

КИЇВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ІМЕНІ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА
ІСТОРИЧНИЙ ФАКУЛЬТЕТ
КАФЕДРА ІСТОРІЇ МИСТЕЦТВ

Освітній рівень: магістр

Освітня програма: "Історія мистецтв"

Спеціальність: 032 "Історія та
археологія"

МИСТЕЦТВО ВЛАДИ І ВЛАДА МИСТЕЦТВА: ЯКІВ І (VI) СТЮАРТ
У ВІЗУАЛЬНИХ ДЖЕРЕЛАХ РАННЬОСТЮАРТІВСЬКОЇ АНГЛІЇ (1603-1640)

(підпис здобувача освіти)

Кваліфікаційна робота студента:
Левченка Іллі Костянтиновича

Науковий керівник:
кандидат історичних наук, асистент
Демчук С. А.

(підпис наукового керівника)

«Рекомендовано до захисту на ЕК»
Завідувач кафедри історії мистецтв
доктор історичних наук, доцент
Котляров П. М.

(підпис завідувача кафедри)

ЗМІСТ

Вступ	3
Розділ I. Джерела, історіографія і методи дослідження	7
1.1. Стан наукової розробки проблеми	7
1.2. Джерельна база	25
1.3. Методологія дослідження	29
Розділ II. Очима іншого: Яків I Стюарт у візуальних джерелах 1603-1625 рр.	36
2.1. Образ Якова I у творах фламандців	36
2.2. Яковіанська Англія у візуальному травелозі Мішеля ван Меєра	48
2.3. Вплив французького двору на репрезентативні в яковіанській Англії	59
Розділ III. Комеморативні практики репрезентації Якова I: 1625-1640 рр.	66
3.1. Розписи Пітера Пауля Рубенса у Вайтголі	66
3.2. Інтерпретація постаті Якова I та образів довкола нього на гравюрі Джона Друзхаута: королівська меланхолія	78
Висновки	90
Список використаних джерел та літератури	94
Додатки	105

ВСТУП

Актуальність дослідження. Політична іконологія є одним із найперспективніших міждисциплінарних напрямків нової історії. Репрезентація завжди була важливим елементом комунікації між представниками влади та підданими, утвердження й підтримання легітимності влади та, зрештою, різнобічної її реалізації. Усі ці складники у Великій Британії початку XVII століття були актуалізовані приходом до влади Якова I як представника шотландської династії Стюартів.

Разом із цим, дослідники нині переходять від вивчення історичних подій та особистостей, окремих конфліктів до дослідження політичних структур, їх функціонування й еволюції в соціальному контексті. У зв'язку з появою та поширенням у той час технологічних способів продукування інформації візуальні джерела стали головними в ознайомленні й утвердженні владних ідеологем.

Попри це, увага істориків тривалий час була прикута до писемних джерел, зокрема актових, які вважали максимально позбавленими суб'єктивних суджень. До постаті Якова I зверталися, як правило, у контексті передумов та причин наростання конфлікту всередині держави вже за правління Карла I. У зв'язку з цим, усебічний аналіз різних типів зображальних джерел набуває виняткового значення для розуміння соціокультурної та політичної ситуації ранньостюартівської Англії, місця і ролі Якова I у цих процесах.

Об'єктом дослідження є Яків I Стюарт.

Предметом дослідження є стратегії репрезентації королівської влади та еволюція образу Якова I упродовж 1640-1650-х років. Предмет дослідження пов'язаний зі створенням нової династичної міфології, зміною іконографії та створенням візуальної культури з символічним підтекстом із метою

конструювання образу монарха як центральної політичної фігури й інституції водночас.

Мета дослідження полягає в комплексному аналізі репрезентативних практик короля Якова I Стюарта на основі зображальних джерел. Реалізація поставленої мети передбачає виконання таких **завдань**:

1. вивчити стан розробки проблеми та охарактеризувати її джерельну базу;
2. простежити еволюцію репрезентативних практик Якова I у період його перебування на Англійському престолі (1603-1625);
3. порівняти тюдорівські та яковіанські репрезентативні практики;
4. дослідити вплив французького двору на візуальне позиціонування короля Якова I;
5. з'ясувати роль образотворчого мистецтва та комеморативних практик ранньомодерної епохи в процесі конструювання образу Якова I.

Хронологічні рамки дослідження охоплюють період правління як Якова I (1603-1625), так і Карла I (1625-1640). Нижня хронологічна межа пов'язана з приходом до влади в Англії шотландської династії Стюартів та початком так званого «яковіанського періоду». В англійській історіографії прийнято називати період перебування королів ерами, як-от: елизаветинська ера (епоха; *Elizabethan era*), яковіанська ера (*Jacobean era*), епоха Карла I (*Caroline era*) і т. д. Однак комплексний розгляд проблеми неможливий без звернення до більш раннього періоду, коли Яків Стюарт був королем Шотландії (із 1566 р.). Верхня хронологічна межа пов'язана з правлінням Карла I, хоч звернення до подальших подій Англійської революції (1640-1689) так само неunikненне.

Таким чином, обраний період дозволить простежити зміну образу монарха від його сходження на престол до встановлення Республіки, від конструювання образу самим монархом, до візуального міфотворення наступників.

Відповідно **територіальні рамки дослідження** охоплюють межі Англійського королівства в період правління ранніх Стюартів. Нові межі королівства спершу були окреслені після смерті Марії Стюарт: тоді Якова VI Таємна рада проголосила «Яковом I, королем Англії, Шотландії та Ірландії». Під час коронаційної церемонії Яків I також назвав себе вже королем Великої Британії, а не Англії.

Наукова новизна отриманих результатів полягає в таких положеннях:

Уперше:

- розглянуто епітафійну промову Джона Вільямса як джерело комеморативної образності короля;
- розкрито інформаційний потенціал «альбому друзів» М. ван Меєра для висвітлення того, як сприймали образ Якова I;
- здійснено аналіз гравюри Дж. Друзхаута, розглянуто її у взаємодії з наративними джерелами ранньостюартівської Англії;

Набули подальшого розвитку:

- дослідження візуальних стратегій влади ранньомодерної доби;
- наукові знання про королівський двір ранньостюартівської доби як зразкову суспільну модель тогочасної Англії;
- уявлення про роль мистецтва в конструюванні міфу про сакральність королівської влади ранньомодерного часу.

Апробація результатів дослідження здійснена під час доповіді на *Міжнародній науковій конференції «Дипломатія, політика і місто доби Середньовіччя та раннього нового часу»* (Київ, 28-29 жовтня 2018); *Міжнародного круглого столу «Демократія: античні витоки – сучасні виклики»*, 01 грудня 2018 року (Кафедра історії стародавнього світу та середніх віків КНУ імені Тараса Шевченка); *Всеукраїнській конференції «Соціокультурна історія Європи та Америки»* (21-22 березня 2019 р.,

Український Католицький Університет, м. Львів); 72 конференції «Каразінські читання» (26 квітня 2019 р., Харківський національний університет ім. В. Каразіна); 73 конференції «Каразінські читання» (24 квітня 2020 р., Харківський національний університет ім. В. Каразіна); Міжнародному науково-практичному семінарі «Текст і образ» (2019 р., кафедра історії мистецтв Київського національного університету імені Тараса Шевченка); Міжнародної наукової конференції «*Ver Kyivians: Суспільства середньовічного та раннього нового часу і їх цивілізаційна спадщина*» (16-17 травня 2019 р., кафедра історії стародавнього світу та середніх віків Київського національного університету імені Тараса Шевченка); Міжнародній науковій конференції «*Актуальні проблеми історії, філософії і права у дослідженнях молодих учених*» (16 червня 2020 р., Інститут всесвітньої історії Національної академії наук України); Міжнародній конференції «*Актуальні проблеми дослідження та викладання всесвітньої історії*» (жовтень 2021 р., Дніпровський національний університет імені Олеся Гончара).

Матеріали роботи опубліковані в абстрактах та тезах конференцій. Підготовлено дві публікації у фаховому історичному журналі «Вісник Київського національного університету імені Тараса Шевченка. Серія: історія» (№1, 2019) та фаховому історичному журналі «Текст і образ: актуальні проблеми історії мистецтв» (№2, 2020).

РОЗДІЛ І. ДЖЕРЕЛА, ІСТОРИОГРАФІЯ І МЕТОДИ ДОСЛІДЖЕННЯ

1. 1. Стан наукової розробки проблеми

Яковіанська доба (1603-1625) стала визначальною для історії Великої Британії зокрема і європейського світу загалом. Абсолютистські прагнення Якова I Стюарта та їх реалізація посилили конфлікт між парламентом та королем. Ключове питання, що постало на початку XVII ст., стосувалося розмежування повноважень цих інституцій у владній вертикалі держави. Карл I (1625-1640) апелював до яковіанської доби як до мирного часу, коли єдність і велич королівства вдалося вберегти саме завдяки абсолютній владі Якова I. Це ще більш загострило політичний конфлікт, що зрештою призвів до громадянської війни та революції (революцій). Ще однією проблемою став релігійний конфлікт, що загострився внаслідок об'єднання англіканської Англії та пресвітеріанської Шотландії у 1603 р. та колонізації Ірландії, населеної ортодоксальними католиками. З огляду на це, кількість наукових студій, що стосується яковіанської Англії, вражає: дискусії тепер здебільшого ведуть не щодо самих подій, а щодо інтерпретацій цих подій.

В основу класифікації використаної в ході аналізу літератури покладено проблемно-тематичний принцип. Історіографію, пов'язану з нашою проблемою, поділяємо на три тематичні блоки:

1) наукові праці, предметом дослідження у яких є ранньостюартівська Англія загалом: від владних повноважень монарха, політичних устремлінь до повсякдення;

2) дослідження, присвячені імагології ранньомодерної доби;

3) студії, що стосуються іконографії та іконології (символіка Ордену Підв'язки, окремих видів тварин і рослин, іконографія Часу, Правди, Історії, Пам'яті і т. п.).

До **першого блоку** належать студії як вітчизняних учених дослідників ранньостюартівської Англії (*Наталія Шевченко 2002¹, 2003², 2005³, 2007⁴; Ірина*

¹ Шевченко Н. (2002). Британський історик К. Расел про деякі проблеми Англійської революції XVII ст. *Вісник Київського національного університету імені Тараса Шевченка. Історія*, 59(60), 110–114.

² Шевченко Н. (2003). Соціально-економічні аспекти англійської історії XVII ст. у творчості Максима Ковалевського, *Історія та історіографія в Європі*, 1–2, 94–101. Shevchenko N. (2003). «Collective Portraits» of English state–Power Holders of the first half of the 17th century in the Studies of Modern British Historians. *Ethnic History of European Nations, 14: Current Directions in Historical–Ethnological Research: Tendencies and Perspectives*, 107–110. Шевченко Н. (2003). Соціально-економічні аспекти англійської історії XVII ст. у творчості Максима Ковалевського. *Історія та історіографія в Європі*, 1–2, 94–101.

³ Шевченко Н. (2005). Адміністративна структура ранньостюартівської Англії в дослідженнях британського історика Г. Ейлмера. *Вісник Київського національного університету імені Тараса Шевченка. Історія*, 77, 35–37.

⁴ Шевченко Н. (2007). Парламент ранньостюартівській Англії: спроба переосмислення (за матеріалами британської історіографічної дискусії останньої третини XX століття). *Вісник Київського національного університету імені Тараса Шевченка. Історія*, 89(90), 114–116. Шевченко Н. (2007). Ірландський фактор у британській історії першої половини XVII століття. *Вісник Київського національного університету імені Тараса Шевченка. Історія*, 90, 58–61.

Лебедева 2018⁵; Алла Соколова 2019⁶, 2020⁷; Дмитро Іщенко 2013⁸, 2014⁹), так і зарубіжних дослідників цього періоду (Віктор Ковальов 2006¹⁰; Татьяна Кондратенко 2009¹¹; Єлена Макарова 2017¹²; Кароліна Рей та Евіва Бернсток

⁵ Лебедева І. (2018). Англія напередодні і під час буржуазної революції (1603–1660 рр.). *Вісник Київського національного лінгвістичного університету. Серія: Історія, економіка, філософія*, 23, 193-218. Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Vknl_u_ief_2018_23_18 (Дата звернення: 18.01.2021)

⁶ Соколова А. (2019). Феномен придворної маски в культурі королівського двору Якова I Англійського. *Українська культура: прошле, настояще, пути развития: научные издания ("Культурология")*, 33, 19-25.

⁷ Соколова А. (2020). Танець як ключовий елемент придворної маски королівського двора Англії періоду правління Якова I. *Часопис Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського*, 2-3 (47-48), 250-262.

⁸ Іщенко Д. (2013). Колективні генеалогії в суспільно-політичних дискурсах: приклад середньовічної й ранньомодерної Англії. *Український історичний збірник*, 16, 250-266.

⁹ Іщенко Д. (2014). Політичне застосування репрезентацій минулого як об'єкт історичного дослідження: приклад ранньомодерної Англії. *Наукові записки НаУКМА. Історичні науки*, 156, 68-74.

¹⁰ Ковалев В. (2006). Королевский церемониал ранних Стюартов : Дис. ... канд. ист. наук : 07.00.03 СПб., 254.

¹¹ Кондратенко Т. (2006). Развитие английской государственности в XVI - первой половине XVII вв. в освещении британской историографии второй половины XX в. : дисс. ... канд. ист. наук : 07.00.09..

¹² Макарова Е. (2017). Визуализация образов власти в правление ранних Стюартов (Рубенс. Роспись потолка Банкетного зала в Уайтхолле).

2014; Жеремі Філе 2015¹³; Рей та Бернсток 2013¹⁴ та ін.) учених, які, належачи до різних періодів, різних шкіл, дотримуючись різних підходів і методів, студіювали історію Великої Британії ранньостюартівської доби.

Важливим історіографічним джерелом, із якого почерпуємо відомості про ранньостюартівську Англію є ґрунтовна праця Девіда Г'юма¹⁵ (1711-1776). Шотландський історик і філософ, що належав до течії Просвітництва, створив восьмитомну працю в традиційному для того часу духові: він розглядав історію як суму вад і чеснот, що функціонують упродовж нескінченного прогресивного розвитку. Історія, отже, продовжувала бути учителькою життя, бо мала показати, як учиняти правильно, а як не слід. Перший том Г'юма присвячено історії Британії від з часу сходження шотландського короля Якова VI на

Исторические Исследования, 7, 20-46. Режим доступу: <http://www.historystudies.msu.ru/ojs2/index.php/ISIS/article/view/119/313> (Дата звернення: 26.11.2019)

¹³ Filet J. (2016). Representations of Inigo Jones's Banqueting House: Development of Sketches and Architectural Symbolism, XVII-XVIII [Enligne], mis n ligne le 01 april 2016, consulté le 09 mai 2019. Режим доступу : <http://journals.openedition.org/1718/367>; DOI : 10.4000/1718.36 (Дата звернення: 19.05.2019)

¹⁴ Rae C., Burnstock, A. (2014). A technical study of portraits of King James VI and I attributed to John de Critz the Elder (d.1642): *Artist, workshop and copies*. In: *Hermens, E. (ed.) European Paintings 15th-18th Century: Copying, Replicating and Emulating*. Archetype Publications Ltd in association with CATS, Copenhagen: London, 58-66.

¹⁵ Юм Д. (2000). *Англия под властью дома Стюартов в 2-х томах*. СПб.: Алетейя, 2001, 2002. 464+564 с.

англійський престол до страти Карла I (1649). Панорамна описовість основних подій історії Британії впродовж 1603-1649 рр. підкріплена численними покликами на джерела, які Г'юмові були доступні. Таким чином, актуалізовано значну *реальну* джерельну базу, яка, можливо, не вся збережена до наших днів.

У роботі значну увагу присвячено комеморативним практикам репрезентації як комунікативному процесу між владою та підданими¹⁶. А це актуалізує цілий пласт текстів, пов'язаних із традиціями поховальних обрядів королів Франції та Великої Британії. Тут нам прислужилися роботи Сергія Федорова, який ґрунтовно проаналізував посмертні зображення королів у ранньомодерній Англії¹⁷. Федоров завважує на зміні ставлення до ефігій у ранньостюартівській Англії: якщо за Тюдорів їх розглядали як язичницьке ідолопоклонство, то саме за Якова I ставлення до посмертних зображень монарха почали ставитися більш терпимо¹⁸. Окрему розвідку Федоров присвятив формуванню ранньостюартівської знаті¹⁹.

¹⁶ Барышева Е. (2011). Репрезентация власти как форма политического конструирования социальной среды. *Вестник РГГУ. Серия: Политология. История. Международные отношения*, 1 (62), 124.

¹⁷ Федоров С. (2011). Посмертные изображения монарха в раннестюартовской Англи, *Труды Исторического факультета Санкт-Петербургского университета*, 7, 366. Режим доступу: <https://cyberleninka.ru/article/n/posmertnye-izobrazheniya-monarha-v-rannestyuartovskoy-anglii> (Дата звернення: 01.12.2020).

¹⁸ Федоров С. (2011). С. 370-371.

¹⁹ Федоров, С. (2006). Раннестюартовская знать династии: креатуры (1603-1615). *Вестник Санкт-Петербургского университета. История*, 3, 114-125. Федоров, С. (2014). Британская аристократия при Якове I Стюарте.

Важливими під час роботи стали дослідження медиків (Тімоті Петерса, Петера Гаррарда та колег²⁰). У своїй студії вони коротко оглядають життєпис Якова I та аналізують історію хвороб короля. У статті Т. Петерс та його колеги наводять важливі джерела. По-перше, нотатки королівського лікаря Теодора де Масрне. Крім цього, є опис розтину короля. У тексті «Про королівські поховання» («De Esequiis Regalibus») надано загальну інструкцію про це: спершу тіло омивали гарячою чи холодною водою, потім наповнювали спеціями та бальзамом; згодом тіло короля з усіма інсигніями показували народові.

Окрему увагу ми приділили історії термінів та виданням, що допомагають адекватно оцінити «археологію» терміну, його функціонування в той чи той період (Collins English Dictionary²¹, Енциклопедія Британіка²², Енциклопедія

Социальные связи и их трансформация в Западной Европе XVII века,
Издательство Кемеровского университета, 126-151.

²⁰ Peters T., Garrard P., Ganesan V., Stephenson, J. (2012). The nature of King James VI/I's medical conditions: new approaches to the diagnosis, *History of Psychiatry*, 277-290. Режим доступу: <http://hpy.sagepub.com/content/23/3/277> (Дата звернення: 02.01.2020).

²¹ Collins English Dictionary. (2009). *Complete & Unabridged 10th Edition Harper Collins Publishers*. Режим доступу: <http://dictionary.reference.com/browse/brut>.

²² Encyclopædia Britannica, 11th ed. Cambridge University Press. Режим доступу: <http://www.1911encyclopedia.org/>

символів²³, книжка Лучії Імпелуззо²⁴). Поряд із цим, слід відзначити ґрунтовну роботу французької філософині Барбари Кассен²⁵. «Європейський словник філософій», створеним під її керівництвом, показує: мова є не лише комунікативним інструментом та медіумом, але й національним, інтелектуальним, соціальним демаркатором. Іншими словами, розрив у різних традиціях між термінами на позначення того ж самого стає можливістю досягнути раніше невідоме, а історія термінів показує не лише традицію взаємозв'язків колись-цілого, але й нездоланність розривів. Хосе Мігель Маринас написала для словника Кассен розділ про *Acedia*, а Марі-Клод Ламбот — про Меланхолію.

Репрезентацію англійського монарха в цей час важко уявити без підкреслення його належності до Ордену Підв'язки. Тому для нас були важливими дослідження історії Ордену та участі в ньому короля (Єлена Кир'янова 2008²⁶;

²³ Бидерманн Г. (1996). *Енциклопедія символів*. Москва: Республика.

²⁴ Імпелуззо Л. (2009). *Природа и ее символы. Растения. Цветы. Животные*. *Енциклопедія мистецтва*. Москва: Омега.

²⁵ Кассен Б. (2009). *Європейський словник філософій: Лексикон неперекладностей*, Т. 3. Київ: Дух і Літера, 270-282.

²⁶ Кир'янова Е. (2008). Орден подвязки как средство репрезентации власти Карла I Стюарта, *Средние века*, 69(4), 92-119.

Ілля Моїсєєв 2011²⁷; Г'юго Коллінс 2000²⁸; Вільям Орморд 2016²⁹). Праці Коллінс та Орморда є узагальненими дослідженнями становлення та трансформації Ордену у XIV-XV століттях. Єлена Кир'янова аналізує церемоніал Ордену вже за Карла I, але ґрунтуючись на тих джерелах, що були написані ще за правління Якова I. Теорія божественного права королів, ще раз сформульована Яковом I у своїх працях, стала ідеологічною основою англійського абсолютизму, стверджує дослідниця. А от ідея ієрархічності, упорядкованості держави знайшла свій прояв у кодифікованому церемоніалі Ордену.

Єлена Макарова у своєму дослідженні розглядає розписи Пітера Пауля Рубенса у Вайтголі. Дослідниця виокремлює кілька практик візуальної репрезентації влади Якова I: театральні постановки (маски), офіційний портрет, архітектура. Архітектура, стверджує та унаочнює своїм дослідженням Макарова, стала важливим інструментом репрезентації монарха як за життя Якова I, так і після його смерті. Більш детально Макарова аналізує Вайтгол, який на замовлення Карла I і розписав Пітер Пауль Рубенс. Сюжетом для Рубенса стали як реальні факти з життя Якова I, так і греко-римська міфологія

²⁷ Моисеев И. (2011). О структуре кооптации в состав рыцаре Ордена Подвязки, *Вестник СПб ГУ*, 2(2), 98-103.

²⁸ Collins H. (2000). *The Order of the Garter (1348-1461) Chivalry and Politics in Late Medieval England*. Oxford: Clarendon press.

²⁹ Ormrod W. (2016). The Foundation and Early Development of the Order of the Garter in England, 1348-1399. *Frühmittelalterliche Studien*, Vol. 50, Issue 1, 361-392.

та образність³⁰. Якщо Макарова аналізує іконографічну програму Рубенса, то Філе розглядає самі проєкти побудови Вайтголу Іньїго Джонсом³¹.

Вітчизняні дослідники побіжно приділяли увагу ранньостюартівській Англії. Наталія Шевченко значну увагу в низці публікацій та, зрештою, кандидатській дисертації значну увагу приділяє систематизації напрацювань британських істориків другої половини ХХ ст. із ранньостюартівської Англії. Шевченко висновує, що британські вчені досліджували передовсім адміністративну історію та, зрештою, переорієнтувалися з парламентської історії Великої Британії до історії парламенту Великої Британії. Водночас, меншу увагу дослідники приділяли соціо професійному складу носіїв англійської державності³².

Алла Соколова впродовж останніх років опублікувала декілька статей щодо масок та танцю як елементу придворної маски в період правління Якова I. Такий вибір теми цілком мотивований, а напрацювання дослідниці важливі для нашого дослідження. Саме в ранньостюартівській Англії маски отримали надзвичайну популярність. Ба навіть сам король разом із дружиною Анною Датською стали основними інвесторами музично-театралізований вистав, Яків I подеколи навіть укладав тексти до них та, звісно ж, брав участь у самому дійстві³³. Однак роботи Соколової не містять оригінальних висновків і є радше узагальненням історіографії з теми. Якщо ігнорування візуальних джерел у

³⁰ Макарова Е. (2017).

³¹ Filet J. (2016).

³² Шевченко Н. (2003), 12.

³³ Соколова А. (2020). Танець як ключовий елемент придворної маски королівського двора Англії періоду правління Якова I. *Часопис Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського*, (2-3 (47-48)), 251.

тематиці Шевченко є закономірним, то відсутність аналізу візуальних джерел при описі костюмів масок у текстах Соколової викликає подив.

