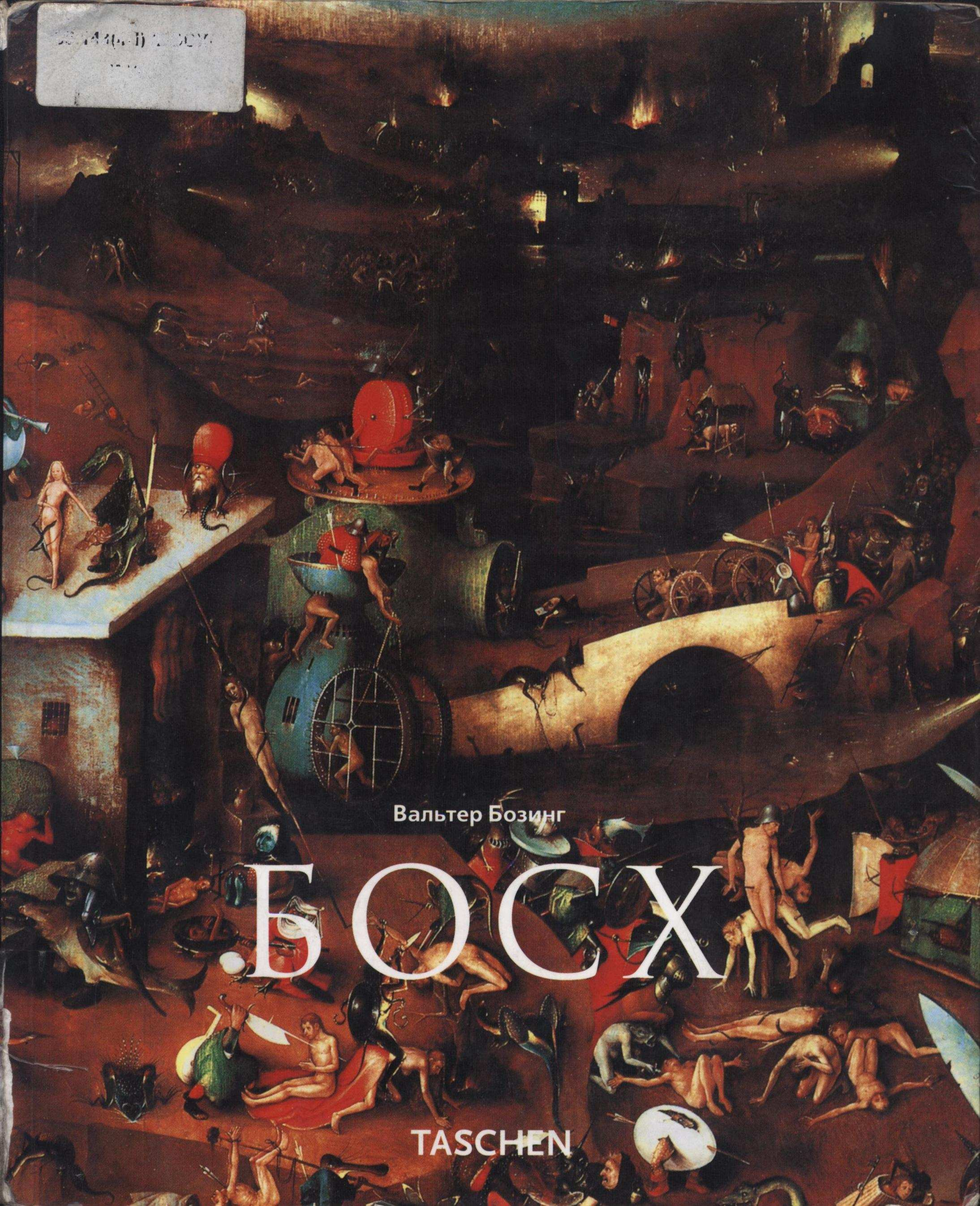


2014 (11) 12007



Вальтер Бозинг

БОСХ

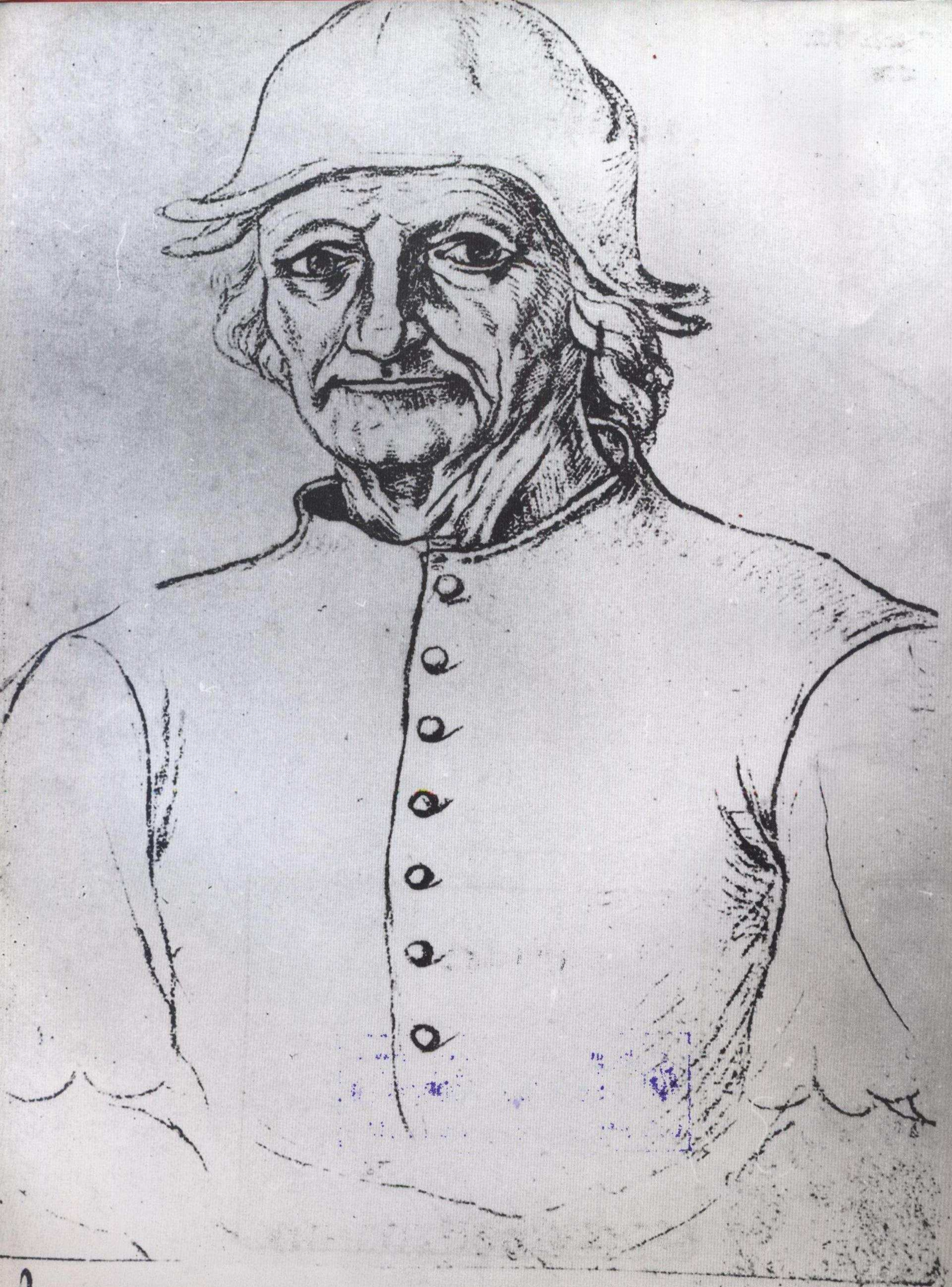
TASCHEN

Thronomus bold

«... ничего подобного до сих пор не делали и ни о чем подобном не думали».

АЛЬБРЕХТ ДЮРЕР





Joachimus 2501 p. 100

85.143(4Н) /БОСХ/

Б 769

Вальтер Бозинг

ИЕРОНИМ БОСХ

Около 1450–1516

Между Адом и Раем

831067



TASCHEN / АРТ-РОДНИК

НА ОБЛОЖКЕ:

Страшный Суд (фрагмент)

Центральная часть триптиха

Дерево, масло. 163,7 × 127 см

Академия изобразительных искусств. Вена

НА ФРОНТИСПИСЕ И ПОСЛЕДНЕЙ СТРАНИЦЕ ОБЛОЖКИ:

Портрет Иеронима Босха (?)

Карандаш, сангина. 41 × 28 см

Муниципальная библиотека. Аррас

Перевод с английского П. Боборыкина
Научный редактор Т. Володина
Ответственный редактор С. Александрович
Художественный редактор Л. Денисенко
Корректор Ю. Баклакова
Компьютерная верстка О. Волчков, Т. Уянци

© 2001 Taschen GmbH

Hohenzollernring 53, D-50672 Köln

www.taschen.com

© 1973 for the text by Thames & Hudson Ltd., London

Редактор Инго Ф. Вальтер

Обложка Ангелики Ташен, Кёльн

© Арт-Родник, издание на русском языке, 2001

Отпечатано в Германии

ISBN 5-88896-058-6

Содержание

7

Вступление

11

Жизнь и среда

17

Истоки. Библейская тематика
в раннем творчестве Босха

25

Зерцало человека

33

Страшный Суд

45

Торжество греха

61

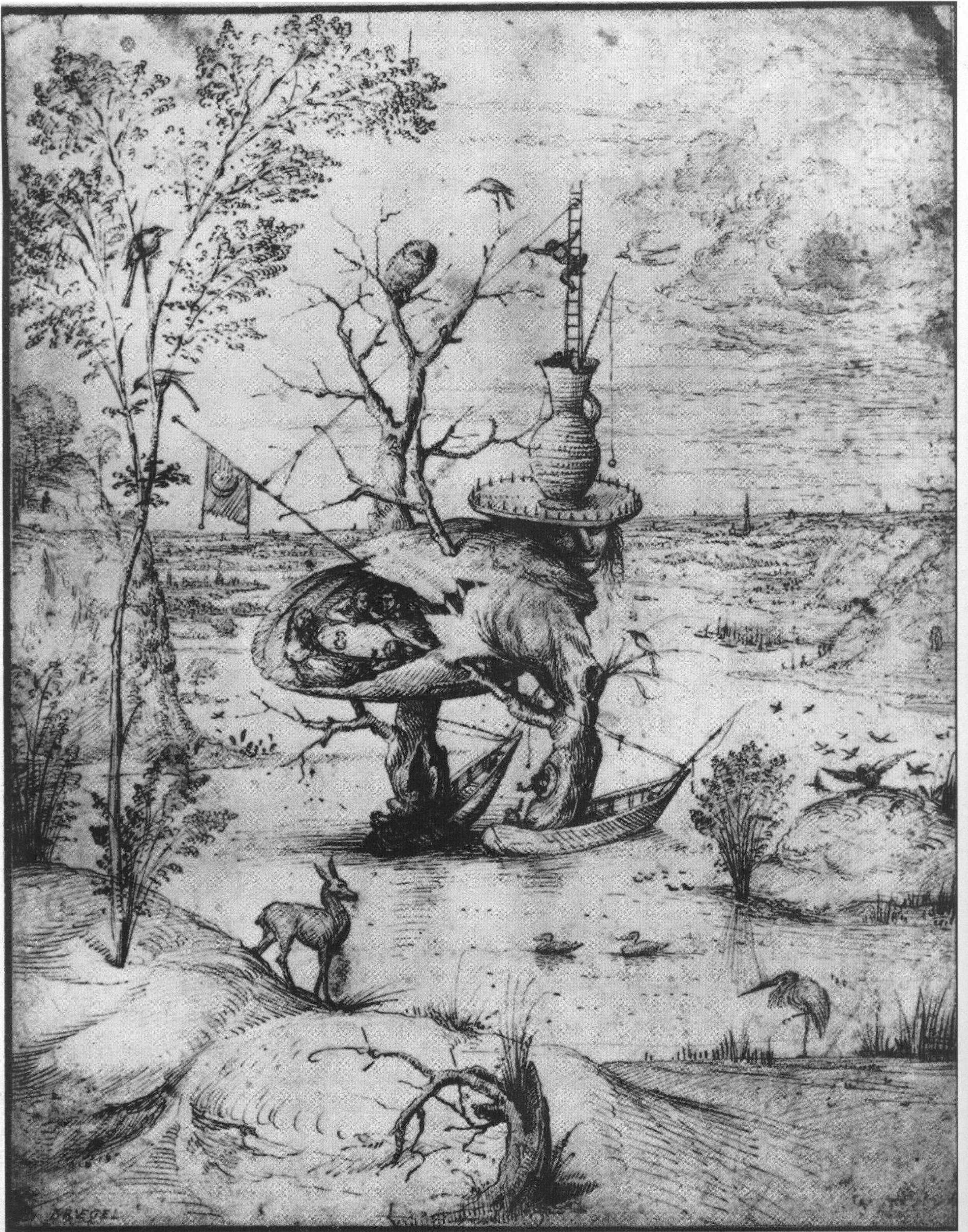
Жизнь человеческая

69

Подражание Христу

79

Торжество святости



REGEL

Вступление

Странный мир, сотворенный Иеронимом Босхом, с особенной наглядностью предстает перед нами в мадридском Музее Прадо. Там, в одной из верхних галерей, собраны три главных алтарных триптиха и несколько других, менее масштабных произведений, принадлежащих кисти самого Босха или вышедших из стен его мастерской. Как резко контрастируют они с висящими рядом картинами других нидерландских художников, как ничтожно мало общего у холодновато-отстраненной и скрупулезно детализированной композиции Робера Кампена «Обручение Марии с Иосифом» или исполненного величавой и сдержанной скорби «Снятия со креста», созданного Рогиром ван дер Вейденом, с босховским «Возом сена», например, или с его «Садом земных наслаждений», где самый воздух будто пропитан присутствием дьявола. Искусство мастеров предшествующего поколения прочно укоренено в приземленном, обстоятельном мире повседневности, тогда как Босх погружает нас в зыбкий и неверный, на глазах меняющий свои формы и очертания мир фантасмагорических видений и кошмарных снов.

Искусство Босха всегда обладало громадной притягательной силой, но прежде считалось, что его «чертовщина» призвана всего лишь забавлять зрителей, щекотать им нервы, подобно тем гротескным фигурам, которые мастера итальянского Возрождения вплетали в свои орнаменты. Впрочем, король Филипп II собирал картины Босха не столько для развлечения, сколько для поучения, но испанцы в данном случае — пример нетипичный. Их соотечественник Фелипе де Гевара* еще в самом раннем, написанном около 1656 года, исследовании творчества Босха сетовал на то, что слишком многие считают мастера «всего лишь создателем монстров и химер». И полстолетия спустя нидерландский теоретик искусства Карел ван Мандер** видел в композициях Босха прежде всего «удивительные и диковинные фантазии... скорее отталкивающие, нежели приятные для глаза».

Но в нашем веке ученые, придя к выводу, что в творчестве Босха заключен куда более глубокий смысл, предприняли множество попыток объяснить его значение, найти его истоки, дать ему толкование. Одни считают Босха кем-то вроде сюрреалиста XV века, извлекавшего свои невиданные образы из глубин подсознания, и, называя его имя, неизменно вспоминают Сальвадора Дали. Другие полагают, что искусство Босха отражает средневековые «эзотерические дисциплины» — алхимию, астрологию, черную магию. Третьи стараются связать художника с различными религиозными ересями, существовавшими в ту эпоху. Примеры тому можно найти в монографии Вильгельма Френгера***: помимо того, что его теории заслуживают внимания уже в силу своей популярности, они наглядно демонстрируют, с какими проблемами сталкивается любой искусствовед, желающий интерпретировать творчество Босха.

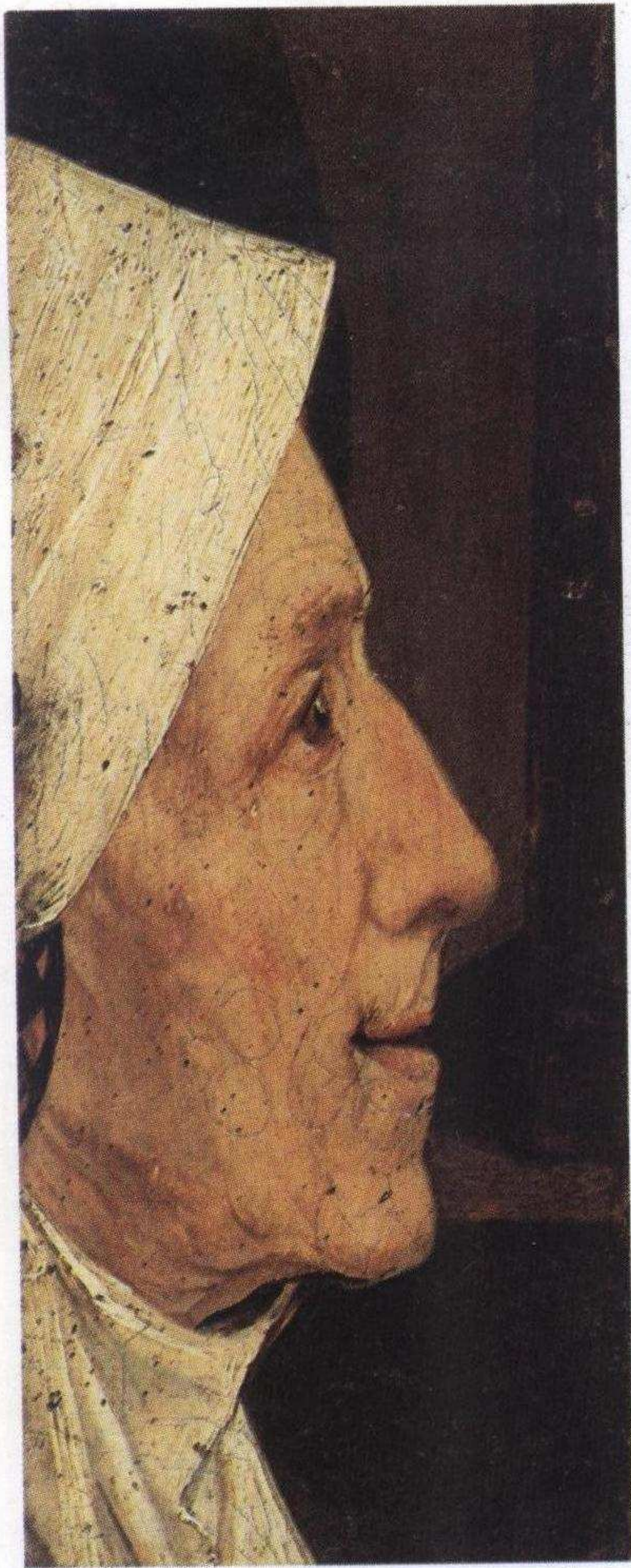
Человек-дерево

Перо, бистр. 27,7 × 21,1 см
Альбертина. Вена

* Felipe de Guevara: «Commentarios de la pintura», Madrid, 1788.

** Carel van Mander: «Das Leben der niederländischen und deutschen Maler», München/Leipzig, 1906.

*** Wilhelm Fraenger: «Hieronymus Bosch. Das Tausendjährige Reich. Grundzüge einer Auslegung», Coburg, 1947. — «The Millennium of Hieronymus Bosch. Outlines of a New Interpretation», Chicago, 1951; London, 1952.



Женская голова (фрагмент)

Дерево, масло. 13 × 5 см
Музей Бойманс-ван Бейнинген.
Роттердам

По мнению Френгера, Босх был членом Братства Свободного Духа — еретической секты, возникшей в XIII веке, но бурно развившейся по всей Европе несколькими столетиями позже. Об этом религиозном течении известно немного — предполагалось, что промискуитет был частью обрядовых таинств, отправляемых ее адептами, желавшими таким образом достичь того состояния невинности, в котором пребывал Адам до грехопадения. Отсюда другое их название — «адамиты». Френгер утверждает, что «Сад земных наслаждений» был написан Босхом для адамитов, входивших в общину города Хертогенбоса, где он жил, и что более чем откровенная эротическая сцена в центральной части триптиха — это, вопреки распространенному мнению, вовсе не осуждение необузданной чувственности, а изображение религиозных ритуалов секты. И другие произведения Босха Френгер связывает с адамитами и их доктриной.

Несмотря на то что большинство исследователей категорически отвергают доводы Френгера, они получили широкое распространение в прессе — и в самом деле, популярные журналы на своих страницах воспроизводят центральную часть триптиха «Сад земных наслаждений» не реже, чем «Мону Лизу» или «Ночной дозор». Успех гипотезы Френгера объясняется отчасти ее новизной, сенсационным характером, но в еще большей мере — тем, что она оказалась созвучна возникшим в нашем веке представлениям о безграничной сексуальности и свободной любви как о ценностях, позитивных сами по себе, и вдобавок — как о средствах исцеления различных психических и социальных недугов. Один из апологетов так называемой сексуальной терапии, Норман О'Браун в своей книге «Тело любви» (1966) приводит босховский «Сад земных наслаждений» как иллюстрацию его собственных теорий.

Интерпретация Френгера, как ни привлекательна она для современного мироощущения, звучит все же весьма неубедительно. Прежде всего у нас нет достоверных доказательств, что Босх когда-либо был членом секты адамитов и создавал для нее свои произведения. Последнее заслуживающее доверия упоминание о деятельности этой секты в Нидерландах относится к 1411 году. Но пусть даже адамиты и умудрились — незаметно для всех — просуществовать до начала XVI века, нет никаких оснований сомневаться в том, что сам Босх был ортодоксальным христианином, членом Братства Богоматери, объединявшего клириков и мирян, посвященного Деве Марии и не имевшего ничего общего с Братством Свободного Духа. Именно по заказу этой общины Босх сделал несколько работ: художник находился под покровительством высокопоставленных церковных иерархов и знатных вельмож, для одного из которых, вероятно, и создал «Сад земных наслаждений». Непричастность этих меценатов к каким-либо ересям сомнений не вызывает. Во второй половине XVI века целый ряд произведений Босха — в том числе и триптих «Сад земных наслаждений» — был приобретен ярким и ревностным защитником католицизма, испанским королем Филиппом II. Шла эпоха Реформации и Контрреформации, с небывалой прежде силой свирепствовала инквизиция, во всей Европе с особой шепетильностью относились к любым отклонениям от догматов Церкви. И потому маловероятно, что произведения Босха вызвали бы такой жадный интерес коллекционеров, если бы их автор был заподозрен в какой бы то ни было ереси или связи с еретической сектой. Лишь в самом конце XVI века в Испании зазвучали голоса, утверждавшие, будто его картины «тронуты глупым ересью», но это обвинение в 1605 году было громогласно опровергнуто испанским священником Хосе де Сигенсой.

Таким образом, выдвинутая Френгером концепция несостоятельна, поскольку не находит исторического подтверждения, равно как и попытки представить Босха тайным адептом одного или нескольких эзотерических учений. Вовсе не исключено, что они давали пищу его воображению, однако утверждения некоторых исследователей, например о том, что художник был «практикующим алхимиком», бездоказательны. Столь же беспочвенны и предположения, будто Босх создавал свои произведения под воздействием галлюциногенных препаратов.

И, наконец, анахронизмом выглядит стремление истолковать его творчество, прибегая к понятиям современного сюрреализма или психоанализа. Мы как-то упускаем из виду, что Босх не читал Фрейда и что учение австрийского психоаналитика XX века неприменимо к сознанию человека эпохи Средневековья. То, что мы называем «либидо», средневековая Церковь объявляла первородным грехом; то, что кажется нам выплеском подсознательного, было для Босха и его современников либо дьявольским наущением, либо Промыслом Божиим. Новейшая психология способна объяснить, почему творчество этого художника оказывает на нас такое воздействие, но не тот смысл, который вкладывал в свои картины он сам. Сомнительно, чтобы и психоанализ помог бы понять, итогом каких мыслительных и душевных процессов явились его загадочные образы. Босх не собирался вторгаться в подсознание тех, кто смотрел на его произведения — он всего лишь хотел преподать им определенные моральные и духовные уроки, и потому образы, созданные художником «с заранее обдуманном намерением», обычно имеют точный смысл, совершенно определенное значение. Как показал Дирк Бакс*, эти образы были зачастую лишь переводом на язык форм и красок вербальных метафор и иных тропов. Истоки его образности следует искать в лексике и фольклоре того времени, равно как и в учениях Церкви. Если мы рассмотрим «Сад земных наслаждений» и другие произведения Босха в контексте современной им культуры, то обнаружим, что в них не менее отчетливо, чем в искусстве Робера Кампена и Рогера ван дер Вейдена, отразились чаяния и страхи завершающейся эпохи Средневековья.



Голова албардицика
Дерево, масло. 28 × 20 см
Прадо. Мадрид

* Dirk Bax: «Onteijefering van Jeroen Bosch», s'Gravenhage 1949. - «Hieronymus Bosch, his picture-writing deciphered». Rotterdam, 1979.

Автор выражает признательность за предоставленные репродукции следующим организациям: Bildarchiv Alexander Koch, Munich. Gruppo Editoriale Fabbri, Milan. Joachim Blauel-Artothek, Planegg. Scala, Florence. André Held, Ecublens. Archiv für Kunst und Geschichte, Berlin. Geri T. Mancini, New Haven. Fotostudio Otto, Vienna. Walther & Walther Verlag, Alling.



Жизнь и среда

Иероним Босх прожил жизнь в городе Хертогенбосе — по названию которого он получил свое имя. В наши дни — это очаровательное захолустье, находящееся на территории Нидерландов, неподалеку от границы с Бельгией. А в XV веке Хертогенбос был одним из четырех самых крупных городов герцогства Брабант, входившего в обширные владения честолюбивых герцогов Бургундских. Он расположен севернее трех остальных — Брюсселя, Антверпена и Лувена, в наши дни относящихся к Бельгии — рядом с Голландией и Утрехтом, в низовьях Рейна и Мааса. На исходе Средних веков этот город, центр «земледельческой области», вел оживленную торговлю со странами Северной Европы и с Италией. Важное значение имели расположенные в нем ткацкие мануфактуры, но славился город прежде всего изготовленными там органами и колоколами.

На облике Хертогенбоса в немалой степени сказалось то, что среди его населения преобладали представители так называемого среднего класса, там никогда — в отличие от Брюсселя или Мелена — не размещался двор, там — не в пример Лувену — не было университета и он не являлся центром отдельной епархии, как его брабантские собратья. Это вовсе не значит, что в Хертогенбосе отсутствовала культурная жизнь. Там находилась знаменитая латинская школа, а к концу XV века насчитывалось целых пять «камер риторов» — литературных сообществ, по торжественным случаям устраивавших поэтические представления.

И в самом городе, и вокруг него было множество монастырских обителей и аббатств — можно сказать, религиозная жизнь здесь была ключом. Особый интерес представляли две религиозные общины, основанные Братством Общей Жизни — полусветской-полумонашеской организацией, возникшей в Голландии в конце XIV века в результате стремления «упростить» религию, придать ей менее формализованный характер, теснее и непосредственнее связать с отдельной личностью. О сути этого течения, получившего название «Devotio moderna» («Новое благочестие»), можно судить по знаменитому богословскому трактату «Подражание Христу», автором которого принято считать Фому Кемпийского. Труд этот, несомненно, был известен Босху и его покровителям. «Devotio moderna» сыграло значительную роль в укреплении веры, в усилении религиозного чувства и, вероятно, способствовало тому, что в Хертогенбосе возникали все новые и новые религиозные общины и братства. Достаточно сказать, что в 1526 году, когда со дня смерти Босха минуло всего десять лет, каждый девятнадцатый житель Хертогенбоса принадлежал к одной из религиозных конгрегаций, что в процентном отношении намного превышало показатели других нидерландских городов. Соседство такого количества монастырей неизбежно приводило к экономическому соперничеству, а оно, в свою очередь, не могло не вызывать известную враждебность со стороны горожан.



Две карикатурные головы
Перо, бистр. 13,3 × 10 см
Собрание Леманна. Нью-Йорк

Две мужские головы
Дерево, масло. 14,5 × 12 см
Музей Бойманс-ван Бейнинген.
Роттердам

Средневековый католицизм часто подвергался критике, но моральный авторитет Церкви был еще абсолютно незыблем. Религия пронизывала все сферы повседневной жизни. У каждого ремесленного цеха, у каждой гильдии мастеров был свой небесный покровитель, каждый горожанин участвовал в крупных церковных праздниках и в ежегодных религиозных шествиях. Светская и духовная, «горняя» и «дольняя» составляющие нашли свое выразительное воплощение в соборе Св. Иоанна, ставшем одновременно и символом средневековой, еще нимало не поколебленной веры, и гордым свидетельством житейского благополучия и процветания жителей Хертогенбоса. Строительство нового собора, начатое в XIV веке на месте прежнего, завершилось лишь в XVI веке, и этот храм — один из лучших образцов «брабантской готики», примечательный резными фигурами и орнаментами своего убранства. Особенно интересны ряды забавных фигур на контрфорсах, поддерживающих крышу, где попеременно помещены загадочные химеры и самые обычные рабочие. При взгляде на некоторых из них невольно вспоминаются босховские монстры.

Собор Св. Иоанна только еще начинал строиться, когда в конце XIV или в начале XV века предки Босха поселились в Хертогенбосе. Их фамилия — Ван Акены — позволяет предположить, что они были родом из Германии, из города Аахена (Э-ла-Шапелль). К 1430—1431 годам появляются первые достоверные упоминания о Яне ван Акене, приходившемся художнику дедом. Он умер в 1454 году, оставив пятерых сыновей, из которых по крайней мере четверо были живописцами, в том числе — и Антоний ван Акен (умер около 1478), отец Иеронима Босха.

В отличие от Альбрехта Дюрера, Босх не оставил после себя ни дневников, ни писем. Сведения о его жизни и творчестве почерпнуты в основном из муниципальных архивов Хертогенбоса и главным образом — из приходно-расходных книг Братства Богоматери, с которым художник был тесно связан до конца дней своих. Впрочем, и они не сообщают о нем самом ничего — даже даты рождения. Приведенный на шмуцтитуле портрет художника (не исключено, что это — автопортрет), дошедший до нас лишь в позднейших копиях, изображает человека преклонных лет. Если он был написан незадолго до смерти Босха, то есть в 1516 году, можно предположить, что родился художник, вероятно, в пятидесятые годы XIV века. Первое упоминание о Иерониме, как и о двух его братьях (один из них, Госсен, тоже занимался живописью) и сестре, относится к 1474 году. Между 1479 и 1481 годами Босх женится на некоей Алейт Гойартс ван ден Мервене. Она происходила из «хорошей семьи» и обладала значительным личным состоянием: это следует из того, что в 1481 году началась судебная имущественная тяжба между Босхом и его шурином. Жил Босх с женой на улице Красного Креста.

В 1486—1487 годах имя Босха впервые появляется в списках членов Братства Богоматери, одной из многочисленных религиозных общин, возникших на исходе Средневековья и поклонявшихся Богоматери. Основанное приблизительно в 1318 году, хертогенбосское Братство объединяло клириков и мирян, а его духовным средоточием был чудотворный образ Девы Марии («Zoete Lieve Vrouw»), находившийся в соборе Св. Иоанна, где Братству принадлежала капелла. Надо полагать, что эта крупная и богатая община, куда стремились попасть люди со всего севера Нидерландов и из Вестфалии, оказывала значительное воздействие на религиозную и культурную жизнь Хертогенбоса. Члены общины заказывали композиторам музыку, нанимали певцов и органистов, чтобы те исполняли ее во время ежедневных богослужений и церков-

Поклонение волхвов

Дерево, масло. 74 × 54 см

Музей искусств. Филадельфия





Группа мужских фигур

Перо. 12,4 × 12,6 см

Библиотека Пирпонта Моргана.
Нью-Йорк

Ессе Ното (Се Человек)

Дерево, масло. 75 × 61 см

Штеделевский художественный
институт. Франкфурт-на-Майне

ных празднеств, приглашали художников для алтарных и стенных росписей. В 1478 году было принято решение пристроить к северному, еще не завершеному крылу собора Св. Иоанна новую, более вместительную и роскошную капеллу. Проект поручили церковному архитектору Аларту ду Хамслию, который впоследствии создал гравюры по нескольким рисункам Босха.

