

УДК 7.034(492)

ББК 85.14

DOI:10.18688/aa155-5-52

С. А. Ковбасюк

## Шарлатанство в нидерландском искусстве конца XV – первой половины XVI века: античные реминисценции в ренессансной иконографии обмана

Обман в различных его проявлениях (от искушений святых обманными видениями до вполне повседневного самообмана) занимал значительное место в визуальной культуре конца XV–XVI в. Более того, неоднократно как в нарративных, так и в визуальных источниках он предстал неразрывно связанным с темой Глупости, своеобразным «общим местом» нидерландской культуры эпохи Северного Ренессанса.

Шарлатанство как один из подвидов обмана также неоднократно получало визуальную интерпретацию в творчестве нидерландских художников. Однако на данный момент специального исследования, посвященного становлению и анализу ренессансной иконографии шарлатанства в искусстве этих мастеров, а также анализу античных истоков данных образов, в историографии нет, хотя, как кажется, подобная работа могла бы существенно дополнить и расширить познания в области представлений и практик общества эпохи раннего Нового времени. Отдельные аспекты, касающиеся иконографии шарлатанства в творчестве И. Босха и П. Брейгеля Старшего были затронуты в работах Й. Кольдевея (J. Koldewij), П. Ванденбрука (P. Vandebroek), и Б. Верме (B. Vermet) [11], Ж.-К. Маржолена (J.-C. Margolin) [12], К. Геньебэ (C. Gaignebet) [7], Р. Марейниссена (R. Marijnissen) [13], Л. Диксон (L. Dixon) [4] и др.

Для анализа интересующего нас явления представляется важным рассмотреть пути сложения и развития иконографии шарлатанства в нидерландском искусстве указанного периода, выявить античные реминисценции в ренессансных образах шарлатанов, раскрыть значение гендерного аспекта в репрезентациях шарлатанства, а также определить социальный и религиозный контекст функционирования визуальных воплощений шарлатанства в Нидерландах XVI в.

Прежде чем перейти к рассмотрению ренессансной иконографии шарлатанства, кратко остановимся на античных истоках его понимания. Наиболее близким к ренессансному пониманию шарлатанства, как кажется, можно считать античного *pharmacopola*<sup>1</sup> — бродячего аптекаря, приготовлявшего микстуры и снадобья и обещавшего полное выздоровление от каких бы то ни было болезней. Сведения о шарлатанах достаточно фрагментарны, так как никто из античных авторов, очевидно, не задавал-

<sup>1</sup> Pharmacopola, ae (лат.) — шарлатан; торговец лекарствами, снадобьями.

ся целью дать характеристику этому явлению, что, в свою очередь, вполне возможно, объясняется низким социальным положением лекарей-шарлатанов — их ставили в один ряд с мимами, публичными женщинами, бродягами и шутами [10, р. 17]. Известно, что уже Плутарх (ок. 45 — ок. 127) делал различие между «профессиональным» врачом — *ιατρεῦων* — и бродячим врачом-шарлатаном — *τὰ φάρμακα ἢ τὰ μίμματα πωλῶν* («продавцом лекарств и микстур») [14, р. 193]. Римские авторы переняли как сам образ, так и терминологию. Один из наиболее влиятельных врачей, как во времена Античности, так и на протяжении средних веков, — Гален (129/131 — ок. 200/219) — вслед за Плутархом делил врачей на *vero medicus* — «настоящих» врачей и «*pharmacopolam quendam ex trivia*» — «каких-то площадных шарлатанов» [8, р. 938]. Античные авторы осуждали не только бродячий способ жизни торговца снадобьями, но и сам товар, который был у него в распоряжении. Наряду с мазями и снадобьями у шарлатана можно было купить и яды: о таком торговце упоминает Цицерон (106–43 до н. э.) в речи «На защиту Клуенция», называя его «*pharmacopolam circumforaneum*» («шарлатаном с рыночной площади») и рассказывая, как тот приготовил яд для Динеи [2, р. 75].

Итак, отметим четыре наиболее важные характеристики, отличающие античного шарлатана от окруженных уважением врачей: скитальческий образ жизни, обман потенциальных покупателей уверениями в излечении всех болезней, продажа псевдолечебных средств (в частности мазей) по высоким ценам, отсутствие этических установок (как в случае с торговлей ядами).

Насколько же изменилось понимание шарлатанства в ренессансную эпоху и можно ли говорить о рецепции античного образа?

