

n<sup>05</sup>

2022 05

*Mėnesinis kultūros ir meno žurnalas*

**nemunas**

Liudvikas Jakimavičius

Eglė Kižaitė

Eglė Karpavičiūtė

Mindaugas Valiukas

Vahur Afanasjev

3<sup>90</sup> €





Nežinomas autorius SPĖJAMAS MARKIZĖS GABRIELLE'ĖS D'ESTRĖES IR JOS SESERS, VILARO HERCOGIENĖS, PORTRETAS, apie 1594 m. Drobė, aliejus, 96 x 125. Publikuojama pagal CC licenciją

## FONTENBLO MOKYKLOS ALCHEMIJA. PASLAPTINGOS BESIMAUDANČIOS PONIOS

ANASTASIJA FROKOVA

Fontenblo tapybos mokykla (pranc. *École de Fontainebleau*) garsėja nuostabiais paslaptiniais nuogų besimaudančių moterų, kurios tokios panašios viena į kitą ir tokios

nepasiekiamos, atvaizdais. Nepasiekiamos ne tik dėl savo atsainaus žaitumo, bet ir todėl, kad nepasiduoda interpretacijai. Minėtieji paveikslai prikausto tiek meno mėgėjų, tiek

kritikų dėmesį, o pastarieji pateikia skirtingas siužeto ikonografijos interpretacijas. Gali būti, kad taip ir nepavyks nutraukti paslapties šydo nuo šių gražuolių prancūzių tačiau



vis tiek pasistengsime priartėti prie jų mįslės įminimo ar bent jau rasti vieną iš galimų suvokimo būdų.

Faktas, jog klasikos meistrų paveikslai yra ne tik žiūrėti, bet ir skaitomi, dabar žinomas daugeliui. Toks savotiškas Renesanso ir Naujųjų laikų žmogaus žaidimas – spėlioti, įminti, ieškoti paslėptų reikšmių, kurių buvo tiek daug, kad didžiulė jų dalis mums šiandien gali atrodyti nesuprantama dėl nuo analizuojamų drobių atsiradimo pakitusios gyvenimo tikrovės. Būtent į tokių darbų kategoriją patenka ir elegantiškosios Fontenblo ponios. Pabandykime jas patyrinėti, pasitelkdami vieną iš populiariausių menų – alchemiją.

Fontenblo mokykla, atsiradusi to paties pavadinimo rūmuose, buvo prancūziškojo Renesanso ir manierizmo tvirtovė. Jos formavimasis ir klestėjimas vyko karaliaus Pranciškaus I valdymo laikais – tas laikotarpis dar vadinamas pirmąja Fontenblo mokykla; jos menininkams didelę įtaką darė itališkoji kultūra. Antrasis laikotarpis siejamas su Henriko III ir Henriko IV karaliavimo metais, kai išryškėjo individualūs meistrų bruožai, vienas kurių buvo įvairus, tačiau labai tipiškas vonioje sėdinčių iki pusės apsinuoginusių moterų, mįslingai žvelgiančių į stebėtoją, vaizdavimas.

Kas dedasi paveiksle? Kodėl gestai tokie keisti? Jeigu tai aristokratės, kaip daugelis galvoja, kodėl jos nuogos ir taip iššaukiančiai nutapytos?

Vienas žinomiausių šios serijos darbų – nežinomo dailininko apie 1594 m. sukurtas, spėjama, markizės Gabrielle'ės d'Estrées ir jos sesers portretas. Gabrielle'ė d'Estrées buvo Henriko IV favoritė (favoritės – itin svarbus to laikotarpio prancūziškojo dvaro bruožas). Daugelis menotyrininkų sutinka, jog pagrindinė šios drobės atsiradimo priežastis – staigi nuo Henriko IV besilaukusios Gabrielle'ės mirtis (manoma, kad ji galėjo mirti vonioje nuo apsinuodijimo ar eklampsijos – nėštumo metu atsiradusių traukulių, – karaliui dar nespėjus jai pasipiršti). Todėl ši moteris paveiksle laiko žiedą, o sesuo spaudžia jos krūtis spenelį, taip lyg užsimindama apie nėštumą. Versija, žinoma, labai romantiška, jeigu neatsižvelgi į tai, jog portretas nutapytas likus penkeriems metams iki favoritės mirties. Be to, netrukus