Большая часть родни Босха принадлежала к Братству и их постоянно привлекали для разного рода работ — чаще всего золотить и раскрашивать деревянные статуи святых, которые несли во время процессий. Отец Босха Антоний ван Акен состоял при общине кем-то вроде художественного консультанта. Например, в 1475—1476 годах он вместе с сыном присутствовал на заседании старейшин, где обсуждалось, кому заказать большой деревянный алтарь для капеллы, сооружение которого завершилось годом позже.

Не исключено, что этим сыном как раз и был Иероним. А его первый договор с Братством был заключен в 1480—1481 годах, впоследствии он получал множество заказов. В 1493—1494 годах Босх создал эскизы витражей новой часовни, в 1511—1512 — распятия, в 1512—1513 — паникадила. Скучное вознаграждение, полученное им за последнюю из названных работ, заставляет предположить, что с его стороны это было своеобразным пожертвованием.

Документальных свидетельств того, что Босх когда-либо покидал пределы Хертогенбоса, не осталось. Тем не менее некоторые аспекты его раннего творчества дают основания думать, что он, пусть и недолго, бывал в Утрехте, а явные следы влияния фламандского искусства на его зрелые произведения указывают на то, что художник совершил путешествие по Южным Нидерландам. Выдвигалось также предположение, будто Босх написал свое «Распятие Св. Юлии» в Северной Италии, где культ этой христианской мученицы был особенно распространен, но вероятнее все же другая версия — картину ему заказали итальянские купцы или дипломаты, жившие в Нидерландах, подобно тому как Портинари заказал Хуго ван дер Гусу знаменитый триптих.

Последнее упоминание о Босхе в документах Братства Богоматери содержит сведения о том, что 9 августа 1516 года в соборе Св. Иоанна по нему отслужили заупокойную мессу.

В других источниках упоминаний о работах Босха очень мало. Из документов XVII века мы узнаём, что его картины можно было увидеть в соборе Св. Иоанна. В 1504 году Филипп Красивый, герцог Бургундский, заказал алтарный образ «Иерониму ван Акену, по прозвищу Босх» — так впервые был назван художник по месту своего рождения. Центральная часть алтарного триптиха должна была изображать Страшный Суд, а боковые створки — соответственно Ад и Рай. По своим размерам (2,74 м в высоту и 3,35 м в ширину) это произведение приближается к масштабному полиптиху на ту же тему, созданному Рогиром ван дер Вейденом для капеллы госпиталя в Боне. Триптих Босха не сохранился, но, по мнению ряда историков искусства, уцелевший фрагмент панно находится сейчас в Мюнхене. Другие ученые склонны считать, что имеющийся в экспозиции Венского художественно-исторического музея триптих — это уменьшенная реплика алтарного образа, написанного Босхом для Филиппа Красивого. И та и другая версии звучат не слишком убедительно. Какая судьба постигла произведения Босха, находившиеся в соборе Св. Иоанна, узнать не удалось. Вероятно, они пропали в 1629 году, когда Хертогенбос был отвоеван у испанцев голландскими войсками принца Фредерика-Генриха и католическая пышность сменилась суровым кальвинистским аскетизмом.





Ессе Ното (Се Человек)
Дерево, масло. 52 × 53,9 см
Музей искусств. Филадельфия

В музеях и частных собраниях Европы и США находятся картины, подписанные Босхом, и хотя многие из них — это либо копии, либо подделки его композиции, все же около тридцати произведений живописи и небольшое количество рисунков можно атрибуировать с достаточной уверенностью. Однако, за исключением ранних работ, трудно определить время их создания. Ни одна из них не датирована, некоторые были так сильно повреждены и «записаны», что устанавливать хронологические рамки, ориентируясь на едва уловимые стилевые и технические нюансы, было бы затеей слишком рискованной. Более плодотворным представляется иной путь — изучать картины Босха по их сюжету, ибо лишь после тщательного исследования созданной художником образной системы можно до известной степени понять этапы его творческого развития.

Истоки. Библейская тематика в раннем творчестве Босха

Если о жизни Босха известно мало, то о становлении его как художника мы знаем еще меньше. Принято считать, что он учился у отца или одного из своих дядей, но их произведения, в том числе и созданные по заказам Братства Богоматери, не сохранились. Некоторое представление о стилевых особенностях раннего Босха можно получить, если рассмотреть этот этап его творчества во взаимосвязи с нидерландской живописью XV века. Ее первых и великих мастеров — Яна ван Эйка и Робера Кампена — к тому времени, когда имя Босха впервые появляется в документах Хертогенбоса, уже лет тридцать как нет на свете. Умер и Рогир ван дер Вейден, хотя у его холодновато-сдержанной манеры нашлись в Брюсселе продолжатели и последователи, никогда, впрочем, не поднимавшиеся до его уровня. Искусство Рогира оказало глубокое воздействие на Дирка Боутса, на склоне дней осевшего в Лувене, и на Ханса Мемлинга из Брюгге. Живший в Генте Хуго ван дер Гус в своих исполненных мощи композициях развивал иной, независимый стиль живописи.

При жизни Босха Северные Нидерландские провинции были далеко не столь богаты и могущественны, как Фландрия и Брабант — на Севере не было ни развитой системы патронажа, ни крупных художественных мастерских. Более того, в эпоху Реформации, когда толпы иконоборцев громили соборы, многие произведения ранней нидерландской живописи были уничтожены. И все же очевидно, что в Харлеме существовала весьма известная школа Гертгена тот Синт Янса, а в Делфте два последних десятилетия XV века работал Мастер Девы среди дев (подлинное его имя неизвестно). Лишь несколько алтарных досок было создано в Утрехте, но этот древний город, где находилась епископская кафедра, судя по всему, являлся важным центром иллюминирования рукописей, своеобразие и ценность которых еще ждут своего признания. В отличие от школы фламандской живописи, где мощно доминировал гениальный Рогир ван дер Вейден, в искусстве Северных Нидерландских провинций не было стилового единства — здесь проявлялось большее региональное и индивидуальное разнообразие. Однако существовало и нечто общее для всех нидерландских художников — глубоко прочувствованная, выразительная трактовка эпизодов Священного Писания, а также (это относится прежде всего к творчеству Гертгена тот Синт Янса и миниатюристов) стремление изобразить мир и человека скорее на основе непосредственного впечатления, а не в рамках общепринятых художественных канонов.

Поскольку Хертогенбос входил в состав Брабантского герцогства, а собор Св. Иоанна являет собой вершину «брабантской готики», многие исследователи искали истоки творчества Босха в тех традициях, которые были заложены Робером Кампеном, Рогиром ван дер Вейденом и другими мастерами Южных Нидерландов. Поздние произведения Босха и в самом деле отмечены чертами сходства с искусством Брабанта и Юга, однако его раннее твор-



Положение во гроб
Чернила, кисть. 25 × 35 см
Британский музей. Лондон

831067





Христос-младенец с «ходунками»
 Обратная сторона створки
 «Несение креста»
 Дерево, масло. Д. ок. 28 см
 Художественно-исторический музей.
 Вена

Несение креста
 Дерево, масло. 57,2 × 32 см
 Художественно-исторический музей.
 Вена

чество теснее связано с художественными традициями Северных Нидерландов и особенно с искусством иллюминирования рукописей.

Среди тех произведений, которые обычно относят к первому этапу (около 1470–1485) творчества Босха, — несколько небольших по размеру картин на евангельские темы: «Поклонение волхвов», находящаяся в Филадельфии, «Ессе Ното» — во Франкфурте (версия хранится в Бостонском музее изящных искусств) и алтарная створка триптиха «Несение креста» (Вена). При этом исходят из того, что все эти работы относительно просты и достаточно традиционны по композиции.

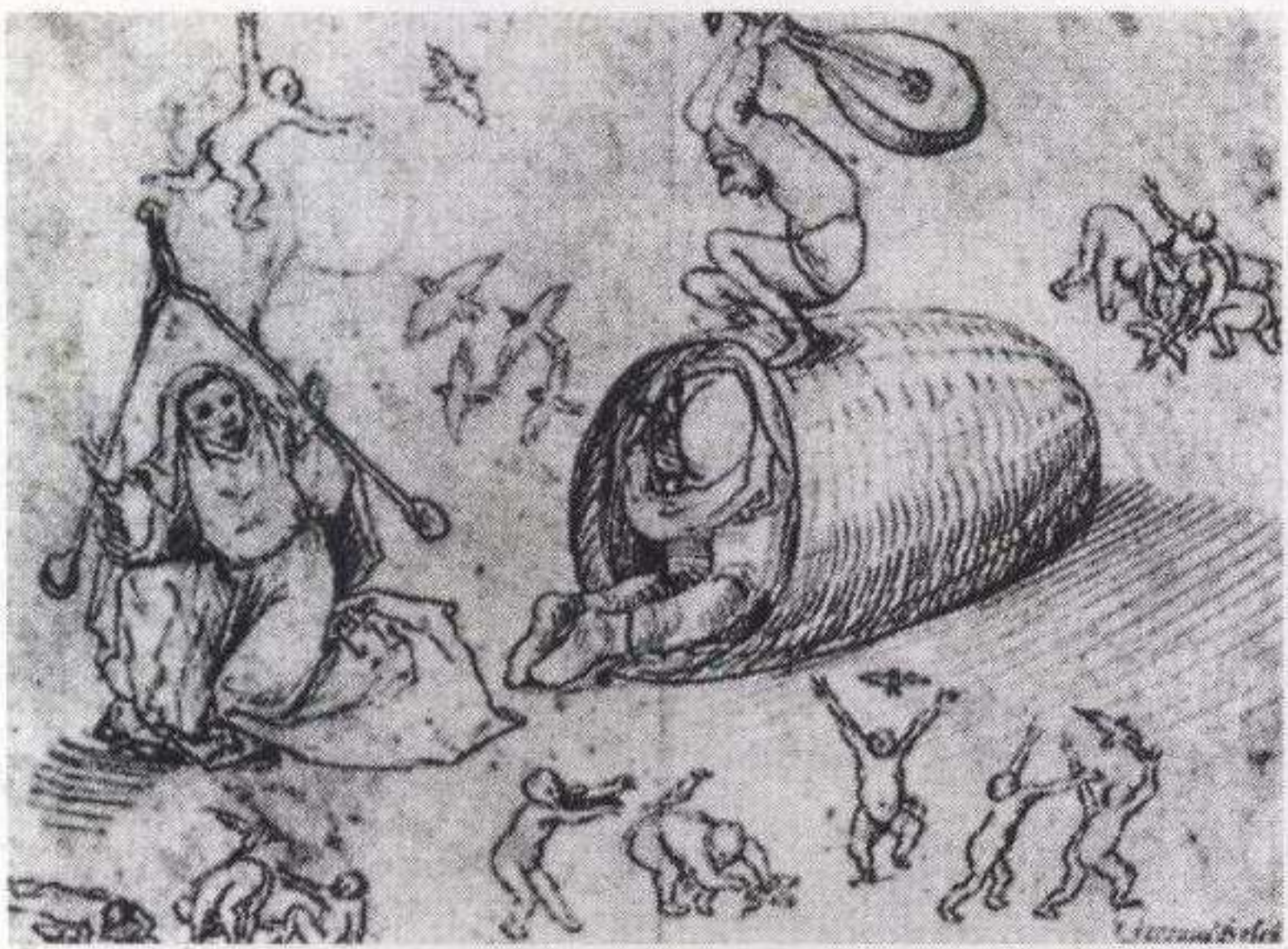
Прекрасное представление о стиле раннего Босха дает триптих «Поклонение волхвов» (с. 13). Величавое достоинство волхвов контрастирует с порывистым движением младенца Иисуса. Смущенный присутствием пышно разряженных чужеземцев, престарелый Иосиф скромно стоит в стороне, обнажив голову. В этот период творчества Босх еще не владел в совершенстве искусством перспективы, нарушения которой особенно явно чувствуются в пространственном соотношении фигур переднего плана и хлева, чьи дырявая крыша и покосившиеся стены переданы художником с любовным вниманием к деталям. На заднем плане справа видны луг, на котором пасутся коровы, и тающие в дымке башни города.

Камерная, интимная, почти уютная атмосфера «Поклонения волхвов» сменяется во франкфуртской версии «Ессе Ното» неприкрашенной жестокостью Страстей Христовых (с. 15). Иисус, увенчанный терновым венцом, в кровь истертый бичами, стоит рядом с Пилатом и его спутниками перед толпой злобной черни. Диалог между Пилатом и народом передается готическими надписями. Из уст Пилата слышатся слова: «Ессе Ното» («Се Человек»). Ответ толпы: «Crufige Eum» («Распни Его!») ясен и без слов — достаточно взглянуть на враждебные лица и угрожающие движения стоящих внизу людей. Слова третьей надписи — «Salve nos Christe redemptor» («Спаси нас, Христос-искупитель!») — принадлежат двум донаторам и были помещены слева внизу, но позднее «записаны». Как и в триптихе «Поклонение волхвов», Босх обозначает язычество толпы странными, причудливыми одеяниями и головными уборами, в том числе и псевдовосточными тюрбанами. Традиционные символы зла — сова в нише над головой Пилата и гигантская жаба, распластавшаяся на щите одного из воинов внизу, — призваны усилить безысходную мрачность сцены. На заднем плане — городская площадь, над одной из башен развевается турецкий флаг со знаком полумесяца. Враги Христа отождествляются с мусульманским миром, который в эпоху Босха и еще много веков спустя владел святынями христианства. Но при этом все изображенные на картине здания выстроены в стиле поздней готики, и лишь причудливого вида башня на горизонте вызывает смутные ассоциации с экзотикой «чуждедальной стороны».

В этих двух ранних произведениях Босха явно чувствуется северонидерландский характер. Филадельфийское «Поклонение волхвов» представляет собой чуть видоизмененную композицию, издавна применяемую в иллюминированных рукописях, созданных на севере Нидерландов. Сходным образом заурядные лица и оживленная жестикация гонителей Христа в «Ессе Ното» вызывают в памяти нидерландские миниатюры, посвященные Страстям Господним, выполненные в двадцатые — семидесятые годы XV века, — те же типажи, изображенные с искажением пропорций, лишённые объемности и кажущиеся бесплотными под своими тяжелыми одеяниями.

В том же стилистическом ключе выполнено «Несение креста» из Венского музея (с. 19), где повернутая в профиль голова Христа четко выделяется на фоне





Улей и ведьмы

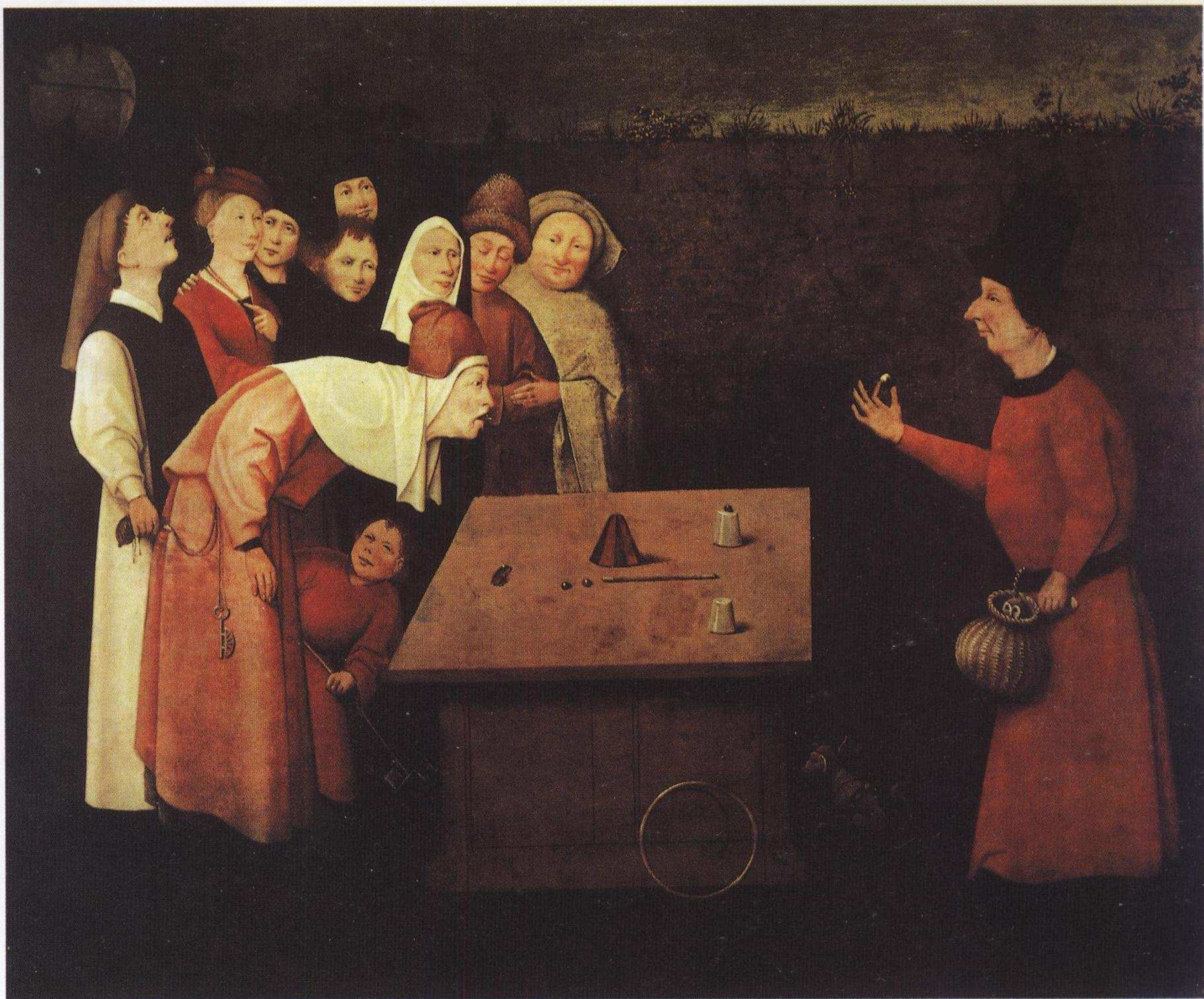
Перо, бистр. 19,2 × 27 см
Альбертина. Вена

плотной толпы, состоящей из злорадных зевак и гримасничающих воинов — на щите одного из них изображена уже знакомая нам жаба. Физические страдания Иисуса усилены тем, что гвозди на деревянных колодках при каждом шаге впи-ваются в Его ступни и щиколотки. Это орудие пытки вплоть до середины XVI ве-ка часто появлялось на картинах нидерландских мастеров. Духу и стилю старин-ных миниатюр соответствуют высокая линия горизонта и отсутствие глубины на среднем плане. На переднем плане воины истязают нераскаявшегося разбойни-ка, а рядом его благоразумный собрат преклоняет колени перед священником. Он с жаром исповедуется, и этот неистовый накал чувств, прекрасно передан-ный выражением его повернутого к нам в профиль лица, контрастирует с сон-ным безразличием священника, едва сдерживающего зевоту. Анахронизмом вы-глядит и само его присутствие, а объясняется оно, по всей видимости, тем, что Босх использовал в этой работе впечатления от публичных казней, свидетелем которых был он сам. Тот же мотив появляется в крупной многофигурной компо-зиции Питера Брейгеля Старшего, написанной почти столетие спустя.

Для позднего Средневековья вообще характерно стремление уснастить библейское повествование подробностями, взятыми из современной худож-нику действительности. Оно проявляется в мистериях и в таких теологичес-ких трудах, как, например, «Размышления о жизни Христа», приписывае-мые Св. Бонавентуре. Нидерландские миниатюристы, чтобы усилить воздействие своих работ на верующих, были склонны трактовать евангель-ские сюжеты как события, имеющие самое прямое отношение к повседнев-ной, обыденной жизни.

Этот живой интерес к человеку не менее заметен и в другой композиции раннего Босха, хотя написана она и не на библейский сюжет. Она называется «Фокусник», оригинал ее не сохранился, но в Сен-Жермен-ан-Лэ имеется точная копия (справа). У выщербленной каменной стены расположился шар-латан, собравшиеся перед его столом зеваки замороженно глядят, как изо рта одного из них он собирается вытащить лягушку. Лишь юноша, обнимающий за плечи свою спутницу, замечает, что пока фокусник отвлекает внимание, его сообщник, прикинувшись полуслепым, крадет у старика кошелек. Глуповатое изумление, застывшее на лицах жертвы и зрителей, контрастирует с лукавой физиономией остроносого мошенника. Как и в «Несении креста», Босх изоб-ражает героя в профиль, добиваясь наибольшей выразительности. Хотя в «Фо-куснике», как мы видим, заключен и нравоучительный, морализаторский смысл, художника вдохновляла реальная житейская сценка, которую ему не раз доводилось наблюдать. Непринужденный юмор, пронизывающий эту маленькую картину, совсем не характерен для фламандской живописи того времени, зато легко прослеживаются параллели с работами нидерландских миниатюристов, иллюминировавших рукописи (например, Эверта ван Сау-денбальха, активно работавшего в Утрехте в 1450–1460-е годы).

К творчеству раннего Босха можно отнести следующие композиции на библейские темы: «Брак в Кане» (Роттердам), сильно поврежденный трип-тих «Распятие Св. Юлии», где кисти Босха принадлежит лишь центральная доска (с. 84). Помимо этого, существует несколько работ, дошедших до нас только в маловыразительных копиях, — «Христос среди книжников» и «Хри-стос и грешница» (обе по стилю напоминают «Фокусника»). Среди ранних графических работ выделяется рисунок, изображающий оживленную группу мужчин (с. 14), — вероятно, это набросок к «Ессе Ното» — и монументаль-ное, подобное барельефу «Положение во гроб» (с. 17).



Лишь немногие из ранних произведений Босха более или менее значительно уходят от традиционной иконографии того времени, но именно в этих редких исключениях предугадывается все своеобразие его последующих работ. Например, образы двух разбойников в «Несении креста» до Босха так не трактовал никто, но еще более непривычным выглядит сделанное на обороте доски изображение обнаженного ребенка, опирающегося на «ходунки» (с. 18). Первые неуверенные шаги младенца Иисуса — явная параллель к крестному пути Христа, запечатленному на обороте, а игрушечная мельница (или волчок) в руке младенца, несомненно, намекает на самый крест. Босх создает трогательный образ Иисуса во всей его уязвимой и слабой, человеческой сути, только еще начинающего свой крестный путь на Голгофу.

И еще менее традиционна интерпретация евангельского сюжета в работе «Брак в Кане» (с. 23). Картина Босха относится к самому концу первого этапа его творчества. Она плохо сохранилась — верхние углы доски отрезаны, головы многих персонажей носят явные следы вмешательства чужой кисти, две собаки внизу слева были добавлены впоследствии — и не ранее, чем в XVIII веке.

Фокусник

Дерево, масло. 53 × 65 см
Муниципальный музей.
Сен-Жермен-ан-Лэ

В иллюстрациях к Большой голландской Библии ученик уже упоминавшегося Сауденбальха сцену первого чуда Христа — претворения воды в вино на бракосочетании в Кане — представил как веселое и вполне реальное свадебное застолье. Интерпретация Босха гораздо более серьезна по настроению и несравненно сложнее по заложенному в ней смыслу. Свадебный пир идет в роскошных, богато украшенных покоях (быть может, в таверне), и этот антураж Босх, вероятно, позаимствовал из одной нидерландской «пасхальной мистерии» того же времени. Само чудо претворения воды в вино происходит в нижнем правом углу; гости сидят за Г-образным столом, и среди них на почетном месте — сам Иисус, за спиной которого висит парчовое полотнище, хотя обычно этой чести удостоивалась лишь невеста. По обе стороны от Него изображены донаторы в одеяниях XV века. Рядом с Девой Марией в центре стола в торжественной неподвижности расположились новобрачные в строгих одеждах. Чертами лица жених напоминает апостола Иоанна, каким изображал его Босх на многих своих картинах; по всей видимости, это он и есть. В евангельском тексте имя жениха не названо, но многие исследователи отождествляют его с любимым учеником Христа. Это к нему по окончании пиршества обратился Иисус с просьбой оставить свою жену и следовать за ним на иную свадьбу. По мнению ряда ученых, оставленной женой вполне могла быть Мария Магдалина. Бракосочетание в Кане Галилейской воплощало средневековый идеал целомудрия, в глазах Господа имеющего несравненно большую ценность, нежели плотский союз.

Свойственный Средневековью дуализм плоти и духа получает в роттердамской картине дальнейшее развитие. Христос и его спутники, не подозревая о том, что на пиру присутствуют силы зла, погружены в глубокую задумчивость — перед их мысленным взором предстает нечто неведомое остальным гостям, которые пьют и сплетничают. За ними с антресолей наблюдает пьяный волынщик. Скульптурные изображения демонов на капителях колонн, обрамляющих арочный проем, внезапно и таинственно оживают — один из них целится из лука в другого, но тот уже исчез через отверстие в потолке. На заднем плане слева слуги несут блюда с изрыгающими пламя кабаньей головой и лебедем. Эта птица, бывшая в античности эмблемой Венеры, представлена здесь как символ невоздержанности. Тон кощунственному веселью, происходящему в пиршественной зале, задает стоящий в задней комнате человек с жезлом — вероятно, это хозяин таверны. За ним на поставце видны кубки, кувшины, графины причудливой формы — одни (например, чаша в форме пеликана) считались символами Христа, другие (вроде стоящего на второй полке сосуда, украшенного нагими танцующими фигурами) вызывают неблагоприятные ассоциации.

Точного смысла, вложенного художником во все эти детали, распознать уже невозможно. В любом случае Босх, несомненно, использовал антураж таверны как воплощение злого и темного начала, прибегнув к весьма распространенному в средневековых проповедях противопоставлению целомудренного брака в Кане и распутства окружающего мира.

Прослеживая, как под кистью Босха трансформируется евангельский сюжет, мы впервые сталкиваемся здесь со сложной системой его мышления. С одной стороны, «Брак в Кане» — это моральная аллегория на тему того, что человек, стремящийся «вкусить плотских наслаждений», вынужден платить за это сокровищами своего духа. С другой — это произведение воплощает аскетический идеал жизни, которая в созерцании Бога обретает защиту от греховности мира. Обе эти темы будут доминировать едва ли не во всем последующем творчестве Босха.

Брак в Кане

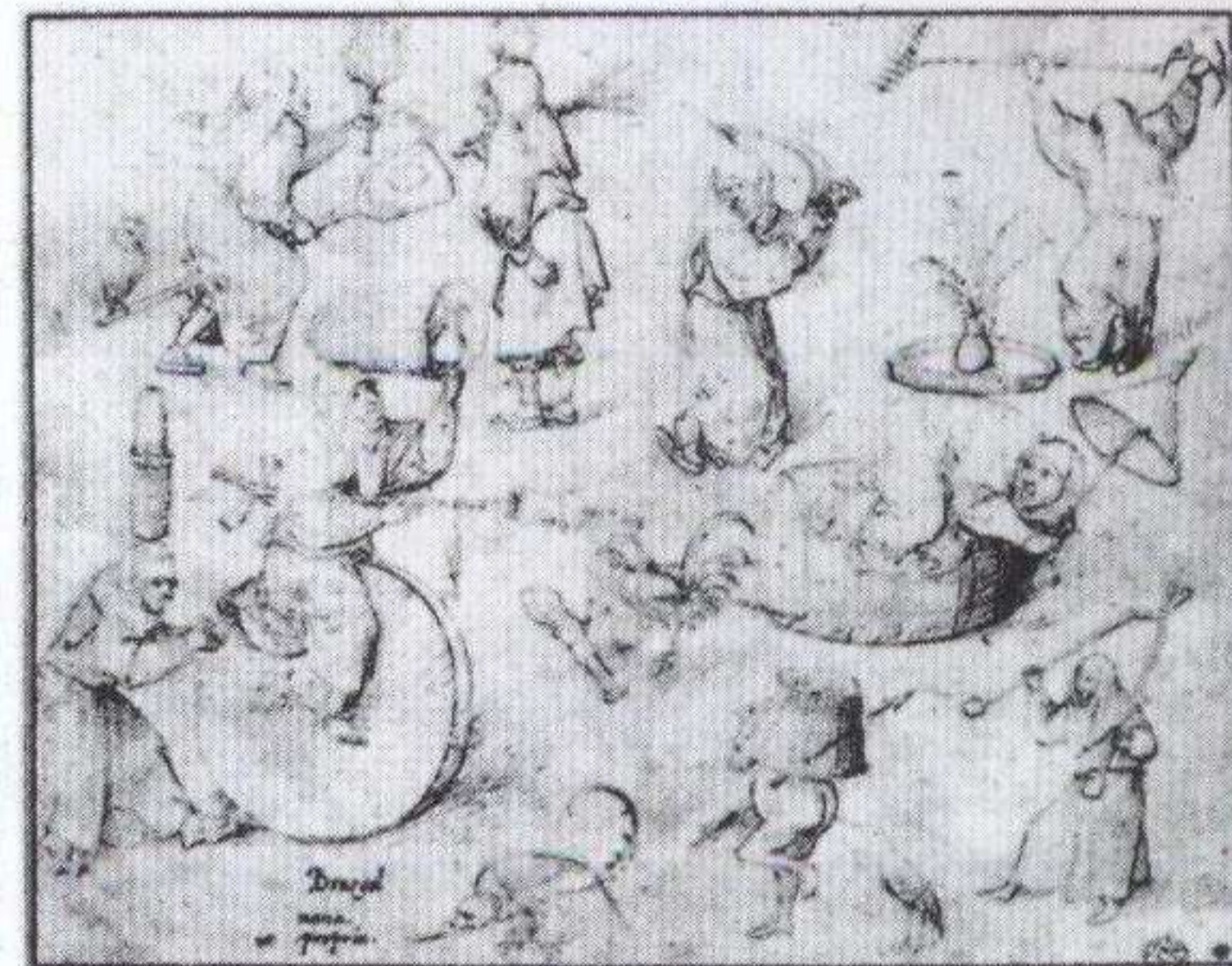
Дерево, масло. 93 × 72 см
Музей Бойманс-ван Бейнинген.
Роттердам



Зерцало человека

В своей «Речи о достоинстве человека», написанной около 1486 года, юный флорентийский гуманист Пико делла Мирандола провозгласил своеобразную осанну роду человеческому. Человек наделен самыми счастливыми свойствами и не знает себе равных среди других «земнородных тварей». Человек — единственное существо, которое обладает свободой воли и способностью определять свою суть и предназначение — благодаря этим качествам, получающим должное развитие, человек может стать вровень с ангелами. «Именно поэтому, — восклицает Пико, — человек справедливо слывет и прозывается великим чудом природы и существом воистину дивным». Лет восемь спустя Себастьян Брант выпустил первое издание своей стихотворной сатиры «Корабль дураков», высмеивающей человеческие пороки, слабости и недостатки. «Весь мир живет во тьме ночной, — сетует Брант, — влачась в греховном ослеплении, а между тем повсюду и везде от дурака нам нет спасенья». Разница мировосприятий огромна, но вполне объяснима — мысли Пико отражают оптимизм итальянского Возрождения и безграничную веру в способности человека, тогда как Брант, подобно большинству своих современников из стран Северной Европы, по-прежнему живет во мраке Средневековья. У этой эпохи был свой, куда более мрачный взгляд на природу человека, растленную первородным грехом: человек едва-едва сопротивляется своим дурным наклонностям, а потому скорее опустится до уровня скотов, нежели поднимется вровень с ангелами.