Одним из первых к нарративной визуализации образа врача-шарлатана в эпоху Северного Возрождения обратился гуманист Себастьян Брант (1458–1521) в сатирической поэме «Корабль дураков» (1494). Брант описывал лекаря-шарлатана в разделе «*Von narrechter artznu*» («О лекаре-глупце») следующим образом:

*И исцеляет все увечья (так слухи говорят),  
раны, переломы, порезы и опухоли.  
Врачу-шуту под силу всё.  
Тот, кто использует целебную мазь для больных и изнуренных,  
Лечит глаза слезящиеся, воспаленные, усталые,  
И лечит без анализа мочи,  
Такой же шарлатан, каким был Зухта [1, р. 188–189].*

Как видим, с одной стороны, гуманист следует античному «канону» шарлатанства: тот лекарь, который уверяет в своей способности исцелять все болезни, применяет сомнительные мази и ставит диагноз «на глаз», по мнению автора, вполне заслуживает называться шарлатаном; с другой — нельзя не отметить новые акценты, которые составляет Брант: он называет подобного лекаря «глупцом» и «шутом» и засим предоставляет ему сомнительную честь занять место в «корабле дураков». Другими словами, вполне принимая античное толкование шарлатанства, Брант называет его одним из видов человеческой Глупости. В подобном понимании С. Брант был не одинок. Судя по некоторым визуальным источникам, именно в такой трактовке переняли понимание шарлатанства и художники.

Наверное, наиболее известной, но в то же время и наиболее спорной репрезентацией шарлатана-медика остается картина Иеронима Босха (1450–1516) «Извлечение камня глупости» (после 1494). Поскольку данная картина уже не раз становилась предметом специальных исследований [4; 6, р. 4; 15, р. 232], мы отметим лишь наиболее существенные в нашем случае детали иконографии. Надпись на картине гласит: «Мастер, извлеките камень / Мое имя Лубберт Дас» («Meester snyt die keye ras / Mynne name Is lubbert Das»): собственно, именно благодаря надписи картина получила свое название, так как на полотне «врач» извлекает из головы своего пациента не камень, а цветок [4, р. 60–61]. Перед нами четыре персонажа — пациент, -хирург-шарлатан и двое наблюдателей. На голове шарлатана — перевернутая воронка, символ, не раз использовавшийся Босхом, дабы указать на глупость персонажа, носящего подобный головной убор. Тут художник, как до этого Брант, переносит в плоскость глупости обман и шарлатанство, создавая художественное воплощение «лекаря-глупца». В то же время прямо за спиной шарлатана вдалеке виднеется виселица, а рядом с ней шест с колесом<sup>2</sup> — Босх, хоть и расценивает шарлатанство как глупость, но, очевидно, считает, что такого врача должно настичь еще земное правосудие.

На иконографии шарлатана реминисценции из Бранта не завершаются. В том же ключе, на наш взгляд, можно истолковать и двух наблюдателей, которые, судя по их жестам, адресованным «лекарю», из одной с ним компании. Так, монах держит в руках сосуд, похожий на рарен, кружку, использовавшуюся для разнообразных возлияний<sup>3</sup>. Пристрастие монахов к пиву и вину не раз обыгрывается в сатирическом или же морализаторском ключе в литературе — в частности у Бранта [1, р. 242–245] — и искусстве данного периода: нередко подобные антиклерикальные мотивы появлялись и в творчестве самого Босха<sup>4</sup>. Прежде чем оценить роль монаха с рареном в этой сценке, рассмотрим второго «сообщника» шарлатана-хирурга.

Закрытая книга на голове монахини, в свою очередь, может расцениваться не только в контексте антиклерикальной полемики как символ незнания [4, р. 60], но и как атрибут шарлатанства, опять же упоминаемый Брантом:

*Некоторые только называются врачами,  
Но в искусстве [врачевания] они ничего не смыслят.  
Они знают лишь то, о чем говорится в травнике* [1, р. 189].

«Травниками», Krüuterbüchlin, называли книги для врачей, которые, очевидно, были доступны даже тем, кто не имел специальной подготовки.