tokios besimaudančios ponios ims neįtikėtinu greičiu pildyti XVI–XVII a. sandūros meninę erdvę. Egzistuoja dar keletas kūrinių tuo pačiu pavadinimu, datuojamų skirtingais metais, ir vienintelis dalykas, kuris juos vienija, tai služeto bei drobėse regimų moterų panašumas. Be to, tokie paveikslai tapyti ne tik Prancūzijoje, bet ir Nyderlanduose. Gali būti, kad dailininkai visai nevaizdavo jokių konkrečių asmenybių, tiesiog siekė sukurti tuo metu jau atpažįstamą, tipinį besimaudančiųjų įvaizdį. Ar tai buvo tik noras tapyti apnuogintą kūną, ar kažkas daugiau? Greičiausiai minėtuose paveiksluose – ne paprastos besimaudančios moters, o Valdovo nuotakos. Ir Valdovas ne paprastas, o Karalius-alchemikas, kuris siekia susižadėti su Karaliene-alchemike, idant iššauktų filosofinio akmens gimimą. Du antagonistiniai pradai: vyriškasis – Saulė – ir moteriškasis – Mėnulis – turi susijungti, norint sukurti Didįjį Kūrinį (*Opus Magnum*).

Renesanso laikais alchemija tapo masiniu reiškiniu. XVI–XVII a. plačiuose gyventojų sluoksniuose ji pasiekė populiarumo viršūnę. Nuo XIV a. pab. radosi daugybė sudėtingo alegorinio turinio miniatiūrų, taip pat paplito garsių alchemikų tekstai. Visi – nuo karalių iki amatininkų – domėjosi filosofinio akmens sukūrimu ir transmutacijos (netauriųjų metalų pavertimo auksu) procesu. Dažnai patys karaliai žavėjosi hermetizmu ir į dvarus kviesdavo žinomus alchemikus. Pavyzdžiui, Johnas Dee tarnavo Elžbietai I, Edwardas Kelly'is dirbo imperatoriaus-alchemiko Rudolfo II dvare. Nereikėtų pamiršti, kad ir patys menininkai dažnai užsiimdavo įvairiais alcheminiais eksperimentais (ypač Renesanso ir manierizmo laikais). Dėl tokio nepaprasto populiarumo alcheminė simbolika prasiskverbė į visas meno sritis, nuo tapybos iki literatūros, ir tapo savotiška meninės kalbos dalimi. Tad kokia tai kalba ir ką gali reikšti mus dominantis paveikslas?

Galima daryti prielaidą, kad šioje XVI a. drobėje užslėptos trys žinomiausios alcheminio Didžiojo Kūrinio fazės: *nigredo* (juodoji, irimo), *albedo* (baltoji, apšvalymo) ir *rubedo* (raudonoji, dvasios ir materijos sintezės, filosofinio akmens sukūrimo). Pirmame plane matomos dvi moterys yra tarsi viena kitos atspindžiai ir kartu – bendros visumos dalys, tačiau drauge lieka ir viena moterimi – Karaliene, Valdove,