Именно такой, средневековый подход заставил Босха перетолковать на свой лад евангельский эпизод в Кане Галилейской, а затем еще более сознательно и решительно развить свои представления в произведении, названном «Семь смертных грехов и Четыре последние вещи» (с. 24). Здесь «условия человеческого существования» и сама судьба человечества представлены серией композиций, вписанных в окружности. Посередине ряд концентрических кругов — это глаз Бога, «Всевидящее око», в зрачке которого изображен Христос, восстающий из гроба и показывающий свои раны. Под зрачком — надпись: «Берегись, берегись, Бог видит всё». А то, что он видит, отражено на внешнем круге его глаза забавными сценками из повседневной жизни. Под изображением каждого из семи смертных грехов дано его латинское название, но, как и в картине «Ессе Ното», эти надписи можно счесть лишними — нет надобности пояснять, что человек, жадно пожирающий все, что ставит на стол хозяйка, совершает грех чревоугодия, а упитанный господин, дремлющий у камелька, — грех лени; именно в этом упрекает его входящая в комнату женщина с четками в руках. Любострастие воплощают несколько влюбленных пар, гордыню — дама, любующаяся своим отражением в зеркале, которое держит перед ней дьявол, принявший обличье горничной в невероятном чепце. Подобные же жанровые сценки иллюстрируют гнев (двое мужчин дерутся у

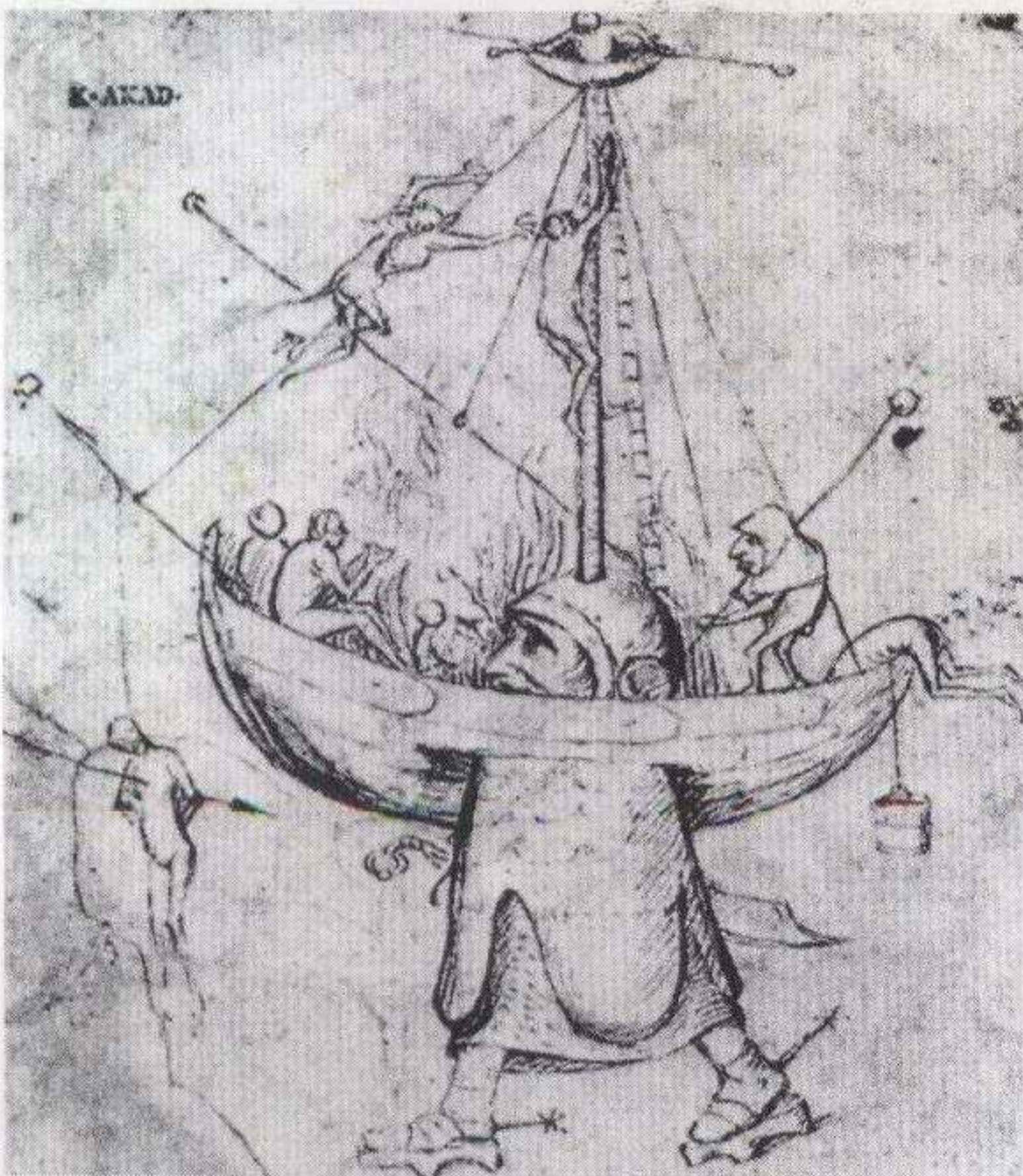


Ведьмы

Перо, бистр. 20,3 × 26,4 см

Кабинет рисунков. Лувр. Париж

*Семь смертных грехов
и Четыре последние вещи*
Дерево, масло. 120 × 150 см
Прадо. Мадрид



Горящий корабль дураков

Перо, бистр. 17,6 × 15,3 см

Академия изобразительных искусств.

Вена

дверей таверны), алчность (судья берет взятку), зависть (проигравший истец злобно взирает на своего удачливого соперника).

Приземистые, коренастые, неуклюжие фигуры персонажей нетипичны для творчества Босха, равно как и плоскостные, лишенные перспективы поверхности, четкий контур и яркий, без полутонов колорит, выдержанный в зеленовато-охристой гамме. Несовершенство исполнения заставляло историков искусства причислять «столешницу» из Прадо к ранним работам художника, однако исследования последних лет показали, что определенные детали одежды изображенных вошли в моду и обиход не раньше конца 90-х годов XV века. Вероятно, столешница «Семь смертных грехов» была создана в середине его жизни (около 1485–1500) и вышла из стен его мастерской, самому же Босху принадлежит общий композиционный замысел, а его участие в работе свелось к тому, что он написал несколько «кусков», отличающихся более высоким качеством исполнения — всю сценку «Алчность» и некоторые фигуры в «Зависти».

Круговое расположение семи смертных грехов соответствует традиционной схеме. По мнению многих исследователей, возникающая ассоциация с крутящимся колесом символизирует повсеместное распространение греха, однако этот мотив был обогащен и усилен, когда Босх превратил кольцевую композицию во Всевидящее око, где отражается все предстоящее ему. Впрочем, в этом отношении у Босха было много предшественников — уподобление божества зеркалу часто встречается в средневековой литературе.

О том, что люди, забывшие или отринувшие Бога, имеют веские основания бояться Его взгляда, свидетельствуют надписи, развернутые над и под центральным изображением. Верхняя гласит: «Ибо они народ, потерявший рассудок, и нет в них смысла. О, если бы они рассудили, подумали о сем, уразумели, что с ними будет!» На нижней написано: «Сокрою лице Мое от них и увижу, какой будет конец их» (Второзаконие 32:28–29, 20). Конец этот безо всяких недомолвок изображен в четырех круговых композициях по углам панно, где представлены Смерть, Страшный Суд, Рай и Ад, то есть четыре вещи, которые, по понятиям Босха и его современников, являются главными и окончательными для всех людей. Дионисий Картузианец (1420–1471), проведший последние годы жизни в одном из нидерландских монастырей, популяризировал эти воззрения. Технически эти сценки выполнены еще более примитивно, чем сценки, иллюстрирующие семь смертных грехов, и явно принадлежат кисти кого-то из учеников и подмастерьев Босха.

Нас с вами может неприятно поразить сознание того, что Бог с неба ведет наблюдение за человечеством, однако людям эпохи Средневековья это, очевидно, помогало удерживаться от грехов. Немецкий гуманист Якоб Вимфелинг (1450–1528) рассказывает, что одной только надписи «Бог видит всё», выбитой над порталом эрфуртской церкви, оказалось достаточно, чтобы отворотить его от юношеского беспутства и наставить «на путь истинный». Изображенное Босхом Око должно было производить подобное же действие: в этом зеркале, отражающем семь смертных грехов, зритель видит и собственную, изуродованную пороками душу. Одновременно предлагалось и средство исцелить ее — это образ Христа, запечатленный в самой «зенице». Вероятно, босховская столешница, находящаяся в Прадо, задумывалась как своего рода пособие для благочестивых размышлений.

В рамках своей темы столешница «Семь смертных грехов» охватывает всех представителей рода человеческого, к каким бы слоям общества те ни

Исцеление глупости

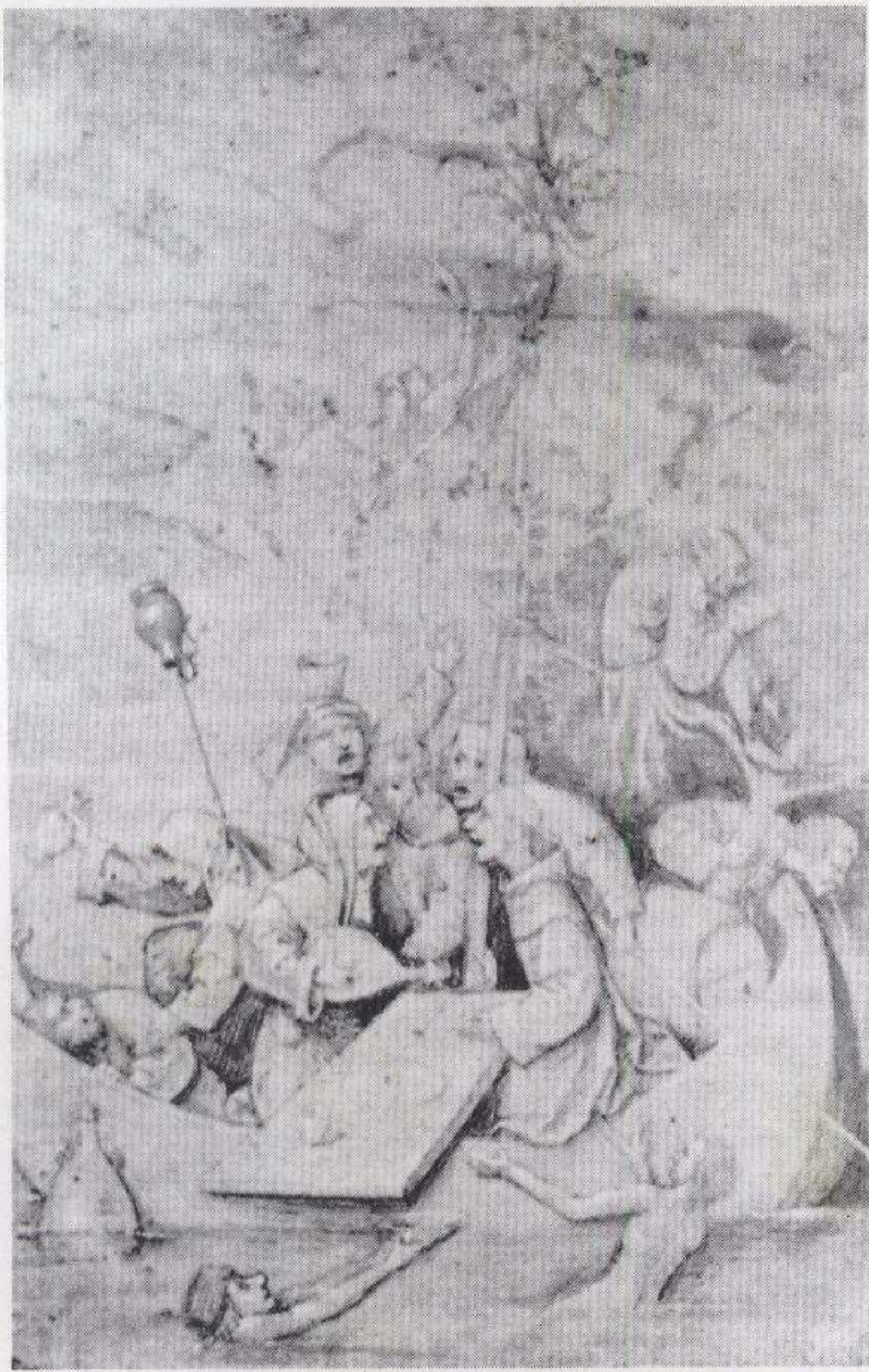
Дерево, масло. 48 × 35 см

Прадо. Мадрид

Diebstahl im Kay KAS



Diebstahl im Kay KAS



Корабль дураков

Эскиз картины, находящейся в Париже
Гризайль, 25,7 × 16,9 см
Кабинет рисунков. Лувр. Париж

Корабль дураков

Дерево, масло. 57,8 × 32,5 см
Лувр. Париж

относились. Однако героем «Алчности» художник делает судью-мздоимца — одного из тех, кто «по должности» особенно склонен к этому греху. В других своих произведениях Босх усиливает критику по отношению к определенным социальным слоям и сословиям, виновным в одном или нескольких смертных грехах. Он бичует шарлатанов и мошенников, не давая, впрочем, пощады и тем, кто по собственной глупости и легковерию стал их жертвой: праздным монахам и монахиням, богачам, больше озабоченным приумножением собственности, чем спасением души, — все это находило отзвук в проповедях и сатирической литературе той эпохи.

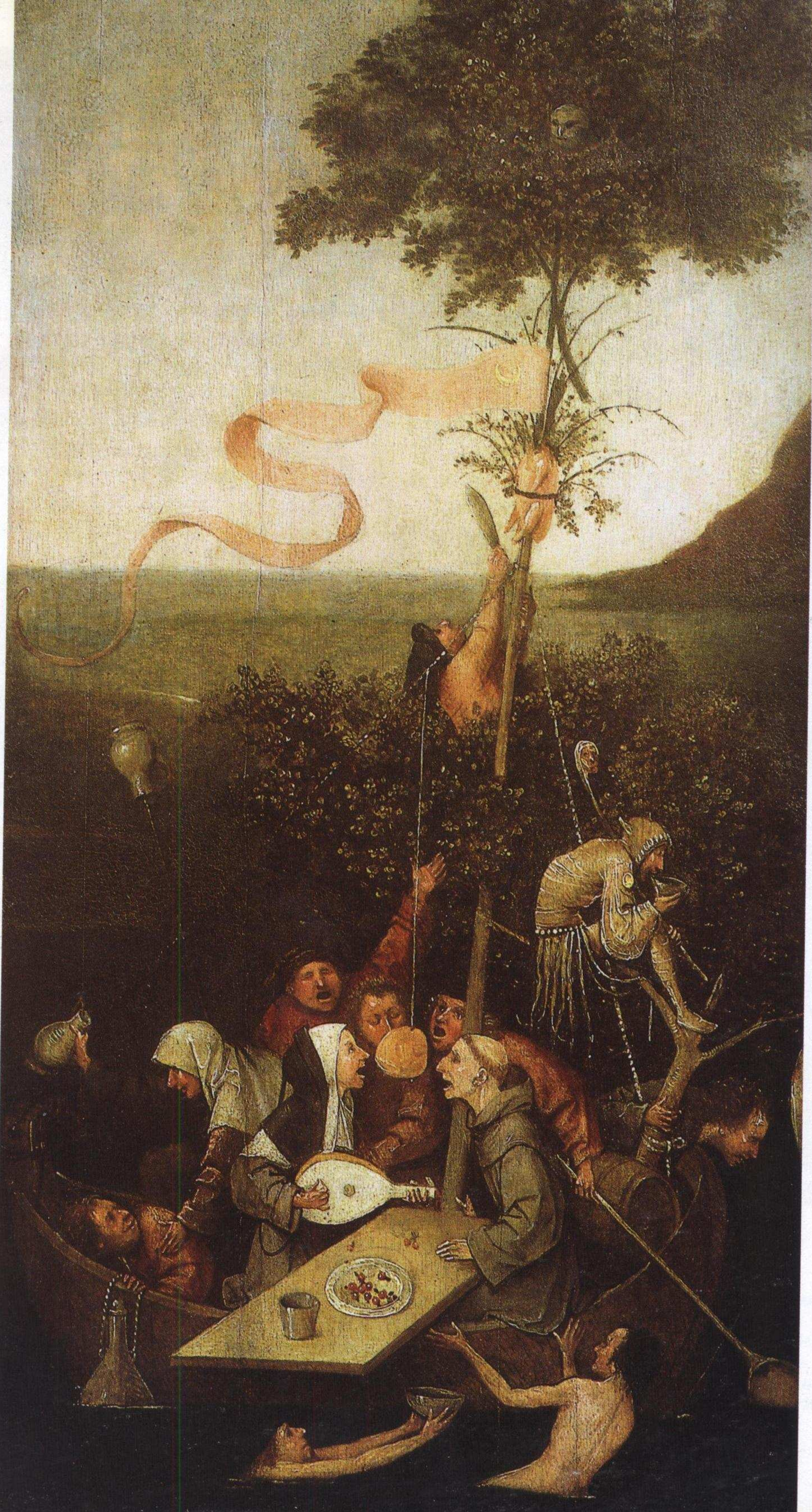
Одна из этих картин — «Фокусник» — относится к раннему этапу творчества Босха, о ней мы уже говорили. Хотя изображенное там не подпадает под определение ни одного из семи смертных грехов, создавалось панно с явным намерением поднести зеркало к еще одному человеческому пороку — легковерию.

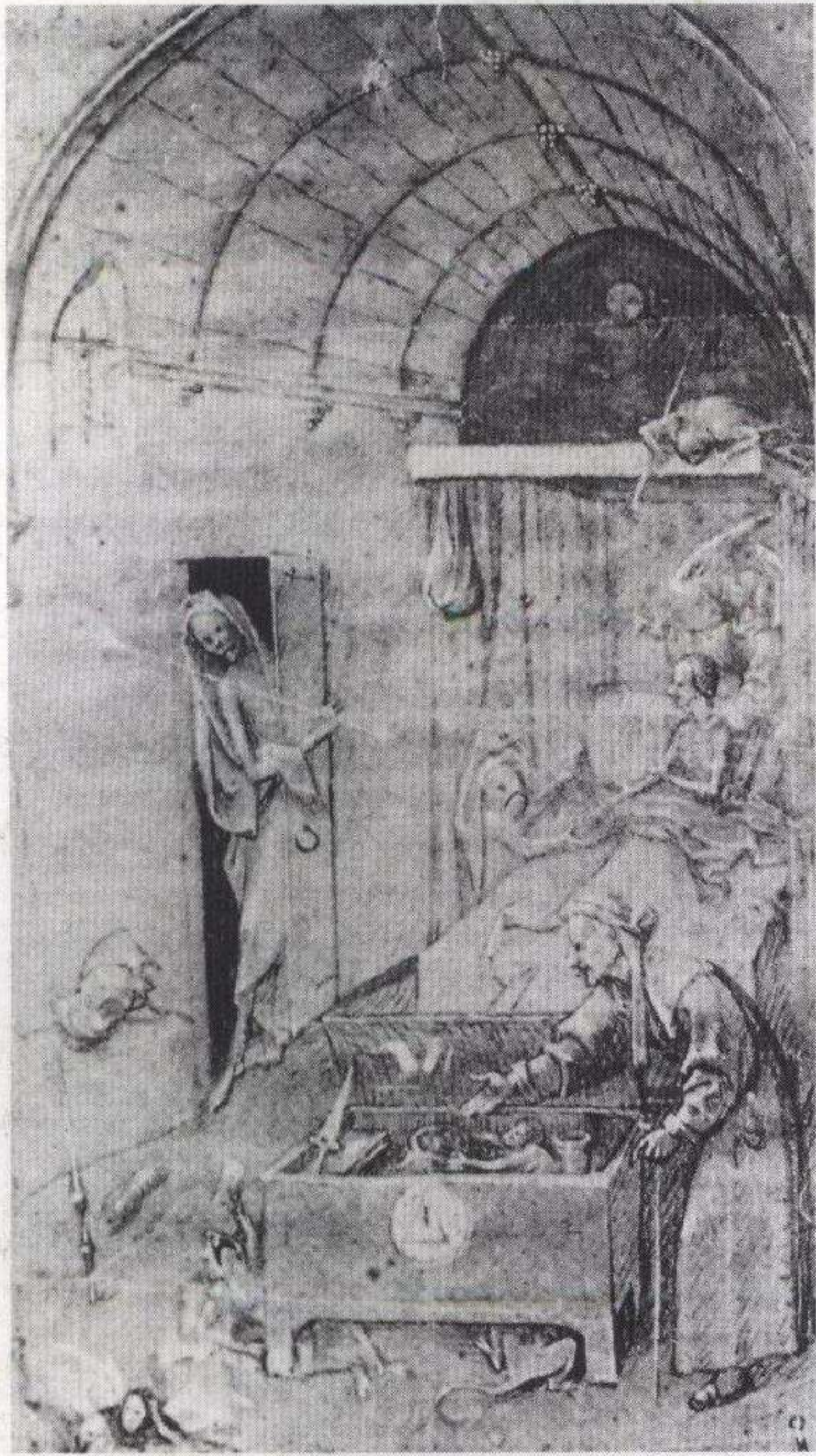
Этому же свойству человеческой природы Босх посвящает другую свою работу — «Исцеление глупости» (с. 27), однако в ней сильнее выявлены черты аллегии. Изображенный на фоне красивого пейзажа хирург извлекает из головы пациента какой-то предмет. При этой операции присутствуют монах и монахиня. Не исключено, что в работе над картиной принимал участие кто-то еще (неуклюжие и невыразительные фигуры написаны не слишком искусной кистью), но одному лишь Босху было под силу создать на заднем плане этот тонко прописанный ландшафт, напоминающий его же раннее произведение «Поклонение волхвов». Круглая форма картины снова вызывает ассоциацию с зеркалом, на раме которого затейливой каллиграфической вязью выведены слова: «Доктор, камень вынь сейчас, а зовусь я Любберт Дас».

В эпоху Босха практиковался такой вид жульничества — врачи-шарлатаны брались излечить кого-нибудь от глупости, якобы удалив из его головы «камень дури». К счастью для легковеров, все это было лишь ловким трюком, и в литературных разработках этого же сюжета пациент после «операции» становился еще глупее, чем прежде. В нидерландской литературе имя «Любберт» было почти нарицательным — синонимом «олуха» и «тупицы». Эту тему разрабатывали и нидерландские художники следующих поколений — в том числе Питер Брейгель Старший. Таким образом, Босх взял довольно расхожий сюжет, но ни одна из сохранившихся версий картины не объясняет, почему на голове у лекаря-шарлатана — железная воронка, а у монахини — книга, почему вообще монахи присутствуют при операции, хотя сам факт того, что они по-прежнему мошеничают, выставляет их в весьма невыгодном свете. Следует отметить еще, что предмет, извлеченный хирургом, оказывается не камнем, а цветком. Точно такой же цветок лежит на столе справа. Босх считает, что это — тюльпан, и объясняет это тем, что в староголландском языке слово «тюльпан» было созвучно с одним из определений глупости.

Гораздо более явное осуждение духовенства сквозит в так называемом «Корабле дураков» (с. 29), относящемся к зрелому периоду творчества Босха и изображающем плавание монаха и двух монахинь (или «белиц», еще не принявших постриг) в компании нескольких крестьян. Корабль представляет собой диковинное сооружение: мачтой ему служит живое, покрытое листьями дерево, сломанная ветка — рулем. Справа на импровизированных вантах пристроился шут в дурацком колпаке.

Фигура шута заставляла многих историков искусства усматривать связь между находящейся в Лувре работой и книгой Себастьяна Бранта «Корабль дураков», еще при жизни автора выдержавшей шесть изданий и переведен-





Смерть и скупец

Эскиз к картине, хранящейся
в Вашингтоне. 25,6 × 14,9 см
Кабинет рисунков. Лувр. Париж

ной на несколько языков. Вероятно, и Босх был знаком с этой сатирой, но вряд ли она послужила ему творческим стимулом — в Средние века корабль был одной из самых распространенных метафор. Например, расхожим был образ «корабля церкви», которым управляют прелаты и клирики: они везут и благополучно доставляют христианские души прямо к воротам Рая. Гийом де Дигюльвиль в своем «Паломничестве человеческой жизни» создает образ «корабля религии» — его мачта символизирует распятие, а «команда укомплектована» представителями различных монашеских орденов.

Эта знаменитая книга в переводе на голландский язык вышла в 1486 году в Харлеме, и потому возникает искушение представить картину Босха, вероятно, читавшего ее, как пародию. На развевающемся розовом флаге изображен не христианский крест, а мусульманский полумесяц, а из гуши листвы выглядывает сова. Двое мужчин и женщина, якобы удалившиеся от мира и затворившиеся в монастыре, пренебрегли своим духовным долгом и присоединились к общему разгулу. Монах и монахиня, аккомпанирующая на лютне, похотливо горланят песню, напоминая влюбленные пары со средневековых изображений «сада любви», для которых музицирование было прологом к любовным забавам. Грех любострастия символизируют и другие традиционные атрибуты — блюдо с вишнями и висящий за бортом металлический кувшин с вином (отметим, что его же Босх использует на столешнице «Семь смертных грехов»). Грех чревоугодия недвусмысленно представлен персонажами веселой пирушки, один из которых тянется с ножом к жареному гусю, привязанному к мачте; другой в приступе рвоты перевесился за борт, а третий гребет гигантским черпаком как веслом. Высказывались мнения, что мачта в виде дерева соотносится с так называемым майским деревом, вокруг которого происходят народные празднества в честь прихода весны — времени года, когда и миряне, и духовенство склонны преступать моральные запреты.

И наконец, о том, что это за корабль, красноречиво свидетельствует фигура шута, жадно пьющего из чаши. На протяжении столетий придворному «дураку» позволялось высмеивать нравы и мораль общества; именно в этом качестве с середины XV века появляется он на гравюрах и картинах в своем дурацком колпаке с ослиными ушами, держа в руке жезл, увенчанный резным изображением собственной ухмыляющейся физиономии. Он часто резвится среди любовников и гуляк, указывая им на их беспутное поведение (вспомним композицию «Любострастие» на столешнице «Семь смертных грехов»).

Издавна считалось, что любострастие и чревоугодие были особенно свойственны монахам, и в XV веке в адрес монашеских орденов стали все чаще звучать обвинения, что они-то и есть рассадники этих пороков. Это был период, когда стремительно появлялись новые и новые обители, причем многие из них поддерживали свое существование, организуя разного рода мануфактуры. Трудно с полной определенностью утверждать, что разврат, несмотря на неоднократные попытки реформировать монастырскую жизнь, процветал в них сильнее, чем прежде, однако ясно — богатство монастырей и неизбежная конкуренция с городскими ремесленными гильдиями приводили к их конфликту со светскими властями. В Хертогенбосе «отцы города» делали все от них зависящее, чтобы ограничить собственность и умерить экономическую активность обителей. Нечто подобное происходило и в других городах, но на родине Босха ситуация особенно обострилась из-за того, что непропорционально высокое число жителей составляли члены различных религиозных общин, братств и пр. Именно этим следует объяснить, почему

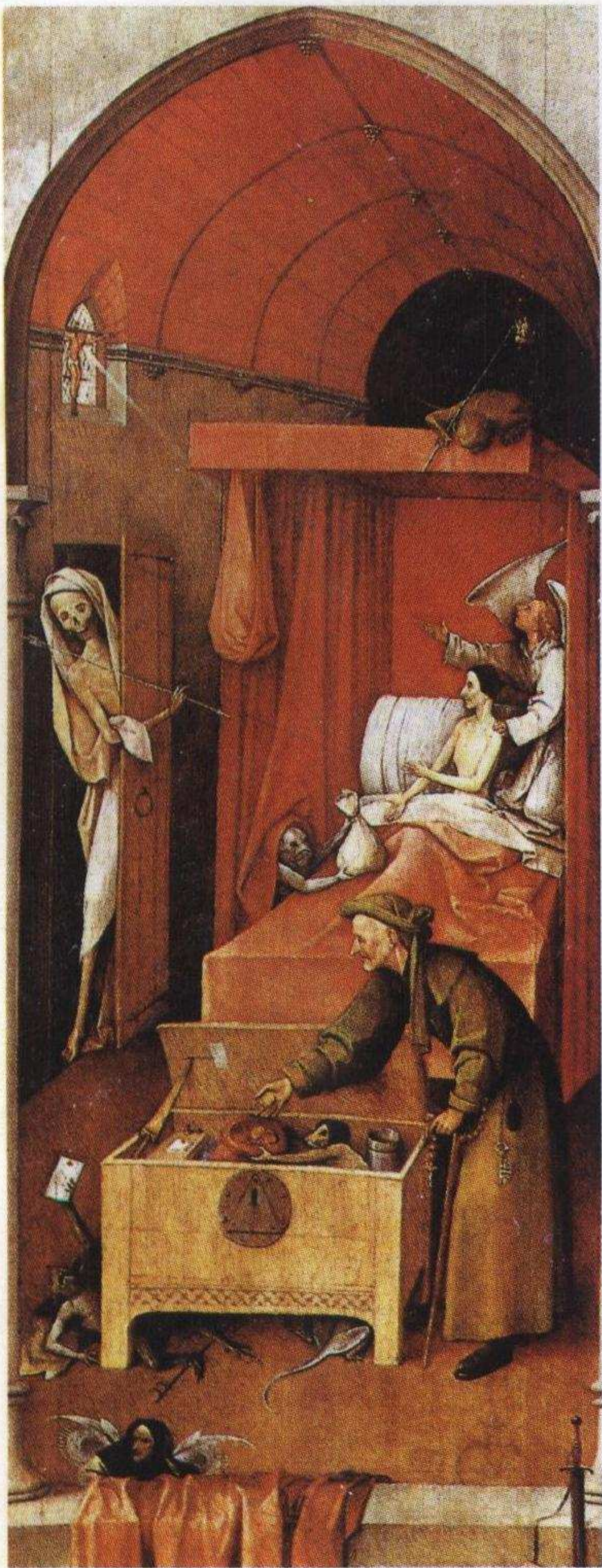


так часто и непримиримо Босх ополчается против распутного поведения монахов обоего пола, что заметно не только в «Корабле дураков» и «Исцелении глупости», но и в более позднем произведении — «Воз сена».

Глубинную внутреннюю взаимосвязь чревоугодия и любострастия, существовавшую в средневековой системе морали, Босх выявляет еще в одной

Аллегория чревоугодия и любострастия

Дерево, масло. 35,8 × 32 см
Художественная галерея Йельского университета. Нью-Хейвен
(Ранее коллекция Рабиновича, дар Ханны Д. и Луиса М. Рабинович)



Смерть скупца

Дерево, масло. 92,6 × 30,8 см
Национальная галерея искусства.
Вашингтон

своей картине, которая, впрочем, напрямую не обращена к изображению монастырского быта. Это фрагмент картины из Йельского университета (с. 31). Чревоугодие воплощено в образах купальщиков, собравшихся вокруг большой винной бочки, верхом на которой сидит пузатый крестьянин. Держа на голове блюдо с мясным пирогом и ничего из-за этого не видя, еще один персонаж подплывает к берегу. Справа в шатре сидят любовники (это еще одна отсылка к сценке «Любострастие» из столешницы). Они пьют вино. «Sine Cerere et Libero friget Venus» («Без даров Цереры и Вакха зябнет Венера») — этот стих Теренция был хорошо известен в эпоху Средневековья; проповедники и авторы моральных поучений неустанно внушали своей пастве, что «чревобесие и пьянство — мать блуда».