Міфотворення та політичне застосування репрезентацій минулого в ранньомодерній Англії стали предметом дослідження Дмитра Іщенка. А стаття Ірини Лебедевої є прикладом подієвої історії, де дослідниця укладає історію Великої Британії 1603-1640 рр. без жодного посилання на джерела та історіографічні напрацювання. Стаття, опублікована в журналі, відповідальним секретарем якого є сама Лебедева, поряд зі статтею цієї ж авторки. Однак друга стаття Лебедевої присвячена вже створенню Генерального Секретаріату Української Центральної Ради.

У роботі залучене обмежене коло праць з політичної історії Англії, оскільки подієва історія відіграє другорядну роль у самій роботі, щоб не перетворитись, за виразом французького історика мистецтва Даніеля Арасса, на «ширму, що відгороджує нас від твору мистецтва»³⁴. Однак це не означає, що напрацювання дослідників історії політичних структур чи систем не знайшли жодного відображення у нашій роботі: навпаки, такі тексти стають вторинним аргументом, що підтверджує гіпотези щодо візуальних текстів.

Цінність студій **другого напрямку** полягає в теоретико-методологічному інструментарії фахівців (від школи «Анналів» до сучасників), що є важливим для оприявлення проблеми. Зауважимо, що вже зроблено узагальнення історіографії різних шкіл та напрямків, класифікацію з першого блоку.

³⁴ Арасс Д. (2020). *Взгляд улитки: описание неочевидного*, Москва: Ад Маргинем Пресс.

Уже класичною стала праця Ернста Канторовича (1895-1963) «Два тіла короля»³⁵. Німецький учений у 1957 р. опублікував дослідження, де проаналізував уявлення про дві іпостасі монарха. Перша – це «божественне тіло» (Король із великої літери), яке безсмертне й успадковується наступником. Друга – король (із маленької літери) як звичайна людина, хай при якій вагомій посаді. Як і звичайна людина, король народжується, живе, старіє та помирає³⁶.

Не менш класичною є праця «Астрея: імперський символізм у XVI столітті» Френсіс Емілії Сйтс (1889-1981). Френсіс Сйтс відома своїми дослідженнями мистецтва пам'яті в перехідну добу між Середньовіччям та Ренесансом³⁷, імагологічним дослідженням³⁸ та, зокрема, дослідженнями культури яковіанської Англії³⁹. Значну увагу дослідниця приділяє символіці й це не випадково. Аналізуючи портрети Єлизавети I Тюдор в Гетфілд-хаусі адже, зауважує Сйтс, «нам може здатися дивним, що художник або автор ідеї полотна очікував від глядача розуміння таких непростих алюзій. Але символізм та алегорія стали предметом широкого вивчення в епоху Ренесансу. Довідники на

³⁵ Канторович Э. (2013). *Два тела короля. Исследование по средневековой политической теологии*. Москва: Изд-во Института Гайдара.

³⁶ Канторович Э. (2013). Там само.

³⁷ Йейтс Ф. А. (1997). *Искусство памяти*, Санкт-Петербург: Фонд поддержки науки и образования "Университетская книга".

³⁸ Йейтс Ф. А. (2020). *Астрея: Имперский символизм в XVI веке*, Москва: Издательство книжного магазина «Циолковский».

³⁹ Йейтс Ф. А. (1999). Последние пьесы Шекспира: Новый подход, *Новое литературное обозрение*, 35, 5-33.

кшталти тих, що згадані вище [ідеться передовсім про Чезаре Ріпу - прим. І. Л.], мали в бібліотеках більшість освічених людей⁴⁰».

Людмила Ващук, аналізуючи образ французького короля Франциска I (1494-1515) за візуальними джерелами та його ордонансами, фактично «прописує» методологію неопозитивістської роботи⁴¹. Основними принципами такої є об'єктивність, науковість, історизм, а завданням – історична реконструкція⁴². Єдиним методом історії мистецтв, застосованим у дослідженні, Ващук називає іконографічний⁴³. Хоча в ході аналізу роботи стає очевидним той факт, що дослідниця застосовує і семіотичний аналіз, і соціально-антропологічний підхід, і, зрештою, формально-стилістичний аналіз, прослідковуючи вплив ренесансного мистецтва та середньовічного спіритуалізму за експресивний стиль придворних художників⁴⁴.

Дмитрій Кірюхін у дисертаційному дослідженні розглянув візуальні стратегії репрезентації влади представників династії Тюдорів. В окремих підрозділах він розглядає книжкову ілюстрацію епохи Тюдорів як засіб офіційної пропаганди, саморепрезентацію монархів династії та візуальні образи, що супроводжували

⁴⁰ Йейтс Ф. А. (2020). *Астрей: імперський символізм у XVI столітті*, 400.

⁴¹ Ващук Л. (2016). *Ренесансний правитель: образ Франциска I Валуа за його ордонансами та свідченнями сучасників*. (Дис. канд. іст. наук). Київський національний університет імені Тараса Шевченка, Київ. https://shron1.chtyvo.org.ua/Vaschuk_Liudmyla/Renesansnyi_pravytel_obraz_Frantsyska_I_Valua_za_oiho_ordonansamy_ta_svidchenniamy_suchasnykiv.pdf?

⁴² Ващук Л. (2016). С. 6-7.

⁴³ Ващук Л. (2016). С. 7.

⁴⁴ Ващук Л. (2016). С. 150-153.

оприєвнення правителів. Основними джерелами для Кірюхіна є псалтирі й сучасні гравюри⁴⁵.

Історіографічний образ Якова I аналізує Анатолій Трунов. Цей образ дослідник розглядає в контексті еволюції вігського міфа. А. Трунов доводить, що попри закиди, король правив у межах common law. Цитуючи Д. Г'юма, дослідник підтверджує, що Яків I «володів багатьма чеснотами, але жодної з них не мав в чистому вигляді, вільному від домішки суміжних вад». Стаття Трунова містить не достатню доказову базу, а її висновки, на жаль, не можна вважати верифікованими, з огляду на кількість джерел та історіографії⁴⁶.

Єлена Макарова, аналізуючи розписи у Вайтголі як політичний маніфест перших Стюартів, аналізує контекст, у якому відбувається формування цього образу. Попри те, що Яків I належав до найбільш освічених людей, образ короля і двору "погіршився" після 1612 р., коли Яків I оточив себе фаворитами (Карр, Говард, Букінгем). Попри те, що король запросив фламандського художника Поля ван Сомера та Джона ді Кріца, він не любив позувати й не дуже захоплювався живописом. У конструюванні свого образу Яків більшу увагу покладав на театралізовані п'єси-маски, у яких сам брав участь і грав роль, оприєвнюючи ідеальної королівської влади⁴⁷.

⁴⁵ Кірюхин Д. (2014). *Стратегия репрезентации королевской власти в культурной и интеллектуальной жизни английского двора в 1485-1533 гг.* (Дисс. канд. ист. наук). Нижегородский государственный педагогический университет имени Козьмы Минина, Нижний Новгород.

⁴⁶ Трунов А. (2010). *Историкографический образ Якова I Стюарта (эволюция вигского мифа), Образование. Качество. Инновации, 2*, Москва, 64-67.

⁴⁷ Макарова Е. (2007). С. 27-32.

Третій блок представляють напрацювання з історії та іконографії окремих образів. Кожна структурна одиниця роботи, звісно, має значну кількість звернень до таких досліджень, тож тут ми розглянемо найбільш важливі для дослідження тексти.

Сімона Коен у своїх численних студіях розглядає персоніфікації та алегорії часу в період 1440-1600 рр. Уміло враховуючи конкретно-історичні обставини розвитку Італії, дослідниця розглядає зміну атрибутів та образу Часу загалом у візуальних джерелах. Денис Чернов, вітчизняний історик, що досліджує проблему простору й часу в живописі, також аналізує Час у полотнах Пуссена "Танок людського життя" і "Час рятує Істину від заздрощів і розбрату" (Чернов 2010)⁴⁸. Згадана стаття цікава тим, що автор аналізує атрибути Істини, яка наявна й у гравюрі Дж. Друзхаута. Усе ж, найважливішу інформацію про образи дає нам Чезаре Ріпа (1560-1622) у своїй "Іконології". Меланхолія, Acedia – один із улюблених образів класиків історії мистецтва. Про функціонування атрибутів, що б указували на меланхолію, здається, написано цілу бібліотеку. Найбільш вагомими є дослідження Е. Панофського, Ф. Закля, Р. Калібанського, К. Моксі тощо. Єлизаветі Южаковой вдалося проаналізувати історію інтерпретацій "Меланхолії" Альбрехта Дюрера, адже саме він створив стійкий образ меланхолії⁴⁹. Крім цього, нам прислужилася стаття вітчизняного дослідника Д.

⁴⁸ Чернов Д. (2010). До проблеми прочитання алегоричного і символічного в картинах Н. Пуссена "Танок людського життя" і "Час рятує Істину від заздрості і розбрату". *Культура народів Причорномор'я*, 177. Симферополь: ТНУ ім. В. И. Вернадского, 184-187.

⁴⁹ Южакова Е. (2010). "Меланхолія І" Альбрехта Дюрера: історія інтерпретацій. *Известия Уральского государственного университета. Сер. 2, Гуманитарные науки*, 4 (82), 206-217.

Корольова, де той розглядає витоки формування культу "Меланхолії" та сатурніанства у ранньомодерній Західній Європі⁵⁰.

Сучасна шведська антропологиня, історикиня медицини Карін Юханнінсон (1944-2016) у своїй книзі розглядає меланхолію в науковому полі історії емоцій, звертаючись водночас і до історії понять, і до історії медицини, і до історії повсякдення⁵¹. Попри це, своє завдання авторка обумовлює наступним чином: "Показати меланхолію як стан душі, а не діагноз". Методологічні підвалини дослідження ґрунтуються на принципі історизму, причинно-наслідкової обумовленості історичного моменту й способу вираження емоції: "Людина живе у конкретний, визначений час. Цей час – її дім." Крім цього, важливим поняттям в дослідженні є "мова почуттів", яка, за теоріями істориків цивілізацій Норберта Еліаса та Ханса Петера Дюрра, також видозмінюється з плином часу. Апелюючи до структури почуттів, Юханнінсон виводить її найчастіше від чоловіка, адже жінки, на її думку, "просто емоційні", а чоловіки повсякчас інструменталізували свої почуття для досягнення своїх цілей та (або) із метою вигоди. Юханнінсон загалом дуже часто пише про "жіночу історію", таку модну й популярну з 70-80-х рр. ХХ ст.

Авторка, коли йдеться про гендерний аспект чутливості, не слідую Тацитовому "писати без гніву і пристрасті", а всіляко намагається показати роль жінки в житті середньовічного та ранньомодерного суспільства. Так само й теза про національну специфіку меланхолії потребує додаткової аргументації. Проаналізувавши коротко стан розробки проблеми, уявлення про меланхолію в

⁵⁰ Корольов С. (2010).

⁵¹ Юханнінсон К. (2009). *История Меланхолии. О страхе, скуке и чувствительности в прежние времена и теперь*. Москва: Новое литературное обозрение.

греко-римському світі, дослідниця значну увагу приділяє трьом формам меланхолії, що по чергово змінювали одна одну. Перша (чорна) припадає на XVII-XVIII ст. і схарактеризована тілесними проявами та маніями; друга – депресивна (XVIII-XIX ст.); третя – "біла" (XX-XXI ст.). Прояви останньої дуже розмиті – втома та спустошеність⁵². Юханінсон визначає як меланхолію і грип-япі⁵³.

Для різних історичних епох дослідниця обирає окремих реальних особистостей, прописує їхній "анамнез" і тоді висновує загалом симптоми та перебіг меланхолії конкретної доби. Таким чином, у книзі йдеться про певні видозміни і самого перебігу меланхолії, і уявлень про неї з часів античних і донині. Хибою є те, що дослідниця ніяк не мотивує, чим конкретна постать заслуговує на своєрідне звання "символ доби" (Каспар Барлеус, Франц Кафка, Шарль Бодлер, Вірджинія Вульф і т.д.). Попри це, шведська вчена значну увагу приділяє історії понять. Цього просто вимагає тема дослідження, адже під меланхолією, як бачимо, об'єднані різні стани людини, симптоми та їх прояви. Сама ж Юханнінсон обумовлює це конкретно-історичними обставинами: в один історичний момент меланхолія може виражатися крайнім відчаєм, у другий – тугою, у третій – виснаженістю чи депресією. Тож хоч саме почуття може бути раптовим і неочікуваним, формують його соціальні та культурні механізми. До таких механізмів Юханнінсон відносить історичний період, його норми та цінності, гендерні уявлення та класове оточення⁵⁴.

Більшість тез, що пропонує дослідниця, цікаві й перспективні, але потребують подальших обґрунтувань та аргументації. Разом із цим, структуралістський підхід, підтриманий авторкою, здається, цілком вичерпав

⁵² Юханнінсон К. (2009). Там само. С. 27.

⁵³ Юханнінсон К. (2009). Там само. С. 245.

⁵⁴ Юханнінсон, К. (2009). С. 252.

себе: слід розуміти, що значною мірою минуле ми конструємо. Але це вже інший етап історії загалом та історії емоцій зокрема, адже мова йде про кардинально інше ставлення до предмету дослідження⁵⁵.

Юлія Крістева⁵⁶ трактує меланхолію передовсім виходячи з аристотелевої теорії змішаних рідин. Це дуже логічно, адже ідеї Аристотеля щодо тлумачення «ацедії» були надзвичайно популярними і в середні віки, і в ранню модерність. Крістева ж додає ще й релігію, як один із визначальних чинників: «епохи, коли спостерігаємо крах релігійних і політичних ідеалів, епохи кризи особливо схильні до чорної жовчі⁵⁷». Яковіанська ера в Англії цілком належить до таких (згадаймо хоча б порохову змову й загалом контекст передреволюційних подій 1603-1640 рр.).

Однак Крістева розглядає прояви, візуалізацію й семантику меланхолії, виходячи з Фрейдової концепції про меланхолію як траур за материнським об'єктом⁵⁸. Мені важко уявити, як можна розглядати Acedia як позу і як внутрішній стан людини лише ранньомодерної доби, хоч Крістева це і робить: тлумачить Гольбейна через тексти Зигмунда Фрейда, Федора Достоєвського і т. д., що виглядає дивним «анахронізмом».

⁵⁵ Юханнінсон К. (2009). С. 266.

⁵⁶ Крістева Ю. (2010). *Чорне сонце: Депресія і меланхолія*. Москва: Когито-Центр.

⁵⁷ Цю ідею можна також прив'язати до концепції Іполіта Тена, який так само стверджував, що мистецтво – частина життя соціуму, яка залежить від середовища (клімату, природи, релігії).

⁵⁸ Поняття «депресія» та «меланхолія» для Крістевої межові, близькі, але не тотожні.

Одним із важливих джерел нашого дослідження є візуальні травелоги XVII століття. Значну вагу ним приділяли Бронвен Вілсон⁵⁹ та Джун Шлютер⁶⁰. Б. Вілсон пропонує розглядати цей вид джерела як поєднання культури манускрипту, друкованої книги, зображення й тексту. Учений зауважує, що ван Меєр не обов'язково бачив, був свідком того, що зображав. Можливо, він копіював інші ілюстрації. Це не применшує значення й важливості аналізування джерела: по-перше, ці ілюстрації, що слугували «протографом», могли не зберегтися; по-друге, Дж. Шлютер стверджує, що унікальними є зображення Яків I у парламенті й альтанці.

Таким чином, британська історіографія чи не найбільш розгалужена: нині все більше джерел оцифровують, вони є у вільному доступі, а кількість дослідницьких студій вражає. Тому, можливо, Англії (владним структурам, загалом політичному життю, повсякденню) періоду Якова I Стюарта та раннім Стюартам зокрема у ній відведено помітну роль.

Цей переломний період англійської історії став предметом зацікавлення й істориків російських та вітчизняних. Можна повноправно назвати «школу» групу Санкт-Петербурзьких істориків, що спеціалізуються на цьому періоді та досліджують окремі аспекти репрезентації влади, церемоніал й етикет ранньостюартівської Англії. Її умовно можна назвати «школою Федорова» – за ім'ям доктора історичних наук, професора, що стояв у її витоках. Про нагромадженість бази знань із окресленої теми свідчить бодай той факт, що вже

⁵⁹ Schlueter J. (2006). Michael van Meer's «Album amicorum», with illustration of London, 1614-1615, *Huntington Library Quarterly*, 69 (2), 301-303.

⁶⁰ Wilson B. (2012). Social network. The Album amicorum and Early Modern Public Making. *Beyond the public sphere : opinions, publics, spaces in early modern Europe*. Berlin : Duncker & Contributi, 205-227.

зроблено певні історіографічні узагальнення. Зокрема, дисертаційне дослідження Шевченко присвячене історії владних структур ранньостюартівської Англії в працях британських учених другої пол. XX ст.⁶¹

Попри це, слушно зауважує Айвен Гаскелл, історики, використовуючи різноманітний джерельний матеріал, донедавна вільніше почувалися з писемними джерелами⁶². У нашому дослідженні ми розглянемо передовсім візуальні джерела у конструюванні образу монарха, а дослідження на дотичну тему колег, що займалися писемними джерелами, лише допоможуть співставити наші результати.

1. 2. Джерельна база

Джерела дослідження — різножанрові прижиттєві та посмертні портрети короля. Акцентуація на візуальний тип джерел, який узято за основу в цьому дослідженні, пов'язана з антропологією почуттів ранньомодерної доби. Люсьєн Февр твердив: до XVI ст. покладалося на слух як засіб пізнання світу («візуальна відсталість»); Робер Мандру (1961) уточнив цю тезу: зір у конфігурації сприйняття образу виходить на перший план у XVII ст., причинами чого є ренесансний розвиток науки та поява нової візуальності⁶³. Синтетичне

⁶¹ Шевченко Н. (2003). *Владні структури Англії доби ранніх Стюартів в британській історіографії другої половини XX ст.* Дисертація кандидата історичних наук. Київський національний університет імені Тараса Шевченка. Київ.

⁶² Гаскелл А. (2013). Візуальна історія, *Нові підходи до історіописання (за ред. П. Берка)*, Київ: Ніка-Центр, 231.

⁶³ Пироговская М. *Зрение и слух: что важнее?* Аудиолекция. Режим звернення: <https://arzamas.academy/courses/61/2> (Дата звернення: 14.01.2021).

сприйняття Середньовіччя зруйнував Йоганн Гуттенберг («великий водорозділ», за Маршаллом Мак-Люеном⁶⁴): саме тоді зір як сенсорна система вийшов на перший план. Структура почуттів перестала складати рівноеквіваленту участь різних органів чуттів, унаслідок чого, твердить Мак-Люен, *світло почало не проходити крізь предмети, а падати на предмети.*

Ранньомодерна доба значно змінила ті стратегії, що їх застосовували англійські монархи для представлення своєї особи. Цьому посприяли тенденції нового періоду. Наприклад, винайдення книгодрукування в XV ст., а з ним і гравюри, яку можна було масово тиражувати; формування королівського двору як владної інституції. Для такого аналізу обрано гравюру Джона Друзхаута «Король Яків I Англійський та IV Шотландський з Правдою і Часом, Пам'яттю та Історією», створену після смерті самого короля. Такий аналіз дозволить з'ясувати, як сприймали й пам'ятали короля його наступники; як ці наступники вибудовували його образ і як цей образ змінювався внаслідок конкретно-історичних подій (особливо – динамічних для Великобританії 40-80х рр. XVII ст.).

Специфіка аналізу джерел полягає в тому, що гравюри в більшості випадків не мисляться поза текстовою частиною. Водночас саме зображення містить артионіми (підписи), що становить особливий інтерес джерельної критики. Таким чином, маємо «взаємодію» тексту й образу.

Мистецтво традиційно відігравало чи не найголовнішу роль у конструюванні образу монарха. Хоч Яків I Стюарт не надто цікавився живописом та не любив позувати, зберіглася значна кількість гравюр, які мають інформаційні потенції для розкриття теми. Традиційно існував придворний живопис: відомі голандці

⁶⁴ Мак-Люен М. (2015). *Галактика Гутенберга: становлення людини друкованої книги*. Київ: Ніка-Центр.

Пол ван Сомер та Деніел Мітенс долучилися до конструювання образу монарха, створюючи його портрети. На аналізованому портреті ван Сомера 1620 р. Бенкетний зал Вайтголу став своєрідною родзинкою. Спроектований Ін'їго Джонсоном, він слугував утіленням сили влади монарха, уособленням його «божественного права».

За Карла I стіни й стелю Бенкетного залу було прикрашено розписами Рубенса. Вони засвідчили прагнення Карла I у період його безпарламентського правління підкреслити потребу зберегти та навіть посилити абсолютну владу. Рубенсові розписи супроводжують цитати-написи античних авторів. Апелювання до античної спадщини (Лондон як Новий Рим, а Яків I як нащадок Брута), як бачимо, теж є важливим у репрезентації постаті монарха. Можливо, це пов'язане й із тим, що прославляти Якова як нащадка Брута було легше, ніж як сина католички Марії Стюарт – ворога Англії, страченого Єлизаветою I Тюдор.

Банкетний зал, отже, є доволі унікальним свого роду способом репрезентації королівської влади, де живопис взаємодіє не лише з архітектурою, але й із нарративом. Водночас він є зразком певних комеморативних практик.

За результатами дослідження з'ясовано, що надзвичайно важливу роль у створення образу короля відіграла поховальна процесія. Це пов'язано, по-перше, із кардинальною зміною ставлення до ефігій у яковіанській Англії, а по-друге, із поховальною промовою Джона Вільяма⁶⁵. Його слова, образи та

⁶⁵ William J. (1625) *Great Britains Salomon A sermon preached at the magnificent funeral, of the most high and mighty king, Iames, the late King of Great Britaine, France, and Ireland, defender of the faith.* London: Printed by [Eliot's Court Press for] Iohn Bill, printer to the Kings most excellent Maiestie, 1625.

метафори прислужилися, зокрема, і в іконологічній програмі розписів Вайтгола, здійснений Пітером Паулем Рубенсом.

Однак якщо всі вище згадані джерела дають змогу встановити логіку і логістику візуальних стратегій «зсередини», то в окремому підрозділі ми проаналізували, як сприймали короля, як він виглядав «очима іншого». Здійснити такий аналіз нам допомогли акварелі Мішеля ван Меєра з його «альбому друзів». На доджерельному етапі *album amicorum* виконував функцію сучасних соціальних медій: мав зафіксувати певні життєві моменти, аби власник потім міг поділитися ними з рідними, знайомими, друзями. Фактично, такі «подорожні нотатки» були відповідниками сучасного типу фотографій: зображення так само підписували й доволі часто ставили дату. Ці альбоми не лише дають змогу проаналізувати сприйняття короля, але й джерела цього сприйняття. Якщо акварелі можна аналізувати в першому випадку як наслідок, результат рецептивних установок їх автора (ван Меєра), то в другому – як джерело королівської репрезентації для його знайомих (тих, хто бачив ці акварелі). Джерело, таким чином, належить до історичних решток, а не традиції: воно безпосередньо «брало участь» у тогочасних подіях.

1. 3. Методологія дослідження

Яків I зазначав, що король зобов'язаний подавати приклад, адже піддані «мають бачити себе за тінню правителя (або образом - I. Л.)⁶⁶». У цій заяві Якова I Стюарта наголошено на важливості всіх аспектів життя монарха, які знайшли своє втілення, були матеріалізовані зокрема й у візуальних джерелах.

⁶⁶ James VI/I, (1599). *Basilikon Doron or His Majesty's Instructions to His Dearest Sonne, Henry the Prince*, ed. Charles Edmonds (1599; repr., London: Wertheimer, Lea & Co., 1887), 84.

Візуальні джерела в ранньомодерній Європі стали справжнім «засобом масової інформації»: їхня мобільність та доступність перетворили зображення на основний засіб конструювання образу короля. Отже, сама проблематика передбачає застосування методів, що пов'язані з дослідженням візуального матеріалу.

У дослідженні розглянуто як джерела, що стосуються авторепрезентативних практик, так і ті, що показують нам, як короля зображали сучасники. Також розглянуто окремі аспекти комеморативної репрезентації. Завдяки цьому вдалося розглянути візуальне відображення бачення правління самим Яковом I та бачення короля його підданими, наступниками та мандрівниками.

