинами художники, що виховувалися на академічних традиціях, не могли і не ставили перед собою завдання реконструювати прийоми зображення «дійсної» чи «вигаданої» реальності, властиві більш раннім майстрам. Справа тут не у формальній стороні зображення і не в імітації архаїчної манери, а в тім, що «символи-емблеми» набувають просторової характеристики, переводячи мислення з умовної двовірності в тривимірний світ. Своєрідною вершиною зображення тривимірного символу уробороса в графіці можна вважати малюнок О. Рунге [24], що працював у 19 столітті; тут цей символ набуває всіх рис простої тривимірної моделі. Про що це говорить? Символ перестав бути графічним знаком, який можна прочитати, знаючи про його значення. Він набув нових якостей, тому що західноєвропейське мислення, починаючи з Відродження, створило нову «символічну реальність». У цій реальності перспективні побудови і природа стають головними фігурантами символічного мислення Нового часу, а архаїчні символи підкоряються незмінним законам оптичного (чи оптоцентричного) мислення, не втрачаючи в той же час ту частину навантаження, що пов'язане з безсвідомим. Завдяки цьому *перспективістський простір* картини Нового часу вбирає в себе також і частину значимості символів, що прийшли з іншого культурного середовища. І *тривимірний уроборос* у цьому новому просторі все одно продовжує складати «таємницю *prima materia*», що, будучи проекцією, поза всякими сумнівами виростає з людського безсвідомого» [25]. Просто безсвідома *проекція* набула форми відповідної доби і типу культури.

Можна привести низку прикладів з використанням образу уробороса в живописі. У деяких творах живопису 16 - 18 століть спостерігається тенденція розчинити стародавні символи в природному просторі. В ряду картин із символом уробороса, побудованих таким чином, треба відзначити твори Дж. Вазари, («Плоди землі, пропонувані Сатурну» (1555-57, Флоренція, Палаццо Веккьо), Л. Джордано («Переддень вічності» (1685, Лондон, Національна галерея)), Дж. Романо («Алегорія безсмертя» (близько 1520, Детройт, Інститут мистецтв)). Так інтуїтивно, а іноді і свідомо, художники повертають безсвідомій «об'єктивній душі» [26] її природну потребу зв'язку з природним. Урбанізація і багато інших культурних тенденцій Нового часу створили своєрідну спрямованість у мистецтві: стародавній і середньовічний символізм починає замінюватися іншим символізмом – символізмом образів, невідемних від віртуального, «реалістичного», заснованого на перспективістській моделі бачення світу.

Ці зміни стосуються і символів часу: уроборос - частина пейзажу, Янус (відомі численні зображення герми Януса) – не тільки бог входу і виходу, а ще і споглядач, включення якого в композицію, як у картині «Танець людського життя під музику Часу», має і конструктивний характер, властивий тільки структурі західноєвропейської художньої культури. Мається на увазі, що символічні фігури, повертаючись в природу, стають героями єдиного простору, головна особливість якого виражена в чуттєвій правдоподібності – характерній рисі епохи бароко і класицизму. Чуттєва правдоподібність як принцип з усією повнотою затверджує себе в голландському мистецтві; його окремою стороною є детальні образи вмираючих рослин і гниючих фруктів, що мало виражати ідею «суєти суєт». Деякі автори взагалі вважають

ДО ПРОБЛЕМИ ПРОЧИТАННЯ АЛЕГОРИЧНОГО І СИМВОЛІЧНОГО В КАРТИНАХ Н. ПУССЕНА «ТАНОК ЛЮДСЬКОГО ЖИТТЯ» І «ЧАС РЯТУЄ ІСТИНУ ВІД ЗАЗДРОСТІ І РОЗБРАТУ»

що образи, пов'язані з всепожираючим часом відбивають химерний захват мистецтва 16-18 століть спостереженням вмираючого світу: «Театральні видовища цих образів, що ховаються під машкарою церемоніальності, характеризують, здебільшого, триумфалізм періоду бароко і рококо і включають зображення сцен перемоги Часу над неправдою або сцен здобуття істини. Для релігійного живопису, який визначали традиція або мода, який завжди був на межі застарілості, відживання себе, нескінченний круговий рух часу був таким же безглуздом, як мильні бульбашки, що надувалися пугті. Час, зайнятий руйнуванням, пожирає самого себе [27]. Усе це було плодом довгих століть аскетичної спиритуальності, з акцентом на марність усього земного» [28].