Зачем же художник поместил монаха с рареном и монахиню с закрытой книгой подле фигуры шарлатана? Как кажется, картина может быть истолкована в аллегорическом ключе: шарлатан-хирург как олицетворение Обмана, его пациент — Глупости, монах — Пьянства, а монахиня — Незнания. Этот прием, столь частый в пьесах реде-рейкеров XVI в., вполне мог быть перенят и художником, близким к риторам. В таком

<sup>2</sup> Шест с колесом предназначался для колесования, одной из наиболее позорных и мучительных казней в XV–XVI вв.

<sup>3</sup> За ремарку относительно кружки рарена и ее коннотаций автор хотел бы отдельно поблагодарить к. иск., доцента М. А. Костырю.

<sup>4</sup> Например, в «Возе сена» (1500–1502), а также в «Искушении св. Антония» (1505–1506).

случае послание картины Босха может быть истолковано следующим образом: Обман преуспевает за счет Глупости, чему потакают Пьянство и Незнание.

«Извлечение камня глупости» усилиями последователей и копиистов Босха стало одной из наиболее популярных тем в нидерландской светской живописи XVI в.

Обратился к данному сюжету и Питер Брейгель Старший (ок. 1525–1569) в гравюре «Колдунья из Маллегема» (1559). Его интерпретация в некотором плане исключительна, поэтому заслуживает отдельного внимания. Первое, что нельзя не отметить, — это единственный случай, когда шарлатан изображен художником не мужчиной, а женщиной. Хотя ее черты настолько же мало схожи с женскими, как и черты безумной Греты с одноименной картины Брейгеля (1562), стих, размещенный под гравюрой, гласит: «Вы, господа горожане Маллегема, ликуйте, Я, фрау Ведьма, хочу, чтобы меня полюбили и тут, в Маллегеме. Я пришла, чтобы исцелить вас, и вот я к вашим услугам вместе с моими прислужниками. Придите все, не мешкая, как знатные, так и простые; страдаете ли вы от хандры или от камней в голове, приходите скорее». В ее образе слышны отголоски «охоты на ведьм» XVI в. — женщина, практикующая медицину, пусть и сомнительного характера, не просто лекарь-шарлатан, но ведьма [5, р. 31–33], о чем зрителям не дают забыть даже в такой сатирической репрезентации.

Саму «фрау Ведьму» мы видим в центре композиции — она извлекает «камень глупости» у одного из пациентов. На ее поясе висит мешочек с хирургическими инструментами, однако перевязь — атрибут шутов — раскрывает сущность ее «профессионализма». Соответствует колдунье и свита: над ней мужчина держит поднос с микстурами и мазями — неизменными атрибутами бродячих лекарей-шарлатанов еще с античных времен. Позади него на столе ряд склянок со схожим наполнением: ими торгует другая пособница ведьмы и, судя по всему, довольно успешно — один одураченный простак уже взял в руки банку со снадобьем. Тем временем аптекарская лавка, помещенная художником в левый нижний угол, пустует — аптекарь же наблюдает за толпой, идущей к ведьме. Рядом с ним женщина, держа в руках камень, очевидно, один из «трофейных» «каменей глупости», извлеченных из голов пациентов и привезенных с собой шарлатанкой, убеждает аптекаря в чудодейственных способностях «фрау Ведьмы».

Публика, наблюдающая за операцией по извлечению камня, вызывает столь же мало доверия и сочувствия, как и главная героиня: у каждого на лбу мы видим большой «камень глупости»: один из персонажей, с особо большим камнем, даже пытается украсть кошелек другого, явление, распространенное в реальности и бывшее одной из причин антипатии к шарлатанам, собиравшим большие толпы, где совершить кражу было просто.

Другие элементы иконографии — яйцо в правом нижнем углу гравюры с пациентом и еще одним хирургом-шарлатаном, отсылающее нас к известной нидерландской поговорке XVI в. «В каждом яйце сидит дурак»<sup>5</sup>; мужчина под столом с замком, запирающим рот, который иллюстрирует и доныне популярную поговорку «держат рот на

<sup>5</sup> В XVI в. в ходу было несколько поговорок, связанных с шутами и яйцами; в их основе лежит игра слов: каждое яйцо содержит желток — «доог», это же слово было одним из обозначений дурака. Подробнее см. [9, р. 98].

замке»; сова, символизирующая ночь и действия демонических сил, с одной стороны, и зрячесть во тьме, с другой<sup>6</sup>, — неперенные составляющие образов Глупости и Обмана в ренессансной нидерландской живописи и неоднократно встречаются в работах художников школы И. Босха, П. Брейгеля Старшего и др. Поддельная же грамота с «трофейными» «камнями глупости» и склянки с микстурами и мазями указывают уже непосредственно на шарлатанство.