Ми, однак, аналізуємо візуальні джерела радше як інструмент створення образу короля, аніж спосіб пропаганди конкретних ідей. Л. Ващук у своєму дослідженні, тематично та методологічно близькому до нашого, неодноразово наголошує, що візуальне дуже часто слугувало «пропагандистським актом», «ефективним засобом пропаганди монархії»⁶⁷, «візуальною пропагандою»⁶⁸, а уявлення про короля, що з'явилися у візуальних і писемних джерелах сучасників, розглядає як «результат пропаганди»⁶⁹. При цьому Л. Ващук посилається на відомого дослідника візуальної культури Андре Шастеля, який розглядав Ренесанс як королівський акт, результат дії королівської влади⁷⁰. Андре Шастель, як відомо, розглядає розвиток італійського Ренесансу як результат перформативних практик. Культуру, стверджує дослідник, можна

⁶⁷ Ващук Л. (2016). С. 135, 145.

⁶⁸ Ващук Л. (2016). С. 134.

⁶⁹ Ващук Л. (2016). С. 135

⁷⁰ Ващук Л. (2016). С. 146.

вивчати за її «лозунгами», маніфестаціями⁷¹. Однак ні Андре Шастель, ні Луї Марен, ні їх учень Даніель Арас не розглядають візуальне як засіб пропаганди. Арас, зокрема, називає це анахронізмом: «Пропаганда, етимологічно, використовує інші засоби. Її мета переконати у чомусь певних людей. Звичайно, є моменти коли можна говорити про пропаганду в історії мистецтва; це починається з лютеран, що використовують гравюри, тонкі листи, для поширення антипапських картинок»⁷².

Постать Якова I розглянуто у контексті епохи, тому для ґрунтовного та комплексного дослідження теми нами було застосовано як загальнонаукові (методи аналіз та синтез), загальноісторичні методи (історико-біографічний, проблемно-хронологічний, історико-генетичний та метод історичної реконструкції), а також залучено міждисциплінарні методи. Сама проблема знаходиться на перетині різних напрямків історичної науки (візуальна історія, політична історія, нова культурна історія).

Значну частину джерел (передовсім портрети короля) виявлено на сайті Лондонської Національної портретної галереї. Електронні фонди National Portrait Gallery містять 199 зображень Якова VI (I) Стюарта. Теоретико-методологічний інструментарій, необхідний для дослідження цієї теми, пов'язаний як із специфікою роботи з наративним родом писемного типу

⁷¹ Шастель А. (2001). *Искусство и гуманизм во Флоренции времен Лоренцо Великолепного: Очерки об искусстве Ренессанса и неоплатоническом гуманизме*. Москва; Санкт-Петербург: Университетская книга.

⁷² Arasse D. (2003). *Histoires de peintures*, Denoël (rééd. Folio-poche 2006) (ISBN 2070320812); transcription de la série d'émissions diffusées sur France Culture pendant l'été 2003 (livre et CD-Rom sous mp3) rediffusée dans l'émission Un autre jour est possible [archive] du 15/10 au 15/11/2012.

джерел, так і зображальним (візуальним) типом джерел. Це в свою чергу зумовлює активізацію різнопланових методів та підходів, важливих у процесі пізнання.

Дослідження ґрунтується на принципах історизму та наукової неупередженості, комплексності та системності. Метод системного аналізу передбачає вивчення історії дослідження проблеми створення конгруентного наративу на підставі розрізнених історичних джерел та новочасних студій. Емпіричний метод передбачає роботу з джерельною базою: первинні джерела (гравюри, сучасні портрети пензля придворних художників тощо) та вторинні джерела (дослідницькі роботи з зазначеної проблематики, що є прямими науковими верифікованими даними). Метод аналітичної критики джерел, який передбачає дослідження окремого джерела з метою встановлення фактів, поєднано з синтетичною критикою, що дає змогу сформувати завдяки критиці комплексу джерел сукупність наукових фактів як основи для достовірних наукових висновків. Також використані загальнонаукові методи аналізу, синтезу тощо. Іконологічний аналіз доповнює аналізування артионімів, під якими маємо на увазі підписи зображального твору мистецтва як одиниці вербального ряду, та екфразиси, що не лише словесно маркують зображення, а й здійснюють рецептивну установку на відтворювальну уяву стороннього. Разом із цим, історико-генетичний метод дозволяє з'ясувати обставини формування офіційних сюжетів та ідеології й водночас подальшу трансформацію образів у нових історичних контекстах.

У ході дослідження застосовано класичні методи історії мистецтв – іконографічний метод Кондакова-Маля, метод формально-стилістичного аналізу Вельфліна, іконологічний метод Панофського, культурно-історичний метод Якоба Буркхардта. В основі методу Кондакова-Маля лежить вивчення сюжету:

сенс образів можна зрозуміти вивчивши історію його появи, побутування, трансформації, що відбувалися з ним під впливом тих чи тих обставин.

Іконологічний метод аналізу твору розробив американський історик і теоретик мистецтва Ервін Панофський (1892-1968)⁷³. Він продовжив дослідження Абі Варбурга: під час навчання в Берлінському університеті він відвідував бібліотеку Абі Варбурга⁷⁴; у 1921 р. Панофський отримав місце приват-доцента в Гамбурзі – місті, де на той час працював Абі Варбург і мав звання професора історії мистецтв. Цього ж року Фріц Заксль та Гертруда Бінгг трансформували бібліотеку в Інститут Абі Варбурга. Застосовуючи іконографічний та формально-стилістичний метод, стверджував Панофський, слід бути знайомим із тенденціями духовного життя людини, світоглядом епохи та особистості, філософією, релігією, соціальними тенденціями доби. Таким чином, ув основі іконологічного методу лежить культурологічний підхід. Іконологія, зрештою, допомагає нам виявити «незаплановане та несвідоме вираження основ світогляду, рівною мірою характерне для конкретного творця, періоду, народу та культурної спільності»⁷⁵.

Упродовж ХХ ст. виникає ряд шкіл та підходів, без яких сьогодні важко уявити дослідження візуальної культури. Перш за все, мова йде про

⁷³ Панофски Э. (2006). *Ренессанс и "ренессансы" в искусстве Запада*. СПб.: Азбука-классика, 640.

⁷⁴ Торопыгина, М. (2017). *Иконология. Начало. Проблема символа у Аби Варбурга и в иконологии его круга*. Litres, 29.

⁷⁵ Мазур Н. (2018). Исследования визуальной культуры: история и предыстори, *Искусствознание*, 1, 34. Режим доступу: <https://cyberleninka.ru/article/n/issledovaniya-vizualnoy-kultury-istoriya-i-predystoriya> (Дата звернення: 24.01.2021).

структуралізм, який був логічним продовженням формального аналізу (Генріх Вольфлін, Алоїз Рігль, Віктор Шкловський і т. д.). І формальний аналіз, і структуралізм, і семіотика, безумовно, спершу стосувалися лінгвістики, мови вербальної, згодом їх почали застосовувати і до іконічної мови. Для нас це має особливе значення: більшість аналізованих зображень були логічним (іноді і фізичним) продовженням вербального тексту. Крім цього, у дослідження ми звертаємо увагу на титулування короля, на яке ми натрапляємо в численних підписах до гравюр.

У 1970-1980-ті рр. класичні методи історії мистецтв зазнали ревізії. Кіт Моксі, наприклад, аргументовано доводить, що сама інтерпретація Панофського є проєкцією особи інтерпретатора та об'єкт інтерпретації⁷⁶. Хоча і сам Панофський уже в 1937-1938 рр., читаючи курс з іконології студенткам коледжу Брінн Мор, прибрав поняття «об'єкт» та «суб'єкт» інтерпретації (ідеться про таблицю, уперше опубліковану в статті 1932 р. «До проблеми інтерпретації опису творів візуальних мистецтв»⁷⁷). Неможливість об'єктивного пізнання, точного відтворення дійсності в минулому мотивували неможливістю пережити досвід минулого. Наслідком постструктуралістського розчарування в науці стала вихідна теза: пізнати минуле неможливо, тому треба говорити про ставлення суб'єктів історіописання до минулого. Джон Берджер стверджує: «Історія — це завжди про стосунки між теперішнім і минулим»⁷⁸. Айвен Гаскелл називає історію мистецтв аісторичною та закликає розглядати

⁷⁶ Мохей К. (1994). *The practice of theory. Poststructuralism, cultural politics and art history*. Itaka.

⁷⁷ Мазур Н. (2018). С. 32-33.

⁷⁸ Берджер Дж. (2020). *Як ми бачимо*. Пер. з англ. Я. Стріха. Харків: IST Publishing, 15.

візуальний матеріал як поза межами самого мистецтва, так і в його межах⁷⁹. Так само у цей період так само постала очевидність того, що реальність текстуальна й пофарбована нашими припущеннями, очікуваннями, нав'язаними дискурсами.

З огляду на це, більшість дослідників відмовилися від застосування конкретного методу чи підходу та визнали обмеженість примітивних бінарностей (як-от у нашому випадку репрезентація/реальність), рукотворність та практичну невідповідність багатьох теоретичних конструкцій.

Таким чином, кожне окреме джерело, залежно від виду та типу, ментальних⁸⁰ і фізичних⁸¹ параметрів, вимагає від дослідника різних і специфічних підходів, методів і практик. У дослідженні ми розглядатимемо візуальні джерела як політичні послання, що містили портрети Якова I на різних етапах ранньостюартівської історії Англії. А це, у свою чергу, змушує нас звернутися і до візуальних студій, і до політичної історії, і до підходів нової культурної історії. Наріжними ж підходами у дослідження стають одразу і позитивістська реконструкція контексту функціонування візуального джерела, і його формальний аналіз, і розкриття інтелектуального змісту джерела.

⁷⁹ Гаскелл А. (2013). С. 221-222.

⁸⁰ Внутрішня критика джерела, осмислення його прихованого, «інтелектуального» змісту.

⁸¹ Зовнішня критика джерела.

РОЗДІЛ II. ОЧИМА ІНШОГО: ЯКІВ І СТЮАРТ У ВІЗУАЛЬНИХ ДЖЕРЕЛАХ 1603-1625 РР.

2. 1. Образ Якова I у творах фламандців

При дворі Якова I образотворче мистецтво переважно мало послання, спрямоване на прославлення монарха та репрезентацію сили й могутності англійської держави. У цьому підрозділі ми проаналізуємо образи короля, створені фламандцями при дворі короля Якова I, на території Англії. Якщо каталогізувати зображення, що функціонували в яковіанську добу, неодмінно помічаємо, що більшість із них належить саме фламандцям, виходцям із Фландрії.

Активізований відтік митців із Фландрії до Англії можна пояснити порушенням «крихкої рівноваги між Габсбургами та Нідерландами», яке відбулося після того, як Нідерланди разом з Іспанією увійшли до імперії Філіппа II. Філіп II Габсбург (1527-1598) не лише розглядав «низинні землі» в першу чергу як джерело поповнення державної скарбниці, але й розширив повноваження інквізиції, порушив столітні традиції поділу на єпископства, відновив алькабалу і т. ін.⁸². Посилення факторів конфліктогенності сприяло відтоку митців до англійського двору, що дозволило англійському королю зосередити довкола себе протестантів різних напрямів.

⁸² Ковбасюк С. (2016). *Популярна культура ранньомодерних Нідерландів (1480-ті – 1580-ті рр.)*. (Дис. канд. іст. н.). Київський національний університет імені Тараса Шевченка. Київ. С. 86-88. Режим доступу: https://shron1.chtyvo.org.ua/Kovbasiuk_Stefaniia/Populiarna_kultura_rannomoderny_kh_Niderlandiv_1480-ti_____1580-ti_rr.pdf (Дата звернення: 02.12.2021).

Частина митців приїздили до Англії на запрошення нобілітету, який частково був представлений ортодоксальними католиками. У цьому випадку англійці-католики запрошували фламандців-католиків, що, не змінюючи своїх релігійних переконань, прагнули працювати в більш спокійній атмосфері, ніж панувала у Фландрії, а тому легко залишали рідні землі.

Не випадково, що один із найперших відомих нині портретів Якова VI писав упродовж 1567-1568 рр. фламандець Лівеном де Вогелером (Lieven de Vogeleer, RCIN 401230) (Рис. 5). Художник зобразив майбутнього короля Англії в 16-місячному віці зверненого з молитвою до фігури Христа. На бандеролі, що розгортається як оприявлення молитва, видиме послання короля Шотландії до Христа, написано: «Встань, Господи, і помстися за невинну кров батька мого⁸³».

Генрі Стюарт, лорд Дарнлі (1545-1567) був чоловіком Марії Стюарт. Невдовзі після укладання шлюбу, розпочалася тривала система змов одне проти одного: Генрі Стюарт претендував на владу в Шотландії, а Марія Стюарт не хотіла поступатися. 10 лютого 1567 р. недалеко від Единбурга будинок, у якому тимчасово перебував лорд Дарнлі після побачення з дружиною, підірвали закладеними там раніше порохових діжок. У смерті чоловіка звинуватили дружину. Унаслідок цих подій Марія Стюарт втратила владу, а 13-місячний Яків отримав шотландську корону.

Уміщене в лівому нижньому кутку «полотно в полотні» вказує на роль Марії Стюарт в убивстві Дарнлі. «Полотно» є схемою битви біля Карберрі-Хілл⁸⁴.

⁸³ Лат.: *Exurge dne et vindi ca sangvinem innocen tem regis patris mei meo tua dextera defendas rogo.*

⁸⁴ Цей фрагмент полотна Вогелеєра став основою графічної репліки Джорджа Вертью. Режим доступу: <https://www.npg.org.uk/collections/search/portrait/mw58767/The-Battle-array-of-Car>

Повстання шотландських лордів неподалік Единбурга спричинене політикою Марії Стюарт та її шлюбу з Яковом Хепберном, графом Ботвелом, який, уважали, був безпосередньо причетний до вбивства лорда Дарнлі. Унаслідок битви біля Карберрі-Хілл Марія зреклася корони та виїхала в Англію.

Роботу Вогелера замовили батьки Дарнлі, граф і графиня Ленокса⁸⁵. Їх також зображено на полотні. Загалом робота є чи не першим зображенням Якова та слугує прикладом функціонального призначення творів мистецтва в яковіанській Шотландії. Це, по суті, заповіт із цілком прозорою вказівкою на спадкоємність престолу, симультанним візуальним текстом, який масово тиражували – як увесь сюжет загалом, так і окремі його частини⁸⁶. Посада монарха є лише функцією, заданою контекстом та дворовими інтригами, а особа короля має виконувати цю функцію, перетворюючись на символічне тіло.

Згідно з шотландською традицією, монархи були «першими серед рівних». В Англії під час правління короля Генріха VIII (1509-1547) особистість монарха також стала надзвичайно важливішою, оскільки стосунки правителя з народом стали ще одним механізмом, за допомогою якого можна було посилити свою владу. Публічна презентація Якова змінилася, коли він переїхав до Англії, оскільки тут король почав вивчати та використовувати стратегії попередників (перш за все Генріха VIII Тюдора та Єлизавети I Тюдора). Візуальні стратегії були

[berry-hill-includes-Mary-Queen-of-Scots?LinkID=mp60289&role=art&rNo=0](https://www.rct.uk/collection/401230/the-memorial-of-lord-darnley) (Дата звернення: 03.01.2022).

⁸⁵ The Memorial of Lord Darnley Dated 1567 Oil on canvas | 142.3 x 224.0 cm (support, canvas/panel/str external) | RCIN 401230. URL: <https://www.rct.uk/collection/401230/the-memorial-of-lord-darnley> (Дата звернення: 03.01.2022).

⁸⁶ Живописну роботу Вогелера згодом було відтворено у гравюрі.

надзвичайно ефективними для утвердження сформованої Яковом I у Шотландії божественної ролі монарха.

Перш за все це було пов'язано з самою естетичною теорією, яка після творів Джотто ді Бондоне (1267-1337) посилювала репрезентативний потенціал візуального. Макс Дворжак (1874-1921) розглядає новаторство Джотто в композиції: «Джотто змінив безлад надміру єдиною ізольованою дією, яку він зображав так, ніби вона відбувалася в нього перед очима, на якійсь сцені⁸⁷». Завдяки цьому композиційному новаторству зображальне мистецтво досягало певної об'єктивації взаємин між художником, який зображає (а отже, і глядачем), і зображеним об'єктом. Джотто, зауважує Дворжак, узалежнив ідею і зображення та протиставив спостерігача сцені⁸⁸. Перспективне зображення, що стало завдяки Джотто *заданою* проблемою мистецтва, посилювало комунікаційні функції мистецтва Ренесансу і наступних епох. Правителі всіляко заохочували розвиток мистецтва, активно використовували візуальну культуру з метою посилення своєї влади.

Системні передумови процвітанню фламандського мистецтва в Англії склалися задовго до приходу Стюартів. У липні 1550 р. король Едвард VI Тюдор видав хартію, яка конститувала створення монастиря августинців («Austin Friars») біля Лондона⁸⁹. Монастирські землі зумисне були «жалувані» («compassion») для іноземців, які шукали притулок в англійському королівстві.

⁸⁷ Дворжак М. (1978). *История итальянского искусства в эпоху Возрождения. XIV и XV столетия. Курс лекций*. Москва: Искусство, 15.

⁸⁸ Дворжак М. (1978). С. 15.

⁸⁹ Walker H. (2013). Netherlandish Immigrant Painters and the Dutch Reformed Church of London, Austin Friars, 1560–1580, *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek*, 63, 59.

Територія, призначена для німецьких, французьких та фламандських кальвіністів уже скоро перетворилося передовсім на місце гуртування фламандських кальвіністів-емігрантів. Поява *Austin Friars* створювала привабливі умови для емігрантів та надавала економічні та соціальний капітал для адаптації іноземців. Значну частину іноземців, які оселилися в монастирі, склали вихідці з антверпенської гільдії Святого Луки.

Таким чином, значна частина митців-фламандців тюдорівської Англії продовжили свою роботу й за нової династії (наприклад, Джон де Крітц⁹⁰ та Даніель Мітенс Старший⁹¹). На одному з останніх прижиттєвих портретів⁹² короля Деніел Мітенс зобразив Якова I на тлі з трояндою Тюдорів та девізом «*Beati pacifici*». Це підкреслювало роль короля як миротворця і помічника всіх християн⁹³.

⁹⁰ Джон де Крітц, John de Critz, John Decritz; 1551/1552, Антверпен — 1642, Лондон. Вийхав у Лондон у зв'язку з воєнними діями, мистецьку освіту здобув у фламандця *Лукаса де Хесра*. Портрет Якова I: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/a/a9/John_de_Critz_the_Elder_James_I_of_England.jpg.

⁹¹ Даніель Мітенс Старший, Daniel Mytens the Elder; 1590, Делфт — 1648, Гаага. Прибув на запрошення Томаса Говарда, який був католиком серед протестантів, Даніель Мітенс також був католиком. Портрет Якова I: <https://www.ntprints.com/image/1113569/after-daniel-mytens-the-elder-king-james-i-james-vi-of-scotland-1566-1625>.

⁹² King James VI of Scotland and latterly James the first of England, by Daniel Mytens, 1621. National Portrait Gallery: NPG 109.

⁹³ Taylor M. E. (2020). P. 171.

Король Яків I залишив також відомого придворного портретиста Ніколаса Гіліярда, який прославився при дворі Єлизавети I, створивши десятки мініатюрних портретів. Хоча Ніколас Гіліярд і був «корінним» англійцем, зв'язки англійського живопису з фламандцями проявилися і тут. Мистецтву мініатюри, як уважають⁹⁴, його начала *Левіна Терлінк (Levina Teerlinc)*. Мисткиня народилася близько 1520 р. в місті Брюгге. Після навчання в майстерні батька Симона Бенінга та римського мініатюриста, учителя Ель Греко Джуліо Кловіо, вона відправилася в Англію на запрошення Генріха VIII Тюдора та стала найбільш оплачуваною придворною художницею.

При дворі Тюдорів Левіна Терлінк зайняла місце Ганса Гольбейна Молодшого, який нещодавно (1543 р.) помер, та увійшла до Таємної палати. Техніко-технологічна експертиза, яку музеї Великої Британії активно здійснюють останні роки, дозволяє стверджувати, що деякі раніше приписувані Терлінк роботи насправді належать руці Гіліярда⁹⁵. Так само існують суперечки стосовно зв'язку Левін із Гіліярдом. Історик мистецтва Едвард Товн ставить під сумнів як зв'язок Гіліярда з Терлінк, так і навчання Гіліярда у фламандця Лукаса де Хеєра. Екс-директор Національної портретної галереї (Лондон), Музею Вікторії та Альберта, історик мистецтв Рой Стронг (народ. 1935 р.) не

⁹⁴ Portrait miniature of Katherine Grey, Countess of Hertford. URL: <https://collections.vam.ac.uk/item/O74851/miniature-portrait-of-katherine-grey/portrait-miniature-of-katherine-grey-portrait-miniature-teerlinc/> (27.12.2021).

⁹⁵ Town E. A Portrait of the Miniaturist as a Young Man: Nicholas Hilliard and the Painters of 1560s London, *British Art Studies*, Issue 17, <https://doi.org/10.17658/issn.2058-5462/issue-17/etown>. URL: <https://www.britishartstudies.ac.uk/index/article-index/hilliard-and-the-painters-of-1560s-london/article-category/article> (27.12.2021).

відкидає зв'язок між Терлінк та Гіліардом: якщо він і не навчався у Терлінк, то неодмінно бачив її роботи⁹⁶.

Анна Троїцкая називає мініатюрний портрет квінтесенцією елизаветинського світогляду, а Гіліарда – майстром, що остаточно сформував основні риси мініатюрного портрету. Дослідниця показує генетичний зв'язок книжкової мініатюри та портативного мініатюрного портрету на прикладі зображення Генріха VIII, виконаних Лукасом Хоренбутом. У 1524 р. Хоренбут аквареллю виконує мініатюру, зображуючи короля на патентному листі, а 1526 р. абсолютно ідентичне зображення короля стає осібним портретом-тондо. На відміну від офіційного (парадного) портрету, мініатюра витонченіше та ліричніше передає образ моделі. Приватний характер мініатюрних портретів пов'язаний із практичною мовчазною читання, що вчергове нагадує про генетичний зв'язок такого портрету з книжковою мініатюрою⁹⁷.

Мініатюрист Гіліард зумів поєднати мистецтво мініатюри з портретним живописом. Крім декількох збережених троньє, він створив мініатюрні портретні підвіски представників королівського двору та, зокрема, Якова I (Рис. 12). Станковий портрет, що ставав усе більш популярним в ранньоновий час, великою мірою продовжував середньовічну традицію книжкової мініатюри. Узагалі, спосіб представляти королівську владу через книгу (її текст і зображення) активно користувалася попитом за Генріхом VII Тюдором (1407-1509): за його правління митці сформували символи династії, які почали використовувати навіть у тих книжках, які не стосувались історії та (або)

⁹⁶ Strong R. C. (1986). *The cult of Elizabeth: Elizabethan portraiture and pageantry*. Univ. of California Press. P. 190.

⁹⁷ Troitskaya, A. (2021). Typologia męskiego i kobiecego portretu miniaturowego w elżbietańskiej Anglii. *Perspektywy Kultury*, 34(3), 42.

діяльності короля. Книжкова ілюстрація та світські портрети-мініатюри не втрачали популярності, адже передбачали певну сюжетну й стилістичну свободу для замовника й виконавця.