Як відзначають дослідники творчості Пуссена, «Час рятує Істину від заздрості і розбрату» є трохи дивною роботою як для класициста, зокрема тут використаний круглий формат з вписаною в нього чотирипелюстковою розеткою. Зображуючи фігури, видимі знизу в різкому ракурсі на тлі неба з хмарами, що насуваються, він створює ілюзорний прорив площини - надзвичайно розповсюжене композиційне рішення барочних плафонів, широко застосоване у Франції Симоном Вуе і його учнями і «рішуче відкинуте самим Пуссеном у розписах Великої галереї [29]». Цілком можливо, що такий прийом використання круглого формату і чотирипелюсткової розетки був зумовлений не тільки поступками барочному стилю, але і завданнями самого твору: тут все мусить працювати на образ часу. Звід небес, що обертається – прообраз концепту часу: чотири відрізки часу включені в річний цикл, а з уваленням про чотири століття в індоєвропейській міфологічній системі Пуссен був знайомий, тому що «в язичницьких образах і алегоріях він був, як у себе вдома [30]».

Число чотири має безпосередню прив'язку до членування часу. Особливо це стає зрозумілим, коли розглядаються певні часові цикли (час доби, пори року, міфічні чотири століття). Так у картині Пуссена «Танець людського життя» час символічно представлений у вигляді чотирьох танцюючих дівчат. Необхідно відзначити, що включення таких символічних фігур у живописний твір близьке класицистичному розумінню, тому що тут форма працює на ідейний зміст і в меншій мірі слугує завданню створення ілюзійністичного простору, як у картині «Час рятує Істину від заздрості і розбрату».

В інтерпретації фігур танцюючих у картині «Танець...» можна визначити дві традиції: одна пов'язана з моральними аспектами, тоді фігури ідентифікуються як Убогість, Робота, Багатство і Задоволення; інша визначає їх як Пори року. В інтерпретації початку 18 століття, зазначається, що в картині представлені чотири пори року, що танцюють під музику часу [31]. Схожих поглядів на картину тримався Ф. Рамдор [32] (кінець 18 століття). Така ж інтерпретація існувала в 19 і навіть у 20 столітті [33]. М. Баттістіні розглядає фігури танцюючих як «пори року» [34].

У першій традиції, ще часів створення картини (кардинал Роспільозі назвав майбутню картину «Танець людського життя»), алегоричне значення фігур витлумачувалося в такий спосіб:

«Бідність, Праця, Багатство і Розкіш;
Бідність, Праця, Багатство і Задоволення;
Чотири віки людини;

Багатство, Задоволення, Праця і Страждання...» [35] та ін....

Картину Пуссена дуже важко інтерпретувати однозначно. Це пов'язано, у першу чергу, з тим, що художник вкладав в алегоричний образ більший зміст, чим це було прийнято для картин такого плану. Таким чином, картина перестає бути власне алегорією, стає символічною.

Однак, кажучи про зближення понять *алегоричного* і *символічного* і виводимості одного з іншого при розгляді картин Пуссена, відзначимо, що мова йде не про стирання меж між ними, а про філолофсько-художнє мислення автора, що випередив добу, коли за алегоричним «шаром» постає більш глибокий «шар» - символічний. *Алегоричне* і *символічне* відносяться до діалектично пов'язаних понять, у якихось точках співпадаючих, тотожних, а деь конфронтуючих одне з одним.

Символ по Ф. Шеллінгу — це образ, що «має бути зрозумілим як те, що він є, і лише завдяки цьому він береться як те, що він позначає» [36]. Далі, розширюючи визначення символу, Шеллінг порівнює його з алегорією і схемою: «Той спосіб зображення, у якому загальне позначає особливе чи в який особливе споглядається через загальне, є схематизм. Той же спосіб зображення, у якому особливе позначає загальне чи в який загальне споглядається через особливе, є алегорія. Синтез того й іншого, де ані загальне не позначає особливого, ані особливе не позначає загального, але де і те, і інше абсолютно єдині, є символ. Ці три різних способи зображення мають ту загальну рису, що вони можливі тільки завдяки здатності уяви і суті його форми, причому єдино третій з них є абсолютна форма» [37].

Символ завжди є більш емним поняттям ніж алегорія, тому як містить у собі як раціональні так і безсвідомі форми. Алегорія, використовуючи символи, перетворює їх у знаки, емблеми, що підпорядковані визначеній раціональній схемі.

«Різницю між алегоризмом і символізмом важко перебільшити. Той, хто зображує алегорію, показує свої власні пристрасті, для того щоб розповісти про деяку ідею, здебільшого нереальну, фікцію. Символіст зображує так, щоб можна було знайти ще більш реальне, ніж є у певній даності» [38]. Символічна реальність є такою, що в ній губиться одна визначена ідея, що більше властива алегорії, поступаючись місцем різним новим аспектам, що відкриваються багатогранної і багаторівневої (у тому

числі з погляду змістів і ідей) моделі реальності, де абстрактне невіддільне від конкретного, чуттєвого. Абстрактними можуть бути ідеї, але конкретними залишаються сюжети і персоніфікації. Саме в такому вигляді образотворче мистецтво промовляє символами.