«Извлечение камня глупости», впрочем, не было единственным способом репрезентации шарлатанства. В данном контексте следует еще остановиться на образе бродячего «зубодера» — дантиста-шарлатана.

Одним из первых в нидерландском искусстве к этому образу обратился Лука Лейденский (1494–1533). Так, на его гравюре «Зубодер», датируемой 1523 г., перед нами предстают зубной врач-шарлатан, его сообщница и пациент. Лука Лейденский использует в данном случае юмористический и в то же время морализаторский сюжетный ход, впервые примененный И. Босхом в «Фокуснике» (1475–1480) и ставший впоследствии своеобразным топосом в репрезентации шарлатанства, — пока шарлатан выдергивает зуб, его сообщница «обчищает» кошелек пациента. На шарлатане шляпа, «украшенная» зубами предыдущих пациентов, свидетельствующими о его «опытности» и «компетентности». На особом шесте установлена грамота, подобная грамоте «Колдуньи из Маллегема», а на столике разложены инструменты, зубы, мешочек с каким-то лекарственным средством, баночки, тут же небольшая квадратная емкость с палочкой, служащая, очевидно, для замешивания мазей или микстур. Важным кажется отметить богатую одежду шарлатана — кафтан с прорезями по «моде ландскнехтов», чрезвычайно популярной в 1520–1530-гг., и плащ с отороченным мехом воротником, — резко контрастирующую с лохмотьями его пациента, чьи штаны и обувь изорваны, а ножны дырявы. На наш взгляд, этим противопоставлением художник хотел подтолкнуть зрителя не столько к осуждению шарлатана, сколько к мысли о том, что доверие к таким сомнительным докторам обогащает последних, в то время как доверчивых глупцов ведет к нищете. Эта же мысль украшает и гравюру, выполненную по рисунку И. Босха, «Фокусник»: «О сколько ловких фокусов находим мы в этом мире! Те, которые благодаря своим баулам фокусника совершают чудо, заставляют людей обманым путем изрыгать всякие диковинки на стол. Именно так они преуспевают в своих проделках. Так что не верь им никогда, ведь если ты лишишься своего кошелька, ты об этом пожалеешь» («Och wat vintmen Coenskens in tswerelts ronden / Die door den guijchelsack wonder connen brouwen / En doen tuolck spouwen met hare loose vonden / wonder op de' tafele waer dore sij huijs houwen / daeroen betrouwe niet tot gheene stonden / want verloorde oock u borse tsoude u rouwen»).

Тот факт, что именно пациент является объектом насмешки в случае с гравюрой Луки Лейденского, подчеркивает и гримаса страха и боли на его лице, которая в соче-

<sup>6</sup> Появление совы в качестве символа Глупости, вполне вероятно, еще один результат игры слов, излюбленной нидерландскими риториками и художниками, с ними связанными (к таковому относился и Брейгель): «uul» означало сову, но в то же время и дурака. Эта игра слов запечатлена в фамилии популярного германского героя Тила Уленшпигеля — «Uilen-spiegel» — зеркало совы, то есть, зеркало дураков.

тании с судорожными движениями тела придает ему жалкий и униженный вид, призванный вызывать скорее смех, чем сочувствие зрителей [3, р. 107–109].

Тема зубного врача-шарлатана получила неожиданное продолжение в серии картин босховской школы под общим названием «Изгнание торгующих из храма», датированных второй половиной XVI в. (в случае полотен из Таллина, Лондона и Копенгагена) и XVII в. (в случае версии из Глазго). Мы остановимся на анализе таллинской версии «Изгнания» как наиболее ранней и хорошо сохранившейся (1570). Передний план картины условно разделен храмовым порталом на три части. В центре Христос, как это было описано в Евангелии<sup>7</sup>, изгоняет из Иерусалимского храма «продающих и покупающих» — несколько поверженных падают прямо на паперти, пугая калек, просящих там милостыню. Справа движется поток выгнанных торговцев со своим скотом, птицей, менял с мешками. На втором плане этот поток дублирует другой — там художник изобразил Крестный ход, уходящий за ворота города на Голгофу, где и происходит распятие Христа. Как кажется, сопоставление этих двух движущихся процессов не случайно — одно является своеобразным следствием другого, то есть те, кто был изгнан из храма, станут теми, кто позднее распнет Христа.