Человек упорствует в своих заблуждениях даже в смертный час, когда решается, будет ли он обречен на вечные муки Преисподней или обретет вечное блаженство в Раю. Таков сюжет картины «Смерть скупца», где запечатлена узкая и высокая спальня, в открытую дверь которой уже заглядывает Смерть. Ангел-хранитель, поддерживая умирающего, пытается обратить его взор к распятию в оконной нише, однако человек всецело занят помыслами о тех материальных богатствах, с которыми ему сейчас суждено будет расстаться. Одной рукой он машинально тянется к мешку с золотом, который протягивает ему высунувшийся из-под полога бес. Другой бес с едва обозначенными крыльями облокотился на барьер с переброшенной через него красной мантией и прислоненным к нему рыцарским мечом — то и другое должно указывать на власть и высокое положение, которые также теряет человек, уходя в мир иной. Битва ангелов и бесов за душу умирающего представлена и на столешнице (там тоже появляется традиционно изображаемая Смерть со стрелой в руке), и обе композиции служат своеобразными иллюстрациями к популярной в XV веке богословской книге «Ars moriendi» («Искусство умирать»), многократно переиздававшейся в Нидерландах и Германии. В этом маленьком «руководстве» описываются искушения, которыми одолевает умирающего легион бесов, собирающийся у смертного одра, и то, как его ангел-хранитель всякий раз дарует ему утешение и силы противостоять им. В книге победу одерживает ангел — торжествуя, он-то и возносит душу на Небеса, тогда как дьявольская рать в бессильной злобе завывает внизу. На картине Босха исход этой битвы еще далеко не предрешен. В изножье кровати стоит кованый сундук, а в нем — кубышка, которую держит дьявол, и старец — вероятно, сам умирающий скупец — кладет туда золотую монету. О висящих у него на поясе четках он даже не вспоминает.

Смерть не меньше, чем глупость, занимала помыслы человека на исходе Средневековья. Модные придворные поэты состязались в красноречии, живописцы изображали мучения души и тела в своем творчестве, что было темой бесчисленных нравоучительных трактатов, и этот же болезненный интерес проявляется в изображении скелетов, хватающих свои жертвы в сценах «Пляски смерти» или изваянных на могильных памятниках, и кажется, что они твердят живым излюбленную фразу той эпохи: «Я был таким, как ты, ты станешь таким, как я». Но эта одержимость идеей смерти соединялась с еще большим ужасом — твердой убежденностью в том, что после распада физической оболочки человека его душа продолжает существовать и, быть может, обречена на вечные муки Ада. И, вероятно, свой важнейший вклад в сокровищницу мирового искусства Босх внес тем, что запечатлел загробную жизнь души и страдания, которые суждено претерпеть ей в потустороннем мире.

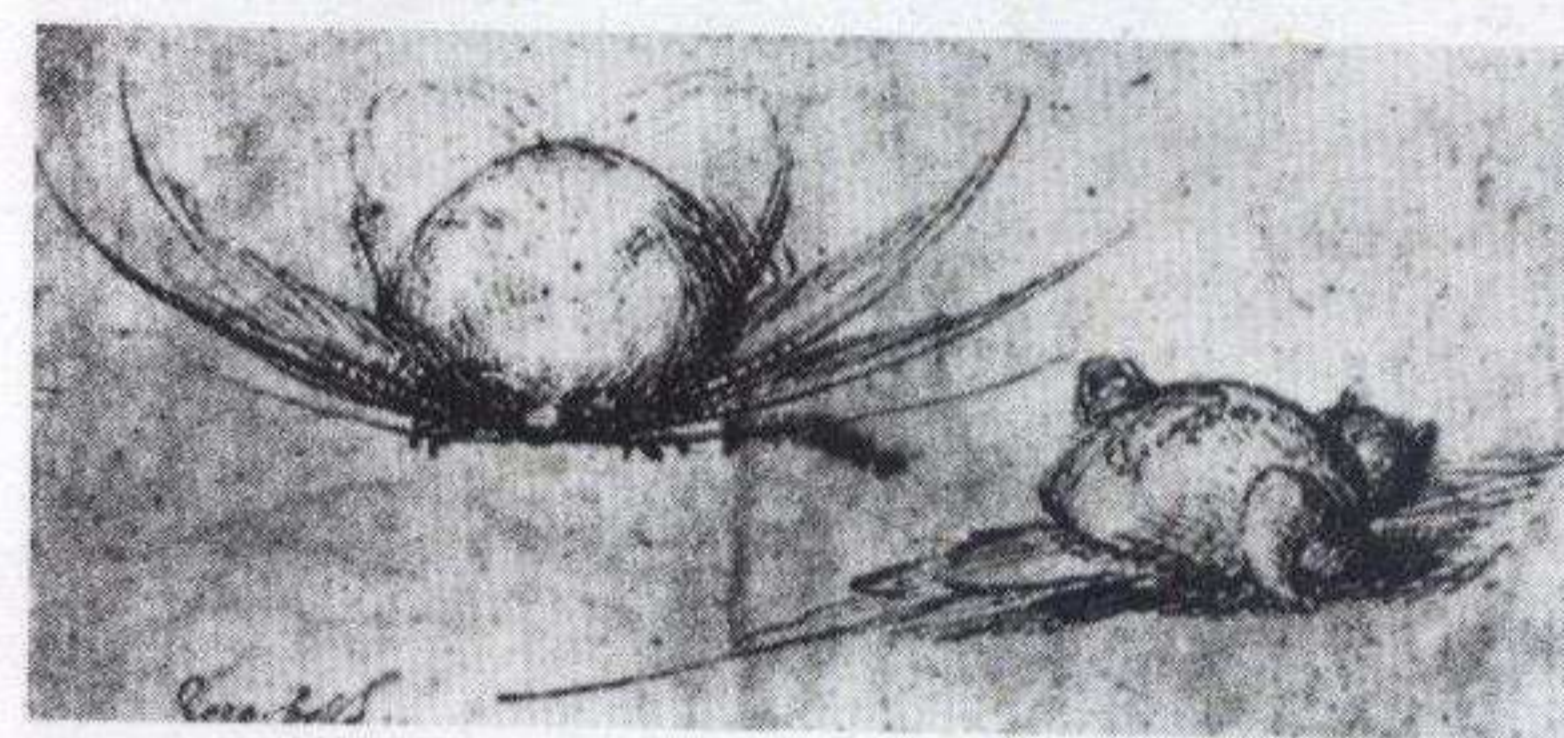
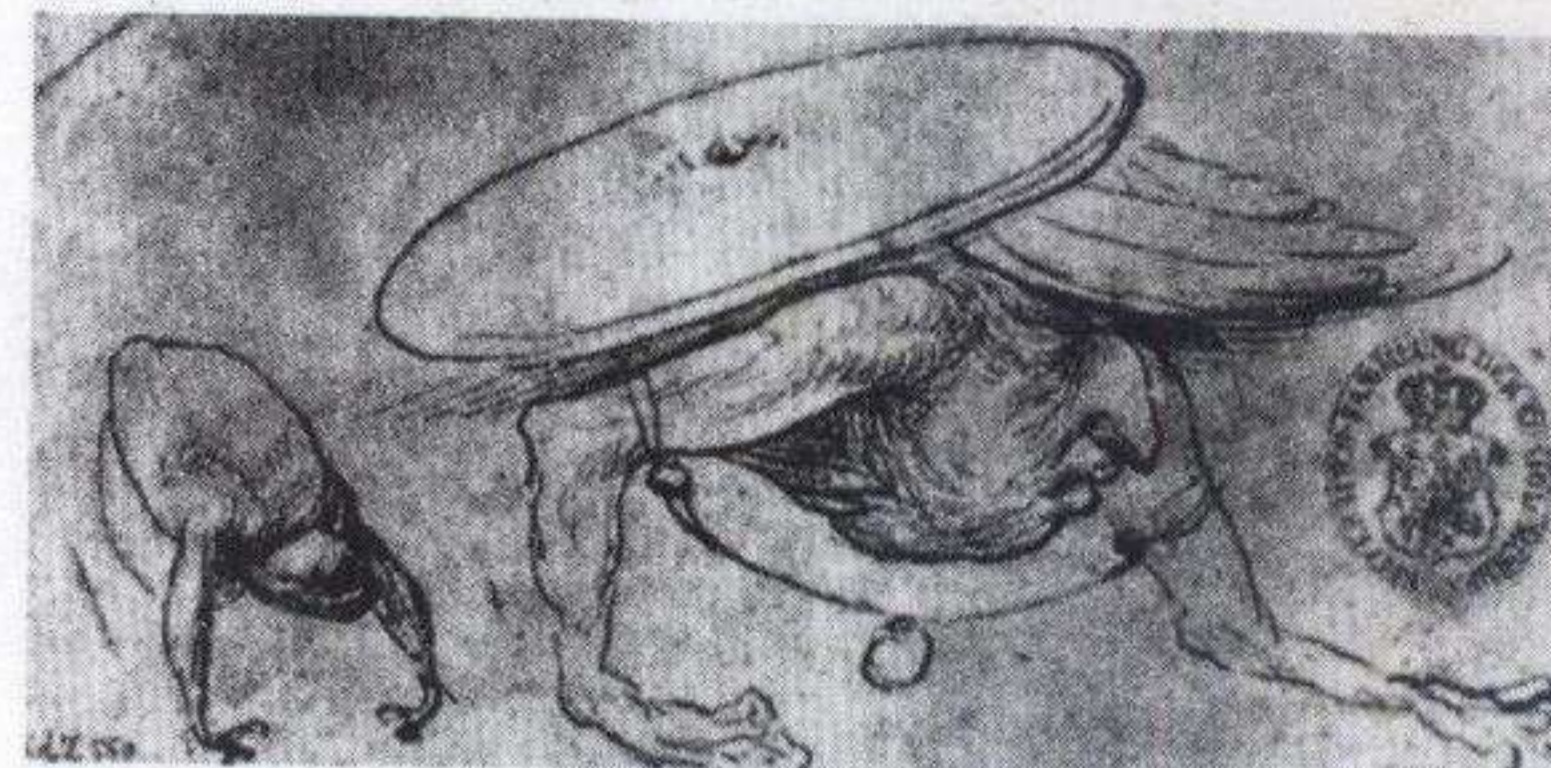
Страшный Суд

Мотивы человеческой греховности и глупости доминируют в творчестве Босха, но в полной мере оценить их важность можно лишь в контексте более крупной «темы» средневекового сознания и искусства. Тема эта — Страшный Суд. Наступление Судного дня открывает последнее действие долгой и бурной истории человечества, начавшейся с грехопадения Адама и Евы и их изгнания из Эдема. В этот день мертвые восстанут из гроба, и Христос во время своего второго пришествия в мир будет судить всех, отделяя «агнцев от козлищ» и воздаявая каждому «по делам его». Как предрек Он сам, праведники наследуют Царство, им «уготованное <...> от создания мира», а грешники пойдут «в огонь вечный, уготованный диаволу и ангелам его» (Мф. 25:34, 41). Ход времени остановится, начнется вечность.

Средневековая церковь одной из своих самых важных задач считала приготовление верующего ко дню Страшного Суда — объясняла, как должен вести себя человек в земной своей жизни, чтобы попасть в число «блаженных»; предостерегала отступников и злодеев, суля им ужасные наказания, в том случае если они не исправятся. Фома Кемпийский в своей книге «Подражание Христу» выразил этот постулат таким образом: «Если любовь к Богу не удерживает тебя от греха, то пусть, по крайней мере, удержит страх перед Адом». И для поддержания этого страха бесчисленные книги и проповеди с леденящими кровью подробностями живописали вечные муки, уготованные грешникам, тем более что размышления о Страшном Суде и о Преисподней играли важную роль в духовной жизни верующих, включая и тех, кто разделял идеологию движения «Devotio moderna».

Абсолютная неизбежность загробного возмездия еще больше усиливала страх перед ним. Во все времена находились пророки, предрекавшие скорый конец света, но с особенной силой это ощущение гибели, грозящей роду людскому, проявилось в конце XV века. Себастьяну Бранту казалось, что человечество погрязло и закоснело в грехе до такой степени, что Страшный Суд должен будет начаться уже совсем скоро. И другие писатели считали, что мир находится в преддверии «последних времен», и когда «исполнятся сроки» и они настанут, — сбудутся пророчества, явленные в Откровении Иоанна Богослова. Эпидемии, наводнения, другие стихийные бедствия воспринимались как проявления «гнева Господня», в любом политическом событии люди усматривали знамения Царя Царей и Антихриста.

В 1499 году некий германский астролог уверенно заявил, что 25 февраля 1524 года начнется второй потоп и мир погибнет. В 1515 году Альбрехт Дюрер сделал акварельный рисунок, запечатлев свой знаменитый сон о «последнем бедствии» — ему привиделось, как исполинские водяные столбы обрушиваются на Землю и сокрушают ее. Незадолго до этого Леонардо да Винчи с обстоятельностью истинного ученого изобразил целые города, смываемые с лица земли разбушевавшимися потоками воды.



Наброски монстров

Перо. 8,6 × 18,2 см (каждый)
Гравюрный кабинет. Берлин



Св. Иаков Великий

Левая внешняя створка триптиха

«Страшный Суд»

Дерево, гризайль. 167 × 60 см

Академия изобразительных искусств.

Вена

Но нигде эта постоянная, «хроническая» тревога, присущая всей эпохе, не нашла такого полного и яркого выражения, как в босховском триптихе «Страшный Суд» (с. 37 и 39), созданном, очевидно, в середине творческого пути художника. Это самое масштабное из его уцелевших произведений, на левой и правой сторонах которого представлены выполненные в технике гризайли фигуры Св. Иакова Великого и Св. Бавона. Хотя апостол Иаков изображен на фоне угрюмого, внушающего беспокойство пейзажа, ни это панно, ни парный к нему образ Св. Бавона не могут подготовить нас к восприятию апокалиптических сцен, разворачивающихся на трех внутренних досках, где показана вся история человечества начиная с грехопадения (левая створка).

Сцены, иллюстрирующие вторую и третью главы Книги Бытия, разворачиваются в цветущем райском саду. На переднем плане представлено сотворение Евы, а чуть поодаль — сцена искушения первых людей. На среднем — херувим с огненным мечом изгоняет их из Эдема; одновременно с этим в облаках происходит низвержение восставших ангелов, которые в полете с небес на землю превращаются в демонов. В Книге Бытия ничего не говорится о том, как обуянный гордыней Люцифер и его сторонники подняли мятеж против Бога, но это было описано в иудейских легендах и вошло в христианское учение еще на самых ранних стадиях его формирования. Эти ангелы грешили, и Князь тьмы, завидуя Адаму, заставил его в свой черед согрешить. В более поздних преданиях приводится иная версия — Бог для того и сотворил Адама и Еву, чтобы их потомки заняли освободившиеся места павших ангелов. На этой картине Босх запечатлел пришествие греха в мир, тем самым объяснив необходимость Страшного Суда.

То, что в изображение Страшного Суда включен эпизод грехопадения, — весьма необычно. Две другие створки венского триптиха отстоят от традиционной иконографии еще дальше. Как правило, главную роль в этой эсхатологической драме художники отводили Небесам. Например, в алтарном образе Рогира ван дер Вейдена основное внимание уделено самому процессу Суда — осужденные занимают там скромное место, они явно второстепенны, в отличие от праведников, ликованию которых уделено больше внимания, чем отчаянию грешников. В версии Босха божественный «двор», размещенный на самом вершине центральной доски, едва заметен, «избранных» можно перечесть по пальцам. Подавляющая же часть рода человеческого вовлечена во вселенский катаклизм, бушующий в жуткой и темной воронкообразной бездне.

Обширная панорама этого кошмарного видения представляет агонию Земли, гибнущей не от потопа, как воображали Дюрер и Леонардо, а от огня — в полном соответствии с предсказанием, содержащимся в мрачном гимне XIII века «Dies Irae» («День гнева»): «Когда настанет день гнева, мир превратится в блистающий пепел». Вероятно, на Босха оказали сильное влияние и картины, содержащиеся в Откровении Иоанна Богослова, которое в конце XV века вновь обрело невиданную популярность, после того как Дюрер в 1496—1497 годах проиллюстрировал его гравюрами на дереве, создав свой знаменитый цикл «Апокалипсис». Широкая долина, занимающая почти все пространство центральной части триптиха, — это, судя по всему, долина Иосафата, где, по содержащимся в Ветхом Завете указаниям, и должен происходить Страшный Суд (Книга пророка Иоилия 3 [4]: 2, 12). На заднем плане видны объятые пламенем стены земного Иерусалима. У Босха земля стала неотличима от изображенного на правой части Ада, откуда навстречу грешникам надвигаются полчища сатаны.

По утверждениям писателей-мистиков, грешные души в Аду будут более всего страдать от сознания того, что они навсегда лишены счастья лицезреть Бога. Однако, в представлении большинства людей, за грехи им уготованы муки телесные и столь нестерпимые, что, по словам одного средневекового проповедника, самое сильное страдание, испытанное в земной жизни, покажется в сравнении с ними всего лишь умашением какими-нибудь притираниями. И Преисподняя Босха также предстает неким застенком, где причиняют боль физическую — бледные тела обнаженных грешников расчленяют, кромсают и рвут, их терзают змеи, их бросают на раскаленные жаровни и мучают дьявольскими орудиями пытки. Одного из грешников, насадив на вертел, поджаривает на медленном огне маленькое уродливое существо; другого дьяволица бросила на раскаленную сковороду, готовя из своей жертвы яичницу с ветчиной — яйца лежат у ног этого демона в женском обличе. Все это сопровождается адским концертом, а дирижирует музыкантами чернолицый монстр.

Когда Босх создавал свой «Ад» для столешницы «Семь смертных грехов», каждому из этих грехов соответствовала своя кара, ибо «нет такого порока, за который не последовало бы воздаяния», как писал Фома Кемпийский, выражая распространенное в его эпоху убеждение. Насколько последовательно руководствовался Босх этой формулой при создании «Страшного Суда», сказать трудно, но все же по разным видам мучительства можно установить, за какой из грехов страдают жертвы. Так, например, грешивших алчностью варят в гигантском котле, установленном у одной из построек в центре. Рядом два демона вливают в рот тучному чревоугоднику содержимое бочки, а чем беспрестанно пополняется это сомнительное угощение, мы увидим в окне, откуда через воронку льется поток испражнений. Похотливая грешница на крыше подвергается домогательствам исполинского ящера, обвившего своими щупальцами ее талию, покуда два демона, аккомпанируя на лютне и дудке, поют ей серенаду. Расположившиеся на скалистых уступах справа демоны-кузнецы, положив свои жертвы на наковальню, расплющивают их ударами молота, а еще одного несчастного подковывают, как лошадь. Это воздаяние за грех гневливости.

Иные грехи и кары за них можно определить по надписям, которые сопровождают сцену Ада столешницы из Прадо. Другие изображены в соответствии с литературными традициями описания Преисподней: в эпоху позднего Средневековья бурно расцвел жанр рассказа людей, побывавших в Аду и вернувшихся, чтобы поведать о своих впечатлениях. Самое знаменитое из «показаний очевидцев» — это, разумеется, «Ад» Данте, оказавший огромное воздействие на многие поколения итальянских художников.

Хотя Босх не воспроизводит все эти описания буквально, не вызывает сомнений, что он был знаком с ними. Это явствует не только из совпадений в изображении пыток, но также из точной топографии Ада со всеми его печами, раскаленными жаровнями, озерами и реками, где корчатся грешные души. И наружность его демонов также имеет литературную либо художественную первооснову — человекоподобные бесы и дьяволята встречаются во многих изображениях Страшного Суда, созданных ранее. В русле традиций написаны и разнообразные драконы, жабы, змеи, ползающие по скалам или впивающиеся своим жертвам в самые чувствительные места.

Но, помимо этих «канонических» обитателей Ада, Босх населяет его иными, нигде прежде не встречавшимися монстрами, к наружности которых в полной мере применимо определение «неописуемая». Иногда это — чудовищные гибриды людей и животных, иногда — невероятные сплавы людей,



Св. Бавон

Правая внешняя створка триптиха
«Страшный Суд»
Дерево, гризайль. 167 × 60 см
Академия изобразительных искусств.
Вена

зверей, птиц и неодушевленных предметов. К этой группе принадлежит запечатленный на центральной части птицеподобный монстр с гигантским ножом — его птичье туловище переходит в рыбий хвост, задние конечности отдаленно напоминают человеческие ноги, обутые при этом в глиняные кувшины. Справа от него на человеческих ногах прыгает и размахивает зажатым в человеческой руке мечом перевернутая вверх дном корзина. Слева на переднем плане видны отделенные от туловища исполинские головы на коротеньких ножках; у других чудовищ есть и туловища и конечности, сверкающие во мраке Преисподней. Еще несколько демонов издают непристойные звуки — как писал Данте («Ад», XXI, 139), «...а тот трубу изобразил из зада».

Даже тот дракон, которого, как принято считать, создал на склоне дней Леонардо да Винчи, не может сравниться с клубком отвратительных монстров, порожденных фантазией Босха и при этом постоянно — прямо у нас на глазах — меняющих свой облик и очертания. В этой текучести отразилась средневековая концепция Ада как места (или даже состояния), где перестают действовать установленные Творцом законы природы и воцаряется полный хаос.

И все же нам трудно прочувствовать босховский Ад в той мере, как ощущали его современники художника. Знакомые с теми мучениями, которые ждут грешников в Аду, по визионерской литературе (вроде «Видения Тнугдала») и по бесчисленным проповедям, они могли если не ощутить, то вообразить себе резкие переходы от испепеляющего жара к ледяному холоду, они сами почти задыхались от серной вони и смрада, окутывающего Преисподнюю, они слышали вой, свист и хохот демонов и, разумеется, вопли истязуемых. «Горе нам, горе, горе нам, греховнейшим и несчастнейшим из сыновей Евы!» — восклицают проклятые души в проповедях и книгах того времени. Иные из запечатленных Босхом грешников — например, стенающая толпа, которой битком набит шатер (правая створка) — в отчаянии оплакивают свою судьбу. Другие же стоят перед ними с невозмутимым видом, но из этого не следует, будто они нечувствительны к физической боли. В Средние века полагали совсем иначе — грешники претерпевают не просто ужасные, невообразимые муки, но и обречены испытывать их снова и снова. Страдания грешников не имеют срока — это вечные муки.

Венский триптих показывает Страшный Суд, на котором предстает весь род людской — этим событием завершается история человечества. Следует отметить, что в «Видении Тнугдала» и в других книгах, явно повлиявших на Босха, страдания грешников описаны так, словно они происходят в Чистилище, и не в некоем отдаленном и неопределенном будущем, а в настоящем, — то есть идут параллельно с земной жизнью. Здесь отражена иная концепция загробного воздаяния, ожидающего каждого человека сразу же после смерти. Он должен будет отчитаться в своих добрых и злых делах, а потом, в соответствии с тем, каковы его достоинства и заслуги, отправиться либо в адский застеноч, либо в «чертоги блаженства» — и уже там дожидаться всеобщего Страшного Суда. На исходе Средних веков это воззрение было широко распространено, а Дионисий Картузианец подробно разработал его в своем труде «Диалог о личном Божьем Суде», который, по мнению Альбера Шатле*, вдохновил Дирка Боутса на создание двух алтарных створок. Те, в свою очередь, послужили образцом для четырех композиций Босха — так называемых досок «Рай» и «Ад», ныне находящихся в Венеции (с. 40—41).

Считалось, что эти доски некогда были створками алтарного триптиха «Страшный Суд», однако более вероятно все же, что это — самостоятельные работы. Первоначальный облик работ пострадал от позднейших записей,

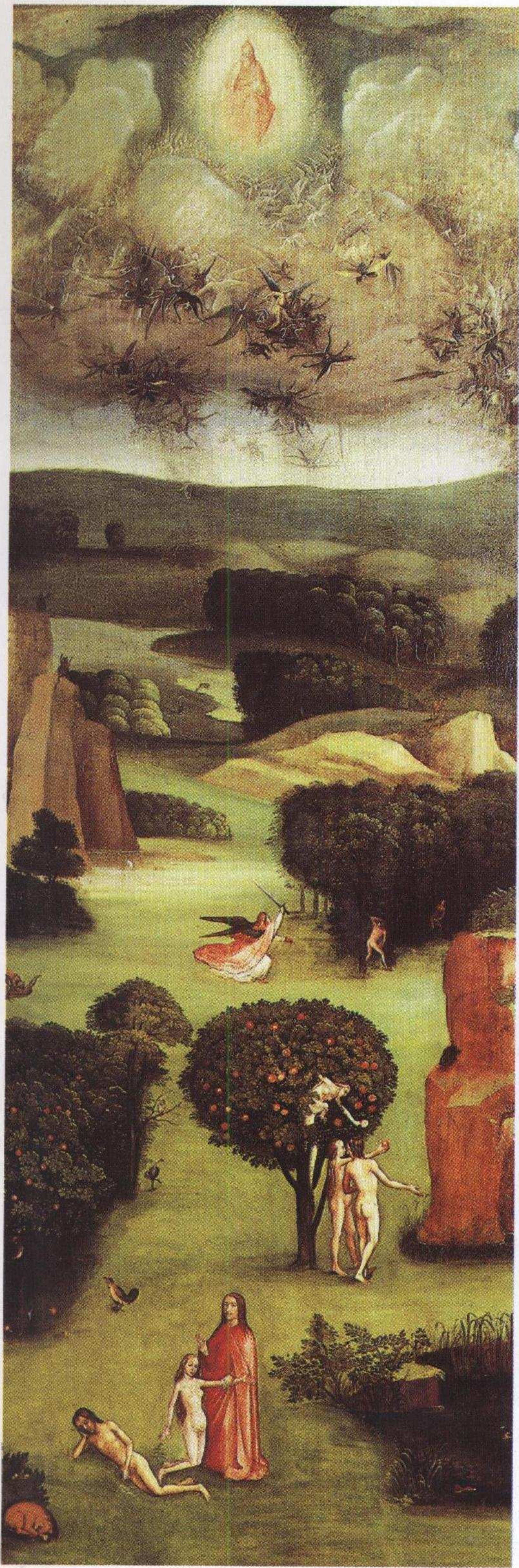
* A. Châtelet: «Sur un Jugement Dernier de Dieric Bouts». In: Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek, XVI (1965), 17-42.

Рай

Левая створка триптиха «Страшный Суд»
Дерево, масло. 167,7 × 60 см
Академия изобразительных искусств.
Вена

Ад

Правая створка триптиха «Страшный Суд»
Дерево, масло. 167 × 60 см
Академия изобразительных искусств.
Вена



красочный слой потемнел от лака, и поэтому среди историков искусства нет единодушия в вопросе о том, принадлежат ли они кисти Босха. Однако трудно представить себе, чтобы их композиционное решение мог найти кто-нибудь другой. Левая из двух досок «Рая» изображает, как ангелы ведут «избранных» по склонам холмов туда, где на вершине возвышается Источник Жизни. Это — «Земной Рай», некая промежуточная ступень, где праведники очищаются от последних пятен греха до того, как предстать перед Всевышним. Одна группа спасшихся уже с надеждой устремила взор к небесам. Подобные сады описаны в «Видении Тнугдала», и во многих мистериальных драмах того времени встречаются упоминания о «Земном Рае», находящемся в преддверии Рая Небесного (прямо под ним).

Иероним Босх создал композицию, очень близкую «Земному Раю» Боутса — они отличаются лишь в одном, хотя и очень важном отношении: Боутс представил тот момент, когда праведники входят в Рай на Небесах, тогда как Босх посвятил отдельную доску изображению небесного ликования. Отринув последние приметы своей телесной, земной сути, «блаженные души», сопровождаемые и любовно опекаемые ангельским сонмом, парят во тьме, в религиозном экстазе устремив взоры к яркому свету, сияющему в вышине над их головами. Этот воронкообразный поток света, разбитый на несколько сегментов, вероятно, был изображен на основании астрологических таблиц того времени, но под кистью Босха он становится ослепительным коридором, по которому праведники возносятся навстречу тому мигу, когда окончательно и уже навеки произойдет слияние их душ с Богом — на Земле подобное можно пережить лишь в редчайшие моменты наивысшего духовного подъема. «Здесь сердце открывается в ликовании и радости, — писал Рюйсбрук. — И жилы, по которым гонит оно кровь, расширяются, и все силы душевные пребывают в готовности». Сузо описывает, как трепещущая, освобожденная от плотской оболочки душа возносится в «*coelum empyreum*» — «объятые пламенем небо», где увидит «безмерное, всепроникающее, недвижимое, ничем не замутненное сияние» и где погрузится «в бесконечное уединение и абсолютную глубину открывшейся божественности». Именно таким поэтическим языком описывал средневековый мистик миг наивысшего блаженства, но Босх стал первым художником, которому удалось с такой же выразительностью облечь это видение в формы и краски.

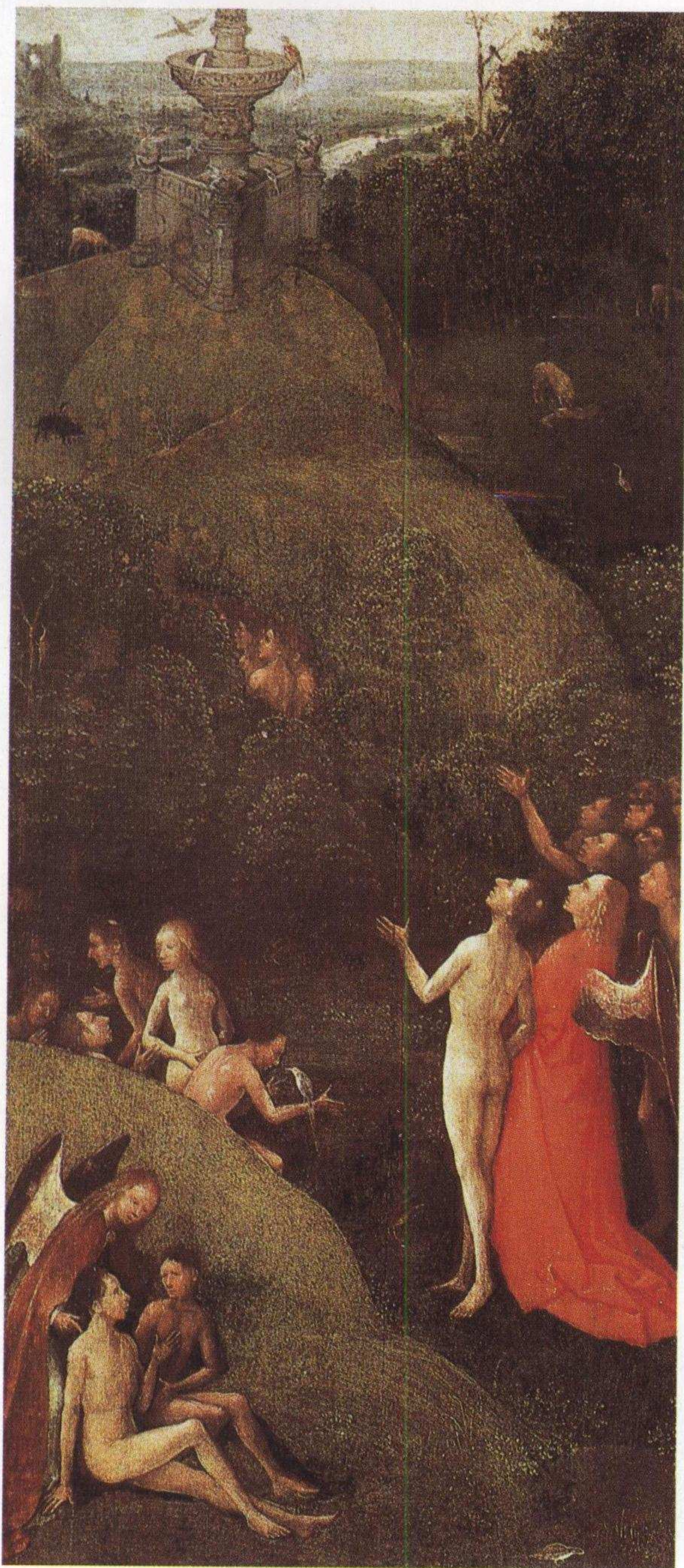
Вознесение праведников на третьей доске сопоставлено с низвержением грешных душ в адскую бездну. Босх и здесь следовал версии Боутса, однако опять видоизменял его прозаические образы. Грешники, увлекаемые демонами, летят во тьме, озаряемой лишь вспышками пламени, пробивающимися из расщелин в скалах. И, наконец, на четвертой доске представлено Чистилище — с вершины крутого утеса в небо бьет столб огня, а внизу, в воде, беспомощно барахтаются души грешников. Страдания, испытываемые ими, — это не всегда физические муки: мы видим, как один из проклятых, не замечая демона с крыльями нетопыря, который тянет его за руку, сидит на берегу в глубокой задумчивости и раскаянии. Ад и Рай тракуются Босхом в соответствии с учением мистиков, то есть в духовном плане.