Karaliaus nuotaka, kuriai, siekiant transformuotis, reikia mirti ir vėl prisikelti, nes kiekvienas gimimas kyla iš irimo, mirtis pagimdo gyvybę. Hermetizmo mokymų adeptai buvo įsitikinę visiško suirimo (mirties) būtinybe, nes jis lemia tolesnę transformaciją ir prisikėlimą tobulesniu tiek fiziniu, tiek dvasiniu pavidalu. *Nigredo* fazę personifikuoja juoda-plaukė dama, *albedo* – šviesiaplaukė, o raudonplaukė raudona suknelė, sėdinti arčiausiai židinio, atitinkamai įsmeina *rubedo* fazę. Atidžiai įsižiūrėjus, būtent pastaroji ponija, menotyrininkų ar meno mylėtojų neretai painiojama su tarnaitė, visgi yra iš to paties socialinio sluoksnio kaip ir damos pirmajame plane. *Rubedo* fazę, t. y. filosofinio akmens sukūrimą, simbolizuoja ir ryškios raudonos spalvos užkulisiai, kurių įspūdį paveiksle perteikia praskleistos aksominės užuolaidos. Ten regimas žalia medžiaga užtiestas stalas, kaip rašė anglų alchemikas Eugenius Philaethes'as, simbolizuoja Veneros įtaką. Ši spalva alchemijoje paprastai siejama su meilės deive Venera, kurią prancūzų manierizmo tapyboje labai dažnai galima pamatyti prisidengusią žaliu klostuotu audiniu. Tai tarpinė fazė tarp baltos ir raudonos. Židinytis – atnoras arba tiglis – krosnis, kurioje vyksta metalų lydymosi etapai. Dar ji siejama su išmintingųjų ugnimi, paskutinįjį Kūrinio stadiją. Virš židinio – pusiau paslėptas nuogo vyro, subtiliai prisidengusio raudonu audiniu, atvaizdas tarsi sufleruoja apie būtiną dviejų pradų susijungimą, filosofinę santuoką; hermetistai tikėjo, kad vyrų lyties organuose slypi ugnis. Reikia pasakyti, kad alcheminiai traktatai buvo gausiai iliustruoti erotinėmis scenomis, atvira demonstruojančiomis meilės aktą, turėjusį nuvesti į galutinį tobulumą. Vyro ir moters susijungimas suvoktas kaip mažoji mirtis (pranc. *la petite mort*) ir ją lydinti transformacija, tad nuogumas buvo būtinas taip siekiamai Karaliaus ir Mergelės santuokai. Apskritai, Mergelės atvaizdas simbolizuoja Mėnulį, sidabrą ir asocijuojasi su balta spalva, Karalius – Saulė – dažniausiai apsirengęs raudonai. Svarbu paminėti, kad Hermis Trismegistas, su kurio vardu siejamas hermetizmas arba hermeneutika, sakė, jog Saulė ir Mėnulis yra alcheminio-filosofinio akmens tėvas ir motina. Dažnai sutinkami darbai su tokia ikonografija, kur moteris pridengta pusiau permatomu audiniu kaip baltumu ir sidabro simboliu. Na, o mums svarbu, kad baltumas šiame paveiksle





Nežinomas autorius GABRIELLE'Ė D'ESTRĖES VONIJOJE, apie 1598–1599 m. Drobė, atlejus, 115 x 103. Publikuojama pagal CC licenciją

sutinkamas tiek perliniuose auskaruose, tiek vonią, kurioje matomos ponios, puošiančiame audinyje.

Elegantiška, lyg netyčiomis, mūsų žvilgsnį užgauna ir pirmame plane regimas žiedas. Jį tarp

pirštų laiko šviesioji dama. Galbūt tai galėtų reikšti Karaliaus ir Karalienės susijungimą, Valdovo ir Valdovės, sieros ir gyvsidabrio santuoką?.. Panašų atvaizdą galima išvysti garsiajame šeštame Bazilijaus Valentino, žymaus XV a. Vokietijos alchemiko, rakte (autorius parašė

12 skyrių knygą apie alchemiją, kur kiekvieną skyrių įvardijo kaip raktą, padėsiantį geriau suprasti šį mokslą, kuriame Valdovas įteikia sužadėtuvių žiedą Valdovei. Brunetės kairės rankos gestas gali būti užuomina į pieno pilnas krūtis, t. y. į pieną, vieną iš dviejų pirminių pradų – sieros ir gyvsidabrio – simbolių, dažnai derinamą su krauju. Kai kuriuose tekstuose jis siejamas su sperma, kadangi alchemijoje sperma ir menstruacijų kraujas yra visa ko pagrindas bei svarbūs transmutacijos proceso ingredientai. Moters pirštai, laikantys krūties spenelį, suformuoja matomą apskritimą, kuris gali būti interpretuojamas kaip nuoroda į tobulumą arba priartėjimą prie jo, nes ratas neužsidaro. O kadangi jau supratome, jog tobulumas pasiekiamas tik po mirties, vonia šiuo atveju yra ir apsiprausimo, ir karsto simbolis. Karstas – vienas iš filosofinio kiaušinio, indo, iš kurio vėliau atsiras filosofinis akmuo, pavidalų. Kaip rašė Bazilijus Valentinas: „Stebėkite, kad vyro ir žmonos sąjunga įvyktų tik po to, kai jie nusirengs ir nusiims visus papuošalus tiek nuo veido, tiek nuo viso kūno, kad į karstą patektų tokie pat tyri, kokie atėjo į pasaulį.“ Nicolas Flamelis, XIV a. prancūzų raštininkas ir įvairių rankraščių pardavėjas, pagarsėjęs kaip didis alchemijos mylėtojas, teigė, jog „balta yra gyvybės, o juoda – mirties simbolis“. Kad parodytų prisikėlimo baltumą, atsirandantį po mirties, N. Flamelis kūną, dvasią ir sielą apibūdino kaip baltai vilkinčius vyrus ir moteris, prisikeliančius iš kapų. Ir nors paveiksle Karaliaus nematyti, visgi neapsirikite, jo maudynės vyksta atskirai. Alchemikų požiūriu, vyras turi praustis atskirai nuo moters, nes jo nuplaukamas turinys moteriai yra pernelyg sunkus ir kenksmingas. Tikėtina, kad už interpretuojamo Karaliaus ir Karalienės įvaizdžio slypi ir pats realus valdovas, susižavėjęs savo favorite. Taigi, turint omenyje didžiulį monarchų susidomėjimą transmutacija, galima manyti, jog panašūs siužetai buvo kuriami ir dėl mados, su užuomina į naują meilužę ar netgi jos nėštumą, kadangi po Karaliaus ir Karalienės sueities turi gimi filosofinis akmuo. Būdamas mėgstamiausia karaliaus favorite, Gabrielle'ė d'Estrees galėjo būti pavaizduota paveiksle, bet ne kaip konkreti, tikra moteris, o kaip apibendrintas jos tipas, šlovinantis Henriko IV didybę.