Тем удивительнее видеть в этой репрезентации евангельской истории шарлатан-дантиста. Этой сценке отведена тем не менее треть картины. Слева от портала храма расположился «зубодер»: как и в гравюре Луки Лейденского, мы видим шест с поддельной грамотой врача, изображенный на ней герб с человеком, справляющим естественные потребности, вполне красноречив. Присутствует и столик с необходимыми для операций инструментами и склянками с микстурами и мазями. Особенное внимание обращают на себя очки — символ духовной слепоты и глупости в ренессансной нидерландской живописи [12, р. 392–393]. Сам шарлатан демонстрирует только что вырванный у сидящей около него женщины зуб. За ходом операции наблюдает публика, однако не все увлечены действиями дантиста: один срезает кошелек у своего соседа, а его сообщник ожидает, чтобы забрать украденное. Сценка соответствует тем же стихам с гравюры по рисунку И. Босха, которые мы уже приводили выше, и ее мораль ясна: пока вы наблюдаете за ловкими «фокусами», недолго лишиться кошелька.

В данном случае на втором плане также мы видим своеобразное «продолжение истории». Художник в назидание изобразил там сцену совершения правосудия: к позорному столбу<sup>8</sup> привязан мужчина, рядом с ним, в корзине, сидит еще один человек, очевидно, его сообщник. Их окружает толпа с вилами, требующая расправы. Такой конец ждет шарлатана-дантиста, если он продолжит заниматься своим ремеслом.

Художник, несомненно, противопоставляет две эти казни — распятие Христа за грехи всех людей и расправу над двумя шарлатанами за их собственные грехи. Христос вызывал к себе ненависть, пытаясь очистить храм, шарлатан — своим обманом.

<sup>7</sup> «И вошел Иисус в храм Божий и выгнал всех продающих и покупающих в храме, и опрокинул столы меновщиков и скамьи продающих голубей, и говорил им: написано, — дом Мой домом молитвы наречется; а вы сделали его вертепом разбойников». Мф. 21:12–13.

<sup>8</sup> Позорный столб такой же конструкции можно увидеть и на картине Питера Брейгеля Старшего «Нидерландские пословицы» (1559) (пословица «Он играет у позорного столба» — «Hij speelt op de kaak»).

И несмотря на вполне типичную для репрезентаций шарлатанства иконографию, контекст этой сценки выводит ее за рамки «жанровости» и морализаторства, наводя на размышления об испуительной жертве Христа, принявшего ту судьбу, которая должна быть уготована лишь злодеям, а в данном случае шарлатанам.

Подведем итоги. Значительную роль в формировании образа шарлатана в нидерландском искусстве сыграла популярная в тот период античная литература, в частности произведения Плутарха, Цицерона и в особенности одного из наиболее известных и влиятельных врачей Античности — Галена, переводчиком трудов которого в эпоху Ренессанса был сам Эразм Роттердамский. Именно определение шарлатана как «*pharmasopola ex trivía*» — «площадного аптекаря» — во многом предопределило восприятие и репрезентацию этого образа в нидерландском искусстве XVI в.

Другим нарративным ориентиром визуализации шарлатанства стал «Корабль дураков» С. Бранта, где впервые за долгое время был переосмыслен образ шарлатана уже в терминах Глупости, управляющей миром: и он, и доверяющая ему публика были расценены Брантом как *parren*, дураки.

Такие воплощения образа шарлатанства, как картина И. Босха «Извлечение камня глупости» и гравюра П. Брейгеля Старшего «Колдунья из Маллегема», хорошо иллюстрируют как рецепцию античных взглядов на шарлатанство, так и новое, гуманистическое понимание этого явления: взаимосвязь обмана и глупости, что, в свою очередь, предопределило сложение иконографии шарлатанства в последующих визуальных интерпретациях. Фальшивые грамоты, склянки и коробочки с «целебными» микстурами и препаратами, хирургические инструменты — иконографические детали, навеянные как нарративными источниками, так, несомненно, и реальной практикой шарлатанства XVI в., — дополняются художниками символами Глупости — «камнями глупости» на лбах пациентов, перевернутой воронкой на голове шарлатана, разбитым яйцом, в котором «сидит дурак», перевязью шута на груди ведьмы-шарлатанки и т. д.