В том, как Босх, стремясь передать не выразимую словами сущность Божественного, использует свет, заметно влияние Гертгена тот Синт Янса и великих немецких художников начала XVI века. В пленительной «Мадонне с младенцем» (Роттердам) Гертгена небесные ангелы-музыканты словно светятся, — таков жар любви, которую они испытывают к младенцу Иисусу. Не

Страшный Суд

Центральная часть триптиха
Дерево, масло. 163,7 × 127 см
Академия изобразительных искусств.
Вена





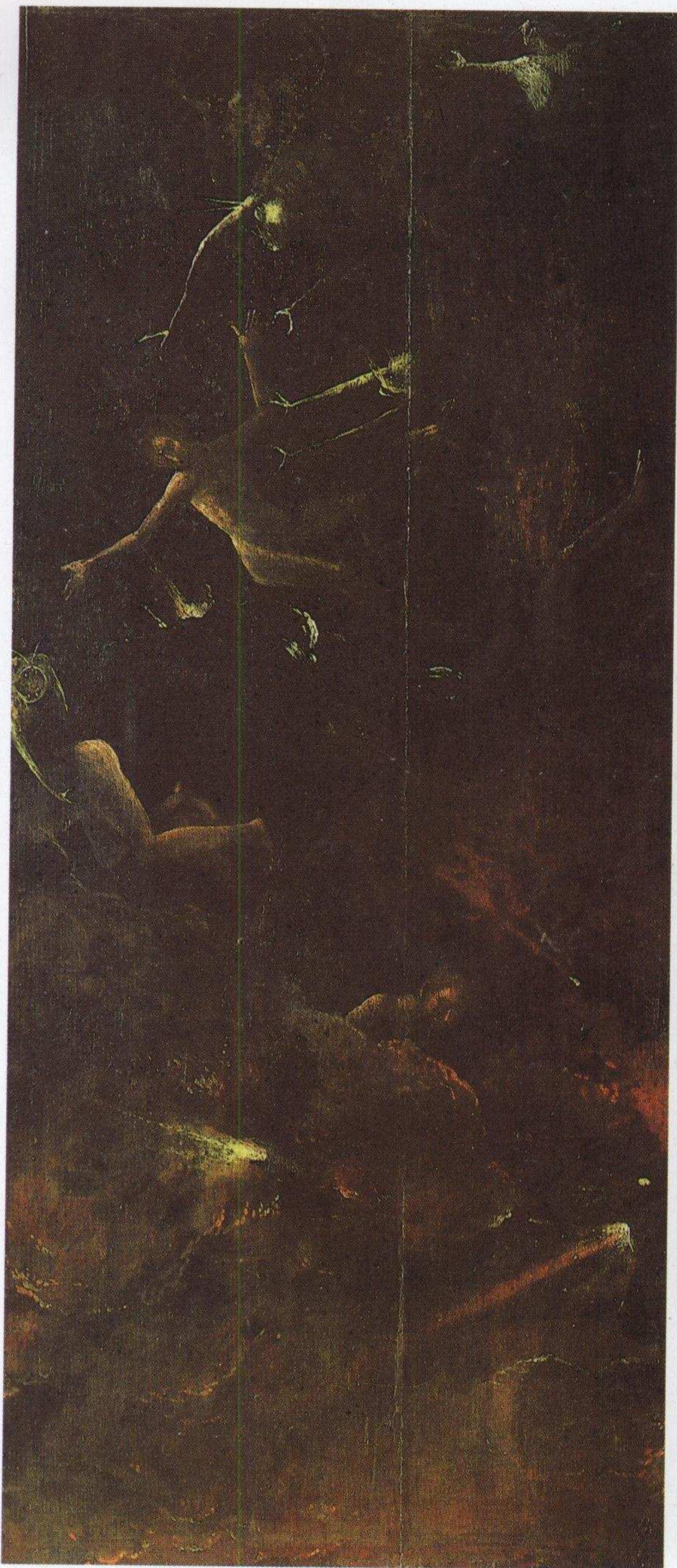
РАЙ и АД

Дерево, масло. 86,5 × 39,5 см (каждая доска)

Дворец дождей. Венеция

Земной Рай и Вознесение праведных

меньшего религиозного восторга исполнены созданное около 1513 года Альбрехтом Альтдорфером «Рождество», с его колдовским светом, и завершённый Матиасом Грюневальдом (незадолго до смерти Босха) «Изенгеймский алтарь», запечатлевший ликование ангелов в канун Рождества. Две створки «Ада» в творчестве Босха отличаются лаконизмом и простотой образов.



В других работах Босха «фауна» Преисподней представлена с неистощимым разнообразием. В цикле рисунков, с достаточной уверенностью приписываемых Босху, монстры рождаются во множестве разновидностей — ни один из них не похож на другого (с. 50–51).

Свойственная Босху тяга к изображению монстров была в духе времени —

Низвержение грешников и Ад



Страшный Суд (фрагмент)
Дерево, масло. 60 × 114 см
Старая Пинакотека. Мюнхен

в ту эпоху людей завораживало все противоестественное и гротескное. Дюрер оставил для потомства портрет свиньи о пяти ногах, родившейся в 1496 году, а Себастьян Брант публиковал гравюры на дереве, иллюстрировавшие различные врожденные уродства и другие подобные «чудеса». Их часто воспринимали как небесные знамения, как предвестия кары, которую Бог обру-



ротеское. Дю-
ившейся в 1496
юстрировавшие
». Их часто вос-
оторую Бог обру-

шит на погрязшее в грехах человечество. Тем не менее в своих набросках Босх предстает не как средневековый моралист, но как творец, соперничающий с самим Всевышним в искусстве создания новых форм — позднее Дюрер, описывая плоды босховского художественного гения, скажет, что ничего подобного он не только не видывал, но и вообразить себе не мог.



Рай

Дерево, масло. 33,9 × 20 см
Частное собрание. Нью-Йорк

Смерть распутницы

Дерево, масло. 34,6 × 21,2 см
Частное собрание. Нью-Йорк



Все эти особенности в той же степени присущи и сильно поврежденному фрагменту «Страшного Суда», хранящемуся в Мюнхене (с. 42–43). Некоторые ученые склоняются к мысли, что это — часть алтаря, заказанного Филиппом Красивым в 1504 году, однако вероятнее всего, что Босх написал его позднее, под конец своей жизни. Кусок драпировки в нижнем левом углу — это все, что осталось от фигуры, которая, судя по всему, была гораздо крупнее прочих персонажей. Быть может, Босх вслед за Рогиром ван дер Вейденом, изобразившим на своем триптихе в Боне Св. Михаила, который взвешивает души, тоже поместил на панно исполинскую фигуру архангела. Позади и справа от драпировки — восстающие из могил мертвецы, и среди них — король и несколько «князей церкви», которых можно узнать по короне, папской тиаре и красной кардинальской шляпе. Вокруг них — рой чудовищ, чьи прозрачные крылья и длинные извивающиеся щупальца контрастно выделяются на фоне темной земли. Трудно поверить, что эти создания, переливающиеся и сверкающие, подобно драгоценностям, существуют лишь для того, чтобы мучить людей. Картина Ада порою способна даже подарить эстетическое наслаждение.

Торжество греха

Традиционная иконография Страшного Суда всех явившихся на этот Суд делила на две примерно равные группы — «спасенных» и «проклятых». Такой взгляд на судьбу человечества грешит почти легкомысленным оптимизмом, особенно в сравнении с интерпретацией Судного дня, представленной на «венском» триптихе. По мнению Босха, греховность и глупость неотъемлемо присущи каждому человеку в отдельности и всему роду человеческому, а потому адские муки — наш общий удел. Этот исполненный глубочайшей безнадежности подход найдет свое развитие и в двух других триптихах Босха — «Воз сена» и «Сад земных наслаждений», созданных, вероятно, позднее, чем «Страшный Суд», но соотносимых с ним по значимости.

Триптих «Воз сена» существует в двух версиях; одна находится в Эскориале (с. 48–49 и 62), другая — в Прадо (с. 46). Обе плохо сохранились, обе подверглись масштабной реставрации, а потому мнения ученых относительно того, какая из них — оригинал, расходятся. Но в любом случае изображения на внешних створках (мы к ним еще вернемся) явно выполнены кистью кого-то из подмастерьев или учеников Босха. Левая внутренняя створка представляет сотворение человека, грехопадение (как и в венском триптихе «Страшный Суд», но размещены эти библейские эпизоды в обратной последовательности) и низвержение восставших ангелов; а правая внутренняя створка — Ад. Однако на центральной части возникает совершенно новый образ — на фоне бескрайнего пейзажа следом за огромным возом сена движется кавалькада «сильных мира сего», и среди них — император и папа (с узнаваемыми чертами Александра VI). Представители иных сословий — крестьяне, горожане, клирики и монахи — хватают охапки сена с воза или дерутся за него. Здесь дана иная вариация темы столешницы «Семь смертных грехов», — за лихорадочной людской суетой сверху безразлично и отстраненно наблюдает Христос, окруженный золотым сиянием. Никто, кроме молящегося на верху воза ангела, не замечает ни Божественного присутствия, ни того, что телегу влекут демоны — и влекут в Преисподнюю, к вечному проклятию.

Эта забавная повозка может воскресить в нашей памяти брантовский образ «корабля дураков», однако у Босха телега — не просто «средство доставки» человечества в Ад, но еще и иллюстрация одной особой грани его греховного сознания, традиционным символом которой было сено. В нидерландской народной песне (около 1470 года) рассказывается, как Бог сложил подобно копне сена все, что есть на свете хорошего, в одну кучу, предназначив ее на общее благо. Однако каждый человек стремился забрать себе все. Есть в этом и еще один нюанс; поскольку сено — товар дешевый, оно символизирует никчемность и ничтожность земных благ. Именно таков был аллегорический смысл изображений возов с сеном, появлявшихся после 1550 года на фламандских гравюрах. Повозка с сеном участвовала в религи-



Сцены в Аду

Перо, бистр. 16,3 × 17,6 см
Гравюрный кабинет. Берлин



озных шествиях — например, остались описания современников о том, как в 1563 году дьявол «Лживый», в иерархии демонов «отвечающий» за ложь и обман, вез по улицам Антверпена груженную сеном телегу, за которой шли люди «разного звания», разбрасывая сено по мостовой в знак того, что все мирские блага — ничто (каламбурно обыгрывая двойное значение фламандского слова «hooi» — «сено» и «ничто». — *Примеч. переводчика*). «В конечном итоге все обернется "hooi"» — так звучал припев песни того времени.

Хотя все это происходило спустя полвека после смерти Босха и, вероятно, было вдохновлено его триптихом, можно предположить, что и само это произведение несло ту же смысловую нагрузку. Некоторые ученые на том основании, что воз сена в шествиях 1563 года играл роль карнавальной колесницы, усматривают здесь обратную зависимость, полагая, что не Босх способствовал распространению этого образа, а сам воспользовался им. Так или иначе, композиционно воз сена и толпа следующих за ним людей вызывают ассоциации с аллегорическими процессиями, и особенно с «Триумфами» Франческо Петрарки, запечатленными на бесчисленных гобеленах и гравюрах XV — XVI веков. Весьма вероятно, что Босх, создавая свою версию темы Торжества Греха, держал в памяти эти триумфальные шествия.

Род людской, как и на столешнице «Семь смертных грехов», в «Возе сена» предстает погрязшим в грехе, полностью отринувшим божественные установления и безразличным к участи, уготованной ему Всевышним. Но основное внимание уделено одному из смертных грехов — погоне за благами земными, то есть алчности (в расширительном значении слова, куда входят понятия «стяжательство», «корысть», «жадность»), различные ипостаси которой обозначены движущимися за возом и вокруг него людьми. Эти группы изображены в соответствии с тем, как описывались в средневековых теологических трудах пороки и добродетели. Как предупреждал Лоран Галю в книге «Сон царя» (1279), алчность ведет к раздору, кровопролитию и даже к убийству, и все это наглядно изображено в сцене, разворачивающейся перед возом. Владыки светские и духовные, следующие позади в чинном порядке, не вмешиваются в свалку и распрю оттого лишь, что это сено и так принадлежит им, — они повинны в грехе гордыни. Алчность заставляет людей лгать и обманывать: внизу слева мальчик ведет за руку мужчину в некоем подобии цилиндра на голове, который притворяется слепцом, вымогая подаяние (это один из тех, кому покровительствует Старый Сквалыга в «Паломничестве человеческой жизни» Дигюльвиля). Лекарь-шарлатан в центре выложил на стол свои дипломы, склянки и ступку, чтобы поразить воображение легкой жертвы; набитый соломой кошель у него на боку указывает на то, что деньги, нажитые несправедным путем, впрок не пойдут. Справа несколько монахинь накладывают сено в мешок под наблюдением сидящего за столом монаха, чье объемистое брюхо свидетельствует о чревоугодии.

Не всегда можно однозначно определить, что должна символизировать та или иная группа персонажей — например, влюбленные пары на верху воза. По их явному сходству с аналогичными фигурами столешницы из Прадо очевидно, что они воплощают грех любожества, в чем-то противоположного алчности, поскольку погоня за чувственными наслаждениями предполагает, скорее, расточение земных благ, чем их сбережение и накопление. Можно отметить некое «сословное различие» между целующейся в кустах парой простолюдинов и музицирующими любовниками из более изысканного общества. Все эти подробности призваны усилить основную тему — торжество алчности, сам же об-

Воз сена

Центральная часть триптиха
Дерево, масло. 135 × 100 см
Прадо. Мадрид

с. 48-49:

Воз сена (триптих)

Дерево, масло. 147 × 232 см
Монастырь Сан-Лоренсо. Эскориал

ЛЕВАЯ СТВОРКА:

Рай

Дерево, масло. 147 × 66 см

ПРАВАЯ СТВОРКА:

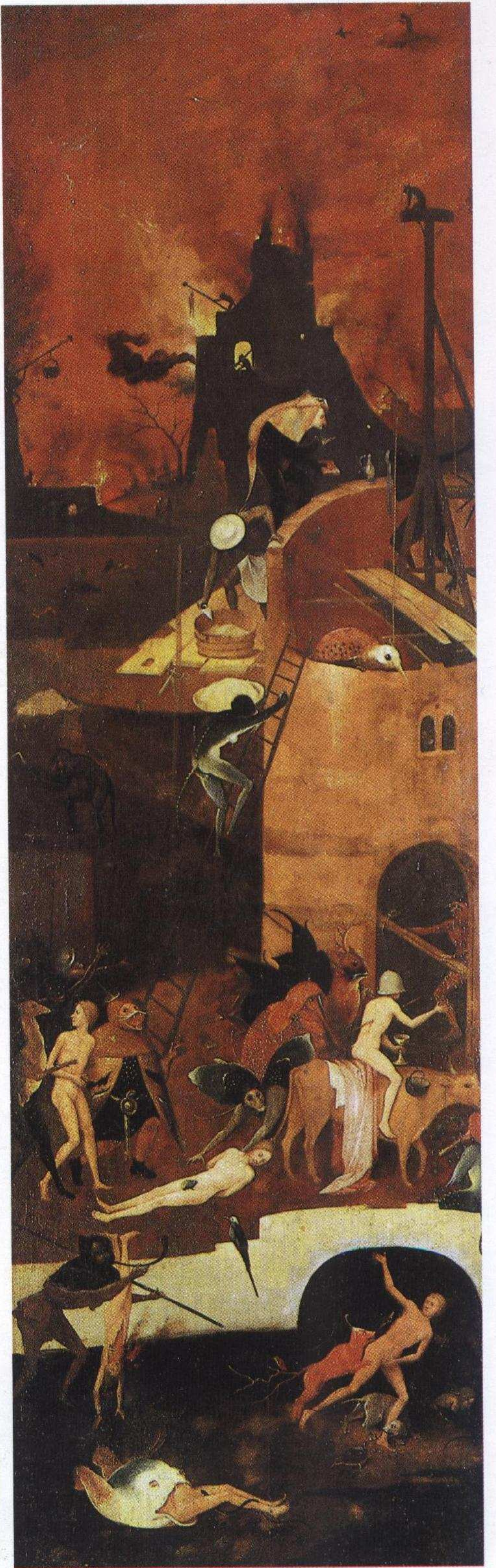
Ад

Дерево, масло. 147 × 66 см

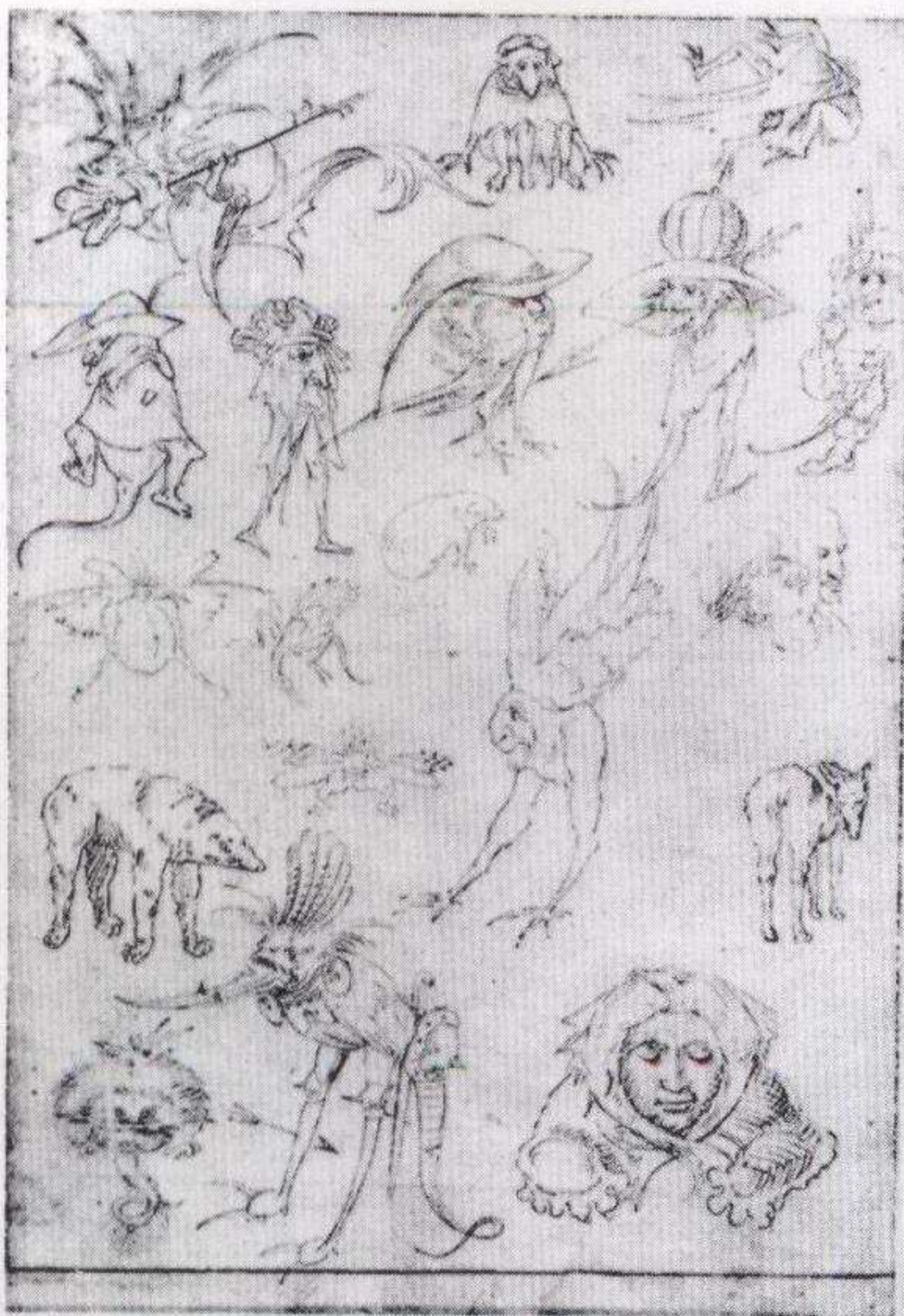
ЦЕНТРАЛЬНАЯ ЧАСТЬ:

Воз сена

Дерево, масло. 140 × 100 см







Наброски монстров

Перо, бистр. 31,8 × 21 см
Музей Ашмола. Оксфорд

раз воза сена имеет еще одно метафорическое назначение. В XVI веке «сено» несло в себе такие понятия, как «ложь» и «обман», а выражение «отвезти сена» кому-либо означало высмеять или обмануть его. Читая о том, что в антверпенской процессии 1563 года возом сена правил демон лжи, замечая, что на верху воза, изображенного на доске, которое находится в Прадо, музицирует синий (традиционный цвет обмана) демон, мы понимаем босховскую игру со словом «сено», игру, полную смысловых подтекстов.

По своей композиции «адская область» на правой створке «Воза сена» — где-то на полпути от раздробленной на множество эпизодов панорамы «Страшного Суда» (Вена) к монументальной простоте «Ада», находящегося в Венеции. Об этом последнем произведении напоминают также вырисовывающиеся на фоне обьятого заревом неба руины каких-то высоких зданий и души грешников, беспомощно барахтающиеся в водах озера. Но на переднем плане появляется и доминирует нечто новое — круглая башня, процесс возведения которой представлен во всех подробностях. Смысл этой оживленной деятельности неясен. Башни часто встречаются в средневековых описаниях Ада, но у демонов обычно слишком много дел со своими жертвами, чтобы заниматься еще и зодчеством. Впрочем, Св. Григорий описывает стоящие в Раю дома из золотых кирпичей, каждый из которых воплощает чье-нибудь доброе и милосердное деяние, совершенное в земной жизни, — эти дома предназначены для праведных душ. Быть может, Босх, продолжая мысль Св. Григория, хотел представить адские чертоги, в которых строительным материалом служит не великодушие, но алчность. Сходную мысль высказал в 1605 году Сигенса, давший первое описание этой створки: по его мнению, башня предназначена для тех, кто входит в Ад, и возводится не из камня, а из «навечно погубленных душ». Не исключена и другая версия — Босх создает пародию на печально знаменитую Вавилонскую башню, с которой люди некогда собирались штурмовать небесные врата. В этом случае она символизирует гордыню.

Другие кары также соотносятся с грехами, изображенными в центральной части. На подъемном мосту, ведущем в башню, десяток бесов истязают несчастного грешника, посаженного верхом на корову. Эта жалкая фигура, быть может, подсказана автором «Видения Тнугдала», который рассказывает, как во время своего путешествия в Ад ему пришлось провести корову по узкому подобно бритвенному лезвию мосту в наказание за то, что когда-то украл у своего соседа теленка. На мосту он повстречал грешников, грабивших церкви и совершавших иные святотатства, чем, вероятно, и объясняется потир, зажатый в руке босховского персонажа. Распростертый на земле человек, которому жаба впиалась в детородный орган, разделяет участь всех развратников. Под мостом свора собак, опередив своего хозяина, уже настигла убегающих грешников.

Основной смысл «Воза сена» прост. Даже если не знать метафорического значения слова «сено» в XVI веке, можно понять — Босх высказывает свое мнение по поводу одного из пагубных свойств человеческой природы. Но приведенное выше утверждение относительно простоты не распространяется на его же триптих, известный под названиями «Сад земных наслаждений» или «Земной Рай» (с. 54–55).

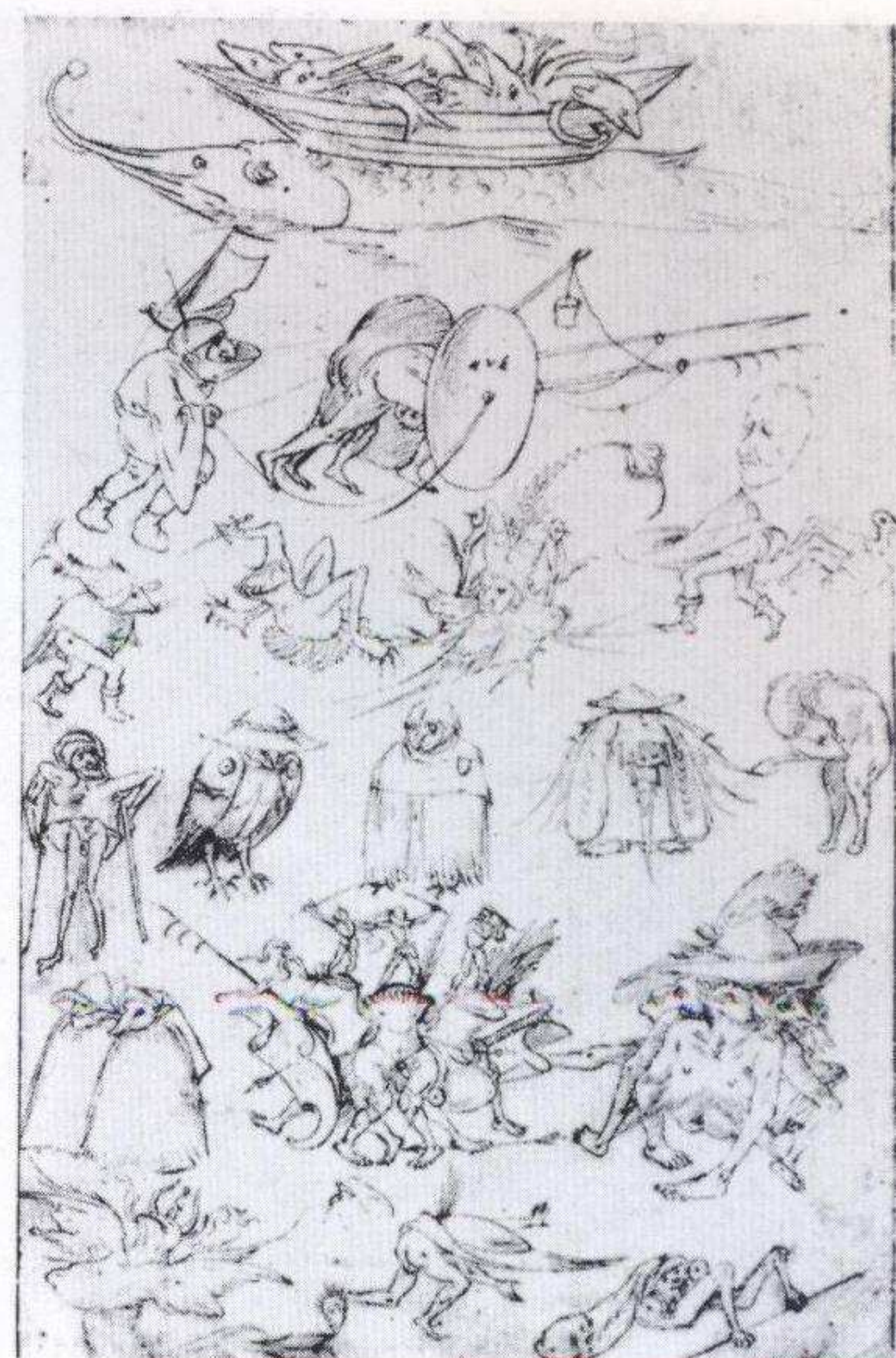
На первый взгляд, его центральная часть представляет едва ли не единственную в творчестве Босха идиллию. Обширное пространство сада заполнено обнаженными мужчинами и женщинами, которые лакомятся исполинскими ягодами и плодами, играют с птицами и животными, плещутся в воде и — прежде всего — открыто и бесстыдно предаются любовным утехам во всем их разнообра-

зии. Всадники длинной вереницей, как на карусели, едут вокруг озера, где купаются обнаженные девушки; несколько фигур с едва заметными крыльями парят в поднебесье. Этот триптих сохранился лучше, чем большая часть крупных алтарных образов Босха, и беспечное веселье, царящее в композиции, подчеркивается ее ясным, равномерно распределенным по всей поверхности светом, отсутствием теней, ярким, насыщенным колоритом. На фоне травы и листвы, подобно диковинным цветам, сверкают бледные тела обитателей сада, кажущиеся еще белее рядом с тремя-четырьмя чернокожими фигурами, там и сям расставленными в этой толпе. Позади переливающихся всеми цветами радуги фонтанов и построек, окружающих озеро на заднем плане, на горизонте виднеется плавная линия постепенно тающих холмов. Миниатюрные фигурки людей и фантастически огромные, причудливые растения кажутся столь же невинными, как узоры средневекового орнамента, который, очевидно, и вдохновил художника. Трудно не согласиться с Френгером, настойчиво убеждающим нас, что обнаженные любовники «мирно резвятся в спокойствии этого сада, обретая невинность растений и животных, и в обуревающей их чувственности нет ничего, кроме чистого ликования, ничем не замутненного блаженства». Да, и впрямь может показаться, что перед нами — «детство человечества», тот самый описанный Гесиодом «золотой век», когда люди и звери мирно существовали бок о бок, без малейшего усилия получая плоды, которые в изобилии дарил им земля.

И все же никак нельзя признать правомерным утверждение Френгера, будто эта толпа обнаженных любовников, по замыслу Босха, должна стать апофеозом безгрешной сексуальности. Половой акт, который в XX веке научились наконец воспринимать как естественную часть человеческого бытия, для средневековой морали чаще был доказательством того, что человек утратил свою ангельскую природу и низко пал. В лучшем случае на совокупление смотрели как на неизбежное зло, в худшем — как на смертный грех. О том, что Босх и его покровители разделяли это мнение, мы можем судить по другим его картинам. Более того, его сад, как и воз сена, занимает срединное, центральное положение на триптихе — между Эдемом, где грех зародился, и Адом, где происходит возмездие за него. И если «Воз сена» изображает мир, погрязший в алчности и корыстолюбии, то «Сад земных наслаждений» — это мир чувственности, а точнее — мир, растленный любострастием.

Некоторые виды этого греха представлены в самой откровенной форме и «каноническом» виде: например, пара, заключенная в пузырь (внизу слева), или пара в раковине практикуют любовь «традиционную»; другие же демонстрируют всякого рода извращения: человек, погрузивший в воду голову и прикрывающий свои гениталии, или юноша (внизу справа), засовывающий цветы в задний проход своему партнеру. Плотская любовь представлена рядом с этими более чем недвусмысленными картинками еще и метафорическими и аллегорическими образами. Земляника, доминирующая в композиции, вероятно, символизирует некую «эфемерность» любви; к такому выводу пришел Сигенса, писавший: «столь скоропреходящ вкус земляники, столь мимолетен ее аромат, что, чуть отдалясь, перестаешь ощущать его».

Триптих «Сад земных наслаждений» был подробно проанализирован Дирком Баксом*; благодаря своим обширным познаниям в староголландской литературе он сумел установить: многое из того, что изображено на центральной части триптиха, — плоды, животные, экзотические минеральные структуры на заднем плане — представляет собой эротические образы; навеянные народными песнями, пословицами, жаргонными выражениями,



Наброски монстров

Перо, бистр. 31,8 × 21 см.
Музей Ашмола. Оксфорд

* Dirk Bax: «Beschrijving en poging tot verklaring van het Tuin der onkuisheid drieluik van Jeroen Bosch, gevolgd door kritiek op Fraenger». Amsterdam, 1956.