Велика частина групових портретів стосується династійних історій та продовжує традицію королівських сімейних портретів. Яків I обстоював роль короля як глави держави та глави особистої сім'ї. На таких портретах художники часто зображували Анну Датську; Карла I, коли той був ще принцом Уельським; і, звісно ж, Якова I Англійського та VI Шотландського. Фактично, мова йшла про короля як главу сім'ї, *paterfamilias*: «Це стосується влади, яку батько мав над кожною людиною, яка проживає в будинку, тобто владу над дружиною, дітьми, іншими кровними родичами та слугами⁹⁸». Так само і Анна Троїцькая пояснює зв'язок Гіліарда та Терлінк навіть на рівні стилістичної подібності мініатюр обох художників. Більш за це, сам жанр, на думку дослідниці, має у своїй основі жіночий елементи – витонченість і ліричність⁹⁹.

Яків наголошував на зв'язку між ролями батьків і королів, коли запитав: "Як можна дотримуватися законів у країні, якщо вони порушуються у власній родині?¹⁰⁰". На родинних портретах король був прикладом для наслідування в усіх родинях держави. Крім цього, влада короля у власній родині була екстрапольована на всі ці родини. Єлизавета Тейлор називає це особливим типом патріотизму, адже Єлизавету I Тюдор і Якова I Стюарта титулували як не

⁹⁸ Lawrence C. (2013). *Charles I and Antony van Dyck portraiture: images of authority and masculinity*. Department of History University of Lethbridge. Lethbridge, Alberta. Canada, 30.

⁹⁹ Troitskaya, A. (2021). S. 41-42.

¹⁰⁰ Lawrence C. (2013). P. 31.

лише захисників віри, але й захисників своїх «дітей», тобто англійців¹⁰¹. Яків I успадкував англійську традицію, де монарх був наймогутнішим за умови його союзу з парламентом, оскільки саме парламент мав вирішальне значення в ухваленні та реалізації релігійних реформ у XVI ст. Реформація ще більше посилювала статус правителя, оскільки Акт про апеляцію 1533 р. надав йому імперський статус, що зміцнювало ідею божественного права монарха. Тогочасні мислителі заклали основи королівського абсолютизму, стверджуючи, що єдиним вищим за короля був Бог¹⁰².

Традиційні групові портрети королівської родини писали, наприклад, ван де Пасси¹⁰³ та Ренольд Ельстрак. Погрудний портрет Якова виконаний де Пассом у техніці гравюри бл. 1610-1620 рр. (21.0 x 13.8 см). Гравюра була частиною династійного альбому англійських королів. Якова I зображено в капелюсі з пір'ям, вишитим тублетом, підв'язаним коміром, девізом та відзнаками Ордену Підв'язки. Зображення супроводжує текст-пояснення: «Найвищий і наймогутніший король Яків, захисник віри», «король Великої Британії».

Окремо звернемо увагу на генезу терміну «Велика Британія», що стає усе більш популярним в яковіанську добу, особливо стосовно монарха. Походження терміну детально описав Джефрі Монмутським, історик XII ст., у *Historia regum Britanniae* («Історія королів Британії»). Замість того, аби вибудувати

¹⁰¹ Taylor E. M. (2020). P. 113.

¹⁰² Taylor E. M. (2020). P. 11.

¹⁰³ *Кріспійн ван де Пасс* (Crispijn van de Passe, 1594/1595, Cologne — 1670, Amsterdam).

Сімон ван де Пасс, Simon van de Passe I (born in Cologne. 1612-1615 in Utrecht; 1615-1622 in London; 1624-1647 in Copenhagen where he died).

Віллем де Пасс, Willem van de Passe (Utrecht, c. 1590 - London, c. 1637).

етногенез від кельтів, Джефрі Монмутський виводить походження Британії від легенди про Брута. За словами Монмута, у давнину Брут, троянець і правнук Енея, який брав участь у створенні Риму, заснував Лондон як Нову Трою, і з цієї лінії народилися нащадки британських королів. Засновник Тюдорів, Генріх VII, мав валлійське походження, стверджуючи, що після його вступу на посаду троянсько-британська раса монархів була відновлена: Тюдори отримали імперську владу, започаткувавши Золотий вік¹⁰⁴.

Робота Монмута також складається з історій про пророцтва Мерліна, правління короля Ліра і короля Артура, а також з пророцтва Кадвалладера, яке передрікало британцям повернення острівного «трону». Вільям Гарберт, валлійський автор «Пророцтва Кадвалладера» (1604), есе, написаного на підтримку плану об'єднання Англії, Шотландії та Ірландії, намагався показати Якова як другого Брутта, здатного відновити «стародавню гідність»¹⁰⁵.

Ці міфології в поєднанні з ренесансним гуманізмом означали, що в Англії аристократія ототожнювала британство з римськими *virtus*. Побудова родоводу Якова I від Тюдорів дала йому права на цю древню міфологічну британську лінію, і, як і Генріх VII, він став засновником династії, тобто його правління було обумовленим та міфологічно обґрунтованим. Зосередженість на спільній спадщині з Тюдорами відображена у генеалогічних зображеннях походження Якова та його дружини Анни. Одним із таких стала ксилографія знову-таки фламандського гравера Ніколаса де Брюйна (1571-1656). Ніколас де Брюйн народився й навчався в Антверпені. Як митець, він сформувався під впливом Лукаса ван Лейдена. У 1604 р. де Брюйн візуалізовує генеалогічні дерева Якова

¹⁰⁴ Baker D. J., & Maley W. (Eds.). (2002). *British identities and English Renaissance literature*. Cambridge University Press, 11.

¹⁰⁵ Taylor E. M. (2020). P. 36.

та Анни з Генріхом VII на вершині генеалогічного дерева (Рис. 13). Усе це створювало образ Якова I як справжнього «Rex Britanniarum».

Родина де Пасс виконала ряд гравюр із зображенням короля. Крім Кріспіна, гравюри створювали Сімон ван де Пасс та Віллем де Пасс.

Сімон ван де Пасс 1619 р. створив офіційний портрет Якова I, на якому король сидить на троні із відзнаками влади та вказівками на належність до Ордену Підв'язки (Рис. 9). Віллем де Пасс є автором родинного портрету короля (Рис. 10). На ньому, як слушно зауважує Катерина Пагніні¹⁰⁶, стає очевидним той факт, що влада, особливо в першу декаду правління Якова I не ґрунтується на особистості одного суверена, але на різноманітних соціальних і політичних акторах, численних поліморфізмах. Це, зокрема, підтверджує й практика спадковості влади та продовженні практик Тюдорів. Марк Ранкін, ґрунтуючись перш за все на джерелах писемного типу, прослідкував особливості зображення Генріха VIII упродовж 1535-1625 рр. Він стверджує, що художники яковіанської Англії використовували образ Генріха VIII для утвердження авторитету Якова I, створюючи наратив спадкової, безперервної монархії¹⁰⁷.

Ельстрак¹⁰⁸, імовірно, був учнем Кріспіна де Пасса. Ренольд Ельстрак так само готував гравюри англійських королів для видання «Книги королів» (*Basilioilogia; a Booke of Kings*) 1618 р. Ельстракові належить легендарне зображення Якова I у парламенті, яке пізніше не лише масово тиражуватимуть,

¹⁰⁶ Pagnini C. (2015). Anna di Danimarca e i 'Queen's Masques'(1604-1611). *Drammaturgia*, 78.

¹⁰⁷ Rankin M. (2007). *Imagining Henry VIII: Cultural Memory and the Tudor King, 1535-1625*. Ohio, 309.

¹⁰⁸ Ренольд Ельстрак, Renold Elstracke (also Reginold Elstrack), 1570 – after 1625).

але й у буквальному сенсі «розійдеться на листівки» в альбомах друзів. Він також створив гравюру з подвійним портретом Якова I та Анни Датської (Рис. 11). Декотрі оригінальні гравюри Ельстрака було втрачено, однак вони збереглися в традиції копіїстів.

Яків I Стюарт, отже, продовжив візуальну практику династії Тюдорів. Запрошені митці-фламандці продовжували прославляти Лондон як «новий Рим», а самого Якова як того, хто, імовірно, здатний відновити «царство Сатурна¹⁰⁹». Це у свою чергу логічно продовжувало міфологізацію довкола тюдорівської династії. Єлизавету I пов'язували з Дівою-Астреею, що лише «передвіщає прихід золотого віку імперії»¹¹⁰. Сам Яків I на портретах того часу (зокрема, на гравюрах) позначений як король Британії, Франції та Гібернії (*magna Britannia Franc. et Hibernia rex*), захисник віри (*fidei defensor*), блаженний миротворець (*beati pacifici*).

2. 2. Яковіанська Англія у візуальному тревелозі Мішеля ван Меєра

Альбоми друзів не так часто ставали об'єктом дослідження науковців. Серед дослідників передовсім слід назвати Джун Шлютер, яка присвятила альбомам

¹⁰⁹ Макарова Е. (2017). Визуализация образов власти в правление ранних Стюартов (Рубенс. Роспись потолка Банкетного зала в Уайтхолле), *Исторические Исследования*, 7, 20-46. Режим доступа: <http://www.historystudies.msu.ru/ojs2/index.php/ISIS/article/view/119/313>. (Дата обращения: 26.11.2019). С. 24.

¹¹⁰ Йейтс Ф. А. (2020). С. 72.

друзів книжку та декілька розвідок (2006¹¹¹, 2008¹¹², 2011¹¹³). В окремій статті Шлютер розглядає альбом Мішеля ван Меєра, звертаючи увагу на те, що постать Якова I відіграє в цьому альбомі велику роль¹¹⁴. Дослідниця узагальнює всі наявні гіпотези щодо походження власника та описово оглядає деякі акварелі. Вільям Робінсон проаналізував зображення альбому, власниками якого у середині XVII були Майда і Джордж Абрамси¹¹⁵. Після з'ясування власників і побутування самого альбому Робінсон у великій статті оглядає і здійснює опис кожного аркушу альбому. Давид Брафман розглянув альбом XVI століття, що належав художникові Гансу Ганбергу¹¹⁶. Ганс Ганберг у своєму альбомі, як правило, нотував знання, набуті в подорожах: деталізовані рецепти та мистецькі техніки, зображення та ескізи пейзажів, натюрмортів у жанрі *memento mori* та ню і т. ін.¹¹⁷. Маргарет Розенталь розглядає альбоми друзів як унікальне

¹¹¹ Schlueter J. (2006). Michael van Meer's «Album amicorum», with illustration of London, 1614-1615. *Huntington Library Quarterly*, 69, 2, pp. 301-303. DOI <https://doi.org/10.1525/hlq.2006.69.2.301.1>.

¹¹² Schlueter J. (2008). An Illustration of Traveling Players in Franz Hartmann's Early Modern "Album amicorum". *Medieval & Renaissance Drama in England*, 21, 191-200.

¹¹³ Schlueter J. (2008).

¹¹⁴ Schlueter J. (2006). P. 310.

¹¹⁵ Robinson W. (2015). The Abrams Album: An Album Amicorum of Dutch Drawings from the Seventeenth Century. *Master Drawings*, 53, 1, 3-58.

¹¹⁶ Brafman D. (2014). Diary of an obscure german artist with (almost) no friends. *Getty Research Journal*, 6, The University of Chicago Press, pp. 151-162. DOI <https://doi.org/10.1086/675798>.

¹¹⁷ Brafman D. (2014). P. 154.

історичне джерело, що пропонує новий інформаційний потенціал не лише з історії костюму й моди, але й формування колективної ідентичності в ранній новий час¹¹⁸. Розенталь також розглядає особливості взаємодії тексту й образу в альбомах друзів: нестійкість образів, створених аквареллю чи гуашшю, мали засвідчувати неминучість, довговічність дружби, яку уособлювали написані або надруковані друзями підписи до ілюстрацій¹¹⁹. Традиція альбомів друзів існувала й у більш пізній період, про що свідчить дослідження Бенедикта Лека¹²⁰. Він розглянув функції таких альбомів у Франції початку XIX століття.

Як бачимо, нечисленні дослідження альбомів друзів розглядали передовсім як новий гуманістичний медіум та (або) свого роду етнографічний альбом. Дослідження альбомів як рецептивних ресурсів образу влади ранньомодерної доби буде розглянуто вперше.

«Альбоми друзів» (*album amicorum*, нім. *Stammbucher*)), значна частина яких датована XVI ст., створювали переважно студенти, які мандрували країнами Європи під час свого навчання¹²¹. Такі мандри, були складовою «навчального

¹¹⁸ Rosenthal M. (2009). Fashions of Friendship in an Early Modern Illustrated Album Amicorum: British Library, MS Egerton 119. *Journal of Medieval and Early Modern Studies* 39:3, 620.

¹¹⁹ Rosenthal M. (2009). P. 635.

¹²⁰ Leca B. (2011). Before photography: the album and the french graphic tradition in the early nineteenth century. *Studies in the History of Art, 77, Symposium Papers LIV: Art and the Early Photographic Album*, 31-54.

¹²¹ Левченко І. (2021). Album amicorum як джерело ранньомодерної доби: функції на доджерельному етапі та особливості побутування. *Всеукраїнська наукова конференція "Актуальні проблеми дослідження та викладання всесвітньої історії" (9 жовтня 2020)*. Дніпро: Ліра. С. 19-21.

плану» з часів Середньовіччя. Наприклад, Фрідріх I Барбаросса у своїй грамоті 1158 р. учням і вчителям болонських шкіл вказує, що напади на студентів, що подорожують у процесі навчання, каратимуться¹²². У ранньомодерну добу кількість університетів стрибкоподібно зростала, а їх спеціалізація поглиблювалася. Велика мандрівка («Grand Tour», як її почали називати вже у XVIII ст.) наприкінці або після навчання дозволяла познайомитися з освітніми практиками інших університетів та осмислити здобуті знання. Такі практики мандрівок, на нашу думку, можна вважати відголоском традиційного християнського паломництва, його секуляризованою формою. Так само, як і під час паломництва, найважливішу роль відігравав топос дороги, коли переживання й спокуси вирують у тілі самотньої людини, яка йде, а шлях перетворюється на мету. Зрештою, це можна порівняти з винайденням куртуазної любові, яка за всіма характеристиками продовжувала спіритуальні практики монахів-відлюдників, що прослідкував у своїй праці Дені де Ружмон¹²³.

Вілсон пропонує розглядати альбоми друзів джерела як поєднання культури манускрипту, друкованої книги, зображення й тексту¹²⁴. Учений зауважує, що ван Меєр не обов'язково бачив, був свідком того, що зображав. Можливо, він копіював інші ілюстрації. Зрештою, очевидно, що ван Меєр не виконував сам

¹²² Москиленко А. (1973). *Документи по истории университетов Европы XII - XV вв.* Воронеж: Воронежский педагогический институт, 45-46.

¹²³ Ружмон Д. (2012). *Любов і західна культура*, пер. з франц. Я. Тарасюк, Львів: Літопис.

¹²⁴ Wilson B. (2012). *Social network. The Album amicorum and Early Modern Public Making. Beyond the public sphere : opinions, publics, spaces in early modern Europe.* Berlin : Duncker & Contributi, 207.

усі ілюстрації. Це, однак, не применшує значення й важливості джерела: по-перше, ці ілюстрації, що слугували «протографом», могли не зберегтися; по-друге, Джун Шлютер стверджує, що унікальними є зображення Яків I у парламенті й альтанці (f. 1154v, f. 378v)¹²⁵. Хоч щодо зображення Якова I у парламенті й виникають запитання, адже майже ідентичні зображення є і з Єлизаветою I.

Відомостей про самого власника альбому обмаль. Мішель ван Меєр, напевно, народився у Гамбурзі. Точних свідчень про це немає, однак на гамбурзьке походження власника вказують ранні записи в альбомі, а також записи, здійснені вже після його смерті¹²⁶. Повертаючись з Антверпена додому, відвідав Лейден і Лондон, імовірно, у 1614-1615 рр. (на це вказують дати, що він лишив на своїх акварелях).

Загалом в альбом Мішеля ван Меєра – 527 листів і 774 записи. 20 акварелей відтворюють різні аспекти життя Англії часів Якова I (1603-1625): зовнішній вигляд заможних англійок, дитинство, панорами Лондона, Віндзорський замок, підписи Якова I, Анни Датської, Карла I, Крістіана IV Датського та ін. Найбільший інформаційний потенціал для дослідження репрезентації короля мають, на нашу думку, акварелі з підписок короля Якова I, процесією на День святого Георгія, кінний портрет Якова I у дорозі до парламенту, перебування короля в парламенті та акварель із зображенням короля серед людей, які спостерігають за боями півнів в альтанці.

¹²⁵ Schlueter J. (2006). Michael van Meer's «Album amicorum», with illustration of London, 1614-1615. *Huntington Library Quarterly*, 69, 2, 301. DOI <https://doi.org/10.1525/hlq.2006.69.2.301.1>

¹²⁶ Schlueter J. (2006). P. 306.

Лист f. 2r містить підпис короля Якова I, новий затверджений герб королівства та латинський афоризм «Parcere dubiectis et debellare superbos» (Вергілій, Енеїда, VI, 853). Унизу підпис «Jacobus Britanica, Gallia et Hybernia splendidissimi ordinis Gartery Prases». Сигнатури перших осіб держав та й просто відомих осіб, як правило, указували на соціальну, репутаційну інформацію про власника. Важливе й геральдичне зображення, яке містить і гасло Ордену Підв'язки, і титулування короля, яке застосовував і Яків I, і його попередниця на англійському престолі Єлизавета I Тюдор – *Beati Pacifici*. Римські ідеали імперської величі (*Virtus*, чеснота, і *Pax*, мир) були втілені в елизаветинському імперському мирі, без якого неможливо уявити повернення золотого віку з його благочестям та відсутністю війн у вселенській імперії¹²⁷. Однак це ж можна сказати й про Якова I: напис «блаженний миротворець» нерідко супроводжує його на портретах (наприклад, у колекції Національної портретної галереї Лондона: гравюра Кріспіна де Пасса Старшого, поч. XVII ст., NPG D25691, титулування разом із девізом Ордену підв'язки; невідомого гравера поч. XVII ст., NPG D2569; невідомого гравера поч. XVII ст., NPG D18197).

Апелювання до правителя (короля) як захисника віри та блаженного миротворця не була чимось унікальним. У Франції цього ж періоду монарх, хоч і не мав статусу імператора, був наділений титулом найбільш християнського короля (*Rex Christianissimus*)¹²⁸. Ф. Е. Йейтс звертає увагу на те, що священна традиція помазання перших королів була вагомою паралеллю між Англією та Францією. В двох державах політичне представництво монарха значною мірою залежало від теології, тому релігійне позиціонування було важливою частиною формування ідентичності та не відокремлювалося від політичного. На відміну

¹²⁷ Йейтс Ф. А. (2020). С. 71, 171.

¹²⁸ Йейтс, Ф. А. (2020). С. 232.

від Франції, де протестанти зазнали поразки, спадщина англійської Реформації разом із централізацією держави за Тюдорів та перших Стюартів породила новий тип колективної свідомості, який вплинув на посилення уваги до публічного представництва монарха, який був головою водночас і держави, і церкви¹²⁹.

Важливою складовою в процесі конструювання образу монарха була його приналежність до лицарів Ордену підв'язки. Тому не дивно, що на одній із акварелей (ff. 43v-44r, Рис.) зображено традиційну процесію короля на День Святого Георгія (Джорджа). Яків I пересувається під навісом у супроводі лицарів Ордену. Подібна процесія відбувалася щороку 23 квітня і особливої популярності набула в часи правління Єлизавети I Тюдор. Джун Шлютер вважає, що процесія на День Святого Георгія була передовсім процесією, пов'язаною з тріумфом правителя. Самого правителя найчастіше під час таких процесій оточували лицарі Ордену підв'язки, про що свідчить робота Роберта Піка «Процесія Єлизавети» (бл. 1601 р.) та Маркуса Гераерца «Старші лицарі Ордену підв'язки» (1576)¹³⁰.

Святий Георгій був одним із святих, кому вдалося «пережити Реформацію»¹³¹. Спершу його в статуті Ордену Підв'язки повернула Марія Тюдор, а при Єлизаветі I Тюдор Орден і святого-покровителя було перетворено в механізм прославлення національної монархії Тюдорів, елемент елизаветинського

¹²⁹ Taylor E. M. (2020). *James I: Monarchical Representation and English Identity*. Doctoral Dissertations, Louisiana State University, 112. https://digitalcommons.lsu.edu/gradschool_dissertations/5197.

¹³⁰ Schlueter, J. (2006). P. 310.

¹³¹ Йейтс, Ф. А. (2020). С. 210.

імперського міфу¹³². Перед вступом на англійський престол Яків I так висловлювався про королеву Англії: «Королева, яка так довго з такою великою мудрістю та щастям керувала своїми королівствами, що (я повинен зі справжньою щирістю зізнатися) про подібне не читав й не чув стосовно ані нашого часу, ані часів римського імператора Августа»¹³³.

Як бачимо, цей елемент репрезентації королівської влади було збережено і в яковіанській Англії (детальніше про це див. Левченко & Кухарук 2019¹³⁴). Френсіс Емілія Йейтс також зауважує, що церемоніал Ордену та пошанування святого Георгія міг бути пов'язаний із прагненням зберегти містику дореформаційного періоду, якій не лишалося місця в протестантській англіканській державі¹³⁵. Звернімо увагу й на те, що на акварелі під час процесії Якова I єдиного зображено саме з синьою стрічкою Ордену. Нога зі стрічкою зумисне виставлена, а одяг також сконструйований таким чином, що не прикриває ліву ногу короля. Таким чином, культ Георгія, підтриманий на державному рівні, міг претендувати на універсалію, завдяки якій король міг здобути прихильність різних соціальних та (або) конфесійних груп.

¹³² Йейтс Ф. А. (2020). С. 211.

¹³³ Bourdin B., Pickford S. (2011). *The Theological Political Origins of the Modern State*. Washington: Catholic University of America Press. P. 26.

¹³⁴ Левченко І., Кухарук У. (2019). Символіка Ордену Підв'язки як засіб репрезентації влади Джеймса VI & I Стюарта (за зображальними джерелами з National Portrait Gallery). *Вісник Київського національного університету імені Тараса Шевченка, серія «Історія»*, 140, 30-34. DOI: 10.17721/1728-2640.2019.140.8

¹³⁵ Йейтс Ф. А. (2020). С. 213.

Навіть Дж. Шлютер не зауважує, що Якова I на цій акварелі зображено двічі: під шатром у центрі й у цій же позі на самому початку ходи. Шлютер лише зазначає, що на цій акварелі подію зображено *verso* і *recto*. Однак виникає питання: чому ж тоді на цих двох фрагментах різні люди й усі, крім короля, в різних позах. Слід зазначити, що зображення короля двічі на одному зображенні вже траплялося в іконографії. Наприклад, на роботі невідомого автора, присвяченій смерті Вота Тайлера, Річарда II Плантагенета зображено двічі (Library Royal MS 18.E.i-ii f. 175). Із правого боку Річард II спостерігає за смертю Тайлера, із лівого ж звертається до повсталих 1381 року селян. Імовірно, це було пов'язане із симультанністю середньовічної ілюстрації: необхідністю «розповісти» історію на відносно невеликому матеріальному просторі. У нашому випадку подвійний портрет уміщено з іншою метою, адже завдання альбому полягало у фіксуванні реальності й перед власником цього альбому, як ми з'ясували, не стояли фінансові проблеми, які б вимагали зціплення різних подій в одній. У випадку з ван Меєром скоріше йдеться про позачасовість: як фізична присутність короля посередині доповнена його «незримою» присутністю, яка очолює лицарів Ордену. Фактично, ми бачимо ілюстрацію конструкту про «два тіла короля».

На акварелі f. 149v бачимо кінний портрет короля Якова з трьома нобілями (*noblemen*). Таким чином, до парламенту король їздив на коні й у не надто зручному огляді, так що три вельможі мали допомагати йому пересуватися. Короля зображено з відзнакою Ордену підв'язки, хоч стрічки на нозі не видно. Можливо, вона на лівій нозі, яку не видно глядачеві. У руках Яків тримає державу й скіпетр, на голові в нього корона. Кінний портрет у ранньомодерну добу стає традиційним засобом репрезентації монарха. У західній традиції бронзова статуя імператора Марка Аврелія (175 до Р. Х.) стала моделлю зображення правителя на підкреслення його законного авторитету (*legitimate*

authority). Крім цього, портрет короля на коні традиційно асоціювався з військовим аспектом лицарства. У листі до Роберта Сесіла в 1602 р. король Шотландії пише: «Це куди більш варварські й жорстокі люди, ніж якими я керував. Св. Георгій їде верхи на слухняному коні, коли я щодень борюся з диким некерованим віслиюком»¹³⁶. Відзнака Ордену для носіння через плече містить зображення в кольоровій емалі Св. Джорджа на коні.