Dar vienas, panašus į jau aptartą, Gabrielle'ės d'Estrees portretas (nutapytas apie 1598 m.), saugomas Kondė (Condé) muziejuje

François Clouet DAMA SAVO VONIOJE, apie 1571 m. Ažuostas, aliejus, 97,3 x 81,2. Publikuojama pagal CC licenciją







Nežinomas autorius MEDŽIOTOJA DIANA, apie 1550 m.  
Drobė, aliejus, 191 x 132. Publikuojama pagal CC licenciją

Prancūzijoje, laikomas (taip jau atsitiko) ir Diane'os de Poitiers, Henriko II favoritės, kuri buvo vyresnė už karalių 20 metų ir dalyvavo politiniame gyvenime netgi po monarcho mirties, portretu. Iš kur tokia painiava? Pati pirmoji paveikslas versija nutapyta 1571 m. Prancūzijos dvaro dailininko François Clouet. Ji saugoma Vašingtono nacionalinėje meno galerijoje ir vadinama arba Diane'os de Poitiers, arba Marijos iš Škotijos portretu, nes kieno jis – tiksliai nežinoma. Vargu, ar karaliaus favoritė, Diane'a de Poitiers, suvaidinusi svarbų vaidmenį Prancūzijos politikoje, ar juo labiau karalienė Marija iš Škotijos pozuotą nuogos vonioje. Visgi moteris paveiksle tikrai miglotai primena de Poitiers, kurią dažnai lygindavo ir, laikydami nemirtinga, net tapatindavo su deive Diana, hermetizme įkūnijančia Mėnulį (sidabrą) ir paprastai lydima pusbėnulių simboliu. Beje, dar viena alcheminė nuoroda: pusbėnulis buvo Diane'os de Poitiers ir Henriko II emblema! Apskritai, atsigręžus į antikinę ikonografiją, kur deivė-medžiotoja visada vaizduojama apsirengusi ir su elniu (o ne su šunimi, kaip Vakarų Europos Renesanso ir Naujųjų laikų mene), regimos Fontenblo Dianos (paveikslas datuojamas apie 1550 m., priskiriamas italų dailininkui Lucai Penni) nuogumas stebina ir leidžia praplėsti jo interpretaciją, o kartu – šiek tiek priartina prie mūsų besimaudančių ponių. Pasak mitologijos, apsinuoginusią Dianą pamatė jaunas vyras Akteonas, kai deivė, nusimetusi drabužius, nuėjo maudytis. Pats vandens motyvas alchemijoje nepaprastai reikšmingas, bet ne mažiau svarbus yra ir Akteono mitas, alchemikų suprantas kaip bylojantis apie dieviškąją prigimtį bei transformaciją, mat Akteoną deivė medžiotoja nužudė. Veikiausiai minėtasis paveikslas – vienas iš ankstyviausių Fontenblo mokyklos atvaizdų, kuriame vaizduojami alcheminiai simboliai su tiesiogine nuoroda į konkretų asmenį. Jeigu atsigręšime į meno istoriją, panašią situaciją išvysime ir Sandro Botticellio šedevre „Veneros gimimas“, kuriame deivės prototipu pasirinkta Simonetta Vespucci ir kuris savo slapta kalba galbūt taip pat susijęs su alchemija.