Література

1. Юнг К. Об архетипах коллективного бессознательного // Архетип и символ. – М.: Renaissance, 1991. - с. 99.
2. Гликман А. С. Никола Пуссен. - Л. - М., 1964. – с. 46.
3. Там же.
4. Баттистини М. Символы и Аллегии // Энциклопедия искусства. Пер. с ит. – М.: Омега, 2007. – с.13.
5. Картина написана по заказу кардинала Ришелье.
6. Гинзбург К. От Варбурга до Гомбриха: Заметки об одной методологической проблеме // Мифы-эмблемы-приметы: Морфология и история. Сборник статей / Пер. с ит. и послесл. С. Л. Козлова. — М.: Новое издательство. - 2004. - с. 64.
7. Там же, с. 65.
8. Золотов Ю. Пуссен. – М.: Искусство, 1988. - с. 150.
9. Пропп В. Исторические корни волшебной сказки. – М., 1998. – с.310.
10. Баттистини М. Символы и Аллегии // Энциклопедия искусства. Пер. с ит. – М.: Омега, 2007. – с. 21.
11. Золотов Ю. Пуссен. – М.: Искусство, 1988. - с. 151.
12. Померанцева Н. А. Эстетические основы искусства Древнего Египта. – М.: Искусство, 1985. – с. 53.
13. Там же, с. 54.
14. Юнг К. Г. *Mysterium coniunctionis*. – М.: Рефл Бук Ваклер, 1997. - с 401.
15. Померанцева Н. А. Эстетические основы искусства Древнего Египта. – М.: Искусство, 1985. – с. 54.
16. Египетская Книга мертвых, глава 175
17. Египетская Книга мертвых, глава 175
18. Луркер М. Египетский символизм. – М.: Ассоциация Духовного Единения «Золотой Век», 1998. - с.72.
19. Ast O. Visualization of Time Flow: An Artistic Inquiry into the Development of the Visual Metaphor. – July 2006. - p. 3.
20. Юнг К. Г. *Mysterium coniunctionis*. – М.: Рефл Бук Ваклер, 1997. - с 469.
21. См.: Раушенбах. Б. В. Геометрия картины и зрительное восприятие. – С-Пб.: Азбука-классика, 2002. - с.61-81
22. между 1500 и 1510 дерево, масло 57x42 Музей Конде, Шантильи
23. Stuckenbrock Ch., Töpfer B. 1000 Chefs-d'œuvre de la peinture européenne du XIII au XIXsiècle. Köneman, 2000. - p. 707.
24. Betthausen P. Philipp Otto Runge. – Leipzig: VEB E. A. Seeman Verlag, 1980. – p. 44.
25. Юнг К. Г. *Mysterium coniunctionis*. – М.:Рефл Бук Ваклер, 1997. - с 373.
26. Термин К. Г. Юнга
27. Эти выводы К. Морриса красноречиво подтверждает картина П.-П. Рубенса «Хронос, пожирающих своих детей», как и созданная значительно позднее работа Ф. Гойи с подобным сюжетом.
28. Morrison K. F. The Male Gaze and Other Reasons for the Hypothetical End of Christian Art in the West – Toronto: Pontifical institute of mediaeval studies, 2004 - p. 26.
29. Гликман А. С. Никола Пуссен. - Л. - М., 1964. – с. 59.
30. Hazlitt W. On Landscape of Nicholas Poussin // Table Talk, Essays on Men and Manners (1822): [Электронный ресурс]. – Peter Landry. — Электрон. дан. – Dartmouth, 2004. Режим доступа: <http://www.blupete.com/Literature/Essays/Hazlitt/TableTalk/Poussin.htm>
31. Rung A., Kislinger P. Interpreting Poussin // The Anthony Powell Society Newsletter. - Issue 18, Spring 2005. p. 26.
32. Rahmdohr, Fr. W. von. Uber Mahlerei und Bildhauerarbeit in Rom fur Liebhaber des Schonen in der Kunst. - Leipzig 1787, III, - pp. 62-63.
33. Rahmdohr, Fr. W. von. Uber Mahlerei und Bildhauerarbeit in Rom fur Liebhaber des Schonen in der Kunst. - Leipzig 1787, III, - pp. 62-63.
34. Баттистини М. Символы и Аллегии // Энциклопедия искусства. Пер. с ит. – М.: Омега, 2007. – с.78.
35. Rung A., Kislinger P. Interpreting Poussin // The Anthony Powell Society Newsletter. - Issue 18, Spring 2005. p. 26.
36. Шеллинг Ф. В. Философия искусства. - М.: Мысль, 1999.-с. 114.
37. Там же.
38. Lewis, C. S. The Allegory of Love. Oxford: Oxford University Press, 1936. - p.49