Значну увагу приділено костюмам портретованих. Це було загальним трендом, адже власники альбомів майже завжди зображали одяг різних верств населення у різних землях. Це, можливо, було пов'язано з прагненням власника продемонструвати власну освіту та масштаби своїх подорожей. Крім цього, існувала ціла традиція укладання етнографічних альбомів та книг, які містили традиційні убрання різних народів.

Перебування короля в парламенті висвітлено на окремому листі, де зображено Якова I в палаті лордів, і з принцом та майбутнім королем Карлом. Король постає перед нами в одягу, зображеному на f. 149v. З'явилася лише червона королівська мантия. Ліву ногу Яків I виставив таким чином, що синю стрічку тепер добре видно всім присутнім у парламенті. Повніше зображення містить гравюра Ренольда Естрака 1608 р.

І зрештою, одна з найцікавіших акварелей, показує нам дозвілля короля, що сидить в альтанці й спостерігає за боєм півнів (Рис. 7). Глядачі, крім короля, також спостерігають і роблять ставки (золоті монети ми так само бачимо на акварелі). Чоловік, що сидить із капелюхом, імовірно Яків I. Принаймні, у чоловікові легко впізнати короля. Це одна з акварелей, які Шлютер називає унікальними. До таких також належить: король Яків у парламенті, процесія в

¹³⁶ Jack S. (2014). 'A Pattern for a King's Inauguration': The Coronation of James I in England. *Parergon*, 21.2, 71.

День святого Георгія, індіанець у зоологічному саду парку святого Якова, статуя Церери, Бахуса та Венери¹³⁷. Імовірно, усі ці акварелі були створені Мартіном Друзхаутом, другом ван Меєра.

Популярність боїв між півнями особливо посилюється на початку XVII століття. Про це свідчить зокрема поява книги Джорджа Вілсона «Похвала півням і боротьбі півнів» (*The Commendation of Cocks and Cock Fighting*) у 1607 р. Можливо, ця традиція була перейнята під час Великих географічних відкриттів у неєвропейських народів, хоч цей вид розваг був відомий ще в античну, греко-римську добу. На це вказують і римські мозаїки.

В античну та ранньомодерну добу порівняння з півнем мало дещо інше значення. Півень був фактично утіленням маскулінності, адже водночас був носієм і рис найкращого воїна, пристрасного й умілого коханця, загалом утілював мужність як внутрішньо, так і зовнішньо (гребінь, що тактильно й візуально нагадував тканини інтимних місць). Більш за те, у еллінській культурній традиції бойовий півень був чи не найкращим подарунком¹³⁸.

Разом із цим, амбівалентність символіки півня очевидна зберіглася до наших часів. Сьогодні півнем називають або пасивного гомосексуаліста, або того, хто зазнав насилля гомосексуаліста. Так само й у Давній Греції півень міг бути образом, що вказував на капітуляцію, улягання під переможця й у прямому сенсі образом, що сам запрошував до проникнення в себе партнера чоловічої статі. Відбувалася трансформація: переможений півень перетворювався на курку, так само як вільний еллін та гопліт у раба. У той же час прояв будь-якої, гомо- чи гетероеротичної, сексуальності завжди був асиметричним: хтось із партнерів обов'язково домінував.

¹³⁷ Schlueter, J. (2006). P. 212.

¹³⁸ Csapo E. (2012). P. 24.

Альбоми друзів, як бачимо, є важливим джерелом, що дозволяє проаналізувати сприйняття королівської влади та Англії подорожуючими. У випадку з альбомом Мішеля ван Меєра ми маємо яскравий приклад продукування та закріплення візуального образу влади. Про це свідчить сам механізм функціонування альбомів: відтворення в унікальних акварелях сюжетів із гравюр (зокрема Рональда Ельстрака). Аркуші альбому функціонували в межах Англії як сувенірні листівки, стаючи засобом міжнародної комунікації.

2. 3. Вплив французького двору на репрезентативні в яковіанській Англії

Франція та Англія (пізніше Велика Британія) мали тривалу спільну історію. У цій частині ми проаналізуємо вплив французьких репрезентативних практик на англійський королівський двір періоду Якова I. Переймання французького досвіду могло відбутися як через безпосередніх агентів, що його привносили в оточення короля, так і через згадану взаємодію двох держав на інституційному рівні.

Попри напружені відносини в XIV-XV ст., уже наприкінці XV ст. придворні англійські автори перестали згадувати про перманентні війни між Англією та Францією з політичних мотивів, адже війна не могла тривати постійно¹³⁹. Разом із цим, саме за династії Тюдорів з'являються серйозні претензії англійського короля на французький престол за правом народження. Францію традиційно оцінювали як головного, традиційного противника. Англійці прагнули показати родинний зв'язок Генріха VII (1457-1509) із Едвардом III (1312-1277). Це

¹³⁹ Кирюхин Д. (2014). *Стратегия репрезентации королевской власти в культурной и интеллектуальной жизни английского двора в 1485–1533 гг.*: дис. канд. ист. наук. Нижний Новгород: НГПУ.

утверджувало титулування короля, якого почали підписувати (титулувати) водночас і «королем Англії» і «королем Франції» (так само, як себе титулував і Яків I, про що було зазначено вище).

Однак усе змінилося у зв'язку з укладанням 1508 р. Камбрейської ліги, яка стала ключовою подією історії міжнародних відносин XVI ст.¹⁴⁰. Монарх Іспанії Фердинад II Арагонський, імператор Священної Римської імперії Максиміліан I, Папа Римський Юлій II та король Франції Людовік II уклали союз, спрямований проти Венеційської республіки. Колишні вороги стали союзниками. Традиційний англо-іспанський союз утратив надійність, що підштовхувало англійських королів до зближення з Францією аж до укладання уже в 1510 р. двостороннього союзу.

Тюдори створили Королівську гвардію, до якої входило 50 чоловік, за зразком гвардійців французького короля Франциска I¹⁴¹. Яків I запозичив посаду «церемоніймейстера», що у Франції з'явилася 1585 р., а туди потрапила з Ватикану. Більш за те, у яковіанській Англії було перейнято майже весь французький дипломатичний церемоніал, що змінив «прохолодне ставлення до

¹⁴⁰ Караваева Е. (2014). *Внешняя политика и репрезентация королевской власти в эпоху Генриха VIII (1509-1547 гг.)*. Диссертация кандидата исторических наук, Московский Государственный Университет им. М.В. Ломоносова, Москва, 48.

¹⁴¹ Ковин В. (2011). Королевский двор Якова I Стюарта: Королевская спальня, ее слуги и все остальные. *Труды Исторического факультета Санкт-Петербургского университета*, 7, 132.

дипломатів Єлизавети I¹⁴²». Зміни в дипломатичному церемоніалі підтверджують записки обер-церемоніймейстера Фінета, які він робив, аби зафіксувати нові церемоніальні практики¹⁴³.

Перше знайомство з французьким етикетом та французькою мовою Якова I відбулося під час спілкування з Есме Стюартом, графом Ленокса (1542-1582). Есме Стюарт, вихований у французькому дворі, де «гомосексуальність процвітала рясніше, ніж деінде¹⁴⁴», став першим коханням чотирнадцятилітнього Якова VI, приїхавши до Шотландії у 37 років зі знанням етикету, манер, французької мови. Есме Стюарт унаслідував від батька сеньйорію Обіні й завдяки цьому провів багато часу при дворі французького короля¹⁴⁵.

Гомоеротизм Якова VI, імовірно, був пов'язаний із пресвітеріанським вихованням, яке, фактично, унеможливлювало будь-які контакти з жіночою статтю в дитинстві¹⁴⁶. Подальше розлучення через політичні обставини призвело, як стверджує Марек Смолук, до цілковитої трансформації особистості короля: він став більш упевненим у собі, наполягав на утвердженні

¹⁴² Smoluk M. et. al. (2008). The Favourites of James I and their impact on the King's home and foreign policy. *Lublin Studies in Modern Languages and Literature*, 32(1), 318.

¹⁴³ John Finet, Sir. London : Printed by T.R. for H. Twyford and G. Bedell, and are to be sold at their shops in Vine-Court Middle Temple, and the Middle Temple Gate, 1656.

¹⁴⁴ Smoluk M. et. al. (2008). P. 316.

¹⁴⁵ Finlayson J. C., Sen A. (ed.). (2020). *Civic performance: pageantry and entertainments in early modern London*. Routledge.

¹⁴⁶ Smoluk M. et al. (2008). P. 320.

«божественного права королів» та, крім цього, змирився зі своєю гомосексуальністю¹⁴⁷.

Есме Стюарт намагався просунути вплив католицизму, сприяв поширенню діяльності єзуїтів у пресвітеріанській Шотландії. Наслідком стало повстання 1582 р., коли Якова I, який підтримував тісні взаємини з Есме Стюартом, ув'язнили. Звільнили короля лише після втечі графа Ленокса з Шотландії до Франції. У Шотландії запанувала протестантсько-пресвітеріанська реакція, а сам Яків I залишився з незакритим гештальтом, адже стосунки з Есме Стюартом I так і не були завершені. Можливо, через це прагнення пережити досвід завершення стосунків із Есме Яків I реалізував через відносини з Робертом Карром, який теж певний час перебував у Франції, а потім був наділений королем землею й отримав посаду лорда-камергера; Вільямом Гербертом; Робертом Сессілом; Джорджем Вільерсом, лордом Бекінгема; Джорджем Гоумом¹⁴⁸.

Згадуючи про дипломатичний хист Якова I, Девід Г'юм зазначає, що вже на початку правління він зумів зібрав у Лондоні послів майже всіх європейських держав, серед яких був зокрема і той, «хто викликав найбільший інтерес, Маркіз де Роні, у майбутньому герцог де Сюллі, перший міністр і фаворит короля Генріха IV¹⁴⁹».

¹⁴⁷ Smoluk M. et. al. (2008). P. 316-317.

¹⁴⁸ Ковин В. (2011). Королевский двор Якова I Стюарта: Королевская спальня, ее слуги и все остальные. *Труды Исторического факультета Санкт-Петербургского университета*, (7), 110-186.

¹⁴⁹ Юм Д. (2001). *Англия под властью дома Стюартов в 2-х томах*. СПб.: Алетейя, 8.

Що ж до культурних агентів, то тут слід згадати також Ісаака Казобона (1559-1614), якого Яків I запросив із Франції й установив пенсію 300 фунтів¹⁵⁰. Казобон був філологом й одним із найосвіченіших людей того часу. Його робота з античними текстами, критика неоплатоніків привернула увагу англійського двору, адже знання «про давніх» уважали основоположними. Накопичення цих знань зрештою призведе до цивілізаційної дискусії, що знайде свій прояв у суперечках «старих» і «нових». У ній візьмуть участь представники і англійських еліт (власне, приводом до суперечки прислужить есе В. Темпла), і французьких (згадаймо «Поетичне мистецтво» Н. Буало)¹⁵¹.

Франція, можливо, поставала навіть тим зразком держави, до якої треба прагнути, яку слід наслідувати: «...французька держава, об'єднана внутрішнім миром, керована найбільш хоробрими й чарівними керівниками, що прикрашали сучасну історію, стала противагою іспанської сили¹⁵²». У Якова I був навіть шанс створити антигабсбурзький союз із Францією, Венецією, Сполученими Провінціями, однак реалізувати це, стверджує Д. Г'юм, не давало

¹⁵⁰ Юм Д. (2001). С. 130.

¹⁵¹Высокова В. (2014). «Спор о древних и новых» и становление историзма в британской историографии XVIII в. *Известия Уральского федерального университета, Сер. 2, Гуманитарные науки*, 4 (133), 110-122.

¹⁵² Юм Д. (2001). *Англия под властью дома Стюартов в 2-х томах*. СПб.: Алетейя, 9. Зауважимо, що в цій цитаті йдеться про Францію часів Генріха IV. Потім, зазначає Г'юм, «слава Франції занепала, держава опинилася під владою слабких і фанатичних нездар.» Така категорична оцінка подій у Франції, на нашу думку, пов'язана з негативним ставленням до католиків, що, як уважали, і були натхненниками, організаторами та реалізаторами Порохової змови (1603).

миролюбство короля. Попри це, Яків I підтримував Генеральні штати у їхній проголландській політиці¹⁵³.

У 1624 р. ідея британсько-французького союзу була вчергове актуалізована: після остаточно розриву дипломатичних відносин з Іспанією нічого не залишалось, як зближуватися з Францією. Континууючим моментом цього зближення стало одруження Карла I на донці Генріха IV Генрієті Марієтті (1609-1669).

Французьких впливів, як стверджує С. Федоров, зазнали й посмертні зображення Якова I. Власне, саму поховальну процесію можна схарактеризувати як синтез як наявності французьких, так і власне англійського впливів¹⁵⁴. Самі ефігії у Франції з'явилися пізніше, ніж у Англії й стали наслідком англійських впливів¹⁵⁵. Однак якщо у Франції практика презентації ефігії в період міжкоролів'я та відповідних маніпуляцій із тілом короля зберіглася, то в Англії вона не прижилася у зв'язку з англіканською традицією, за якою вважали неприйнятним будь-яке поклоніння скульптурним зображенням людини. Ефігії та подібні пластичні твори вважали вторинними у поховальній церемонії, а поклоніння їм розцінювали як ідолопоклонство. Під час поховальної церемонії Єлизавети I ефігію створили, але народу показували

¹⁵³ Юм Д. (2001). С. 10.

¹⁵⁴ Федоров С. (2011). Посмертныя изображения монарха в раннестюартовской Англии. *Труды Исторического факультета Санкт-Петербургского университета*, 7, 366. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/posmertnye-izobrazheniya-monarha-v-rannestyuartovskoy-anglii> (Дата обращения: 01.12.2020).

¹⁵⁵ Федоров С. (2011). С. 368.

замість неї відкрити труну й удавали, ніби «королева жива й залишається у доброму здоров'ї¹⁵⁶».

У яковіанській Англії ситуація змінюється: король і сам докладає чимало зусиль для зведення надгробків Єлизаветі I та Марії Стюарт; створює посаду доглядача за королівськими ефігіями; скульптурні зображення англійських монархів, що уціліли, стають доступними для огляду відвідувачів Вестмінстерського абатства; сприяє виданню англійською мовою посмертних регламентів поховальних процесій зокрема французів, поховальних обрядів давніх римлян¹⁵⁷. Перенесення рештків матері короля Марії Стюарт у Вестмінстерське абатство мало підтвердити династійний континуїтет.

Зрештою, в основу траурної церемонії 1625 року ліг регламент поховання короля Франції Генріха IV Бурбона (1553-1610)¹⁵⁸. Одяг Якова I та ефігії мали підкреслити важливість зв'язку Англії та Шотландії. На це вказували традиційний королівський одяг шотландських королів на тілі короля й водночас традиційний англійський одяг на ефігії.

Отож поряд із впливами Франції на практики репрезентації королівської влади, ставлення до Франції як головного англійського противника залишалося навіть у титулуванні Якова I як короля не лише Великої Британії, але й Франції. Перш за все, це визначала роль англійського нобілітету, який був реальною силою, здатною мобілізувати народ. Англійський нобілітет, що вже за визначенням сфокусований довкола історичної пам'яті, постійно повертався до переможних кампаній Чорного Принца та Генріха V у Франції, до Столітньої

¹⁵⁶ Федоров С. (2011). С. 370.

¹⁵⁷ Федоров С. (2010). С. 371.

¹⁵⁸ Gittings C. (1984). *Death, Burial and the Individual in Early Modern England*. London. P. 223. Цит. за Федоров, С. 374.

війни як незавершеної з прагненням її завершити, ставши гідними нащадками своїх дідів, які «воювали».

РОЗДІЛ III. КОМЕМОРАТИВНІ ПРАКТИКИ РЕПРЕЗЕНТАЦІЇ ЯКОВА I СТЮАРТА: 1625-1640 РР.

Яків I помер 27 березня 1625 р. у Теобальд-Хаусі в англійському графстві Хартфордшир, а його поховання відбулися 17 травня. Джон Вільямс, єпископ Лінкольна, виголосив похоронну промову, яка тривала близько двох годин. Вільямс порівняв «сучасні поклоніння та посмертне святкування» з римськими похованнями Траяна¹⁵⁹: «Після своєї смерті він [Яків I – прим. І.Л.] відкрито тріумфував у Місті Римі, В образі, у Жвавій Статуї, або Представленні, вигаданому Адріаном для цієї мети: так буде робити цей Соломон Ізраїля в цей час у Статуті та Представництві нашого британського Соломона. Воістину я думаю.... спомин дуже живий [...] Дихаюча статуя всіх його чеснот. Цей бог зробив для Нього, вірніше для Нас. Бо він зробив живу репрезентацію чеснот Соломона в особі короля Якова; тому він зробив подібну репрезентацію чеснот короля Якова в особі короля Карла, нашого Милостивого Государя¹⁶⁰».

Поховальна промова Джона Вільямса стала основою для подальших репрезентативних практик та використання образу Якова I. У цьому ми зможемо впевнитися, проаналізувавши історію створення та іконографію Бенкетного палацу Вайтголу.

3. 1. Розписи Пітера Пауля Рубенса у Вайтголі.

Переважну кількість архітектурних споруд тюдорівської та ранньостюартівської епохи було втрачено внаслідок пожежі 1698 р. Уцілів, однак, чи не найбільш незвичайний за стилістикою для англійської архітектури

¹⁵⁹ Woodward J. (1997). *The Theatre of Death: The Ritual Management of Royal Funerals in Renaissance England 1570-1625*. The Boydell Press, 175.

¹⁶⁰ Woodward J. (1997). P. 179.

початку XVII ст. Бенкетний палац у Вайтголі. Його збудували в дусі італійського палладіанства – пишній, але водночас витончений, симетричний та (за рахунок трикутного фронтона та інших композиційних особливостей) строгий стиль. Проте розкіш нового стилю компенсувало у край пишне внутрішнє оздоблення: предмети декоративно-ужиткового мистецтва, картини, античні скульптури та їх копії. Розписи, виконані фламандським живописцем Пітером Паулем Рубенсом (1577-1640), є не лише витворами мистецтва, але й своєрідним алегоричним маніфестом влади ранніх Стюартів¹⁶¹.

Яків I, однак, на відміну від попередників, не належав до великих шанувальників живопису, хоч за його часів придворний живопис продовжував активно розвиватися. Значну роль в цьому процесі, як ми вже з'ясували, відіграли фламандські живописці Джон ді Крітц, Маркус Гірертс, Паул ван Сомер, Деніел Мітенс. Проте у випадку з Вайтголом Яків I проявив свої шотландські уподобання. Основним використанням монументальних розписів стелі було переважно прикрашання церков, адже розписані стелі асоціюються з піднесеними контекстами. Проте в Англії навіть сакральні стелі просто штукатурили. У цей же час розписані алегоричними сюжетами плафони був популярною особливістю шотландських інтер'єрів, зокрема упродовж 1550-1650 рр. Це вважали однією з особливостей саме шотландської культури ранньонового часу¹⁶².

¹⁶¹ Макарова Е. (2017).

¹⁶² Bath M. (2003). *Renaissance Decorative Ceilings in Scotland*. Edinburgh: National Museums of Scotland Publishing.

Сама історія Банкетного залу потребує поетапного аналізу із застосуванням підходу, запропонованого Брюно Латуром та Албенею Яневою¹⁶³. Неможливість динамічного розгляду архітектури, погляду на неї як рух, серію трансформацій спричиняє статичний вигляд медіума. Попри це, ми знаємо, що споруда «не перестає змінюватися через своїх користувачів, трансформуватися під впливом всього, що відбувається всередині і зовні». Для аналізу реальної функціональності будівлі слід відслідкувати всебічні прояви динаміки будівлі. Крім цього, саме стелі завжди були найбільш уразливими частинами споруд. Наприклад, Рубенс створював розписи трьох монументальних стель, із яких зберіглася лише Вайтголівська: розписи в церкві єзуїтів знищила пожежа у XVIII ст., а Бекінгемські розписи – пожежа 1949 р.

Спершу розглянемо візуальні джерела, які засвідчили історію Банкетного залу. Французький історик мистецтва Жеремі Філе (Jérémy Filet) пропонує аргументовану методологію для аналізування побудови Банкетного палацу. Вона полягає в дослідженні архітектури завдяки тісному зв'язку з розписами палацу та тогочасними королівськими портретами загалом¹⁶⁴. Згаданий у попередньому розділі королівській портрет ван Сомера 1620 р. містить елемент добудованого Банкетного залу, якого художник бачити не міг, адже будівництво завершили 1622 р. Яків I хотів побудувати зал в однорідному стилі, на що вказує його лист Річарда Дая (Richard Daye) (Рис. 14).

¹⁶³ Латур Б., Колгас Р., Янева А. та ін. (2021). *А комусь ще подобаються міста? Екологія проти модернізації*. За ред. Б. Філоненка. Харків: IST Publishing, 93-107/

¹⁶⁴ Filet J. (2015). Representations of Inigo Jones's Banqueting House: Development of Sketches and Architectural Symbolism. *XVII-XVIII [En ligne]*, 72. DOI: <https://doi.org/10.4000/1718.367>.

1620 р. Пол ван Сомер створив традиційний офіційний портрет Якова I: із королівськими регаліями та відзнаками Ордену Підв'язки. На портреті король стоїть біля вікна у Вайтголі. За вікном видно Банкетний павільйон (Banqueting House), призначений для прийому послів, урочистих церемоній, банкетів і придворних «масок». Будівля була зведена на місці старого елизаветинського дерев'яного павільйону для прийомів, який згорів у січні 1619 р., коли пожежа знищила більшу частину Вайтголу. Його звели за спеціальним замовленням короля придворному архітектору Ін'юго Джонсу (1573-1652)¹⁶⁵.

Банкетний зал пов'язував монарха і божество, божественне начало монархії. Про це йдеться у п'єсі Бена Джонсона «Маска чорноти» (1605): «Британією керує Сонцем... чії промені світять удень і вночі. Прирівнювання образу короля до сонця бачимо й у «Новинах з Нового Світу» Бена Джонсона (1620): «Тепер подивіться на той трон, / Як усі ці промені йдуть з одного». У Банкетному залі Яків I постає сонцем і центром двору, так само як Бог був центром Усесвіту¹⁶⁶.

Окрім цього, на думку короля, внутрішнє оздоблення залу мало вказувати на мирну політику та силу влади. Філе припускає, що це пов'язано з реальним послабленням концепту «божественного права королів», яке Яків I усіляко намагався підтримати символічно (у першу чергу – завдяки мистецтву). Зокрема, 1598 р. він у «The Trew Law of Free Monarchies», стверджуючи, що королів називають богами, його призначив бог і підзвітний він лише богові. У трактаті “Basilikon Doron” («Царський дар») 1599 р. Яків I наставляв свого

¹⁶⁵ Gordon D. (1975). *Rubens and Whitehall Ceiling Ceiling. The Renaissance Imagination*. Ed. by S.Orgel. Berkeley and London, 31.

¹⁶⁶ Taylor M. E. (2020). P. 169-170.

старшого сина Генрі, принца Вельського, у тому ж дусі: «...Ти маленький Бог, що сидить на своєму троні і керує іншими людьми¹⁶⁷».