Bet grįžkime prie Diane'os de Poitiers, daugelio kultūros veikėjų įkvėpėjos, iki šių dienų išlikusios viena paslaptlingiausių ir labiausiai mitologizuotų moteriškų figūrų. Netgi manoma, kad ji pagal alchemikų receptus gerė skystą auksą ir taip išsaugojo savo jaunystę



bei grožį. Nėra patikimos informacijos apie tai, kaip giliai ponias de Poitiers domėjosi hermetizmo filosofija, tačiau faktas, jog dailininkams ji tapo alcheminės Karalienės įsikūnijimu, aiškus iš daugybės jų sukurtų darbų. Pavyzdžiui, aptariama drobė demonstruoja gyvsidabrio gavybą, pagrindinį pirmąjį visų sidabro turinčių metalų išgavimo principą. Strėlė, kaip ir kiekvienas sužeidžiantis daiktas, transmutacijos mene tampa ugnies, kurią pasitelkus išgaunami siera ir gyvsidabris, personifikacija. Iki XVI a. šveicarų gydytojo Paracelso buvo tikima, kad egzistuoja du pagrindiniai elementai: siera ir gyvsidabris (merkurius), bet vėliau atsirado trečiasis – druska. Siera yra vyriškasis pradai, gyvsidabris – moteriškasis, susijęs su išgaravimu. Tai primena šuoliui, t. y. skrydžiui pasiruošęs baltas šuo šalia Diane'os kojos. Jis, beje, yra vienas iš sieros bei gyvsidabrio simbolių ir dažnai atsiranda iliustracijose, vaizduojančiose transmutacijos procesą. Šie cheminiai elementai atitinkamai žymėti aukso ir sidabro ženklais, nes iš aukso būdavo išgaunama siera, o iš sidabro – gyvsidabris, po to būdavo kuriama materija, eliksyras, kurį panaudojus susidarydavo tobulas auksas. Diane'os de Poitiers portretas neabejotinai tarnavo kaip tokio siužeto prototipas ir, tikėtina, virto postūmiu vėlesniam jo vaizdavimui.

Dar kartą pažvelkime į ankstesnį, 1598 m., paveikslą, kuris taps pavyzdiniu ir bus pakartotas daugybę kartų, kaip ir besimaudančios ponios, o tam tikru momentu šių kūrinių siužetai netgi susijungs. Tai nekelia jokios nuostabos, nes abiejose drobėse regimas Didžiojo Kūrinio gimimo procesas; šiuo konkrečiu atveju stebime paskutinę *rubedo* fazę ir filosofinio akmens suformavimą. Kaip jau išsiaiškinome, *Opus Magnum* atsiradimui reikia trijų cheminių elementų (sieros, gyvsidabrio, druskos), kurie gamtoje atitinka keturias stichijas (ugnį, vandenį, žemę ir orą). Vonia su besimaudančiomis poniomis neabejotinai yra susijusi su vandeniu, indas su vaisiais simbolizuoja žemę, pro atvirą langą kambarys prisipildo oro, židinyje dega ugnis. Šiuo atveju mauduolė galima tapatinti su Venera, kurios vietą alchemijos istorijoje būtų sunku pervertinti. Venera, siejama su variu ir kurtu – su Amūru bei Erotu, yra viena pagrindinių *Opus Magnum* gimimo dalyvių. Ji simbolizuoja erotišką, kūnišką, nešvankią, kuriančią meilę ir pagimdo Erotą, kuris savo ruožtu transformuoja ir atnauja materiją,