Сотворение мира

Внешние створки триптиха
«Сад земных наслаждений»
Дерево, гризайль. 220 × 195 см
Прадо. Мадрид

бытовавшими во времена Босха. Например, плоды и ягоды, которые пожирают персонажи «Сада», — это метафорическое обозначение половых органов; рыба, дважды запечатленная на переднем плане, — фаллический символ, постоянно встречающийся в старых нидерландских пословицах. Сбор плодов (справа на среднем плане) также содержит эротический подтекст: выражение «собрать плоды» (или цветы) употреблялось иносказательно и означало совокупление. Интереснее всего огромные полые плоды, в сердце-

вину которых помещены персонажи, и фруктовая кожура, обвивающая их. Бакс усматривает здесь каламбур со староголландским словом «schel-schil», в Средние века означавшим и «кожуру», и «ссору, распрю, конфликт». Отсюда следует, что заключенные в кожуру вовлечены в некую борьбу, частью которой является и более приятная любовная схватка. Помимо этого, «кожура» сама по себе означает нечто никчемное и бесполезное. Вряд ли Босх мог отыскать более подходящий символ греха, на свершение которого в конечном счете «спровоцировал» Адама плод с Древа познания добра и зла.

Прежде всего важно отметить, что образ сладострастия, плотского наслаждения соотнесен у Босха с неким садовым или парковым ландшафтом. Сад на протяжении столетий был наилучшим антуражем для любовных игр. Самый знаменитый «сад любви» описан в средневековом «Романе о розе», длинной аллегорической поэме XIII века, переведенной на многие языки, включая голландский, и вызвавшей множество подражаний и переложений (в том числе и на язык живописи). В этих садах неизменно растут прекрасные цветы, сладкозвучно распевают птицы, в центре стоит фонтан, и влюбленные пары прогуливаются вокруг него или, присев рядом с ним, музицируют, что во времена Босха было запечатлено на многочисленных гобеленах и гравюрах. Нет сомнений в том, что он был знаком с этой традицией. Некое «краткое обозначение» сада любви появляется на гравюре, сделанной его помощником Алартом ду Хамелем, и сам художник использовал подобные элементы в одном из своих ранних изображений греха любострастия (столешница из Прадо). Однако в «Саду земных наслаждений» объединено значительно большее число элементов традиционной иконографии: здесь представлен и фонтан, и — на заднем плане — легкие павильоны на берегу озера. Эти причудливые сверкающие сооружения не более фантастичны, чем выстроенные из золота, кораллов, хрусталя и других драгоценных материалов фонтаны и здания, описанные во многих литературных памятниках.

При том, что картина Босха многими своими элементами, как мы видим, обязана традиционным «садам любви», литературные герои, как правило, ведут себя пристойнее, чем персонажи художника, — крайне редко они разгуливают нагишом или предаются любви в воде. В эпоху Босха существовала прочная взаимосвязь понятий «вода — любовь». На миниатюрах, изображавших «труды и досуги», соответствующие тому или иному времени года, май, месяц любви, представляла пара влюбленных, сидящих в обнимку в большом тазу с водой. Даже изображение «Источника (или Ключа) вечной юности» обрело эротическое звучание. Хотя у Босха, строго говоря, нет этого Источника (поскольку никого не надо омолаживать), художник вполне мог вдохновляться им, создавая сцены «водяной феерии» в «Саду земных наслаждений».

Помимо «сада любви» и «купания Венеры», в картине существует и еще одна крупная тема: на заднем плане мужчины и женщины купаются вместе, однако на среднем — их забавы строго разграничены «по половому признаку». В озере плещутся только женщины, а мужчины едут вокруг него верхом на верблюдах, львах, леопардах, кабанах, оленях и других животных. Судя по движениям и гримасам этих наездников, вольтижирующих на спинах своих скакунов, их возбуждает присутствие женщин в воде, тем более что одна из них уже выбирается на берег. Разумеется, этим Босх показывает сексуальное притяжение мужчин и женщин, и не случайно озеро и кавалькада, которые служат источником, где берет начало все происходящее в саду, помещены в самую его середину, в центр композиции. По представлениям средневековых моралистов, не отличавшихся особой рыцарственностью, именно женщина, следуя



Слышащий лес и зрячее поле
Перо, бистр. 20,2 × 12,7 см
Гравюрный кабинет. Берлин



Сад земных наслаждений (триптих)

Дерево, масло. 220 × 389 см

Прадо. Мадрид

ЛЕВАЯ СТВОРКА:

Рай (Эдем). Дерево, масло. 220 × 97 см

ПРАВАЯ СТВОРКА:

Ад

Дерево, масло. 220 × 97 см

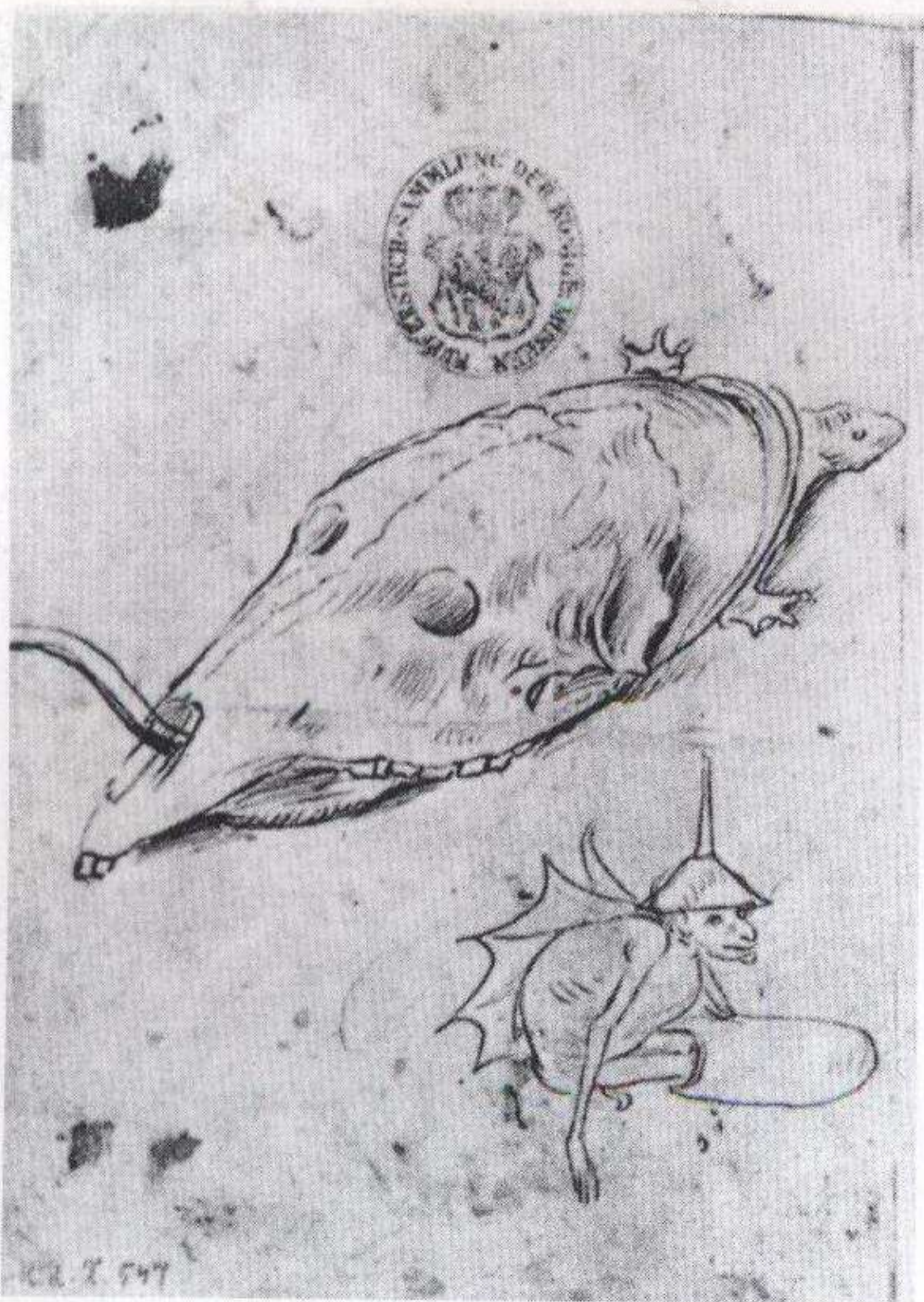
примеру Евы, берет на себя инициативу и вовлекает мужчину в разврат, заставляя его совершить смертный грех любострастия. Могущество женщины подчеркивали, помещая ее в круг поклонников. Но у Босха мужчины не танцуют, а скачут верхом, причем они оседлали зверей, символизирующих плодовитость, похотливость и грубую жизненную силу, традиционно воплощающих низменные, животные побуждения, свойственные человеку. Да и само словосочетание «верховая езда» было расхожей метафорой совокупления.



Босх был не единственным художником, использовавшим традиционный «сад любви» как символ похоти и распутства. На миниатюрах-иллюстрациях к рукописному трактату Св. Августина «О граде Божиим», обличающему безнравственные обычаи Древнего Рима, часто появлялись обнаженные люди, танцующие в саду.

Подводя итоги, скажем, что «Сад земных наслаждений» традиционен для морализаторской тематики произведений Босха. Как и «Корабль дураков»,

ЦЕНТРАЛЬНАЯ ЧАСТЬ:
Сад земных наслаждений
Дерево, масло. 220 × 195 см



**Черепаха с черепом на панцире
и крылатый демон**
Перо, бистр. 16,4 × 11,6 см
Гравюрный кабинет. Берлин

«Смерть скупца», «Воз сена», эта картина — нечто вроде зеркала, в котором отражены все человеческие безрассудства. И все же нам по-прежнему трудно согласиться с тем, что эти беспечные любовники повинны в смертном грехе любострастия. Вслед за Френгером мы готовы утверждать, что вряд ли Босх мог осуждать то, что сам же заключал в столь пленительные формы и цвета. Но человек эпохи Средневековья относился к материальной красоте куда более недоверчиво, благо ему неустанно внушали, что под самой привлекательной личиной обнаруживается грех и что за телесной прелестью и приятными ощущениями часто таится смерть и вечная погибель души. Уместно будет сравнить видимый мир с популярными во времена Босха фигурками из слоновой кости — они изображают сплетенных в объятии любовников или соблазнительную нагую красавицу, но стоит лишь перевернуть их, как они оказываются полуразложившимися трупами. Иными словами, то, что показывает нам Босх, повторяя распространенный в средневековой литературе мотив, — это не Рай, а его лживое подобие, чья мимолетная красота ведет человека к гибели и вечному проклятию. Этот мотив мы встречаем, например, в легенде про гору Венеры — подземное царство любви, откуда никак не мог выбраться, рискуя навеки погубить свою душу, рыцарь Тангейзер. Во второй части «Романа о розе», дописанной Жаном де Мёном, делается сравнение розового сада с Эдемом. Райский сад будет существовать вечно, тогда как в «саду любви танцы окончатся, и танцоры окажутся ни с чем», начнется распад и гибель, ибо смерть подстерегает все сущее. В XVI веке было очень распространено подобное представление о «садах наслаждения», где пребывают любовники, не ведающие, что сзади к ним подкрадывается Смерть.

Обращаясь к босховской трактовке этой вечной темы, Бакс логично предполагает, что фигуры мужчины и женщины у входа в пещеру (справа внизу) изображают Адама и Еву после их изгнания из Рая, когда они, как гласят апокрифы, нашли прибежище в пещере и прикрыли свою наготу звериными шкурами. Голова человека, стоящего за Адамом, принадлежит Ною, который после Всемирного потопа дал новую жизнь человеческому роду. В полной мере подтекст «Сада земных наслаждений» проясняется лишь после того, как мы обратимся к сцене в Эдеме и другим эпизодам триптиха.

Картины сотворения мира на внешних створках выдержаны в приглушенных серых и зеленовато-серых тонах (с. 52). Создатель появляется в просвете облаков в левом верхнем углу. Микеланджело на своей созданной примерно в то же время росписи потолка Сикстинской капеллы представляет Создателя исполненным нечеловеческой мощи скульптором, собственными руками придающим форму первозданному хаосу. Босх, неукоснительно следуя христианской концепции, изображает Бога, творящего своим Словом: его Создатель неподвижно сидит на престоле с книгой в руках, и о его «Да будет так!» напоминает помещенная у верхнего края надпись — строчка из Псалтири: «...ибо Он сказал — и сделалось; Он повелел — и явилось» (Пс. 33 [32]:9). В центре закрытых створок запечатлено отделение света от тьмы, а внутри световой сферы вода отделяется от тверди. Темные грозные облака собираются над Землей, медленно всплывающей из окутанной туманной пеленой воды. На ее влажной поверхности уже проклюнулись ростки первых деревьев и странных образований — не то растений, не то минералов, — предвосхищающих экзотическую флору на внутренних створках. Это — Земля в третий день творения.

На обороте левой створки серые тона сменяются сияющим колоритом — здесь перед нами предстают три последних дня творения. Небо и Земля произ-

вели на свет десятки живых существ, среди которых можно увидеть жирафа, слона и мифических зверей наподобие единорога. В центре композиции поднимается Источник Жизни — высокое, тонкое, розовое сооружение, отдаленно напоминающее готический табернакл, украшенный затейливой резьбой. Сверкающие в тине драгоценные камни, так же как фантастические звери, вероятно, навеяны средневековыми представлениями об Индии, пленявшей своими чудесами воображение европейцев со времен Александра Македонского. Существовало народное и достаточно распространенное поверье о том, что именно в Индии находится утраченный человеком Эдем.

На переднем плане этого ландшафта, запечатлевшего допотопный мир, мы видим не сцену искушения или изгнания Адама и Евы из Рая (как в «Вознесении»), а их соединение Богом. Взяв Еву за руку, Бог подводит ее к только что очнувшемуся ото сна Адаму, и кажется, что тот смотрит на это создание со смешанным чувством удивления и предвкушения. Сам Бог гораздо моложе, чем его седобородый двойник, изображенный на других створках: здесь он предстает в облике Христа, второго лица Троицы и воплощенного Слова Бога. Образ младожавого божества, сочетающего браком Адама и Еву, довольно часто встречается в нидерландских рукописях XV века, где обычно был воспроизведен тот миг, когда Бог благословляет их словами: «Плодитесь и размножайтесь, и наполняйте землю, и обладайте ею, и владычествуйте над рыбами морскими (и над зверями), и над птицами небесными, и над всяким животным, пресмыкающимся по земле» (Бытие 1:28). Повеление «плодиться и размножаться», которое Бог впоследствии дал и Ною, могло быть истолковано и как своеобразная «лицензия» на более чем вольное поведение персонажей центральной части триптиха, но нетрудно догадаться, что средневековая мораль придерживалась на этот счет иного мнения. Считалось, что до грехопадения Адам и Ева совокуплялись, движимые не похотью, но исключительно с целью продолжения рода. Грехопадение же изменило всё. Впрочем, многие полагали, что первым грехом, совершенным после того, как был съеден запретный плод, был именно грех любострастия, и такая точка зрения отражена в том, что в начале XVI века сцены искушения и грехопадения носили порой откровенно эротический характер.

В связи с этим важно отметить, что среди обитателей сада нет ни одного ребенка, а сами они весьма далеки от «обладания землей», поскольку ничтожны по сравнению с ее гигантскими плодами и птицами. Таким образом, сад показывает не исполнение завета, данного Создателем Адаму и Еве, а его извращение — человек променял истинный Рай на ложный; предпочел пить не из Источника Жизни, а из ключа плотского вожделения, который, как источник в саду, описанном в «Романе о розе», отравляет и приводит к гибели.

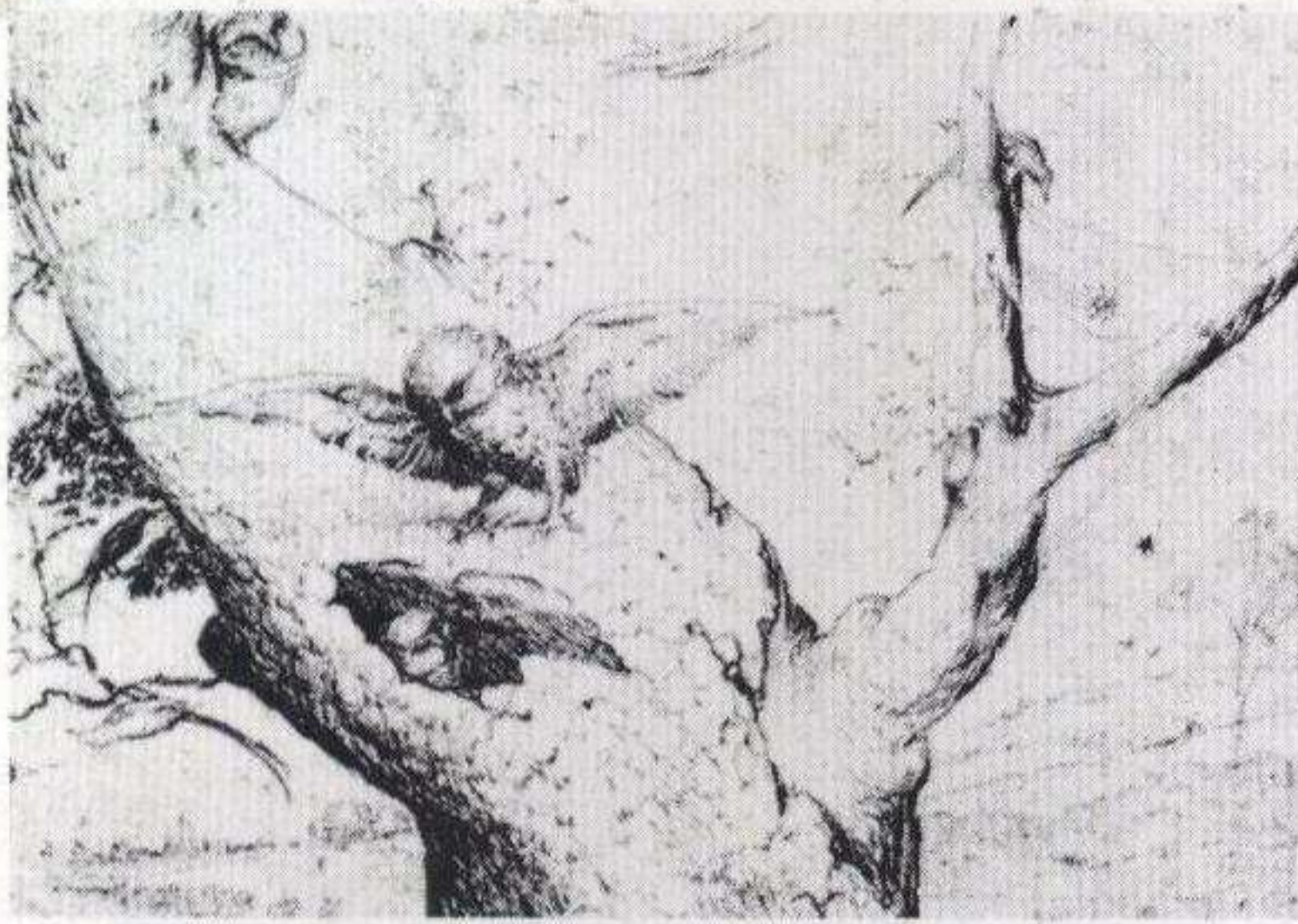
Если на центральной части запечатлено эротическое сновидение, то на правой створке — кошмарная действительность. Это самое жуткое видение Ада: дома здесь не просто горят, но взрываются, озаряя вспышками пламени темный фон и делая воду озера багряной, как кровь. На переднем плане кролик тащит свою добычу, привязанную за ноги к шесту и истекающую кровью, — это один из самых излюбленных мотивов Босха, но здесь кровь из вспоротого живота не течет, а хлещет, словно под действием порохового заряда. Жертва становится палачом, добыча — охотником, и это как нельзя лучше передает хаос, царящий в Аду, где перевернуты нормальные взаимосвязи, некогда существовавшие в мире, а самые обычные и безобидные предметы повседневной жизни, разрастаясь до чудовищных размеров, превращаются в орудия пытки. Их можно сравнить с



Два монстра

Перо, бистр. 16,4 × 11,6 см

Гравюрный кабинет. Берлин



Гнездо сов

Перо, бистр. 14 × 19,6 см
Музей Бойманс-ван Бейнинген.
Роттердам

исполинскими ягодами и птицами центральной части триптиха. Одного обнаженного грешника демоны привязывают к грифу лютни, поставленной вертикально, другой распят на струнах арфы, третий проваливается в раструб огромного кларнета. На замерзшем озере на среднем плане еще один грешник неуверенно балансирует на огромном коньке, но тот несет его прямо к полынье, где уже барахтается в ледяной воде другой грешник. Эти образы навеяны старинной нидерландской поговоркой, смысл которой схож с нашим выражением «по тонкому льду». Чуть выше изображены люди, как мошकारа слетающие на свет фонаря; на противоположной стороне «обреченный вечной гибели» висит в «ушке» дверного ключа, а над ним пара огромных ушей, напоминающих гусеницы современного танка, надвигается на толпу грешников, топча, подминая их под себя и пронзая выставленным вперед клинком невероятных размеров. Выгравированная на лезвии буква «М» (она появляется и на других изображениях ножей в картинах Босха) обозначает либо клеймо оружейника, по каким-либо причинам особо неприятного художнику, либо — и это более вероятно — слово «Mundus» («Мир»), либо имя Антихриста, которое, в соответствии со средневековыми пророчествами, будет начинаться с этой буквы.

В самом центре Ада, занимая то место, которое в Раю было отведено Источнику Жизни, находится так называемый Человек-дерево, чье яйцевидное туловище покоится на двух гнилых комлях, заменяющих ноги, а ступни «обуты» в лодки. Треснувшая скорлупа открывает нашему взгляду попойку, происходящую в адской таверне, разместившейся внутри; голова Человека-дерева служит опорой диску, по которому прогуливаются вокруг огромной волюнки демоны и их жертвы. Оглянувшись через плечо, он не без грусти видит распад собственного тела. Подобное, хотя и не столь выразительное изображение Человека-дерева Босх оставил в наброске, хранящемся в венском музее Альбертина (с. 6). Исследователям еще предстоит раскрыть значение этой загадочной и трагической фигуры, как ничто другое, передающей зыбкую, призрачную природу кошмарного сновидения.

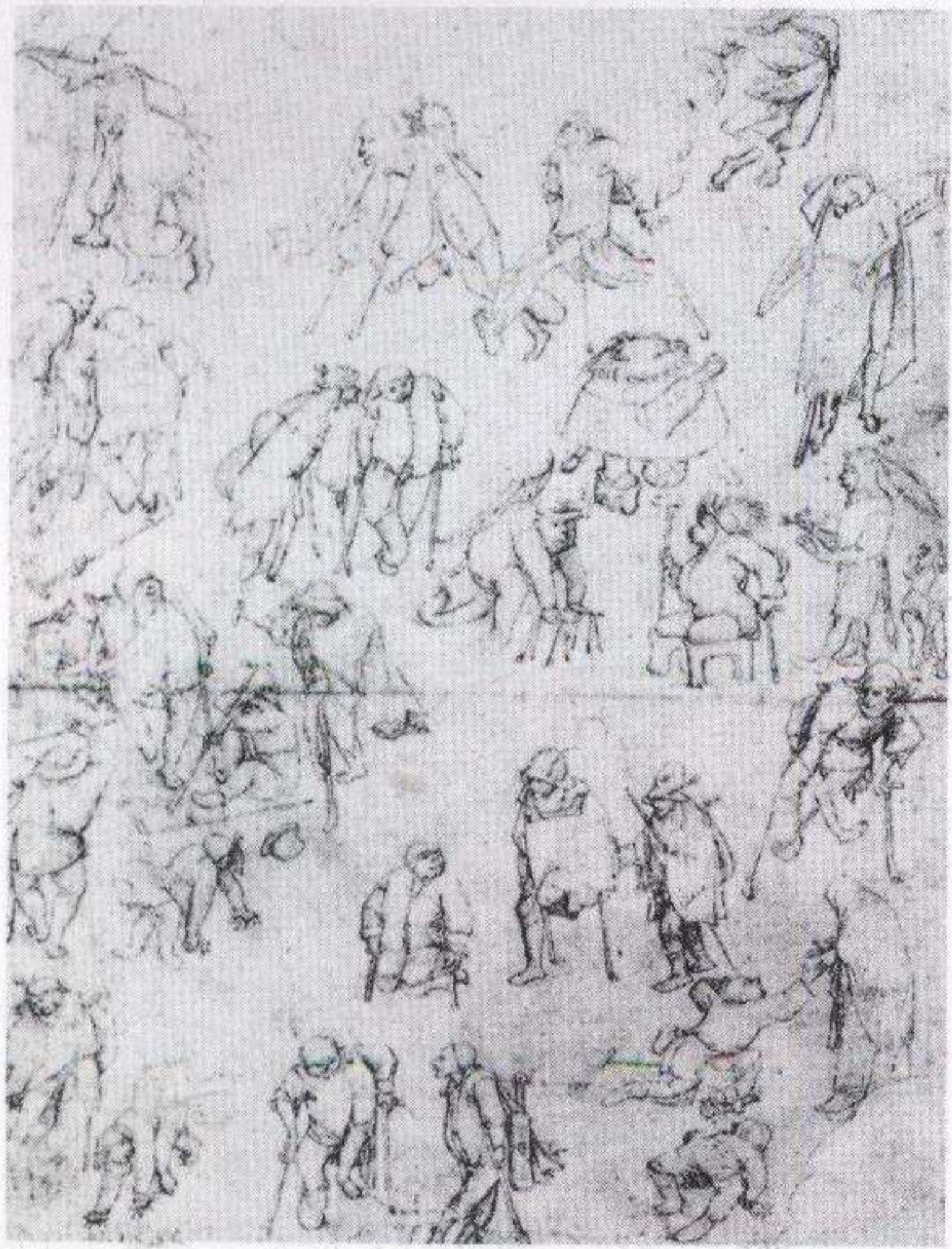
Птицеголовый монстр (внизу справа) далеко не так бесплотен уже хотя бы потому, что пожирает свои жертвы и тотчас извергает их в прозрачный ночной горшок, из которого они попадают в сточную яму. Он напоминает описанное в «Видении Тнугдала» чудовище, переваривавшее души монахов и священников, которые в земной жизни предавались разврату. Вокруг ямы представлены кары и за другие грехи — лень наказывается появлением демонов у кровати; чревоугодника заставляют извергнуть все содержимое желудка; обуянная гордыней дама принуждена любоваться своей красотой, глядясь на себя не в зеркало, а в блестящий щит, закрывающий зад демона. Любострастие — первый грех, совершенный в Раю, — считалось, как и алчность, основой всех прочих грехов, чем-то вроде пчелиной матки, производящей на свет весь рой. А потому нам не следует уподобляться тем ученым, которые недоумевают по поводу того, что на картине «Ад» изображено возмездие и за другие грехи. Затравленный сворой гончих псов рыцарь справа от Человека-дерева расплачивается, вероятно, за гневливость, но не исключено, что он повинен и в святотатстве, поскольку рукою, закованной в латы, сжимает потир (подобно персонажу, одолеваяющему мост верхом на корове в правой створке «Воза сена»).

Разумеется, не забыто и любострастие — возмездие за него происходит в нижнем правом углу, где похотливая свинья уговаривает грешника подписать лежащее у него на коленях завещание. Быть может, это монах, поскольку на свинью надет монашеский головной убор. Чудовище в рыцарском

Птицеголовый монстр

«Сад земных наслаждений»
Правая створка триптиха (фрагмент)
Прадо. Мадрид





Нищие

Перо, бистр. 28,5 × 20,5 см

Альбертина. Вена

(Приписывается также Питеру Брейгелю Старшему)

шлеме и нагруднике ожидает рядом — на клюве у него висит чернильница. Огромные музыкальные инструменты и хор на переднем плане также символизируют грех любострастия: в этих образах, как и в волынке, водруженной на голову Человека-дерева, иногда видят выпад против бродячих музыкантов, чьи вольные песни, исполняемые в тавернах, склоняют слушателей к разврату. Однако музыкальные инструменты и сами по себе вызывают эротические ассоциации — волынка, которую Себастьян Брант называл «инструментом олухов», воспринималась также как эмблема мужских половых органов, а «игра на лютне» подразумевала совокупление. Помимо того, средневековые моралисты именовали любострастие «музыкой плоти», и это воззрение отразилось в образе длинноносого демона-музыканта («Воз сена», Прадо), аккомпанирующего любовникам. Эта нестройная музыка диссонирует с гармонией божественного мироустройства, и как же разительно отличается ангельский хорал на картине Гертгена от режущей слух какофонии босховских композиций, где инструменты, дававшие в земной жизни лишь мимолетное наслаждение, превращаются в орудия вечной пытки!

В композиции «Сад земных наслаждений» морализаторское начало в искусстве Босха достигло своей вершины. Ни в одном другом его произведении нет подобного сочетания сложнейших мыслей с таким живым и ярким образным их воплощением. Именно это обстоятельство прежде всего и заставляет нас сделать вывод, что «Сад земных наслаждений» относится к позднему периоду его творчества и был написан никак не ранее 1500 года. И по своему нравоучительному «заряду», и по глубокой убежденности художника в том, что род человеческий погряз в грехе, эта картина — детище Средневековья. И весь ее иконографический замысел, проникнутый столь явным стремлением запечатлеть всю историю человечества, соотносится с той же тягой к универсальному и всеобъемлющему, которую мы видим на скульптурах, украшающих фасады готических соборов, и в циклах мистерий того времени. Тем не менее уже в этом триптихе проявляется ренессансная склонность к запутанным и весьма своеобразным аллегориям, полный смысл которых доступен лишь узкому кругу посвященных. В этом отношении «Сад земных наслаждений» стоит в одном ряду с такими произведениями, как «Весна» Боттичелли (Флоренция, Галерея Уффици) или «Меланхолия I» Альбрехта Дюрера.

Сам «предмет изображения» делает маловероятным предположение, что «Сад земных наслаждений» или «Воз сена» предназначались для церкви или монастыря, хотя форма триптиха долгое время была традиционной для нидерландских алтарей. Скорее можно представить, что эти панно, как и «Весна» Боттичелли, были написаны по заказу мецената-мирянина. Существуют надежные свидетельства того, что «Сад земных наслаждений» принадлежал Генриху III фон Нассау, страстному коллекционеру произведений искусства: в 1517 году, вскоре после смерти Босха, итальянец Антонио де Беатис побывал в брюссельском дворце Генриха, где увидел, а потом описал, по всей видимости, ту самую картину, о которой у нас идет речь. Но и раньше многие работы Босха приобретались представителями бургундской аристократии. Члены фламандских «палат (или камер) риториков», придворная знать в Брюсселе и Мелене тяготели к изощренно-глубокомысленным морализаторским — об этом свидетельствуют многочисленные фламандские гобелены начала XVI века — аллегориям, постижение которых требовало основательной начитанности, и нетрудно понять, отчего именно эти «высшие» круги оказались столь восприимчивы к темам и образам Босха.

Жизнь человеческая

И «Воз сена», и «Сад земных наслаждений» показывают, как род человеческий пытаются заманить в ловушку три его вековечных врага — Мир, Плоть и Дьявол. Опасности, подстерегающие человека на Земле, предстали снова, хотя и в несколько измененном виде, на внешних створках триптиха «Воз сена» (с. 62). По мастерству исполнения они уступают изображению на внутренних створках и были закончены, вероятно, подмастерьями и учениками Босха, хотя ему принадлежит общий композиционный замысел.

Занимая весь передний план, там возникает фигура изнуренного, обтрепанного немолодого человека с плетеным коробом за спиной; зловеще-мрачный пейзаж, окружающий его, неприветлив и вселяет тревогу. Слева внизу лежат череп и груда костей; по пятам за этим странником бежит, норовя укусить его, уродливая собачонка; мостки, на которые он собирается ступить, треснули и вот-вот подломятся. В отдалении видны разбойники, ограбившие другого путника и привязывающие его к дереву. Под другим деревом под звуки волынки пляшут крестьяне. На холме (на заднем плане) вокруг виселицы собралась толпа, а рядом виден высокий шест с укрепленным на конце колесом — на нем было принято выставлять тела казненных преступников.