Про послаблення концепту «божественного права» свідчить сучасна королю гравюра гравюра Джона Друзхаута, яку ми також далі проаналізуємо. Жеремі Філе вказує, що сам Яків I просив ван Сомера зобразити його так, аби було видно Бенкетну залу, указуючи на верховенство на силу влади, однак жодних вагомих аргументів чи джерел не наводить. Символічним є зображення ван Сомером колон замість пілястр на Бенкетному залі. На думку Філе, колони в епоху Ренесансу символізували королівську владу й утілювали зв'язок між горішнім (небесним) і долішнім (земним). Властиво, два проєкти залу Джонса відрізняються тим, що бокові пілястри було замінено колонами¹⁶⁸. Яків I завжди стояв твердо на цій позиції, сформульованій ще в шотландський період свого правління.

Банкетний зал мав стати архітектурним утіленням та репрезентацією сили ранньостюартівської монархії. На одній зі стін було написано: «Яків, перший монарх Великої Британії, побудованої із землі; призначений для святкових заходів, для формальних видовищ, і для церемоній британського двору; на вічну славу свого імені та своєї наймирнішої імперії, він залишив її нащадкам. У 1621 році»¹⁶⁹. Зал став місцем, де працювали Бен Джонсон та Іньйо Джонс, та потім – центром придворних масок.

Банкетний павільйон мав замінити цегляну будівлю, знищену пожежею в Лондоні 1619 р. На той час королівська скарбниця була пустою. Про це свідчить хоча б той факт, що Яків I не мав коштів на поховання королеви Анни Датської,

¹⁶⁷ Цит. за Макарова Е. (2017).

¹⁶⁸ Filet J. (2015). У додатках статті Філе є проєкти-креслення Вайтголу.

¹⁶⁹ Taylor M. E. (2020). P. 172.

у зв'язку з чим його відклали на шість тижнів¹⁷⁰. Ще на етапі будівництва Вайтголу Яків I розпочинає перемовини з Пітером Паулем Рубенсом.

Банкетний павільйон утілював для Іньїго Джонса уявлення про палац, побудованому в імперському римському стилі. Над високим цоколем будівлі здіймаються два поверхи. Центр фасаду виділений колонами іонічного ордера в нижньому ряду і коринфського у верхньому. Розписи Рубенса й досі лишаються найменш вивченим зі збережених великих творів, що були створені за сприяння Карла I Стюарта¹⁷¹. Разом із Томасом Говардом, графом Арундел, що був провідним знавцем мистецтва того часу, Іньїго Джонс здійснює декілька подорожей до Італії, аби вивчити класичну спадщину. Результатом трьох таких подорожей стало впровадження неокласичної естетики та розвиток палладіанства у Великій Британії.

Під час третьої подорожі (1600-1622 рр.), здійсненої окремо від чоловіка, леді Арундел позувала для Рубенса¹⁷² та спостерігала за розписами в антверпенській церкві Святого Карло Борромео. Імовірно, саме граф Арундел був посередником у перемовинах між Яковом I та Рубенсом. Цей контакт був тимчасово обірваний у зв'язку з хворобою короля, за яким доглядав сам Томас Говард. Пізніше Рубенса запросили на весілля вже нового короля, Карла I з Генрієтою Марією¹⁷³.

¹⁷⁰ Daye A. (2004). The Banqueting House, Whitehall: a site specific to dance. *Historical Dance*, 4(1), 5.

¹⁷¹ Daye A. (2004). P. 3.

¹⁷² Написаний Рубенсом портрет: Портрет леді Арундел. 1620. Bavarian State Painting Collections, Мюнхен (Німеччина).

¹⁷³ Daye A. (2004). P. 10.

Пізніше Банкетний зал було розписано Рубенсом. Рубенс прибув до Карла I, сина Якова I, із дипломатичною місією від Філіпа IV Іспанського. Метою місії стало налагодження відносин між Англією та Іспанією й, зрештою, укладання миру. Під час цих перемовин Карл I замовив Рубенсові розписи Вайтголу з метою увіковічення пам'яті про померлого 1625 р. Якова I¹⁷⁴. Карл I такою мірою довіряв Рубенсові, що посвятив його в лицарі та надав учене звання Кембриджського університету. Карл спланував похорон Якова та наступні процесії, оскільки тепер уже йому було доручено втілювати велич і могутність династії Стюартів, а також вшановувати батька. За підрахунками Елізабет Марії Тейлор, Карл I Стюарт витратив 3000 фунтів стерлінгів на твори мистецтва після смерті Якова, щоб вшанувати його пам'ять¹⁷⁵.

Тут маємо інший аспект репрезентації, пов'язаний уже з комеморативними практиками репрезентації Якова I, здійснюваної наступниками. Очевидно, що Карл I як замовник долучився до конструювання сюжетів, а виконавець мав знати бажання й устремління замовника. До того ж, сам новий король Англії захоплювався живописом і мав художній смак¹⁷⁶. Рубенс називав його «найбільшим любителем живопису серед усіх правителів світу». Це був період безпарламентного правління (1629-1640), тож Карлові I (1625-1640 рр.) було як ніколи важливо акцентувати увагу на значенні абсолютної влади попередника, яка мала убезпечити монархію від занепаду.

¹⁷⁴ Макарова Е. (2017).

¹⁷⁵ Taylor M. E. (2020). P. 53.

¹⁷⁶ Брекоткина И. (2010). Художественные вкусы английской аристократии в первой половине XVII столетия. *Вестн. ЮУрГУ. Сер.: Социально-гуманитар. Науки.*, 28, 19-24.

Рубенсові розписи у Вайтголі – громіздкий, пишний барочний живопис, що, як зауважує Енн Дай, не відповідає стриманій візуальності решти простору¹⁷⁷. Справа в тому, що до XVII ст. ми прослідковуємо мінімальні впливи італійського мистецтва (та мистецтва бароко передовсім) на англійське мистецтво. Юліан Чаплінський справедливо зауважує, що це пов'язане як з географічною дистанцією, так і з упередженим ставленням до всього католицького¹⁷⁸.

Правління Якова I мало достатньо подій, аби апелювати до них як періоду абсолютизму. У 1614 році, після розчарувань у парламенті, Яків I сказав іспанському послу: «Я здивований, що мої предки коли-небудь дозволили створити такий інститут»¹⁷⁹. До того ж, написані королем «Basilicon Doron» і «The True Law of Free Monarchies» чітко виражають його погляд на божественне право на королівство: у них він обґрунтовує, що Бог є джерелом царської влади¹⁸⁰.

Із листів Рубенса довідуємося подробиці внутрішньої ситуації в королівстві та ставлення до мистецтва короля й двору: «На цьому острові я не натрапив на ту дикість, яку слід було б очікувати хоча б на клімат, що дуже відрізняється від італійського. Зізнаюся, що я ніде не зустрів такої кількості картин, робіт перших майстрів, як при дворі Короля Англії та Герцога Букінгема. Граф

¹⁷⁷ Daye A. (2004). P. 10.

¹⁷⁸ Чаплінський Ю. (2022). *Зрозуміти архітектуру. Від готики й бароко до модерну та еkleктики*. Київ: Віхола, 137.

¹⁷⁹ Taylor M. E. (2020). P. 158.

¹⁸⁰ Taylor M. E. (2020). P. 149.

д'Арунделл володіє незліченною кількістю античної скульптури та грецьких і римських написів»¹⁸¹.

Інтерес до мистецтва при дворі перших Стюартів був спричинений закінченням війни з Іспанією, яка раніше домінувала в Європі. Новий розклад сил на міжнародній арені посилив континентальний вплив, який був відчутний уже наприкінці правління Єлизавети I Тюдор¹⁸². Подорожувати Європою стало легше: Італія, Фландрія та Іспанія були відкриті для відносно великої кількості аристократичних туристів. Це полегшило збирання творів континентального мистецтва і дозволило континентальним, особливо італійським, уявленням про мистецтво проникнути в Англію. Крім того, після майже чотирьох десятиліть перерви були відновлені посольства в Брюсселі, Мадриді, Венеції та Флоренції. Ці посольства також були свого роду агентством для колекціонерів мистецтва.

Полотна Рубенс виконував в Антверпені впродовж 1634-1635 рр. У Лондоні їх установили 1636 року. Три головні полотна, розташованих в центрі відображають «Союз корон Англії та Шотландії» (Рис. 2) , «Мирне правління Якова I» (Рис. 3), «Апофеоз Якова I» (Рис. 4). Таким чином було підкреслено значення попередника як монарха, що створив (чи відновив) єдність Великої Британії. Як повідомляє в листах Рубенс, Карл I був задоволений роботами, однак затримував виплати: «Із досвіду я знаю, наскільки повільними бувають Правителі, коли їм треба платити, і наскільки чинити зло їм легше, ніж добро <...>»¹⁸³.

¹⁸¹ Рубенс П. П. (1933). *Письма*. Под общ. ред. А.В. Луначарского, А.М. Эфроса. М.-Л.: АCADEMIA, 188-189.

¹⁸² Woodward J. (1997). *The theatre of death: the ritual management of royal funerals in Renaissance England, 1570-1625*. Woodbridge: Boydell Press.

¹⁸³ Рубенс П. П. (1933). С. 218.

Єлена Макарова, здійснюючи семіотичний аналіз робіт, виконаних Рубенсом, висновує: «Це був світ, де політична програма могла бути без спроби перекладена на мову символів, де образи класичної давнини передавали відчуття величі античного світу, і в той же час були проникнуті ренесансним поклонінням перед досягненням Людини, а мудрість, явлена Богом у часи Старого завіту, передана правлячому монархові¹⁸⁴».

«Союз корон Англії та Шотландії», розміщений при вході в зал, є своєрідною алегорією, у якій Яків I постає в образі Соломона: він указує скипетром на дитину, що уособлює Велику Британію. Образ Соломона традиційно супроводжував короля, указуючи на його знання латини, французької, текстів античних авторів, Писання... За Писанням, мудра матір віддає сина поганій, аби його не довелося розрубувати з однією умовою – зберегти йому життя. Якову I, уцягненому в черв Англія врятувала життя, а його наступників – ні.

Зображення Якова I як нового Константина чи Соломона стало ефективним способом включення короля в англійські культурні традиції, водночас використовуючи минулі культурні традиції і шануючи спадок Реформації¹⁸⁵. Англійський король уважав себе продовженням традиції добрих царів із Біблії, здатних забезпечити мир і спокій у середині країни та світі назагал. Із Соломоном його поєднували деякі паралелі: концепція мирного правління, любов до поезії та ідея відновлення храму. Яків I об'єднав Шотландію та Англію, правив Шотландією на півночі та Ірландією на півдні подібно до того, як Соломон правив північною і південною частинами Ізраїля¹⁸⁶.

¹⁸⁴ Макарова Е. (2017).

¹⁸⁵ Taylor E. M. (2020). P. 113.

¹⁸⁶ Taylor M. E. (2020). P. 145.

Ще однією стійкою характеристикою Якова I важливою складовою репрезентації його образу влади було уявлення про нього як про «короля-миротворця» (*rex pacificus*). Почерпнутий з Біблії девіз Якова I – «Блаженні миротворці» (*Beati pacifici*) – наполегливо повторюваний в іконографії цього монарха, покликаний був підкреслити, що проведена ним миролюбна політика угодна Богові. Завершення війни з Іспанією і шлюб Карла I з Генрієттою-Марією, сестрою французького короля, дозволили першим Стюартам відновити мир з католицькою Європою.

Крім цього, у алегоричному «Союзі корон» важливою характеристикою монарха є мудрість. До неї Рубенс апелює не лише очевидною та вже усталеною аналогією з Соломоном, але й фігурою Мінерви. Римська богиня мудрості, покровителька письменства й ремесла символізує таємне знання, мудрість, загадкову, таємничу та незбагненну владу божественного походження, якими наділений король¹⁸⁷.

Концепція «Апофеозу» була взята на озброєння художниками епохи Бароко в період Контрреформації. У цій концепції мотиви властиві зображенням Успіння Діви Марії зливалися з символікою обожнювання римських імператорів. У католицькій Європі подібним чином прийнято було зображати святих і мучеників Церкви. Але «Апофеоз» міг служити і іншим цілям. Захоплюючий і піднесений стан духу, який передає живопис Рубенса, красномовно говорить про авторитарну природу влади перших Стюартів.

Вираз обличчя короля в центральному овалі, що зображає «Апофеоз» відрізняється від двох інших портретів Якова I Стюарта на полотнах Рубенса в банкетному залі. Потужний і величний образ, який можна бачити в «Союзі корон» (Рис. 2) і «Мирному правлінні» (Рис. 3) змінюється тут іншими.

¹⁸⁷ Макарова Е. (2017).

Рубенс показує глядачеві той момент, коли король готується постати перед обличчям Творця і відчуває побожний трепет. У пошуках підтримки Яків міцно тримає під руку жіночу фігуру, що символізує Справедливість. Крім ваг, вона тримає в руці блискавку – знак швидкого суду і невідворотного покарання. Постаті Релігії, що тримає в руках Біблію, і Благочестя з палаючої урною, разом з фігурою Справедливості висловлюють ідеї боргу короля перед Богом і своїм народом, про яких Яків I Стюарт писав в перших двох книгах свого твору "Basilikon Doron".

Лавровий вінок, який одночасно символізує собою перемогу і мир, ширяє над головою Якова, який перебуває в очікуванні вічної слави. Вінок притримують крилата фігура Миру (з жезлом-кадукеєм у лівій руці) і діва-войовниця Мінерва (їх руки переплетені) в той час як херувими-путті забирають символи земної влади Якова – державу і корону, яку він носив за життя, сурмлять славу і несуть пальмові гілки. Фігура короля поміщена прямо над орлом – символом Святого Йоанна Євангеліста – який підносить Якова вгору від Царства земного до Царства Небесного. Апофеоз виконував чітко відведену в барочному мистецтві функцію, нагадуючи про марність земної слави перед обличчям смерті (в образі Хроноса абощо).

Овальні панелі довкола трьох основних зображають перемогу Чеснот над Пороками (вадами): Геркулес підкорює та перемагає Заздрість, Міневра – Невігластво. Єлена Макарова та Дональд Джеймс Гордон наполягають на тому, що образи Мінерви та Геркулеса слід розглядати в нерозривному взаємозв'язку, адже Мінерва давала поради і допомагала Геркулесові здійснювати подвиги¹⁸⁸.

¹⁸⁸ Gordon D. J. (1975). Макарова Е. (2017).

Рубенсові розписи у Вайтголі, таким чином, демонструють нам зразок комеморативної репрезентації. Виконані на замовлення Чарлза I, вони зображали Якова I як прихильника абсолютизму, котрий забезпечував Англії мир і спокій, а завдяки апелюванню до античної греко-римської тематики - і сподівання на відновлення «золотої доби». Розписи у Вайтголі продовжували нагадувати про абсолютну владу ранніх Стюартів і в подальшому. Зокрема, Карл II під час Реставрації святкував своє повернення на престол саме тут. Так само і Вільгельм III із Марією II присягли дотримуватися принципів конституційної монархії у Вайтголі.

3. 2. Інтерпретація постаті Якова I та образів довкола нього на гравюрі Джона Друзхаута: королівська меланхолія

Для аналізу обрано одну з гравюр, створених задовго після смерті самого короля (Рис. 1). Такий аналіз дозволить з'ясувати, як сприймали й пам'ятали короля його наступники; як ці наступники вибудовували його образ і як цей образ змінювався внаслідок конкретно-історичних подій (особливо – динамічних для Великої Британії 40-80х рр. XVII ст.).

Тож у центрі аналізу – гравюра Джона Друзхаута «Король Яків I Англійський та IV Шотландський з Правдою і Часом, Пам'яттю та Історією» (1653 р.) («King James I of England and VI of Scotland with Truth and Time, Memory and History», NPG D18237). Роботу гравер виконав на замовлення для ілюстрування книги Майкла Спарка «Істина, винесена на світ і відкрита Часом або Оповідь про перші XIV роки короля Якова» («Truth Brought to light and discovered by time or A discourse and Historicall Narration of the first XIV years of King James Reigne»)

¹⁸⁹. Основною «темою» книжки Спарка є розповідь про вбивство сера Томаса Овербурі. Проте автори описують й інші придворні історії, наприклад, про фаворита Якова I – Роберта Карра, який брав участь в організації отруєння свого друга Томаса, чи про смерть Генрі Стюарта; також подані різноманітні листи, рахунки, документи тощо, які автори пропонують у якості доказів. Загалом книга складається з чотирьох частин, які поділені на короткі розділи.

Збільшення тиражів друкованих видань сприяло появі нових шляхів та медій для критики монарха в публічній сфері, обговорення його релігійних і політичних ідей. Щоб боротися з цим негативним сприйняттям і новими (критичними) думками, висловленими щодо політики влади, монарх тепер усе частіше апелював до громадської думки. Публічна сфера була простором для посилення комунікації, особливо під час політичної кризи¹⁹⁰.

Видання книги М. Спарка 1651 р. містить титульний аркуш із гравюрою Джона Друзхаута. Про самого гравера маємо у край мало відомостей. Титульний аркуш супроводжує коротке розшифрування зображених образів та цілісного задуму художника або замовника. Припускаємо, що коментар було створено перед створенням гравюри, адже така традиція існувала. Цей коментар написаний у поетичній формі на окремому аркуші, зліва від титульного (Додаток Б). Він значно спрощує не лише іконологічний, а й іконографічний аналіз гравюри, оскільки чотири категорії (Час, Правда, Історія та Пам'ять) втілені в людських подобах. При цьому впізнати Час чи Правду завдяки специфіці символіки легше, на відміну від Історії та Пам'яті, адже атрибутами

¹⁸⁹ True Law of Free Monarchies or the Reciprocal and Mutuall Dutie betwixt a Free King and his Naturall Subjects. 1598. Reprint, London: Robert Walde, Printer to the kings most excellent Majesty, 1603.

¹⁹⁰ Taylor M. E. (2020). P. 133.

останніх є лише книги та пергаменти. Чотири персонажі розташовані симетрично по вертикалі. Чернов пише про те, що число чотири має безпосередню прив'язку до членування часу¹⁹¹.

Особливо це стає зрозумілим, коли дослідник розглядає певні часові цикли (час доби, чотири пори року, чотири міфічні століття) і наводить у якості прикладу картину Пуссена «Танець людського життя»¹⁹², де чотири дівчини – символи часу. На гравюрі Дж. Друзхаута образи Часу, Правди, Історії та Пам'яті розташовані в однакового розміру прямокутниках. Ми не можемо з цілковитою певністю стверджувати, що гравер робить це навмисно, аби підкреслити плинність часу чи зміни, що відбуваються, адже для цього немає вагомих доказів. Тож залишимо цю думку лише припущенням.

У центрі виведений заголовок; над ним – невелика кімната, де сидить Яків І; під ним – дерево, що росте над труною. На ньому важкі, але свіжі плоди – нові пергаменти та книги; на домовині стоять свічник із запаленою свічкою та горщик із квіткою. Отож умовно композицію можна розділити на шість частин, які поєднані ідеєю, що з Часом Пам'ять поверне Правду в Історію.

У гравюрі Друзхаута Час утілений в образі м'язистого, оголеного чоловіка з крилами. Правою рукою Час притримує завісу, за якою була прихована мініатюрна кімната Якова І. Цим рухом він неначе розкриває давні секрети й указує на те, що королі помирають так само як інші люди. У лівій руці – коса Смерти, опущена гострим краєм донизу. Під ногами в нього лежить скелет, який уособлює саму Смерть. Таким чином, Час ототожнюється зі Смертю і руйнацією чи то тіла, чи брехні. Пісковий годинник у композиції відсутній.

¹⁹¹ Чернов Д. (2010). С. 186.

¹⁹² Ніколя Пуссен. 1638. «Танець людського життя». Лондон, Wallace Collection.

Натомість художник зображає відносно великий годинниковий циферблат, який ніби вріс у груди чоловікові-Часові.

Циферблат зображено дзеркально або «задом наперед» (від числа XII направо йдуть XI..., а наліво – I...), тому стрілки мали би рухатися в протилежну сторону, «відмотуючи» час назад. Важко сказати чи був у цьому якийсь підтекст (наприклад, можна розглянути це як спробу підкреслити те, що Час усе поглине й залишиться лише тріумфуюча Правда) чи художник вдався до цього незумисно, просто змальовуючи з якогось конкретного «неправильного» годинника. Жодних завваг щодо цього в вірші-коментарі до гравюри немає.

Таким чином, для пояснення «перевернутого» годинника пропонуємо наступні гіпотези: 1) спотворення відбулося внаслідок технічного процесу створення гравюри; 2) на гравюрі зображено сонячний годинник¹⁹³; 3) Друзхаут умисне створює «дзеркальний».

¹⁹³ Про те, що сонячні годинники були й досі актуальними свідчить наступне. Центральною частиною Вайтголу у другій половині XVII ст. був годинник, створений Карлом II 1669 р. Король настільки цінував його, що навіть наймав спеціально охоронця, аби годинникові нічого не загрожувало. Годинник мав дуже оригінальний механізм. Циферблат складався з трьох ярусів, прикрашених портретами королівської родини. Залізні гілки підтримували миски з водою. В одній із мисок були лінії. Слід було приставляти руку до цієї миски; сонячні промені заломлювалися й указували годину. Годинник було знищено ще до пожежі 1698 р. п'яним придворним Джоном Вілмотом.

Правда¹⁹⁴ (або Істина) розташована зліва від Часу. Вона зображена в вигляді оголеної жінки, яка лівою рукою (так само як і Час) тримає завісу, що мала б прикривати кімнатку мертвого короля. Права рука осяяна сонцем, а під грудьми в неї серце. Воно розташоване не так під грудьми, як посеред. Правда, таким чином, не схильна до упередження, вона однаково прихильна до всіх сторін і можливо, утілює божественну справедливість. На останнє вказує сонце, до якого простягає руку Правда і в Ріпи, і в Друзхаута. Вона топчеться по чоловікові з ціпком, який уособлює старе помилкове судження, про що дізнаємося з поетичного коментаря в книзі. Оголеність символізує те, що Істина не повинна бути ні схована, ні прикрашена. Чезаре Ріпа пояснює це дещо інакше: «Оголена, тому що абсолютна простота природна для неї»⁴³. Утім, ці різні потрактування насправді про одне й те саме: відсутність одягу символізує її відкритість, чесність і відсутність будь-яких «темних плям» чи неправд. Сонце, що тримає жінка, демонструє її красу або втіху у прозорості та чистоті¹⁹⁵. Ріпа пише, що неодмінними атрибутами Verita є книга з правдою речей та пальмова гілка, які вона тримає в лівій руці, а також глобус, на який вона кладе свою ногу. На гравюрі ці три деталі відсутні, натомість поза Правди така, що замість них Друзхаут зображує інше. Там де, за Ріпою, мала би бути книга – штора від кімнати короля, а на місці глобуса лежить помилкова думка або брехня.

¹⁹⁴ У назві гравюри «King James I of England and VI of Scotland with Truth and Time, Memory and History», ми перекладаємо Truth – Правда. У книзі «Moral Emblems» Чезаре Ріпи знаходимо лише пояснення образу Verita (лат. – Veritas, англ. – Verity), що слід було б перекладати «Істина».

¹⁹⁵ Ripa C. (1709). P. 78.

Таке наслідування образів Правди Ріпи існувало й у скульптурі. Джованні Лоренцо Берніні створює скульптуру «Час “розкриває” Істину»¹⁹⁶. На жаль, фігуру Часу він не встиг доробити, однак Істина, як і в Ріпи, оголена й тримає Сонце в руках. Берніні створює і надгробок папи Александра VII, де Істина також оголена. Ногою вона традиційно попирає земну кулю. Однак у Базиліці Святого Петра у Ватикані вона ще й стоїть ногою акурат на Англії: цим, очевидно, Берніні хотів підкреслити, що папа Александр VII усіляко намагався боротися з англіканством¹⁹⁷.

Істину часто зображали поряд із Часом, аби втілити ідею про те, що вона буде оприявлена незалежно від обставин. Розташовування їх разом зумовлене не лише цим, але й традиційним уявленням, яке римський письменник Авл Геллій записав у «Аттичних ночах» ще в II ст., що хтось із давніх поетів називав Істину дочкою Часу (*veritas filia temporis*). У «Посланнях» Горация йдеться про те, що все, що приховане під землею, час покаже в світлі дня. Можливо, звідси мотив витягання її з колодязя в Анібалле Караччі¹⁹⁸ чи з темної печери в Теодора Тюльдена.