paversdamas ją tobulą. Filosofas-alchemikas Antoine'as-Josephas Pernety'is manė, kad be Veneros neįmanoma sukurti Didžiojo Kūrinio, o alchemikas Michaelas Maieris tikėjo, jog egzistuoja mitas apie Saulės susijungimą su Venera, todėl Veneroje (varyje) išlieka ir aukso galia. Šalia meilės deivės – ir mažasis Erotas. Venera apsupta savo įprastinių gėlių – rožių, – o sodo simbolika yra vienas iš labiausiai paplitusių Dangiškojo (hermetinio) sodo vaizdavimo būdų. Dangiškajame sode pasėjama sėkla, kuri turi išaugti, ir tai yra vienas iš paskutiniųjų *Opus Magnum* kūrimo etapų. Alchemikai jį sieja su vaiko gimimu, kai vyro sėkla pradeda naują gyvybę ir tereikia laukti. Veneros rankose – raudonas gvazdikas – užuomina į *rubedo* fazę. Gvazdikus savo veikale „Žalioji sodas“ mini ir Bernardas Trevisanas. Vaisius ir vaikas – pasėtos sėklos rezultatai, tai aiški paralelė. Vaikas – filosofinis akmuo, išsiritęs iš filosofinio kiaušinio, kuris tolimesniame plauke pavaizduotas kaip uždaras ašotis. Ašotis yra vienas iš filosofinio kiaušinio pavidalų ir paprastai būna stiklinis arba molinis. Rogeris Baconas rašo: „Indas turi būti apvalus, siauru kaklu. Galį būti pagamintas iš stiklo arba kieto kaip stiklas molio; jo anga hermetiškai uždaroma dangteliu ir užpilama derva.“ Ašotis regimas šalia krosnies-atanoro, papuošto Eroto ir kaukę nusiimančio vyro piešiniu. Kaukės nusiėmimas gali ženklinti atgimimo etapą. Šalia moters, laikančios ašotį, kabo paveikslas su vieneragiu. Alcheminis vieneragis simbolizuoja apsaivalumą, baltąją (*albedo*) fazę, reiškiančią transmutaciją ir dvasinę evoliuciją. Jo ragas rodo Dvasios sugebėjimą prasiskverbti į Materiją, taip pat tai yra gyvsidabrio ženklas. Johano Danielio Myllyso iliustracijose po medžiu sėdintis vieneragis įkūnija dvasią, vedančią į prisikėlimą.

Panašų į aptariamą žindytės atvaizdą galima pamatyti žymaus vokiečių alchemiko Michaelo Maierio rinkinio „Bėganti Atalanta“, parašyto 1617 m., t. y. jau po to, kai buvo sukurtas šis paveikslas, iliustracijoje prie 35-osios epigramos:

*Žiūrėkite, kaip motinos galingųjų Triptolemo  
Ir Achilo išmokė juos išverti patį didžiausią karštį.  
Viena jų buvo nepakartojama Cerera, kita – Tetidė,  
Naktį juos maitino ugnimi, dieną – pienu.  
Taigi būtent to išmintingųjų medicina moka,  
Maitintis ugnimi kaip motinos krūtimi.*

Net ir nebūnant hermetizmo meno žinovu, įmanu įžvelgti jei ne šių atvaizdų ryšį, tai bent esmės panašumą, bet kadangi alchemikai savo tekstus kruopščiai užšifruodavo, jų prasmę šiandien galime tik spėlioti. Triptolemas – deivės Demetros (Cereros) numylėtinis, kurį ji išmokė įdirbti žemę, t. y. suteikti gyvenimą, ir davė jam aukso vežimą, kuris šiuo atveju ir yra filosofinis akmuo. Trojos karo didvyriui Achilui buvo dovanotas nepažeidžiamas kūnas ir, motinos nimfos Tetidės, grūdinusios jį stebuklinga ugnimi, dėka, – dieviška prigimtis. Tokie mįslingi tekstai bei iliustracijos rodo alcheminio akmens išgavimo, nemirtingumo ir dvasinės transformacijos pasiekimo proceso etapus. Dvi pagrindinės moteriškos dievybės – Diana ir Venera – kartkartėmis susieina. Savo esė „Dianos maudynės“ prancūzų rašytojas Pierre'as Klossowskis pasakoja, kaip abi deivės po vandens srovėmis pasirodo mirtingųjų akims.

Taigi matome, kad alcheminis pasaulis buvo ne tik savo dirbtuvėse triūsiančių auksakalių reikalas. Kurtos iliuminuotos knygos, poezijos rinkiniai, alcheminiai sodai, skirti pasaulietiškiems malonumams, net karaliai bei karalienės su malonumu studijavo ir atlikinėjo alcheminius eksperimentus. Tekste minėti paveikslai gali būti suprantami ir kaip dar viena hermetizmo mados iliustracija, o besimaudančių ponių atvaizdai – siejami su monarcho meilės ryšiais su eiline favorite arba atlikti, kaip dabar sakytume, memų vaidmenį Renesanso ir Naujųjų laikų kultūroje.

Iš rusų kalbos vertė Literatūrinio Aleksandro Puškino muziejaus ekskursijų vadovė Miglė Mikulėnaitė



LIETUVOS  
NACIONALINIS  
DAILES  
MUZIEJUS