Столь же мрачная местность возникает и за спиной апостола Иакова на внешней створке триптиха «Страшный Суд», напоминая, что святой был небесным покровителем паломников, которые молились ему о защите от опасностей, подстерегающих на дорогах. Но в эпоху Средневековья любой человек мог в духовном смысле считаться пилигримом, ибо все мы в этом мире — чужестранцы, скитальцы, изгнанники, ищущие утраченную отчизну. Этот образ — почти ровесник самого христианства: еще апостол Петр в похожих выражениях описывал своих единоверцев, а после него это повторялось и варьировалось многими поколениями писателей. Немецкий мистик Хендрик Сузо уподоблял людей «жалким нищим, влачащим дни своего горестного изгнания». В книге Дигюльвиля «Паломничество человеческой жизни» странствия по обету, совершаемые неким монахом, — композиционный прием, позволяющий рассказать о жизни и духовных искушениях героя.

Путь босховского пилигрима пролегает через враждебный и коварный мир, а все опасности, которые он таит, представлены в деталях пейзажа. Одни угрожают жизни, воплощаясь в образах разбойников или злобной собаки (впрочем, она может символизировать также и клеветников, чье злоязычие часто сравнивали с собачьим лаем). Пляшущие крестьяне — образ иной, моральной опасности; подобно любовникам на верху воза с сеном, они прельстились «музыкой плоти» и покорились ей. Босховский персонаж приводит на память «Обывателя» (в голландской литературе — *Elckerlijck*, в немецкой — *Jedermann*), чье духовное паломничество служило темой для многочисленных нравоучительных пьес того времени.



Нищие и калеки

Перо, бистр. 26,4 × 19,8 см

Королевская библиотека Альберта I,
кабинет эстампов. Брюссель

(Приписывается также Питеру Брейгелю
Старшему)



Лет через десять после того, как был написан «Путник», Босх воссоздал этот образ в картине, ныне хранящейся в Роттердаме (с. 65), на сей раз расположив пилигрима на фоне одного из самых изысканных своих пейзажей. Приглушенный желтовато-серый колорит тонко передает пасмурный день, столь характерный для дождливой Голландии. По нашему мнению, нет оснований соглашаться с некоторыми искусствоведами, считающими, что сюжетом этой композиции послужила евангельская притча о блудном сыне.

Крупная фигура на переднем плане весьма напоминает скитальца с картины «Воз сена», только теперь он изображен еще более изможденным и оборванным. Отличие еще и в том, что, за исключением собаки, которая, впрочем, тоже должна ассоциироваться с клеветой, все прочие опасности подстерегают здесь не плоть человека, но его дух. Прежде всего это полуразрушенная таверна (слева). Как и в ранней работе Босха «Брак в Кане», таверна воплощает в себе весь набор мирских соблазнов, которые дьявол посылает людям. О сомнительном характере этого заведения можно судить по его посетителям — справа мужчина, отойдя за угол, справляет нужду; в дверном проеме пара ведет любовную игру; в окне с выбитыми стеклами и полуоторванными ставнями видна голова женщины, с любопытством выглядывающей наружу.

Не исключено, что посетитель, которого поджидает эта женщина, — и есть сам странник. Как пронизательно отметил Бакс, он не вышел из таверны, а миновал ее по пути и теперь остановился в раздумье, привлеченный теми удовольствиями, которые она ему сулит. Бакс высказывает предположение о том, что одежда пилигрима и все его дорожные «аксессуары» символически объясняют его нынешний плачевный вид, греховные наклонности, доведшие странника до такого состояния, и готовность вновь поддаться искушению. Вместе с тем, в сравнении с персонажем триптиха «Воз сена», душевное состояние пилигрима передано конкретней и непосредственней — Босх изменил его жест: если на картине в Прадо он отбивался от собаки, то в роттердамской версии колеблется в нерешительности, полуобернувшись к таверне с почти страдальческим выражением лица.

Босх в этой композиции представляет моральную альтернативу не столь явно, но она все же угадывается. Странник хоть и остановился в раздумье, но путь его лежит к калитке и дальше, по мирным полям. В отличие от «Воза сена», где каждая деталь пейзажа напоминает о насилии и жестокости, творящихся в мире, здесь нет никаких символов зла, если не считать совы, сидящей на сухой ветви над самой головой героя. Есть даже основания увидеть в этой калитке и в полях, открывающихся за ней, какую-то связь со словами Христа, который в Евангелии от Иоанна говорит: «Я есмь дверь: кто войдет Мною, тот спасется, и войдет, и выйдет, и пажить найдет» (Ин.10:9)

Если в «Возе сена» пилигрим был нейтральной фигурой, то роттердамская версия углубляет этот образ, поскольку путник, несомненно, переживает острый духовный кризис. Однако мы не знаем, сумеет ли он побороть искушение, окончательно отвернуться от таверны и выйти «через дверь на пажить».

Эта неопределенность и двойственность роттердамского «Путника» как нельзя лучше передают свойственный эпохе Босха пессимизм по отношению к «условиям человеческого существования». И этим же настроением проникнуты две небольшие доски — вероятно, алтарные створки, — также находящиеся в Роттердаме (с. 66–67). На оборотной стороне Босх поместил небольшие монохромные сцены с изображениями бесов, осаждающих человечество. Они завладевают фермой, изгоняют ее обитателей, сбрасывают па-

Путник

Внешние створки триптиха «Воз сена»
Дерево, масло. 135 × 90 см
Монастырь Сан-Лоренсо. Эскориал





харя с коня, нападают врасплох на прохожего. В четвертой сцене христиане находят прибежище: один преклоняет колена пред Иисусом, а другой тем временем получает белые одежды из рук ангела.

Во времена Босха вера в дьявола вспыхнула с новой силой. Большинство современников Босха были уверены в том, что нечистая сила активно и губительно вмешивается в жизнь людей — и непосредственно, и через своих присных, ведьм и колдунов. В 1494 году в Нюрнберге Генрих Крамер (Инстититорис) и Якоб Шпренгер выпустили в свет исчерпывающее руководство по этому вопросу под названием «Молот ведьм» («Malleus Maleficarum»), где с научной точностью терминологии изложили природу ведовства, взаимоотношения ведьм с сатаной, а также способы распознавать их и предавать каре.

Путник

Дерево, масло. Д. 71,5 см
Музей Бойманс-ван Бейнинген.
Роттердам

Публичный дом

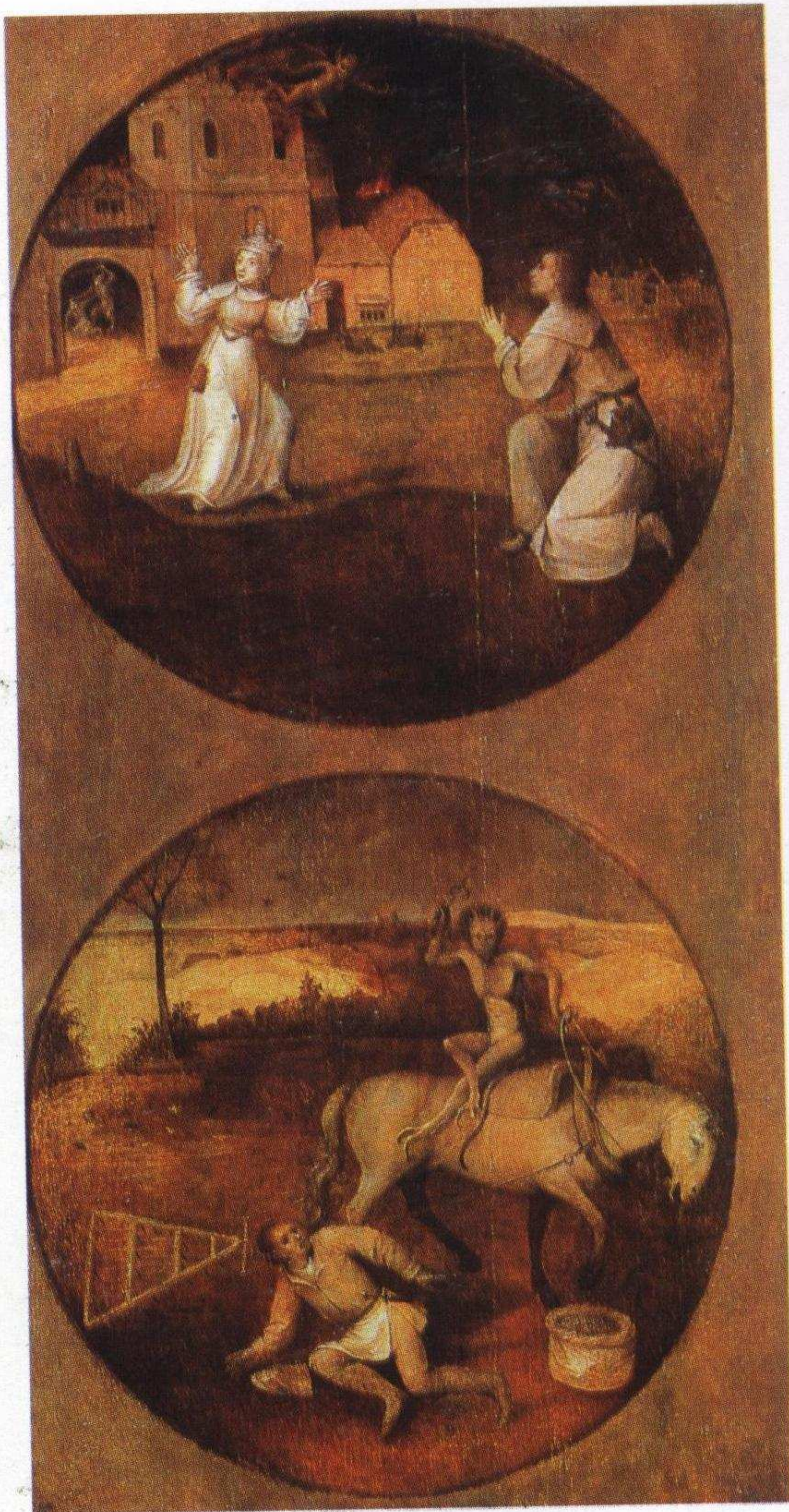
Фрагмент «Путника»



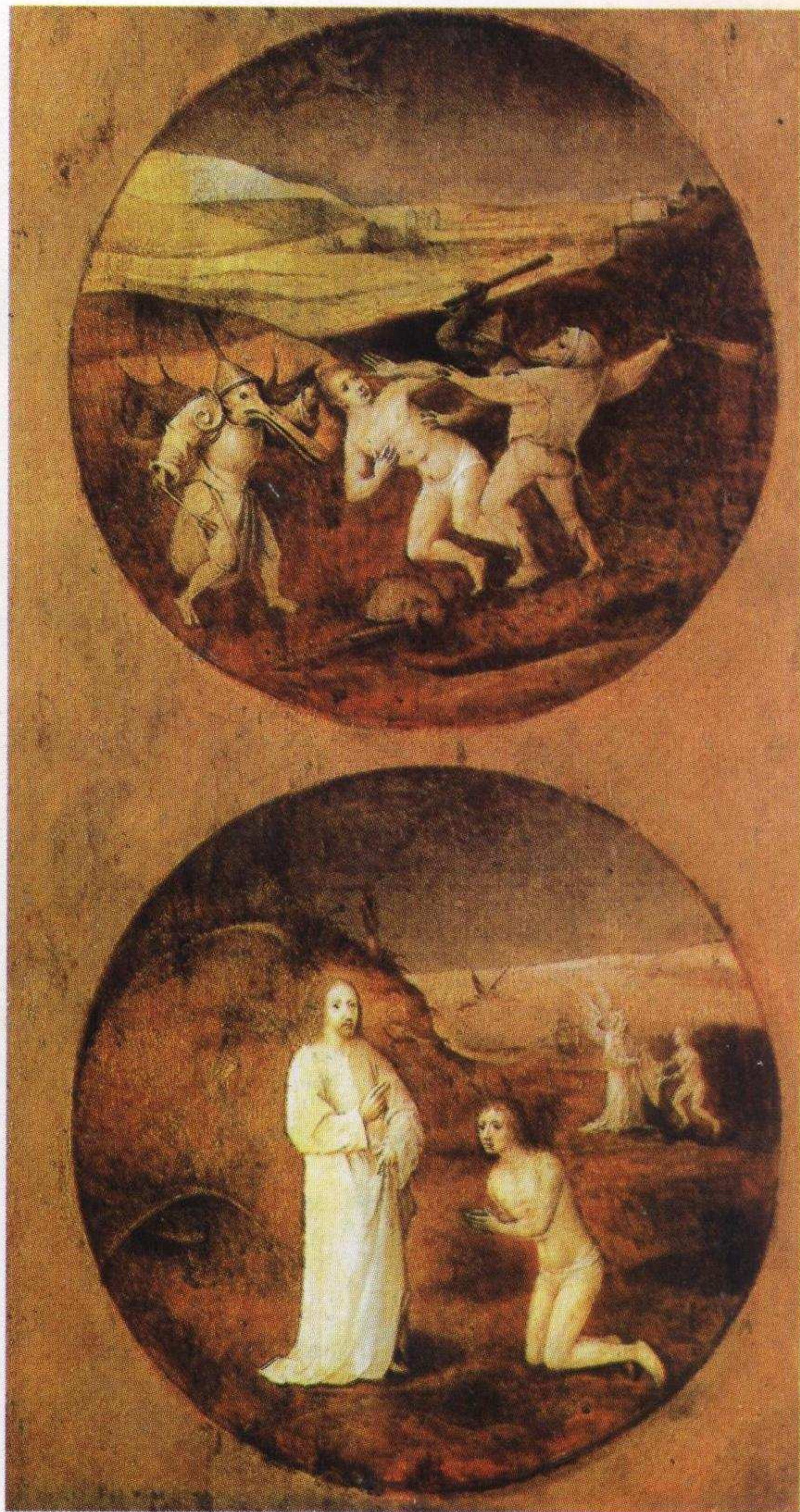
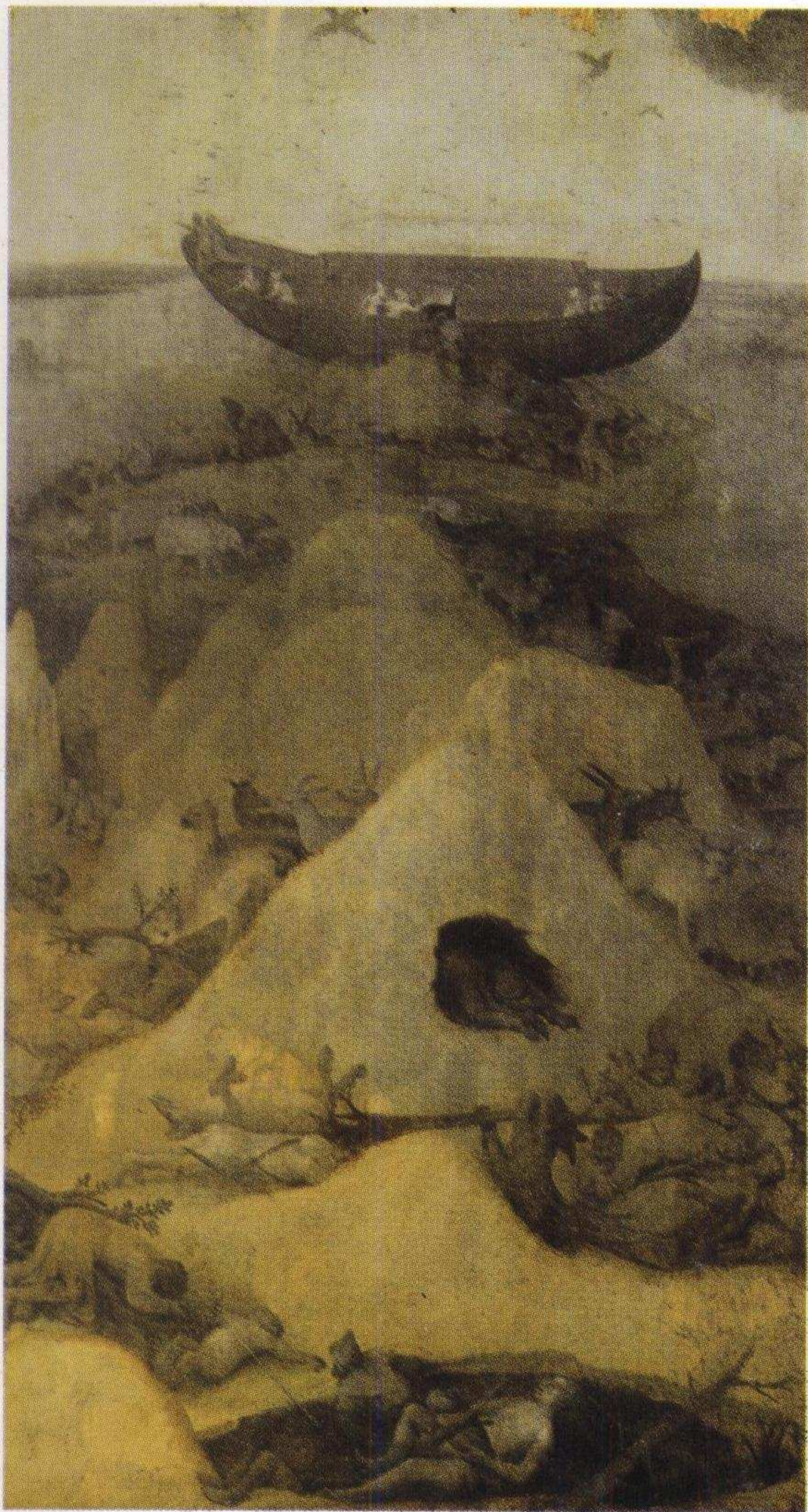
ДВЕ АЛТАРНЫЕ СТВОРКИ СО СЦЕНАМИ
Ада и Потопа
(на обороте — сцены Страстей Христовых)
Музей Бойманс-ван Бейнинген. Роттердам

ЛЕВАЯ СТВОРКА:
Низвержение восставших ангелов
Дерево, масло. 69 × 35 см

НА ОБОРОТЕ:
Бесы, осаждающие человечество
Дерево, масло. Д. 32,4 см (каждая)



Неслыханная популярность этой книги сыграла не последнюю роль в развернувшейся в XVI–XVII веках «охоте на ведьм» и бесчисленных судебных процессах. Вероятно, она же побудила Босха написать на внешней стороне «роттердамских створок» две картины. На первой низвергнутые ангелы, уже превратившиеся в монстров, приземляются в какой-то дикой пустыне. На второй изображен Ноев ковчег, остановившийся «на горах Араратских», — с него попарно выходят спасшиеся «твари земные и небесные», вокруг валяются трупы погибших во время потопа. Две эти сцены любопытным образом соотносятся со средневековой интерпретацией тех мест Книги Бытия (6:1–6), где описывается «разращение человек на земле», следствием которого и стал потоп. Там сказано, что сыны Божии стали брать в жены дочерей человеческих, которые произвели на свет расу исполинов. Поскольку под «сынами Божиими» часто понимали падших ангелов, авторы «Malleus Maleficarum» вслед за Фомой Ак-



винским спрашивают: не было ли их могучее потомство, рожденное «в тлетворном взаимосмешении» людей и демонов, первыми ведьмами и чародеями?

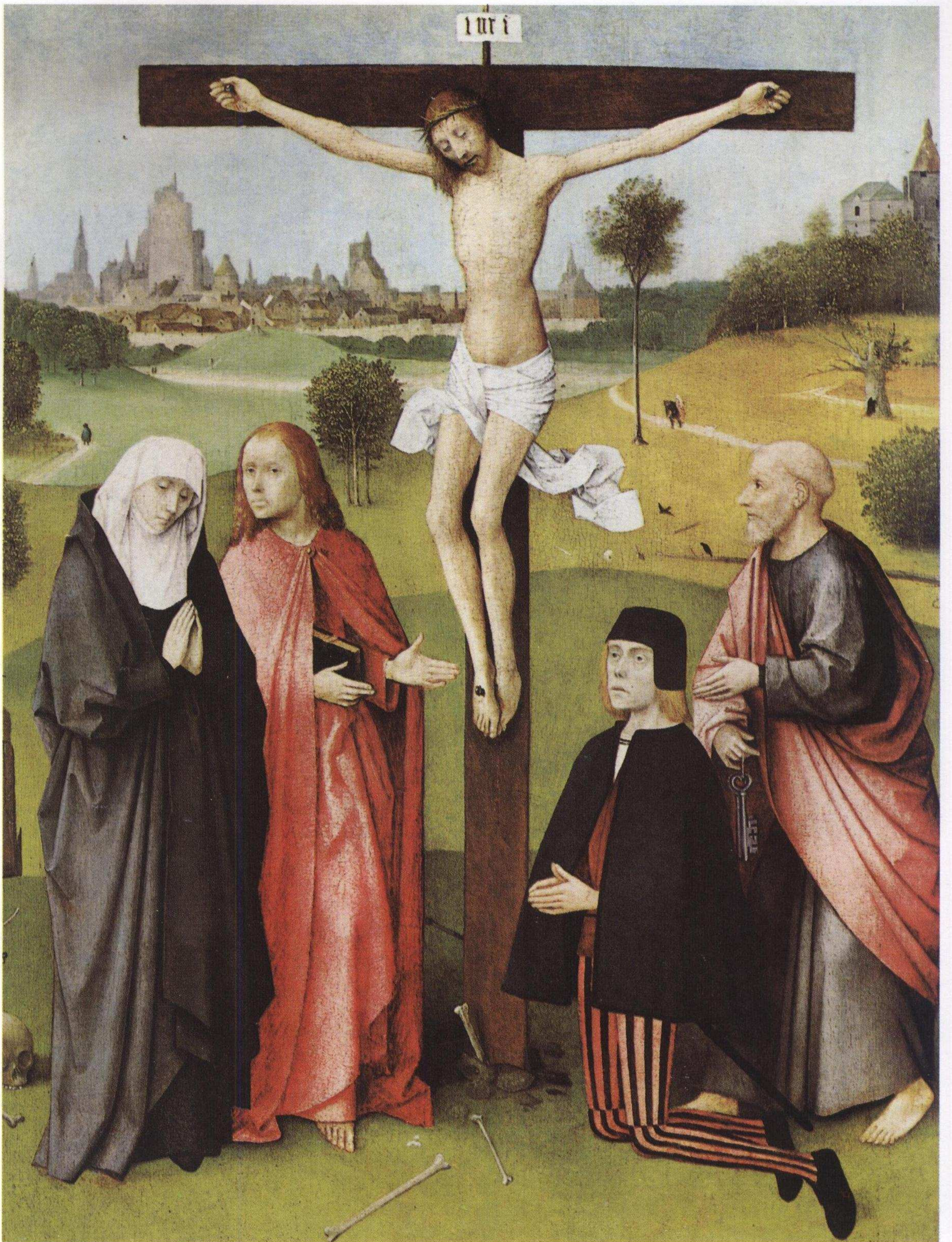
Для Босха и его современников мир, полоненный всеобщей греховностью и глупостью, являл собой печальное зрелище, и его несовершенство могло объясняться лишь тем, что дьявол и его присные стараются погубить человечество. Но если враги столь могущественны, на что же мог надеяться пилигрим, желавший обрести отчий край? Ответом средневековой Церкви на это могло бы послужить название книги Фомы Кемпийского «Подражание Христу». Спасение — в том, чтобы отринуть мирские соблазны и следовать примеру, поданному Христом и святыми: лишь в этом случае у странника появлялся шанс пройти сквозь тьму «мира сего» и попасть в Рай. Наряду со множеством произведений, где отразилась трагедия рода человеческого, Босх создал почти столько же таких, где указывается путь к спасению.

ПРАВАЯ СТВОРКА:

Ноев ковчег на горе Арарат
Дерево, масло. 69,5 × 38 см

НА ОБОРОТЕ:

Бесы, осаждающие человечество
Дерево, масло. Д. 32,4 см (каждая)



Подражание Христу

Хотя Босх привнес в нидерландскую живопись много новых тем, все же следует помнить, что более половины его картин написано на традиционные религиозные сюжеты — жития святых и Христа. Особенно часто он обращался к Страстям. Как и следовало ожидать, значительная часть «христологических» композиций неуклонно следует тем стереотипам, которые к тому времени уже давно сложились в искусстве Северной Европы. Босх ничем не обогатил эту традицию, если не считать, конечно, особой напряженной экспрессивности в трактовке вполне канонических мотивов. Это относится и к его ранним работам — «Поклонению волхвов» (Филадельфия) и «Ессе Ното» (Франкфурт). В последней, в сцене несения креста, Босх изобразил благоразумного разбойника, который исповедуется монаху или священнику, но и этот анахронизм был естественным следствием общей тенденции, присущей мастерам позднего Средневековья — события Священной истории переносились в современную обстановку. Некоторые произведения Босха свидетельствуют о хорошем знакомстве со школой ранних фламандцев: так, например, его «Рождество» (оригинал утрачен, но существует хорошая копия, хранящаяся в Кёльне) и цикл «Страстей», о котором речь еще впереди, созданы под явным влиянием Хуго ван дер Гуса. Немалое воздействие Дирка Боутса и его школы чувствуется в картине, заказанной Босху по обету и находящейся в Брюсселе — «Распятие со святыми и донатором» (слева). При этом традиционно изображаемому на заднем плане Иерусалиму Босх придал уютный облик обычного нидерландского городка, вырисовывающегося в лиловато-серой пелене — может быть, это его родной Хертогенбос.

Довольно часто Босх — и для него это имеет принципиальное значение — раздвигает рамки евангельского сюжета ради того, чтобы создать более универсальный образ вечной борьбы между добром и злом. Эта тенденция была заметна еще в раннем произведении «Брак в Кане», где изображена таверна, облюбованная «нечистой силой». Карел ван Мандер, описывая картину «Бегство в Египет» (ныне утраченную), свидетельствует, что и там на дальнем плане возникала таверна или постоялый двор, заполненный демонами. И этот же мотив присутствует в одной из самых загадочных работ Босха — находящемся в Прадо триптихе «Поклонение волхвов» (с. 70–71).

На внутренних створках запечатлены супруги-донаторы и их святые покровители — Св. Петр и Св. Агнесса. Судя по гербам, супруги принадлежали соответственно к роду Бронхорстов и Боссюйсе, но имеющиеся о них сведения не помогли установить ни дату создания картины, ни имена ее заказчиков.

На центральной части триптиха представлена сцена поклонения волхвов. Многие детали композиции, включая полуразрушенный хлев и пышные одежды волхвов, напоминают «Поклонение волхвов» (из Филадельфии), но этим сходство и ограничивается. Если в ранней версии младенец Иисус поры-



Несение креста

Перо. 23,6 × 19,8 см
Музей Бойманс-ван Бейнинген.
Роттердам

Распятие со святыми и донатором
Дерево, масло. 73,5 × 61,3 см
Королевский музей изящных искусств.
Брюссель

висто подавался вперед, навстречу волхвам, то здесь он чинно восседает на коленях матери. Дева Мария обрела бóльшую величавость облика и бóльшую объемность, что объясняется влиянием картины Яна ван Эйка «Мадонна канцлера Ролена» (Лувр, Париж). Мария и Иисус находятся в стороне от остальных персонажей, отделены от них шестом, подпирающим крышу хлева, которая вызывает ассоциацию с балдахином, отчего эта группа напоминает храмовую скульптуру. Волхвы приближаются к ним с торжественностью священнослужителей, отправляющих религиозное таинство. Роскошный красный плащ коленопреклоненного волхва контрастирует с черным одеянием Марии. Не вызывает сомнений, что Босх намеренно придает Поклонению волхвов характер литургической службы: об этом свидетельствуют дары, которые старший из «восточных царей» возлагает к ногам Марии — маленькая скульптурная группа изображает Авраама, собирающегося принести в жертву своего сына Исаака; это — предзнаменование жертвоприношения Христа на кресте. Нагрудник второго волхва украшен резным изображением еще одной сцены из Ветхого Завета — посещения царя Соломона царицей Савской. Третий, чернокожий волхв держит в руке увенчанную орлом серебряную державу, на которой изображен Авенир, воздающий почести Давиду (а не тот эпизод, когда Давид принимает «троих храбрых», как принято считать). В «Biblia Pauperum» («Библия Бедных») — популярном в то время иллюстрированном издании — оба эпизода предшествуют Поклонению волхвов.

За сценой внимательно наблюдают оборванные крестьяне, которые выглядывают справа из-за стены хлева, а чтобы лучше видеть, лезут на крышу и карабкаются на деревья. Пастухи увидели Иисуса в сочельник, но на посвященных Поклонению волхвов картинах XV века они часто появляются в качестве зрителей. Босх нарушает традицию, его крестьяне выказывают гораздо меньше благоговения, чем было принято изображать, их шумное бесцеремонное поведение контрастирует с величавым достоинством волхвов, и это важный нюанс — пастухов, как правило, отождествляли с иудеями, отвергшими Христа, тогда как «цари с Востока» — неиудеи — признали в младенце истинного Мессию.

Самый загадочный персонаж — это человек, стоящий в дверях хлева позади волхвов. Полуобнаженный — на нем лишь рубашка и пурпурный плащ, — с массивной короной на голове, с золотым браслетом на запястье, с прозрачным цилиндром, прикрывающим язву на лодыжке, он смотрит на Иисуса с какой-то двусмысленной улыбкой, в то время как на лицах его спутников написана нескрываемая враждебность.

Поскольку эти гротескные фигуры находятся внутри полуразвалившегося хлева — старинного символа синагоги, — было принято считать, что это либо Ирод и его лазутчики, либо Антихрист со свитой. То и другое не слишком убедительно, хотя связь этого персонажа с силами зла несомненна — о ней свидетельствуют демоны, вытканые золотом на полотнище, свисающем у него между ног. Они же изображены на предмете, который полуобнаженный персонаж держит в левой руке, причем, как ни странно, предмет этот не может быть ничем иным, кроме шлема второго волхва. Более того, фигурки демонов украшают и одеяния чернокожего царя и его слуги. Со всей очевидностью это говорит о языческом прошлом волхвов и о том, что до своего обращения ко Христу они занимались чародейством (отзвуки этого средневекового поверья мы находим в «Золотой легенде»).