Як бачимо, алегорія Істини могла не мати довкола себе всіх атрибутів одразу, але повинна бути впізнаваною для глядача. Тому художник міг використовувати лише один із атрибутів (наприклад, Жан Франсуа де Трой пише Правду-жінку в білій одежі, що ступає на глобус (1733 р.)). На зображеннях ми часто натрапляємо на неї і в образі звичайної оголеної жінки. У руках немає сонця,

¹⁹⁶ Берніні Дж. (1646-1652) Час розкриває істину. Галерея Боргезе, Італія (Рим).

¹⁹⁷ Берніні Дж. (1647) Надгробок Урбана VIII. Собор Святого Петра, Ватикан.

¹⁹⁸ Карраччі А. 1584-1585. Алегорія Правди і часу. Олія, полотно. Королівська колекція Букінгемського палацу, Велика Британія.

але вона на темному фоні світиться теплими кольорами, що цілком заміняє його. Зазначимо й те, що, зображуючи Правду, Друзхаут наслідує античні ідеали краси. На це вказує зокрема другий палець на нозі¹⁹⁹ – висунутий, більший за перший. Обличчя Омани, яку попирає ногами Правда, не окреслене чітко – усе це вказує на те, що перша має бути втоптана в бруд та знищена.

Король на гравюрі Друзхаута зображений у традиційній позі для *Acedia*²⁰⁰, це підсилює череп, зображений поряд із королем. Череп традиційно функціонує в алегоріях *memento mori*²⁰¹. Ервін Панофскі, Фріц Заксль та Раймонд Клібанський у своїй праці висновують, що меланхолія – міфічна субстанція, що трансформується в різних історичних періодах²⁰². Генріх Вельфлін, відступаючи від свого ж формально-стилістичного методу, зауважує, що на меланхолію

¹⁹⁹ Греки вважали таку стопу правильною, тому її називають «грецькою». Наслідуючи античні ідеали, ренесансні митці зображали цю стопу, як-от: Мікеланджело у скульптурі «Давид» (1501-1504, Флоренція, Академія); Сандро Ботіччелі у «Народженні Венери» (1482-1486, Флоренція, Галерея Уфіцци); навіть Рафаель Санті у «Сикстинській Мадонні» (1513-1514, Дрезден, Галерея старих майстрів»).

²⁰⁰ Умисне не перекладаємо за браком словникового відповідника. Адже «ацедію» розглядаємо як лише один із станів та проявів меланхолії. Відповідники, що функціонують на позначення «ацедії», на нашу думку, не цілком відповідають змісту, що його вкладали в ранньомодерний час чи навіть в античний.

²⁰¹ Дослівно: пам'ятай, що смертний.

²⁰² Klibansky R., Panofsky E., Saxl F. (1979). *Saturn and melancholy: studies in the history of natural philosophy, religion and art*. Nendeln: Krsud reprint. P. 378.

вказує не так поза, як атрибутика²⁰³. Ми ж пропонуємо розглядати меланхолію не як зміну образної атрибуції, а в полі історії понять.

У буквальному перекладі «μέλας χολή» — «чорна жовч». За гуморальною теорією, чорна жовч утворена внаслідок злиття крові, лімфи, жовтої жовчі, тому меланхолік здатний проявляти всі типи темпераментів. У його тілі присутні всі рідини: зливаючись, вони не синтезуються, а навпаки можуть функціонувати й проявлятися поетапно. Тож після емоційного збудження, настає період вигоряння, небажання що-небудь робити й сама депресія як така. Аристотель, продовжуючи спиратися на вчення Гіппократа про чотири гумори, вперше перестає вважати меланхолію патологією. На його думку, гумор чорної жовчі має властивість нагріватися та охолоджуватися (про це більш ранні тексти – у тому числі гіппократівського корпусу – не згадують). Тепло є регулюючим принципом усього організму й може впливати на характер та здібності індивіда. Якщо чорна жовч є надто холодною, це негативно позначається на інтелектуальних здібностях, роблячи практично неможливим засвоєння знань. Якщо ж гумор є надто гарячим (на що, за Аристотелем, могла вплинути ціла низка факторів, скажімо, вживання великої кількості вина), індивід стає занадто збудженим, нерозсудливим, схильним до божевільних дій та різноманітних екзальтацій, що в більшості випадків приносить лише шкоду та може стати причиною цілковитого божевілля.

Аристотель вказує на існування ще однієї рідкісної та особливої кондиції, коли гумор чорної жовчі має невеликий ухил у бік тепла. Цей ухил (*eukraiosanomalia*) дещо наближає людину до стану несамовитості, але водночас є неспроможним спричинити запалення чи серйозну хворобу. Навпаки, ці умови стають причиною надзвичайної обдарованості і таланту. У випадку існування подібного ухилу меланхолік стає видатною особистістю,

²⁰³ Южакова Е. (2010). С. 209.

наділеною винятковими якостями. У такої людини надзвичайно розвинуті схильності до філософської, політичної та поетичної діяльності. Водночас вона володіє багатьма чеснотами і має змогу досягти етичної досконалості. Така виняткова особистість має загострене почуття власної гідності, бо розуміє величину свого дару. Подібний стан трапляється надзвичайно рідко і є ознакою генія.

Водночас слід зазначити, що подібний стан не є стабільним. Ціла низка зовнішніх факторів можуть призвести до порушення температури жовчі (схильність до надлишковості, вживання надто великої кількості вина, надмірна емоційність, особливо гнів), що відразу зруйнує рівновагу в організмі людини і стане причиною важких хвороб. Саме тому людині, яка наділена таким «даром», необхідно насамперед прагнути до серединності, намагатися не руйнувати природну рівновагу, бути досить скромною в побуті та своїх бажаннях, не впадати в гнів та ін.

Моду на меланхолію увів (або відновив) неоплатонік Марсіліо Фічіно. Він, зокрема, перекладав Платона і Плотин²⁰⁴. Філософ Плотин писав, що грецький Хронос (у римській традиції Сатурн) стоїть ближче за всіх до витоків життя й утілює абсолютний інтелект, що живиться своїми ідеями (дітьми) й сповнений ними. Хоч цей образ повсякчас осмислювали по-різному. Сатурн як і сам Час, що минає так само як і людське життя, однак «живлячись» ним, сам набуває божественної безсмертності. Сатурн як образ революції, що знищує своїх же

²⁰⁴ Король Д. (2016). Культ Меланхолии и «сатурнианство» в западноевропейской образности ранненового времени. *ПРАЕНМА : проблемы визуальной семиотики*, 4(10), 32-52. Режим доступу: <http://ekmair.ukma.edu.ua/handle/123456789/11517>. (Дата звернення: 15.11.2019).

творців у розписах *Quinta del Sordo* Ф. Гойї²⁰⁵. Це може однією з відповідей на питання, чому всі меланхоліки – люди виняткові й творчі. Відкинувши страх і презирство, що панувало довкола Меланхолії в Середньовіччі, Фічіно, покликаючись на Платона та Аристотеля, знову надав цьому темпераменту ореолу геніальності. Меланхоліки тепер стали творцями вищих цінностей і їм навіть почали наслідувати.

Російська дослідниця Єлена Макарова²⁰⁶ спрєведливо завважує, що багато символів та образів, які традиційно репрезентували королівську владу доби Тюдорів, перенесли собі й ранні Стюарти: ідеться про характерний для ренесансних правителів міф про троянське походження Тюдорів. Можливо, це пов'язане й із тим, що прославляти Якова як нащадка Брутта було легше, ніж як сина католички Марії Стюарт – ворога Англії та вбивці Дарнлі. Лондон було перетворено на Новий Рим, що вітав коронованого імператора об'єднаної Великої Британії, нащадка англійських правителів. Більш за те, ранні Стюарти, як ренесансні королі, апелювали до античних текстів і в інший спосіб: на одній із тріумфальних арок, що ними рухалася коронаційна процесія, був напис «*Redeunt Saturnia Regna*» (Сатурнове царство). Сатурнів образ у цей час

²⁰⁵ Франциско Гойя. 1819-1823. Сатурн, що поїдає свого сина. Полотно, олія. Музей Прадо, Іспанія.

²⁰⁶ Використання політичної символіки, як правило, спрямоване на естетизацію влади, формування політичної ідентичності, конструювання специфічного інформаційного простору, що відображає й водночас конструює реальність (Барышева Е. (2011). С. Е. 125).

функціонує і як нагадування про золотий вік Крона-Сатурна, і як покровитель меланхоліків²⁰⁷.

Якова I у історичному наративі вже першої пол. XVII ст. почали характеризувати, як короля-інтелектуала, котрий наполягає на зміцненні «божественного права» королів²⁰⁸. Поряд із цим, шотландський філософ Девід Юм (1711 – 1776 рр.) характеризував короля амбівалентно: «пристрасний і такий, що не розбирається в прив'язаностях», «мирний характер межував із малодушністю».

Тімоті Петерс та його колеги-медики дослідили історію хвороб Якова I. У своєму дослідженні вони наводять звіт придворного лікаря Теодора де Майерне 1623 р., де той, крім імовірної бісексуальності, схильності до алкоголізму, указує і на схильність короля до «іпохондричної меланхолії»²⁰⁹. Крім у Теодора де Майерне, наведено й детальний опис тіла короля після його смерті й розтину²¹⁰. Збільшені легені й сечовий міхур указували, за гуморальною теорією, на цю

²⁰⁷ Левченко І. (2020). Культ Сатурна у комеморативній репрезентації Єлизавети I Тюдор та Джеймса I Стюарта. *Каразінські читання (історичні науки): тези доповідей 73-ї Міжнародної наукової конференції (м. Харків, 24 квітня 2020 р.)*. Харків: ХНУ імені В. Н. Каразіна. С. 46-47.

²⁰⁸ Трунов А. (2010). Историографический образ Якова I Стюарта (эволюция вигского мифа). *Образование. Качество. Инновации*. Москва, 64-67.

²⁰⁹ Peters T., Garrard, P., Ganesan, V., Stephenson, J. (2012). The nature of King James VI/I's medical conditions: new approaches to the diagnosis. *History of Psychiatry*, 281. Режим доступу: <http://hpy.sagepub.com/content/23/3/277> (Дата звернення: 02.01.2020).

²¹⁰ «The King's body was about the 27th of March disbowelled, and his harte was found to be great but soft, his liver as a young man's, one of his kidneys was very

схильність до меланхолії. Усе це формувало образ короля після його смерті²¹¹. Візуальність, таким чином, тут цілком збігається з наративом²¹².

Таким чином, гравюра Друзхаута є важливим джерелом, який свідчить про образ, який функціонував в англійському суспільстві революційної доби. Вільям Джон Томас Мітчелл називає революційній події в Англії війною образів²¹³. Джерело створене не офіційною (владною) структурою та претендує «викрити» недоліки англійського короля. Разом із тим, гравюра слугувала візуальним супроводом книги М. Спарка. Образ Якова I на гравюрі цілком

good but the other shrunk so little as they could hardly find it wherein there were two stones. His lites [lungs] and gall blacke [bladder] judged to proceed of melancholy; the semytire [skull] of his head so stronger as they could hardly break it open with a chisel and a saw and so full of braynes as they could not upon the opening keep them from spilling, a great mark of his infinite judgement. His bowels were presently put into a leaden vessel and buryed; his body embalmed and remained until the 4th of April» (Letters of Sir Simonds d'Ewes. A copie of Mr. William Neeves letter to Sir Thomas Hollande, dated 5 Apr. 1625. British Library; Harlein MSS 383, f. 28v. Цит. за *Peters et. al.*, p. 282).

²¹¹ До того ж, одразу Яків I постає як інтелектуал-меланхолік: збільшений сечовий міхур як вказівка на меланхолію, мозок, що розтікається, як ознака нескінченного (infinite) розуму.

²¹² Детальніше про це: Levchenko I. (2020). The engraving of John Droeshout 'King James I of England and VI of Scotland with Truth and Time, Memory and History' (1651): an interpretation. *Text and Image: Essential Problems in Art History*, 2(10), 52-72. DOI: 10.17721/2519-4801.2020.2.03.

²¹³ Митчелл, У. Дж. Т. (2017). *Иконология, образ, текст, идеология*. Пер. В. Дрозд. Екатеринбург: Кабинетный ученый, 23.

збігається з тим образом, що функціонував у історичному наративі (ідеться про амбівалентність, схильність до меланхолії та пограничного стану).

ВИСНОВКИ

Дослідники історії ранньостюартівської Англії тривалий час зосереджувалися на особі Карла I Стюарта (1625-1640), із яким безпосередньо пов'язані революційні події 1640-1689 рр. У зв'язку з цим, постать Якова I (1603-1625) опинялася в тіні та інерції упереджених оцінок централізуючої ролі монарха. До того ж дослідження переважно стосувалися подій після 1614 р. Першій декаді правління Якова I приділено найменше уваги, оскільки історики вибудовували наратив, у якому яковіанська доба мала оприятити передумови подальших революційних подій та політичних криз. Однак інструментарій соціальної історії мистецтв, політичної іконології та семіології дозволив проаналізувати тогочасні візуальні джерела та говорити про трансформації образу Якова I (VI) упродовж усього періоду ранньостюартівської влади (1603-1640).

Іконографія англійського короля спиралася на біблійні тропи та імперську ідеологію, які поєднували з британськими традиціями й історією. У портреті «шотландського» періоду (1567 р.) Лівена де Вогелеера, який є заповітом графа й графині Леноксу та першим портретом Якова VI, король постає всього лише символом монархії, земним тілом, що здійснює волю Бога. Подібний статус монарха бачимо й у перших портретах «англійського» періоду. У Віллема ван де Пасса монарх є лише структуруючим елементом відцентрованої, поліморфічної англійської влади. Окреме місце посідають сімейні портрети короля, де він у ролі *paterfamilias* показаний батьком усіх мешканців королівства. Сімейні групові портрети мали на меті створити образ ідеальної патріархальної родини як тип для суспільного наслідування. Альбоми друзів та, зокрема, більш детально проаналізований у тексті дослідження альбом Мішеля ван Меєра є специфічним джерелом, що дозволяє відслідкувати рецептивні установки та стереотипізацію влади на рівні фіксованих образів. Акварелі з альбому

засвідчують виняткову роль граверів-фламандців, які масово приїздили до Англії у XVI-XVII ст. у зв'язку з геополітичною конфліктогенністю та (або) на запрошення англійських монархів і нобілітету.

Яків I Стюарт продовжив та розвинув традиції репрезентації, які існували за династії Тюдорів (1485-1603). Це знайшло свої прояви в титулуванні (*блажений миротворець*, *beati pacifici*; *захисник віри*, *fidei defensor*; усе активніше почали послуговуватися титулом *король Великої Британії*, *magna Britannia Franc. et Hibernia rex*). Яків I залишив при дворі художників, що працювали й за Тюдорів. Це у свою чергу зумовило неперервність мистецької традиції у технічному аспекті та відобразилося в семантичній. Крім цього, в абсолютній більшості портретів підкреслено належність короля до Ордену Підв'язки через зображення церемоній Ордену (акварелі з альбому Мішеля ван Меєра) та символи Ордену (темно-синя мантія з емблемою, церемоніальна підв'язка, девіз, рицарські обладунки, «малий» та «великий» Святий Георгій). Продовження репрезентативних практик тюдорівської доби наклалося на імперський міф, за яким Єлизавета I Тюдор (1558-1603) – діва-Астрея, що передвіщає *золотий вік імперії*, яка має настати з приходом наступника (короля Якова I). Новий король, отже, «продовжив» іконографію Єлизавети I як популярної в суспільстві фігури, розвиваючи її міфологію та таким чином роблячи себе більш «англійським».

Попри претензії на французькі території у титулуванні Якова I, французький двір мав значний вплив на репрезентативні практики англійського короля. Захоплення французьким церемоніалом у Якова I з'явилося ще в шотландський період під впливом Есме Стюарта. Під впливом французької традиції у Вестмінстерському абатстві було створено королівський некрополь з ефігіями правителів. Англійський король створив спеціальну посаду наглядача за ефігіями та переніс у Вестмінстерське абатство рештки Марії Стюарт,

підкреслюючи цим об'єднання королівств та свою роль у державотворчих процесах.

Рубенсові розписи у Вайтголі, як і поява ефігій, демонструють нам зразок комеморативної репрезентації. Виконані на замовлення Карла I, вони зображали Якова I як прихильника абсолютизму, котрий забезпечував Англії мир і спокій, а завдяки апелюванню до античної греко-римської тематики – утілював сподівання на відновлення «золотої доби». Розписи у Вайтголі продовжували нагадувати про абсолютну владу ранніх Стюартів і в подальшому. Зокрема, Карл II під час Реставрації святкував своє повернення на престол саме тут. Так само і Вільгельм III із Марією II присягли дотримуватися принципів конституційної монархії у Вайтголі. Використання образу Якова I в революційній антироялістській риторичі ми дослідили на прикладі гравюри Джона Друзхаута 1651 р. Це твір мистецтва є важливим джерелом, що засвідчує образ, який функціонував в англійському суспільстві революційної доби. Джерело створене не офіційною, не владною структурою та претендує “викрити” недоліки англійського короля. Гравюра Друзхаута ілюструвала книгу Майкла Спарка «Істина, винесена на світ і відкрита Часом або Оповідь про перші XIV роки короля Джеймса». Іконологічний аналіз гравюри Друзхаута спростив поетичний коментар, розміщений у книзі поряд. Фігура короля на гравюрі свідчить про те, що поняття *Acedia* було замінено поняттям *меланхолії*. Образ короля, який функціонував в англійському суспільстві другої половини XVI – початку XVII ст., це підтверджує: його описували як інтелектуала, пристрасну особу, але подеколи й спокійну (*Beati pacifici*), байдужу до земних утіх. Образ Якова I на гравюрі цілком збігається з тим образом, що функціонував у історичному наративі (ідеться про амбівалентність, схильність до меланхолії та пограничного стану).

Перспективою подальших досліджень є залучення ширшого кола архітектурних та скульптурних пам'яток ранньостюартюартівської доби. Крім цього, переклади та актуалізація окремих першоджерел (зокрема епітафійної промови Джона Вільямса) дозволили б ґрунтовно проаналізувати зв'язок між офіційними текстами та іконографією монарха.

ДЖЕРЕЛА ТА ЛІТЕРАТУРА

1. Арасс Д. (2020). *Взгляд улитки: описание неочевидного*. Москва: Ад Маргинем Пресс.
2. Барышева Е. (2011). Репрезентация власти как форма политического конструирования социальной среды. *Вестник РГГУ. Серия: Политология. История. Международные отношения*, 1 (62), 123-131.
3. Берджер Дж. (2020). *Як ми бачимо*. Пер. з англ. Я. Стріха. Харків: IST Publishing.
4. Бидерманн, Г. (1996). *Энциклопедия символов*. Москва: Республика.
5. Ващук Л. (2016). *Ренесансний правитель: образ Франциска I Валуа за його ордонансами та свідченнями сучасників*. Дисертація кандидата історичних наук, Київський національний університет імені Тараса Шевченка.
6. Высокова В. (2014). «Спор о древних и новых» и становление историзма в британской историографии XVIII в. *Известия Уральского федерального университета, Сер. 2, Гуманитарные науки*, 4 (133), 110-122.
7. Гаскелл А. (2013). Візуальна історія, *Нові підходи до історіописання (за ред. П. Берка)*, Київ: Ніка-Центр. С. 221-252.
8. Дворжак М. (1978). *История итальянского искусства в эпоху Возрождения. XIV и XV столетия. Курс лекций*. Москва: Искусство.
9. Йейтс Ф. А. (1997). *Искусство памяти*, Санкт-Петербург: Фонд поддержки науки и образования «Университетская книга».
10. Йейтс Ф. А. (1999). Последние пьесы Шекспира: Новый подход. *Новое литературное обозрение*, 35, 5-33.
11. Йейтс Ф. А. (2020). *Астрейя: Имперский символизм в XVI веке*. Москва: Издательство книжного магазина «Циолковский».

12. Іщенко Д. (2013). Колективні генеалогії в суспільно-політичних дискурсах: приклад середньовічної й ранньомодерної Англії. *Український історичний збірник*, 16, 250-266.
13. Іщенко Д. (2014). Політичне застосування репрезентацій минулого як об'єкт історичного дослідження: приклад ранньомодерної Англії. *Наукові записки НаУКМА. Історичні науки*, 156, 68-74.
14. Импеллузо Л. (2009). *Природа и ее символы. Растения. Цветы. Животные. Энциклопедия искусства*. Москва: Омега.
15. Канторович Э. (2013). *Два тела короля. Исследование по средневековой политической теологии*. Москва: Изд-во Института Гайдара.
16. Караваева Е. (2014). *Внешняя политика и репрезентация королевской власти в эпоху Генриха VIII (1509-1547 гг.)*. Диссертация кандидата исторических наук, Московский Государственный Университет им. М.В. Ломоносова, Москва.
17. Кассен Б. (2009). *Європейський словник філософій: Лексикон неперекладностей*. Т. 3. Київ: Дух і Літера, 270-282.
18. Кирьянова. Е. (2008). Орден подвязки как средство репрезентации власти Карла I Стюарта. *Средние века*, 69(4), 92-119.
19. Кирюхин Д. (2014). *Стратегия репрезентации королевской власти в культурной и интеллектуальной жизни английского двора в 1485-1533 гг.* Диссертация кандидата исторических наук, Нижегородский государственный педагогический университет имени Козьмы Минина, Нижний Новгород.
20. Ковалев В. (2006). *Королевский церемониал ранних Стюартов*. Диссертация кандидата исторических наук. Санкт-Петербургский государственный университет, Санкт-Петербург.
21. Ковбасюк С. (2016). Популярна культура ранньомодерних Нідерландів (1480-ті – 1580-ті рр.). Дисертація кандидата історичних наук. Київський

- національний університет імені Тараса Шевченка. Київ.
https://shron1.chtyvo.org.ua/Kovbasiuk_Stefaniia/Populiarna_kultura_rannomoder_nykh_Niderlandiv_1480-ti_1580-ti_rr.pdf.
22. Ковин В. (2011). Королевский двор Якова і Стюарта: Королевская спальня, ее слуги и все остальные. *Труды Исторического факультета Санкт-Петербургского университета*, 7, 110-186.
23. Кондратенко Т. (2006). *Развитие английской государственности в XVI - первой половине XVII вв. в освещении британской историографии второй половины XX в.* Диссертация кандидата исторических наук. Омский государственный университет им. Ф.М. Достоевского, Омск.
24. Кристева Ю. (2010). *Черное солнце: Депрессия и меланхолия*. Москва: Когито-Центр.
25. Лебедева І. (2018). Англія напередодні і під час буржуазної революції (1603–1660 рр.). *Вісник Київського національного лінгвістичного університету. Серія: Історія, економіка, філософія*, 23, 193-218.
http://nbuv.gov.ua/UJRN/Vknlu_Ief_2018_23_18
26. Латур Б., Колгас Р., Янева А. та ін. (2021). *А комусь ще подобаються міста? Екологія проти модернізації*. За ред. Б. Філоненка. Харків: IST Publishing, 93-107.
27. Левченко І. (2021). Album amicorum як джерело ранньомодерної доби: функції на доджерельному етапі та особливості побутування. *Всеукраїнська наукова конференція "Актуальні проблеми дослідження та викладання всесвітньої історії" (9 жовтня 2020)*. Дніпро: Ліра. С. 19-21.
28. Левченко, І. (2020). Візуальні стратегії репрезентації влади в яковіанський період (1603–1625). *Актуальні проблеми історії, філософії та права у дослідженнях молодих учених: збірник тез учасників конференції молодих*

- учених. ДУ «Інститут всесвітньої історії НАН України». Київ : Фенікс. С. 154-158.
29. Левченко І. (2020). Культ Сатурна у комеморативній репрезентації Єлизавети І Тюдор та Джеймса І Стюарта. *Каразінські читання (історичні науки): тези доповідей 73-ї Міжнародної наукової конференції (м. Харків, 24 квітня 2020 р.)*. Харків: ХНУ імені В. Н. Каразіна. С. 46-47.
30. Левченко І., Кухарук У. (2019). Символіка Ордену Підв'язки як засіб репрезентації влади Джеймса VI & I Стюарта (за зображальними джерелами з National Portrait Gallery). *Вісник Київського національного університету імені Тараса Шевченка (Серія: Історія), 1(140), 30-33*.
31. Мазур Н. (2018). Исследования визуальной культуры: история и предыстории. *Искусствознание, 1*.
<https://cyberleninka.ru/article/n/issledovaniya-vizualnoy-kultury-istoriya-i-predystoriya>.
32. Макарова Е. (2017). Визуализация образов власти в правление ранних Стюартов (Рубенс. Роспись потолка Банкетного зала в Уайтхолле). *Исторические Исследования, 7, 20-46*.
<http://www.historystudies.msu.ru/ojs2/index.php/ISIS/article/view/119/313>.
33. Мак-Люен М. (2015). *Галактика Гутенберга: становлення людини друкованої книги*. Київ: Ніка-Центр.
34. Митчелл, У. Дж. Т. (2017). *Иконология, образ, текст, идеология*. Пер. В. Дрозд. Екатеринбург: Кабинетный ученый.
35. Моисеев И. (2011). О структуре кооптации в состав рыцаре Ордена Подвязки. *Вестник СПб ГУ, 2(2), 98-103*.
36. Москиленко А. (1973). *Документы по истории университетов Европы XII - XV вв.* Воронеж: Воронежский педагогический институт. С. 45-46.