Кроме шарлатана-хирурга в нидерландском искусстве существовал и другой образ — «зубодера», имевший иконографию, схожую с «извлечением камня глупости». Однако контекст функционирования этого образа не ограничивался сатирико-морализаторскими репрезентациями, но использовался и в религиозной риторике.

Соединение античной и гуманистической литературной традиции с нидерландской популярной культурой привело к созданию в ренессансном искусстве многогранного, как свидетельствует иконография, образа шарлатана, бывшего одновременно и обманщиком, заслуживающим виселицы, и дураком, переоценивавшим свои медицинские способности, и в то же время шутком, высмеивавшим пороки и глупость современного ему общества.

## Литература

1. *Brant S. Ship of fools.* – New York: Dover Publications, Inc., 1944. – 41 p.
2. *Cicero Tullius M. Pro Cluentio.* – Oxford: Clarendon Press, 1889. – 242 p.
3. *Dijkhuizen J.-F. van, Etenkel K.-A.-E. The Sense of Suffering: Constructions of Physical Pain in Early Modern Culture.* – Leiden: Brill, 2009. – 501 p.

4. Dixon L. Bosch. – London: Phaidon, 2003. – 352 p.
5. Ehrenreich B., English D. *Witches, Midwives, and Nurses: A History of Women Healers*. – New York: Feminist Press at CUNY, 2010. – 112 p.
6. Falk K. *The Unknown Hieronymus Bosch*. – Berkeley: North Atlantic Books, 2008. – 116 p.
7. Gaignebet C. Le Combat de Carnaval et de Carême // *Annales, Economies, Societes, Civilisations*. 1972. – No. 2. – P. 313–345.
8. Galenus. *Librorum Secunda Classis Materiam Sanitatis*. – Venetiis: Apud Iuntas, 1565. – 1086 p.
9. Gibson W. S. *Figures of speech. Picturing Proverbs in Renaissance Netherlands*. – Berkley – Los Angeles – London: University of California Press, 2010. – 256 p.
10. Horatius Flaccus Q. *Opera: cum variis lectionibus, notis variorum et indice locupletissimo*. – London: Payne & Edwards, 1793. – 198 p.
11. Koldewij J., Vandenbroeck P., Vermet B. Jérôme Bosch. *L'oeuvre complet*. – Paris: Flammarion, 2001. – 208 p.
12. Margolin J.-C. Des lunettes et des hommes ou la satire des mal-voyants au XVII<sup>e</sup> siècle // *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*. 1975. – Vol. 30. No. 2–3. – P. 375–393.
13. Marijnissen R.H. *Bruegel. Tout l'oeuvre peint et dessiné*. – Paris: Albin Michel, 1988. – 420 p.
14. Plutarchus. *Scripta Moralia De Profectibus in Virtutis*. – Paris: Firmin Didot, 1841. – Vol. I. – 1402 p.
15. Wallace E.-R., Gach J. *History of Psychiatry and Medical Psychology: With an Epilogue on Psychiatry and the Mind-Body Relation*. – New York: Springer Science & Business Media, 2010. – 911 p.

**Название статьи.** Шарлатанство в нидерландском искусстве конца XV – первой половины XVI века: античные реминисценции в ренессансной иконографии обмана.

**Сведения об авторе.** Ковбасюк Стефания Андреевна — аспирантка. Киевский национальный университет имени Тараса Шевченко, Владимирская ул., 60, Киев, Украина, 01033. stephanie\_rom@mail.ru

**Аннотация.** Сложение и развитие иконографии шарлатанства — одна из интереснейших проблем в изучении нидерландского искусства эпохи Ренессанса. Среди наиболее популярных образов шарлатанов значительное место занимает хирург-шарлатан. Иконографические детали, навеянные как нарративными источниками, так, несомненно, и реальными практиками шарлатанства XVI в., художники дополняют символами Глупости — «каменьями глупости» на лбах пациентов, перевернутой воронкой на голове шарлатана, разбитым яйцом, в котором «сидит дурак», перевязью шута на груди ведьмы-шарлатанки и т. д. Помимо шарлатана-хирурга в нидерландском искусстве существовал и другой образ — «зубодера», имевший иконографию, схожую с «извлечением камня глупости». Однако контекст этого образа не ограничивался сатирико-морализаторскими репрезентациями, но использовался в религиозной риторике. Соединение античной и гуманистической литературной традиции с нидерландской популярной культурой привело к созданию в ренессансном искусстве многогранного, как свидетельствует иконография, образа шарлатана, бывшего одновременно и обманщиком, заслуживающим виселицы, и дураком, переоценивающим свои медицинские способности, и в то же время шутом, высмеивающим пороки и глупость современного ему общества.