37. Панофски Э. (2006). *Ренессанс и "ренессансы" в искусстве Запада*. СПб.: Азбука-классика.
38. Пироговская М. Зрение и слух: что важнее? Аудиолекция. *Arzamas*. <https://arzamas.academy/courses/61/2>.
39. Рубенс П. П. (1933). Письма. Под общ. ред. А.В. Луначарского, А.М. Эфроса. М.-Л.: АCADEMIA.
40. Ружмон Д. (2012). *Любов і західна культура*, пер. з франц. Я. Тарасюк. Львів: Літопис.
41. Соколова А. (2020). Танець як ключовий елемент придворної маски королівського двора Англії періоду правління Якова I. *Часопис Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського*, 2-3 (47-48), 250-262.
42. Соколова А. (2019). Феномен придворної маски в культурі королівського двору Якова I Англійського. *Украинская культура: прошлое, настоящее, пути развития: научные издания ("Культурология")*, 33, 19-25.
43. Торопыгина, М. (2017). *Иконология. Начало. Проблема символа у Аби Варбурга и в иконологии его круга*. Litres.
44. Трунов А. (2010). Историкографический образ Якова I Стюарта (эволюция вигского мифа). *Образование. Качество. Инновации*, 2, 64-67.
45. Федоров С. (2014). Британская аристократия при Якове I Стюарте. *Социальные связи и их трансформация в Западной Европе XVII века*, Издательство Кемеровского университета, 126-151.
46. Федоров С. (2011). Посмертные изображения монарха в раннестюартовской Англи. *Труды Исторического факультета Санкт-Петербургского университета*, 7, 366-381.
<https://cyberleninka.ru/article/n/posmertnye-izobrazheniya-monarha-v-rannestyuartovskoy-anglii>.

47. Федоров С. (2006). Раннестюартовская знать династии: креатуры (1603-1615). *Вестник Санкт-Петербургского университета. История*, 3, 114-125.
48. Чаплінський Ю. (2022). *Зрозуміти архітектуру. Від готики й бароко до модерну та еkleктики*. Київ: Віхола, 137.
49. Чернов Д. (2010). До проблеми прочитання алегоричного і символічного в картинах Н. Пуссена "Танок людського життя" і "Час рятує Істину від задрості і розбрату". *Культура народів Причорномор'я*, 177, 184-187.
50. Шастель А. (2001). *Искусство и гуманизм во Флоренции времен Лоренцо Великолепного: Очерки об искусстве Ренессанса и неоплатоническом гуманизме*. Москва; Санкт-Петербург: Университетская книга.
51. Шевченко Н. (2002). Британський історик К. Рассел про деякі проблеми Англійської революції XVII ст. *Вісник Київського національного університету імені Тараса Шевченка. Історія*, 59(60), 110–114.
52. Шевченко Н. (2003). *Владні структури Англії доби ранніх Стюартів в британській історіографії другої половини XX ст.* Дисертація кандидата історичних наук. Київський національний університет імені Тараса Шевченка. Київ.
53. Шевченко Н. (2003). Соціально-економічні аспекти англійської історії XVII ст. у творчості Максима Ковалевського, *Історія та історіографія в Європі*, 1–2, 94–101.
54. Шевченко Н. (2005). Адміністративна структура ранньостюартівської Англії в дослідженнях британського історика Г. Ейлмера. *Вісник Київського національного університету імені Тараса Шевченка. Історія*, 77, 35–37.
55. Шевченко Н. (2007). Парламент ранньостюартівській Англії: спроба переосмислення (за матеріалами британської історіографічної дискусії

- останньої третини ХХ століття). *Вісник Київського національного університету імені Тараса Шевченка. Історія*, 89(90), 114-116.
56. Шевченко Н. (2007). Ірландський фактор у британській історії першої половини ХVII століття. *Вісник Київського національного університету імені Тараса Шевченка. Історія*, (90), 58-61.
57. Южакова Е. (2010). "Меланхолия I" Альбрехта Дюрера: история интерпретаций. *Известия Уральского государственного университета. Сер. 2, Гуманитарные науки*, 4 (82), 206-217.
58. Юм Д. (2000, 2001, 2002). *Англия под властью дома Стюартов в 2-х томах*. СПб.: Алетейя.
59. Юханнinson К. (2009). *История Меланхолии. О страхе, скуке и чувствительности в прежние времена и теперь*. Москва: Новое литературное обозрение.
60. Arasse D. (2003). *Histoires de peintures*, Denoël (rééd. Folio-poche 2006) (ISBN 2070320812); transcription de la série d'émissions diffusées sur France Culture pendant l'été 2003 (livre et CD-Rom sous mp3) rediffusée dans l'émission Un autre jour est possible [archive] du 15/10 au 15/11/2012.
61. Baker D. J., & Maley W. (Eds.). (2002). *British identities and English Renaissance literature*. Cambridge University Press.
62. Bath M. (2003). *Renaissance Decorative Ceilings in Scotland*. Edinburgh: National Museums of Scotland Publishing.
63. Bourdin B., Pickford S. (2011). *The Theological Political Origins of the Modern State*. Washington: Catholic University of America Press.
64. Brafman D. (2014). Diary of an obscure german artist with (almost) no friends. *Getty Research Journal*, 6, The University of Chicago Press, 151-162.
65. Collins H. (2000). *The Order of the Garter (1348-1461) Chivalry and Politics in Late Medieval England*. Oxford: Clarendon press.

66. Collins English Dictionary. (2009). *Complete & Unabridged 10th Edition* Harper Collins Publishers. <http://dictionary.reference.com/browse/brut>.
67. Daye A. (2004). The Banqueting House, Whitehall: a site specific to dance. *Historical Dance*, 4(1), 3-22.
68. Encyclopædia Britannica, 11th ed. Cambridge University Press. <http://www.1911encyclopedia.org/>.
69. Filet J. (2015). Representations of Inigo Jones's Banqueting House: Development of Sketches and Architectural Symbolism. *XVII-XVIII [En ligne]*, 72. DOI: <https://doi.org/10.4000/1718.367>.
70. Finlayson J. C., Sen A. (ed.). (2020). *Civic performance: pageantry and entertainments in early modern London*. Routledge.
71. Gittings C. (1984). *Death, Burial and the Individual in Early Modern England*. London.
72. Howarth D. (1997). *Images of rule: art and politics in the English Renaissance, 1485-1649*. Univ. of California Press.
73. Jack S. (2014). 'A Pattern for a King's Inauguration': The Coronation of James I in England. *Parergon*, 21.2, 67-91.
74. James VI/I. (1599). *Basilikon Doron or His Majesty's Instructions to His Dearest Sonne, Henry the Prince*, ed. Charles Edmonds (1599; repr., London: Wertheiner, Lea & Co., 1887).
75. Klibansky R., Panofsky E., Saxl F. (1979). *Saturn and melancholy: studies in the history of natural philosophy, religion and art*. Nendeln: Krsud reprint.
76. Leca B. (2011). Before photography: the album and the french graphic tradition in the early nineteenth century. *Studies in the History of Art*, 77, *Symposium Papers LIV: Art and the Early Photographic Album*, 31-54.
77. Levchenko I. (2020). The engraving of John Droeshout 'King James I of England and VI of Scotland with Truth and Time, Memory and History' (1651): an

- interpretation. *Text and Image: Essential Problems in Art History*, 2(10), 52-72. DOI: 10.17721/2519-4801.2020.2.03.
78. Moxey K. (1994). *The practice of theory. Poststructuralism, cultural politics and art history*. Itaka.
79. Ormrod W. (2016). The Foundation and Early Development of the Order of the Garter in England, 1348-1399. *Frühmittelalterliche Studien*, 50 (1), 361-392.
80. Pagnini C. (2015). Anna di Danimarca ei 'Queen's Masques'(1604-1611). *Drammaturgia*, 71-88.
81. Peters T., Garrard P., Ganesan, V., Stephenson J. (2012). The nature of King James VI/I's medical conditions: new approaches to the diagnosis. *History of Psychiatry*, 277-290. <http://hpy.sagepub.com/content/23/3/277>.
82. Rae C., Burnstock A. (2014). A technical study of portraits of King James VI and I attributed to John de Critz the Elder (d.1642): Artist, workshop and copies. *Hermens, E. (ed.) European Paintings 15th-18th Century: Copying, Replicating and Emulating. Archetype Publications Ltd in association with CATS, Copenhagen: London*, 58-66.
83. Robinson W. (2015). The Abrams Album: An Album Amicorum of Dutch Drawings from the Seventeenth Century. *Master Drawings*, 53, 1, 3-58.
84. Rankin M. (2007). *Imagining Henry VIII: Cultural Memory and the Tudor King, 1535-1625*. Ohio.
85. Schlueter J. (2006). Michael van Meer's «Album amicorum», with illustration of London, 1614-1615. *Huntington Library Quarterly*, 69 (2), 301-303.
86. Schlueter J. (2008). An Illustration of Traveling Players in Franz Hartmann's Early Modern "Album amicorum". *Medieval & Renaissance Drama in England*, 21, 191-200.

87. Smoluk M. (2008). The Favourites of James I and their impact on the King's home and foreign policy. *Lublin Studies in Modern Languages and Literature*, 32(1), 314-326.
88. Shevchenko N. (2003). «Collective Portraits» of English state–Power Holders of the first half of the 17th century in the Studies of Modern British Historians. *Ethnic History of European Nations, 14: Current Directions in Historical–Ethnological Research: Tendencies and Perspectives*, 107–110.
89. Strong R. C. (1986). *The cult of Elizabeth: Elizabethan portraiture and pageantry*. Univ. of California Press.
90. Rosenthal M. (2009). Fashions of Friendship in an Early Modern Illustrated Album Amicorum: British Library, MS Egerton 119. *Journal of Medieval and Early Modern Studies* 39(3), 620.
91. Taylor E. M. (2020). James I: Monarchial Representation and English Identity. Doctoral Dissertations, Louisiana State University. https://digitalcommons.lsu.edu/gradschool_dissertations/5197.
92. Town E. (2019). A Portrait of the Miniaturist as a Young Man: Nicholas Hilliard and the Painters of 1560s London, *British Art Studies*, Issue 17, <https://doi.org/10.17658/issn.2058-5462/issue-17/etown>.
<https://www.britishartstudies.ac.uk/index/article-index/hilliard-and-the-painters-of-1560s-london/article-category/article>.
93. Troitskaya, A. (2021). Typologia męskiego i kobiecego portretu miniaturowego w elżbietańskiej Anglii. *Perspektywy Kultury*, 34(3), 39-58. <https://czasopisma.ignatianum.edu.pl/pk/article/view/1982/1918>.
94. Walker H. (2013). Netherlandish Immigrant Painters and the Dutch Reformed Church of London, Austin Friars, 1560–1580. *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek*, 63, 58–81.

95. William J. (1625). *Great Britains Salomon A sermon preached at the magnificent funeral, of the most high and mighty king, Iames, the late King of Great Britaine, France, and Ireland, defender of the faith*. London: Printed by [Eliot's Court Press for] Iohn Bill, printer to the Kings most excellent Maiestie, 1625.
96. Wilson B. (2012). Social network. The Album amicorum and Early Modern Public Making. *Beyond the public sphere: opinions, publics, spaces in early modern Europe*, 205-227.
97. Woodward J. (1997). *The theatre of death: the ritual management of royal funerals in Renaissance England, 1570-1625*. Woodbridge: Boydell Press.

ДОДАТКИ

ДОДАТОК А

Рис. 1 King James I of England and VI of Scotland with Truth and Time, Memory and History by John Droeshout line engraving, 1603, published 1651. National Portrait Gallery, London.



Рис. 2. Пітер Пауль Рубенс. «Союз корон Шотландії та Англії». Розпис плафона банкетного павільйону палацу Вайтгол. Лондон. Бл. 1632-1634 рр.

(Фото: Royal Collection Trust)



Рис. 3. Пітер Пауль Рубенс. Блага мирного правління Якова I Стюарта. Розпис плафона банкетного павільйону палацу Вайтгол. Лондон. Бл. 1632-1634 рр.

(Фото: Royal Collection Trust)



Рис. 4. Пітер Пауль Рубенс. Апофеоз Якова I Стюарта. Розпис плафона банкетного павільйону палацу Уайтхолл. Лондон. Бл. 1632-1634 рр.

(Фото: Wikimedia)



Рис. 5. Лівен де Вогелеєр. Меморіал лорда Дарнлі. Полотно, олія. 1567.
Королівська колекція, Лондон (Велика Британія).

(Фото: Royal Collection Trust)



Рис. 7. Альбом Майкла ван Меєра з ілюстраціями Лондона, 1614–1615 (ff. 43v).

(Фото: The University of Edinburgh)



Рис. 8. Альбом Майкла ван Меєра з ілюстраціями Лондона, 1614–1615 (f. 378v).

(Фото: The University of Edinburgh)



Рис. 9. Яків I та його нащадки. Автор Чарльз Тернер (1773-1857) за Віллемом ван де Пассом (помер 1642).

(Фото: Wikimedia)



Рис. 10. Сімон ван де Пасс. Портрет короля Шотландії Якова I, Якова VI, що сидить на троні зі скіпетром і кулею. 1619 р.

(Фото: Wikimedia)



Рис. 11. Ренольд або Регінольд Елстрак (Elstracke). Король Англії Яків I і Шотландії VI і Анна Датська. Поч. XVII ст. Національна портретна галерея, Лондон (Велика Британія).

(Фото: NPG)



Рис. 12. Ніколас Хілліард. Яків VI і I, 1566 - 1625. Король Шотландії 1567 - 1625. Король Англії та Ірландії 1603 - 1625. Акварель на велумі. Бл. 1609. Національна портретна галерея Шотландії, Единбург (Шотландія).

(Фото: Antonia Reeve)



Рис. 13. Гравюра Ніколаса де Брюйна 1604 р. з зображенням Якова I Стюарта та Анни Датської з Генріхом VII Тюдором на вершині генеалогічного дерева. Royal Collection Trust 2017, частина Музею паперу Кассіано даль Поццо.

(Фото: Royal Collection Trust)

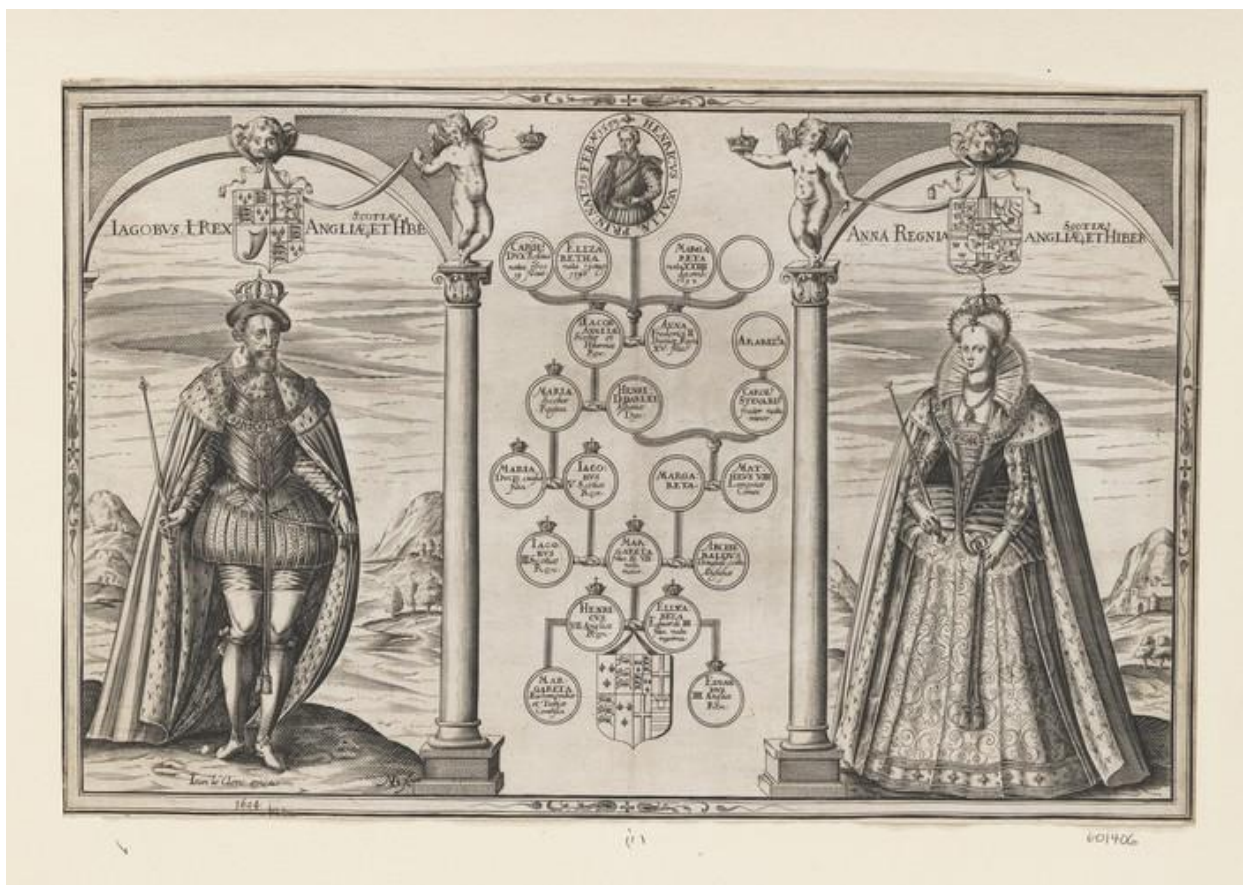


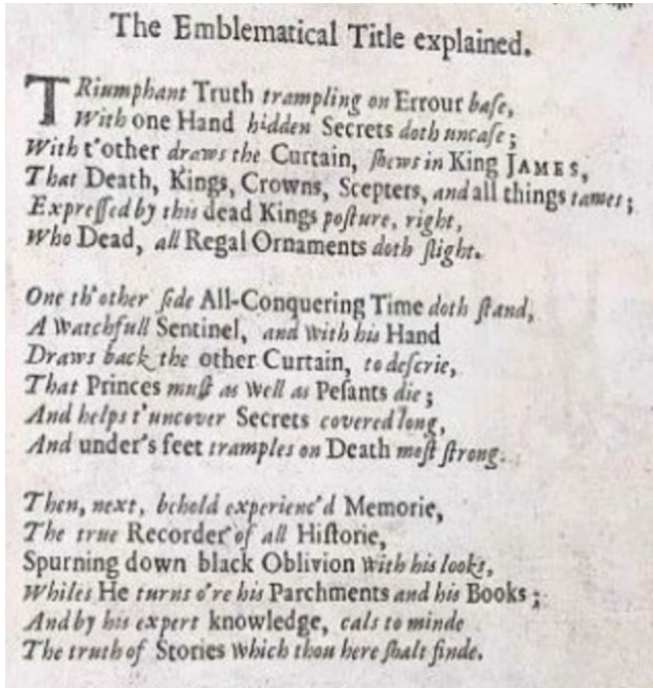
Рис. 14. Пол ван Сомер. Портрет Якова VI & I. Олія, полотно. 227.0 x 149.5.
Бл. 1620. Royal Collection Trust, Віндзорський замок, Велика Британія.

(Фото: Royal Collection Trust)



ДОДАТОК Б

Поетичний коментар до гравюри Джона Друзхаута та переклад українською мовою (переклала Стефанія Демчук)

Оригінал	Переклад
 <p>The Emblematical Title explained.</p> <p>Triumphant Truth trampling on Errour base, With one Hand hidden Secrets doth uncase; With t'other draws the Curtain, shews in King JAMES, That Death, Kings, Crowns, Scepters, and all things tames; Expressed by this dead Kings posture, right, Who Dead, all Regal Ornaments doth slight.</p> <p>One th'other side All-Conquering Time doth stand, A Watchfull Sentinel, and with his Hand Draws back the other Curtain, to descric, That Princes must as Well as Pesants die; And helps t'uncover Secrets covered long, And under's feet tramples on Death most strong.</p> <p>Then, next, behold experienc'd Memorie, The true Recorder of all Historie, Spurning down black Oblivion with his lookes, Whiles He turns o're his Parchments and his Books; And by his expert knowledge, calls to minde The truth of Stories which thou here shalt finde.</p>	<p>Тріумфуюча Правда попирає Оману, Однією Рукою викриваючи приховані Таємниці, Іншою – відхиляючи Завісу, показуючи на прикладі Короля Якова, Що Смерть, Королі, Корони, Скипетри та усі речі – марнота, Як видно з положення та привілеїв цього мертвого Короля, Коли ти – Мрець, усі Королівські Регалії щезають.</p> <p>На іншій стороні стоїть всевладний Час, Уважний Вартовий, який своєю Рукою Відхиляє іншу Завісу, щоб показати, Що Князі, як і Селяни, мають помирати; І допомагає [він] розкрити давно приховані Таємниці, Нещадно попираючи своїми ногами Смерть.</p> <p>Потім далі бачимо Пам'ять, Істинного Літописця Історії,</p>

*On th' other side sits Historie most grave,
Writes down what Memorie unto him gave,
To countenance both Time and Truth most sweet,
And treads down lazy Sloth under his feet;
Relating here, the Ranting daies of old,
Of whose base pranks, many foul Tales are told.*

*At last, i' th' midst, thou may'st a Coffin spie,
Wherein a murdered-Corps enclod' d doth lie;
On which, a Light and Urn, thou plac' d may'st see,
And in the midst to grow a Spreading Tree,
Full fraught with various Fruits, most fresh and fair,
To make succeeding Times most rich and rare.*

Який нехтує чорним Забуттям,
Коли перегортає усі свої Пергаменти та Книги
І своїми пізнаннями нагадує
Істину Історій, яку ви тут знайдете.

На іншій стороні сидить Історія і поважно
Записує усе, що їй дала Пам'ять,
Щоб примирити якнайкраще Час і Правду
І скинути під ноги неробу-Лінь;
Є тут і марнославні Дні Минулі,
Про ниці витівки чії, багато мовлено дурних Казок.

Нарешті, посередині ви можете помітити Домовину,
Де Мрець забитий вже лежить,
На ній стоять, як бачите, Світильник та Урна,
А у середині росте розлоге Дерево,
Багате на різні плоди, свіжі та гарні,
Які зроблять наступні Часи більш щедрими та
славними.