**Ключевые слова:** шарлатанство; обман; глупость; античность; дантист; И. Босх.

**Title.** Quackery in the Netherlands Art of Late 15<sup>th</sup> – First Half of the 16<sup>th</sup> Century: Classical Allusions in the Renaissance Iconography of Deceit

**Author.** Kovbasiuk, Stefaniia Andreevna — Ph. D. student. Taras Shevchenko National University of Kyiv, Volodymyrska St., 60, 01033 Kyiv, Ukraine. stephanie\_rom@mail.ru

**Abstract.** The author of the article aspires to explore specific ways of depiction of quackery that is explicitly traceable in the art of the Renaissance Netherlands. Among the most popular depictions of quacksalvers the leading position undoubtedly belongs to the “surgeon-quack”. His iconography was inspired by both narrative sources and the real practice of quacks in the 16<sup>th</sup> century. Painters amplified it with different symbols of Folly: “stone of folly” on a patient’s forehead, a turned upside-down funnel on a quack’s head, broken eggs, where “a fool sits”, a fool’s sash of “Frau Hexe” etc. In addition to surgeon-quack there existed another image of quacksalver — the one of “tooth-puller”. This topos was not limited to moralizing effects: it is likely enough that this kind of imagery was used for the purposes of religious rhetoric as well.

Tradition of Classical antiquity coupled with Humanistic one, in combination with the Netherlands’ popular culture resulted in creation of a versatile image of quack. He was depicted as a trickster worth of gallows, a fool who overestimates his medical training, and at the same time — a jester who mocks vices and folly of the society.

**Keywords:** quackery; deceit; folly; antiquity; H. Bosch.

## References

- Brant S. *Ship of fools*. New York, Dover Publications, 1944. 418 p.
- Cicero Tullius M. *Pro Cluentio*. Oxford, Clarendon Press Publ., 1889. 242 p. (in Latin)
- Dijkhuizen J. F. van; Enenkel K. A. E. *The Sense of Suffering: Constructions of Physical Pain in Early Modern Culture*. Leiden, Brill Publ., 2009. 501 p.



- Dixon L. *Bosch*. London, Phaidon Publ., 2003. 352 p.
- Ehrenreich B.; English D. *Witches, Midwives, and Nurses: A History of Women Healers*. New York, Feminist Press at CUNY Publ., 2010. 112 p.
- Falk K. *The Unknown Hieronymus Bosch*. Berkeley, North Atlantic Books Publ., 2008. 116 p.
- Gaignebet C. Le Combat de Carnaval et de Carême. *Annales, Economies, Societes, Civilisations*, 1972, vol. 27, no. 2, pp. 313–345. (in French)
- Galenus. *Librorum Secunda Classis Materiam Sanitatis*. Venetiis, Apud Iuntas Publ., 1565. 1086 p. (in Latin).
- Gibson W. S. *Figures of speech. Picturing Proverbs in Renaissance Netherlands*. Berkley — Los Angeles — London, University of California Press Publ., 2010. 256 p.
- Horatius Flaccus Q. *Opera: cum variis lectionibus, notis variorum et indice locupletissimo*. London, Payne & Edwards Publ., 1793. 198 p. (in Latin)
- Koldewij J.; Vandenbroeck P.; Vermet B. *Jérôme Bosch. L'oeuvre complet*. Paris, Flammarion Publ., 2001. 208 p. (in French)
- Margolin J.-C. Des lunettes et des hommes ou la satire des mal-voyants au XVIe siècle. *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*, 1975, vol. 30, no. 2–3, pp. 375–393 (in French).
- Marijnissen R. H. *Bruegel. Tout l'oeuvre peint et dessiné*. Paris, Albin Michel Publ., 1988. 420 p. (in French).
- Plutarchus. *Scripta Morali De Profectibus in Virtutis, Vol. I*. Paris, Firmin Didot Publ., 1841. 1402 p. (in Latin).
- Wallace E. R.; Gach J. *History of Psychiatry and Medical Psychology: With an Epilogue on Psychiatry and the Mind-Body Relation*. New York, Springer Science & Business Media Publ., 2010. 911 p.