В своей неопубликованной статье Шарль Сийя высказал правдоподобное



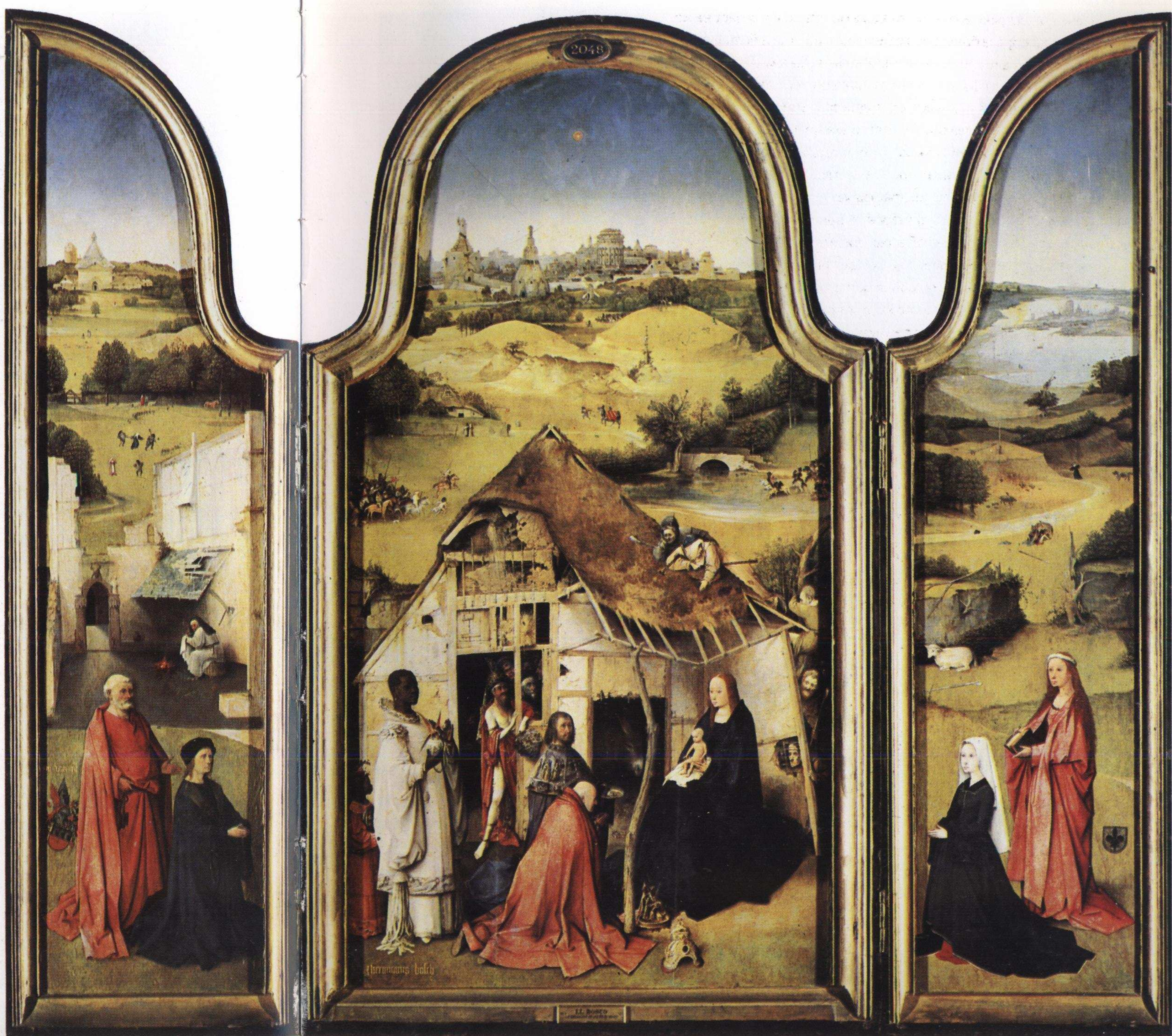
Поклонение волхвов (триптих)
Дерево, масло. 138 × 138 см
Прадо. Мадрид



ЛЕВАЯ СТВОРКА:
Донатор со Св. Петром и Св. Иосифом
Дерево, масло. 138 × 33 см

ЦЕНТРАЛЬНАЯ ЧАСТЬ:
Дева Мария с младенцем и тремя волхвами
Дерево, масло. 138 × 72 см

ПРАВАЯ СТВОРКА:
Донатор со Св. Агнесой
Дерево, масло. 138 × 33 см

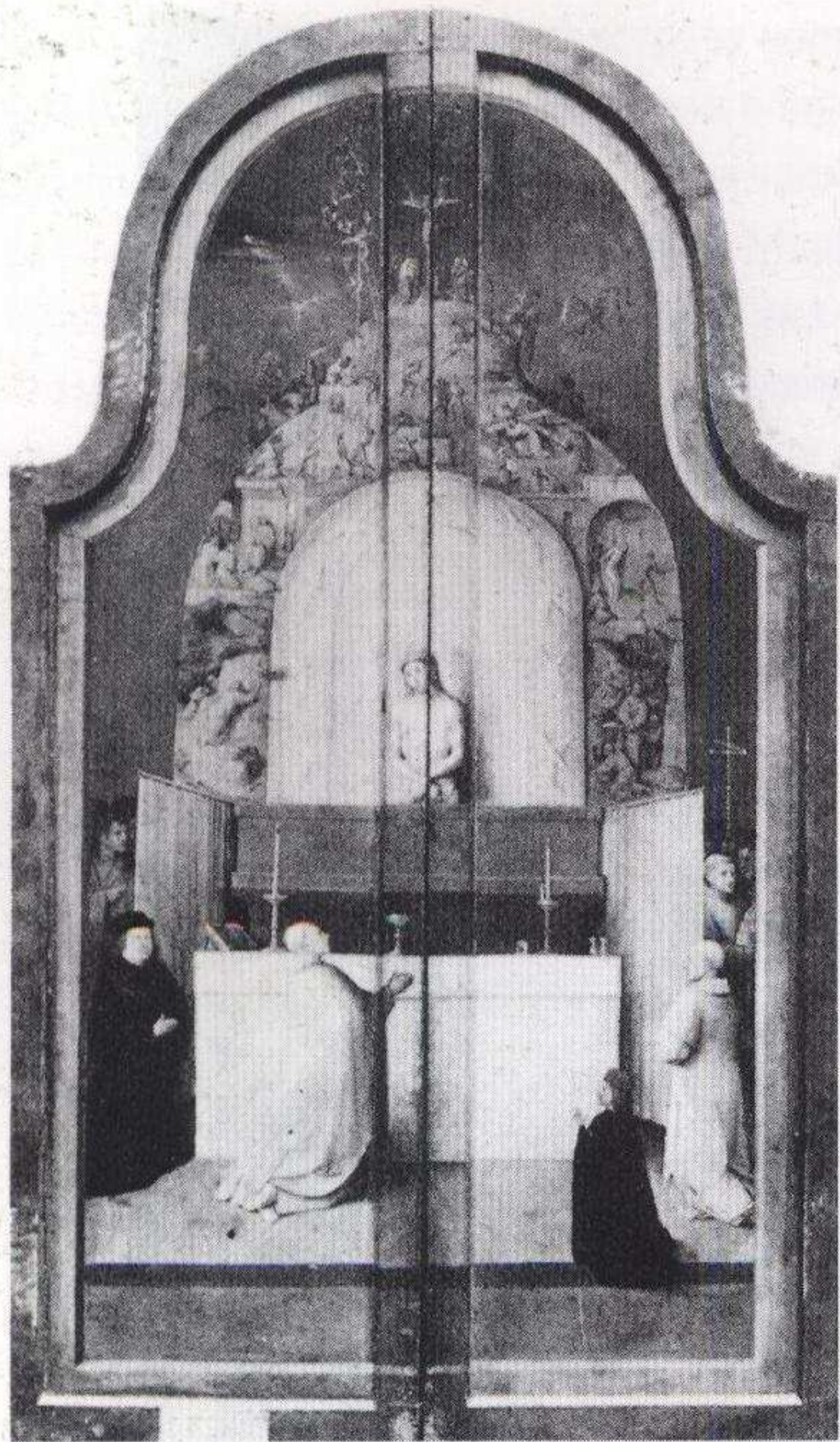


Поклонение волхвов (триптих)
Дерево, масло. 138 × 138 см
Прадо. Мадрид

ЛЕВАЯ СТВОРКА:
Донатор со Св. Петром и Св. Иосифом
Дерево, масло. 138 × 33 см

ЦЕНТРАЛЬНАЯ ЧАСТЬ:
Дева Мария с младенцем и тремя волхвами
Дерево, масло. 138 × 72 см

ПРАВАЯ СТВОРКА:
Донатор со Св. Агнессой
Дерево, масло. 138 × 33 см



Месса Св. Григория
Внешние створки триптиха
«Поклонение волхвов»
Гризайль, дерево. 138 × 66 см
Прадо. Мадрид

Несение креста
Дерево, масло. 150 × 94 см
Дворец Реаль. Мадрид

предположение относительно того, что этим таинственным персонажем, стоящим в дверном проеме, может оказаться «иноплеменный маг и пророк» Валаам, которому Бог повелел объявить: «Вижу Его, но ныне еще нет; зрю Его, но не близко. Восходит звезда от Иакова и восстает жезл от Израиля» (Числа 24:17). Традиционно считалось, что это пророчество, относящееся к Вифлеемской звезде и к Рождеству Христа, побудило древних астрономов постоянно наблюдать за звездой, движение которой спустя столетия и заставило трех волхвов пуститься в путь. Если это предположение верно, то стеклянный цилиндр, прикрывающий рану на ноге этого персонажа, может быть намеком на рану Валаама, о которой упоминается в Ветхом Завете, а его спутники — моавитянские послы, отправленные к нему (и за ним) царем Валаком.

Но Валаам в «Поклонении волхвов» выступает не только предтечей волхвов — у него здесь еще одна, и более незавидная роль. Хотя он отказался выполнить просьбу Валака и проклясть израильтян, впоследствии он все же вступил в сговор с моавитянами, чтобы склонить «сынов Израилевых к отступлению от Господа», то есть к идолопоклонству. И в Средние века его воспринимали не только как пророка, но и как ересиарха, основателя ложного вероучения. Потому-то художник и поместил его в полуразрушенный хлев, заброшенность которого подчеркивается изображениями высунувшейся из норки ящерицы и выглянувшей из гнезда совы. И, разумеется, не случайно его вычурная корона так напоминает венец на голове «синего демона», аккомпанирующего любовникам на «Возу сена». Образом этого «растлителя умов» и лжепророка Босх еще раз напоминает нам о противостоянии христианской Церкви и иудейской Синагоги.

Хлев вместе со своими обитателями кажется тем центром, откуда распространяются злоба и коварство, отравляющие едва ли не каждую пядь величественного пейзажа, который предстает перед нами на заднем плане всех трех створок триптиха. На левой створке демоны осаждают полуразрушенный портал, где у костра сидит Иосиф. Вокруг него — развалины дворца царя Давида, неподалеку от которых, как предполагается, Иисус появился на свет. Как и хлев, эти руины символизируют иудаизм, старую религию, разрушенную после пришествия христианства. За этими руинами, в поле видны танцующие под звуки волынки крестьяне — это уже знакомый нам образ плотского удовольствия. На правой створке изображены волки, нападающие на путников. За хлевом, в центре, навстречу друг другу, как две противоборствующие армии, устремляются сторонники двух волхвов, а войско третьего только еще показывается из-за песчаных холмов. Кроме того, на пологих склонах можно различить заброшенную таверну и языческого идола. Даже от виднеющихся в отдалении голубовато-серых стен Иерусалима (это изображение «Святого Града» — одно из самых запоминающихся в творчестве Босха) веет чем-то зловещим. Маленький крест на обочине накренился, грозя вот-вот упасть; сторожевые башни очень похожи на те, что высятся в дьявольском городе, созданном Босхом в триптихе «Искушение Св. Антония» (Лиссабон).

Поклонение волхвов на протяжении столетий ассоциировалось с литургией. Точно так же, как Иисус во плоти явился пастухам и волхвам, на причастии является Он верующим в образе вина и хлеба. В филладельфийском «Поклонении волхвов» Босх изобразил на рукаве у чернокожего волхва ветхозаветный эпизод с манной небесной, явившийся предвестником Тайной Вечери — здесь скрыт намек на таинство причастия (евхаристии). Взаимосвязь причастия и Богоявления яснее и непосредственнее выражена в «Мес-



се Св. Григория» (слева), написанной на внешних створках триптиха из Музея Прадо. Когда створки закрыты, становится видна картина, выполненная целиком, за исключением фигур донаторов, в монохромной коричневатосерой гамме. Заказчиками, очевидно, были отец и сын, но ни тот, ни другой не похожи на донатора, изображенного на левой внутренней створке.

Легенда о мессе Св. Григория, рассказывающая о чуде евхаристии, связывалась в эпоху позднего Средневековья с именем папы Григория Великого (около 540–604). Однажды, когда он служил мессу, его причетник усомнился, что в гостии (святых дарах) действительно воплощены Кровь и Тело Христовы. В ответ на горячую молитву папы, просившего дать какое-нибудь знамение, которое убедило бы маловеера, на алтаре внезапно появился сам Иисус с орудиями Страстей и показал пять язв. Босх представляет это чудо в виде безмолвного духовного диалога между коленапреклоненным папой и Христом, восстающим из саркофага. Находящиеся у алтаря не замечают Его, а причетник и два донатора хоть и не видят, но ощущают Его присутствие.

Вероятно, основные элементы композиции, фронтальное расположение алтаря, обширный, выступающий вперед саркофаг и большая арка позади него были навеяны гравюрой, выполненной в 1480-е годы Израэлем ван Мекенмом. Понизив «точку зрения» и увеличив расстояние между папой римским и представшим ему видением, Босх сумел придать своей картине большую по сравнению с гравюрой монументальность. Кроме того, он заменил конкретные орудия Страстей символизирующими их евангельскими эпизодами, которые помещены в нижней части арки, тогда как верх ее венчает гора с распятием, которое является словно частью архитектурного интерьера церкви. Видение, представшее глазам папы Григория, заполняет весь собор: вместо сводов потолка над нами покрытое облаками ночное небо, откуда снисходит ангел, чтобы принять душу благоразумного разбойника. Но вместо казни его нераскаившегося собрата Босх предпочел изобразить самоубийство Иуды Искарюта — его тело безжизненно свисает с ветви дерева, а душу уносит черный дьявол. Этой деталью Босх снова намекает на антагонизм христианства и иудаизма, напоминая, что Страстям и Голгофе предшествовало предательство Иуды.

В сравнении с «Поклонением волхвов» (Прадо), которое по своей композиционной сложности уступает только «Саду земных наслаждений» и «Искушению Св. Антония» (Лиссабон), сцены Страстей, написанные Босхом на склоне дней, разумеется, проще. Одна из этих работ — «Несение креста» — находится в Мадриде, во Дворце Реаль. Весь первый план занимает фигура Христа, согнувшегося под тяжестью креста, который престарелый Симон Кириянин пытается приподнять, чтобы облегчить Его ношу. Уродливые лица палачей, поднимаясь плавными ярусами, занимают весь левый край картины; в отдалении на руки апостола Иоанна оседает сраженная горем Мария. Насколько расплывчата и повествовательна была ранняя композиция на эту же тему (с. 19), настолько же лаконична и «концентрирована» эта картина, а устремленный прямо на нас взгляд Христа, будто не замечающего своих мучителей, придает ей черты вневременного религиозного образа.

Пусть даже, как утверждают иные критики, Босх уравнил конкретных мучителей Христа со всем человечеством, но разве наша порочность не продолжает мучить Его даже после Воскресения?! И во времена Босха задумывались о «Вечных Страстях», но все же во взгляде Иисуса, запечатленного на этой картине, читается не столько осуждение, сколько призыв: «если кто хочет идти за Мною, отвергнись себя, и возьми крест свой, и следуй за Мною» (Мф. 16:24).

Коронование терновым венцом
Дерево, масло. 73 × 59 см
Национальная галерея. Лондон





Дева Мария и Иоанн у подножия креста

Кисть. 30,2 × 17,2 см

Гравюрный кабинет. Дрезден

Симон Киринеянин помог Иисусу нести Его крест по приказу воинов, но на протяжении многих веков благочестивые христиане делали это по собственной воле. Для подражания Христу надо было претерпевать страдания «мира сего» так же терпеливо и смиренно, как Он переносил издевательства, бичевание, возложение тернового венца и крестные муки, ибо, как неустанно твердили мистики и моралисты, страдания эти — временны, преходящи, они очищают и укрепляют душу, подобно тому как огонь закаляет сталь и отделяет золото от шлака. Этот религиозный идеал известен нам по знаменитой книге Фомы Кемпийского, а в сжатом виде он представлен в тексте краткой молитвы, сопровождающей немецкую гравюру на дереве XV века с изображением Христа, несущего крест: «Господи Боже, даруй мне силы терпеливо вынести все скорби и беды, подстерегающие меня, одолеть злодейства, искушения и соблазны и восторжествовать над кознями дьявольскими».

Темы крестного пути и подражания Христу были продолжены Босхом в нескольких композициях, посвященных Страстям. Самая ранняя из них — это, вероятно, «Коронование терновым венцом» (с. 75). На плоском, лишенном глубины серовато-синем фоне с предельной простотой скомпонованы крупные, поясные изображения жестко моделированных фигур Христа, облаченного в белые одежды, и четверых Его мучителей. Один возлагает Ему на голову терновый венец, другой рвет Его одеяние, третий с издевкой прикасается к Его руке. Все это не производит никакого действия на Христа, который, как и в мадридском «Несении креста», словно не замечает своих палачей, устремляя спокойный и даже благостный взор на зрителя.

В том, что фигуры изображены по пояс, в их расстановке на одной плоскости, лишенной глубины, чувствуются характерные черты раннефламандской религиозной живописи, ставшей особенно популярной благодаря произведениям Хуго ван дер Гуса и Ханса Мемлинга. В соответствии с теми же образцами «Коронование терновым венцом» (Лондон) представляет эпизод из Священного Писания вне исторических реалий — как событие вневременное, как торжество христианских добродетелей во враждебном окружении.

Такая трактовка темы подражания Христу была, очевидно, очень близка современникам Босха, чем и объясняется создание второго варианта этой картины. Оригинал не сохранился, но до нас дошло не менее семи копий.

И эта вторая версия, в свою очередь, привела к созданию на ту же тему крупной и масштабной композиции, ныне хранящейся в Эскориале. На ней фигуры вписаны в окружность на золотом фоне (справа). Христос сидит на переднем плане, как и в других версиях, глядя на зрителя, но на этот раз Его сдвинутые брови свидетельствуют о том, что Он испытывает страдания. По сравнению с предыдущими вариантами изменились и движения Его мучителей, обретшие яростную динамику. Рукой в железной рукавице краснолицый ощеренный латник разрывает одеяние Христа; другой воин, опершись одной ногой о постамент, на котором сидит Христос, собирается еще глубже надвинуть терновый венец на Его чело; третий же, выглядывая из-за спины второго, наблюдает за действиями палачей, явно поощряя их, и этот живой и злорадный интерес контрастирует с холодным безразличием двух мужчин слева. Мучительство Христа приобретает космический масштаб благодаря тому, что вокруг самой картины в технике гризайли представлена вечная битва ангелов и демонов — нескончаемая борьба добра и зла.

Злорадство и враждебность мучителей Христа достигают почти истерического накала в последней из этой серии картине Босха — «Несении креста»



(с. 78). На этот раз изнемогающего под тяжестью креста Иисуса сопровождает Вероника — апокрифическая фигура, не упоминаемая в Библии, — женщина, которая отерла пот с чела Его, чьи черты отпечатались на ткани, создав нерукотворный образ Спасителя. Справа в верхнем и нижнем углах вновь появляются приговоренные к распятию с Иисусом разбойники. Вокруг этих четырех фигур клубится множество отвратительных лиц с разинутыми в глумливом предвкушении казни ртами, оскаленными зубами, вытаращенными глазами, и кажется, что все эти искаженные безобразные рожи принадлежат не людям, а демонам, что это совершеннейшее и полное воплощение всех грехов и пороков, когда-либо пятнавших человеческую душу. Нигде еще Босх не придавал человеческому лицу черты такого гротескного уродства. По мнению некоторых историков искусства, его могли вдохновлять гротескные наброски Леонардо, но вполне вероятно также, что он обратился к опыту нескольких поколений немецких художников, запечатлевавших мучителей Христа именно с такими чудовищно деформированными чертами.

И в этом коловращении зла непостижимо спокойными и отчужденными

Коронавание терновым венцом
 Дерево, масло. 165 × 195 см
 Монастырь Сан-Лоренсо. Эскориал



Несение креста

Дерево, масло. 76,7 × 83,5 см
Музей изящных искусств. Гент

остаются лица Христа и Вероники. Глаза их закрыты, и оба всматриваются скорее в то, что предстает их внутреннему взору, не обращая внимания на творящую вокруг вакханалию, — губы Вероники даже тронуты чуть заметной улыбкой, в руках она держит покрывало, и вот с него-то, как ни странно, умоляюще смотрит на нас проступивший на ткани лик Христа. Удивителен контраст между Иисусом и двумя разбойниками. Нечестивый огрызается в ответ на брань и насмешки своих мучителей; благоразумный, похоже, остолбенел от того ужаса, который внушают ему слова сатанинского исповедника. Оба — люди из плоти и крови, еще всецело принадлежащие бедам и горестям «мира сего», тогда как Христос уже пребывает в «горних сферах», куда Его мучителям не дотянуться. Он страдает, но все равно торжествует над ними, а всем, кто хочет нести свой крест и следовать за Ним, Христос обещает, что и они одержат победу над миром и над плотью. Такова главная идея цикла «Страсти».

Торжество святости

Избирая темой своих картин жития святых, Босх редко изображает сотворенные ими чудеса и выигрышные, зрелищные эпизоды их мученичества, которые приводили в такой восторг людей позднего Средневековья. Если не считать ранней работы «Распятие Св. Юлии», художник неизменно прославляет «тихие» добродетели, связанные с самоуглубленной созерцательностью. У него нет ни святых воителей, ни нежных дев, отчаянно защищающих свое целомудрие; его герои — отшельники, предающиеся благочестивым размышлениям на фоне пейзажей.

Три вариации этой темы запечатлены на очень плохо сохранившемся триптихе «Святые отшельники» (Венеция), написанном Босхом в середине его творческого пути. В центральной части (с. 80) Св. Иероним устремляет пристальный взгляд на распятие, находя в нем прибежище и спасение от сил зла, которые воплощены в руинах языческого капища, разбросанных вокруг, и в двух сцепившихся в смертельной схватке монстрах на переднем плане. В левой створке Св. Антоний противостоит любовному натиску дьяволицы, пытающейся соблазнить его. К этому эпизоду мы еще вернемся. В правой — Св. Эгидий, уютно устроившись в пещере, которая служит ему часовней, молится пред алтарем; торчащая из его груди стрела напоминает о том, как окончилась его жизнь — он был случайно застрелен проходившим мимо охотником.

Жития всех троих отражают аскетический идеал (воспетый, например, в трактате «Подражание Христу» и включающий в себя умерщвление плоти), постоянную молитву и благочестивые размышления. «Какую силу самоотречения являет нам жизнь святых отцов, удалившихся в скиты! — восклицает Фома Кемпийский. — С какими долгими и мучительными искушениями приходилось им бороться! Как часто одолевал их дьявол! Как жарко и много молились они Господу!.. Как велико и горячо было их рвение к усовершенствованию своего духа! Какое мужество выказали они, ведя битву со своими пороками!»

Босх создает даже еще более выразительный и красноречивый образ этого идеала. Его Св. Иероним (с. 83), простершись ниц, сжимает в руках распятие, не заботясь о том, что его красное кардинальское облачение брошено прямо в грязь. Он не бьет себя в грудь, не устремляет обожающего взгляда на распятие — художник избегает этих драматических эффектов, ставших шаблонами для изображения кающегося святого, но тем не менее эта застывшая в напряженной неподвижности фигура прекрасно передает душевные муки его персонажа. Пейзаж на заднем плане проникнут умиротворенностью, кажется, ничто в нем не свидетельствует о присутствии сил зла, однако болотистая пещера, в которой святой устроил свою келью, носит следы упадка и разложения. Св. Иероним в своем житии описывает, как его медитации в глуши были прерваны сладострастными видениями. Символами этих похотливых помыслов являются огромные гниющие плоды, напоминающие рас-



Искушение Св. Антония
Перо, бистр. 25,7 × 17,5 см
Гравюрный кабинет. Берлин



Hieronymus Bosch

тительный мир «Сада земных наслаждений». Лишь полностью вверив себя воле Господа, Иероним сумел побороть искушение и смирить свою плоть.

На другой картине запечатлен Св. Иоанн Креститель на фоне влажного летнего пейзажа (с. 85). На композиционном решении, вероятно, сказалась написанная несколькими годами ранее картина Гертгена тот Синт Янса, где изображен пророк, в глубокой задумчивости уставившийся невидящим взглядом в пространство. У Босха он указывает на Агнца Господня, изображенного в левом нижнем углу. По этому жесту традиционно узнается Иоанн — предтеча Христа, но в данном случае этим обозначается еще и духовная альтернатива плотскому началу, воплощенному в сочных мясистых плодах, которые вздымаются рядом на грациозно изогнутых стеблях, и в столь же красноречивых растениях на заднем плане.

И пейзаж, который окружает Св. Христофора (с. 87), так же «отягощен злом». Гигант в развевающемся за плечами красном плаще переходит реку, неся на спине младенца Иисуса. По легенде, Св. Христофор служил царю и самому дьяволу в поисках могучего и достойного хозяина, и поиски эти завершились лишь после того, как отшельник обратил его в христианство. Отшельник стоит внизу справа у самой воды, но его скит в ветвях дерева превращен в разбитый кувшин, где лукавый устроил таверну; выше изображен человек, карабкающийся по ветке к пчелиному улью — традиционному символу пьянства. На дальнем берегу реки из-за развалин показывается дракон, и его появление приводит в ужас купальщика; еще дальше, почти у самого горизонта, виден объятый заревом город. Все эти зловещие детали напоминают пейзаж на боковых частях триптиха «Воз сена», но, в отличие от паломника, Св. Христофор надежно защищен тем, кого он несет на спине.

В безопасности от сатанинских козней может чувствовать себя и юный апостол Иоанн (с. 89). Он изображен на острове Патмос, куда его сослал император Домициан и где он создал свое Откровение — вероятно, эта книга и лежит у него на коленях. Его кроткий взор устремлен к представшему ему видению: «жена, облеченная в солнце; под ногами ее луна...» (Откр. 12:1). На ее появление указывает Иоанну ангел, чья тонкая фигура и полупрозрачные крылья выглядят не намного более вещественными, чем призрачная, окутанная дымкой панорама голландского города на горизонте. Босх, быть может, под влиянием своих предшественников, обращавшихся к этому сюжету, на сей раз отказался от столь излюбленного им изображения шабаша бесов, и даже изображенные слева внизу горящие корабли и маленький монстр справа (то и другое, вероятно, навеяно образами Апокалипсиса) не могут сколько-нибудь серьезно нарушить ту идиллическую обстановку, в которой Иоанн радуется явлению Девы Марии «во славе».

Однако зло, смиренное в берлинском «Св. Иоанне», берет реванш на оборотной, внешней стороне доски, где написанный в технике гризайли поток бесов и монстров, фосфоресцируя подобно глубоководной рыбе, льется по двойному кругу (с. 88). Здесь, как и в столешнице из Прадо, Босх использует мотив зеркала, но теперь это зеркало спасения. По внешнему кругу разворачиваются сцены Страстей, завершающиеся наверху кульминацией распятия. Во внутреннем круге повторяется изображение Голгофы, символически обозначенной в виде скалы, на вершине которой свил свое гнездо пеликан. Эта птица, по распространенному поверью, кормящая птенцов кровью, бьющей из собственной груди, — традиционный символ жертвы, принесенной Христом. Очень уместно было поместить пеликана на оборотной створке панно, посвященного любви-

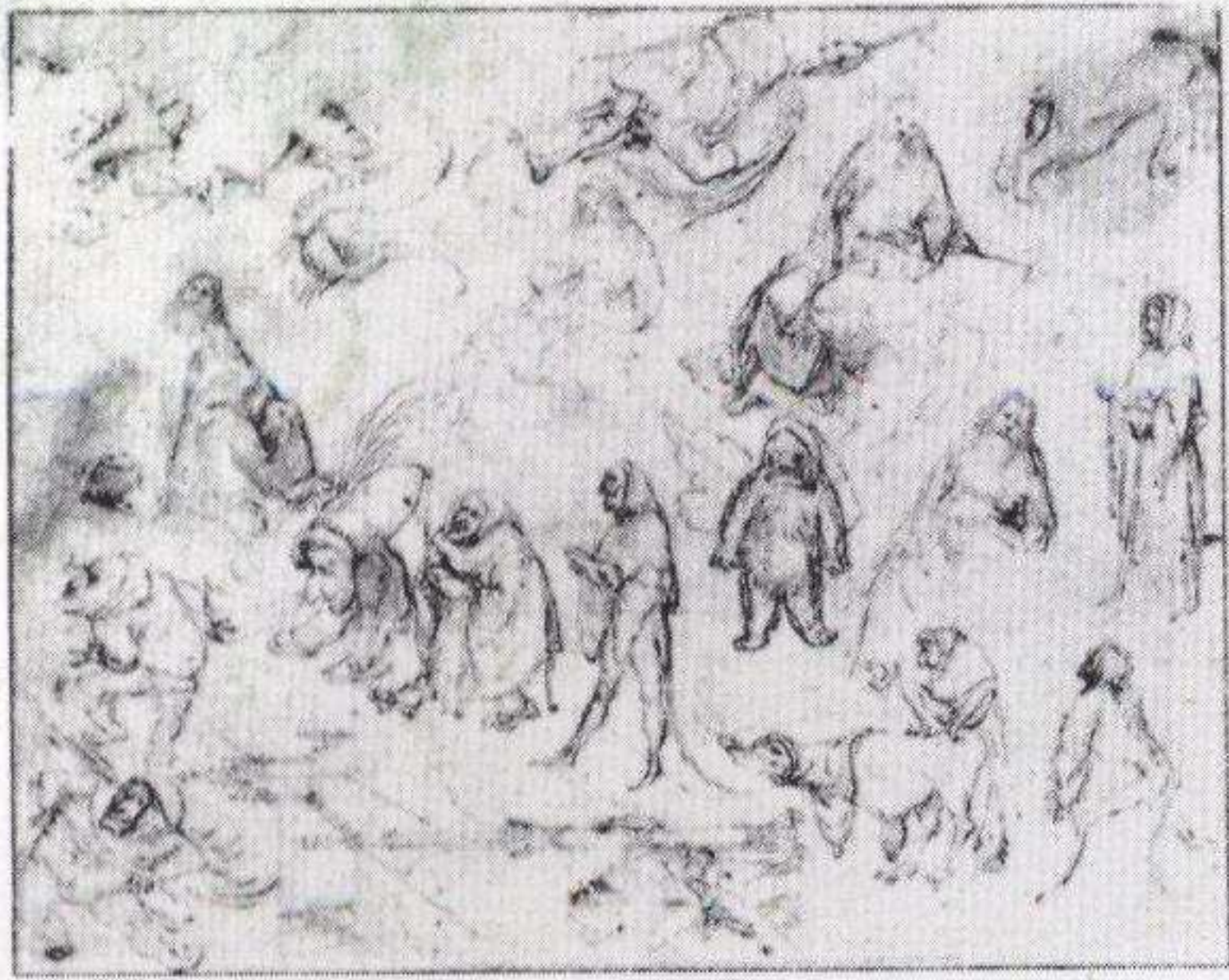


Св. Антоний
Св. Эгидий

Левая и правая створки триптиха
«Святые отшельники»
Дерево, масло. 86 × 20 см (каждая)
Дворец дождей. Венеция

Св. Иероним

Центральная часть триптиха
«Святые отшельники»
Дерево, масло. 86 × 60 см
Дворец дождей. Венеция



Наброски к «Искушению Св. Антония»
 Перо, бистр. 20,5 × 26,3 см
 Кабинет рисунков, Лувр. Париж

мому ученику Христа Иоанну, который, по словам Данте («Рай», песнь XXV), «покоил главу на груди самого Божественного Пеликана».

Весьма вероятно, эти небольшого формата изображения святых были предназначены для рассматривания в тишине кельи или молельни. На них в категориях аскетического идеала представлена та мучительная стезя, которой должен пройти христианский паломник, чтобы обрести свою отчизну и достичь единства с Богом. Трудности и опасности, подстерегающие его на этом тернистом пути, выразительнее и подробнее всего отражены в легенде об Антонии Великом, основателе христианского монашества. Его житие Босх запечатлел в алтарном образе, ныне находящемся в Лиссабоне.

Образ Св. Антония постоянно повторяется в творчестве Босха. Помимо изображения на левой створке триптиха «Святые отшельники», есть несколько рисунков, хранящихся в Лувре (слева). Маленькая картина в Прадо, где святой предаётся размышлениям на фоне залитого солнцем ландшафта (с. 90), также считается произведением Босха, несмотря на целый ряд не свойственных его манере деталей. Тем не менее в «лиссабонском» триптихе (с. 91–95) эта тема раскрыта с исчерпывающей глубиной. Подробности были взяты художником из «Житий отцов» и «Золотой легенды», к тому времени уже переведенных на голландский язык.

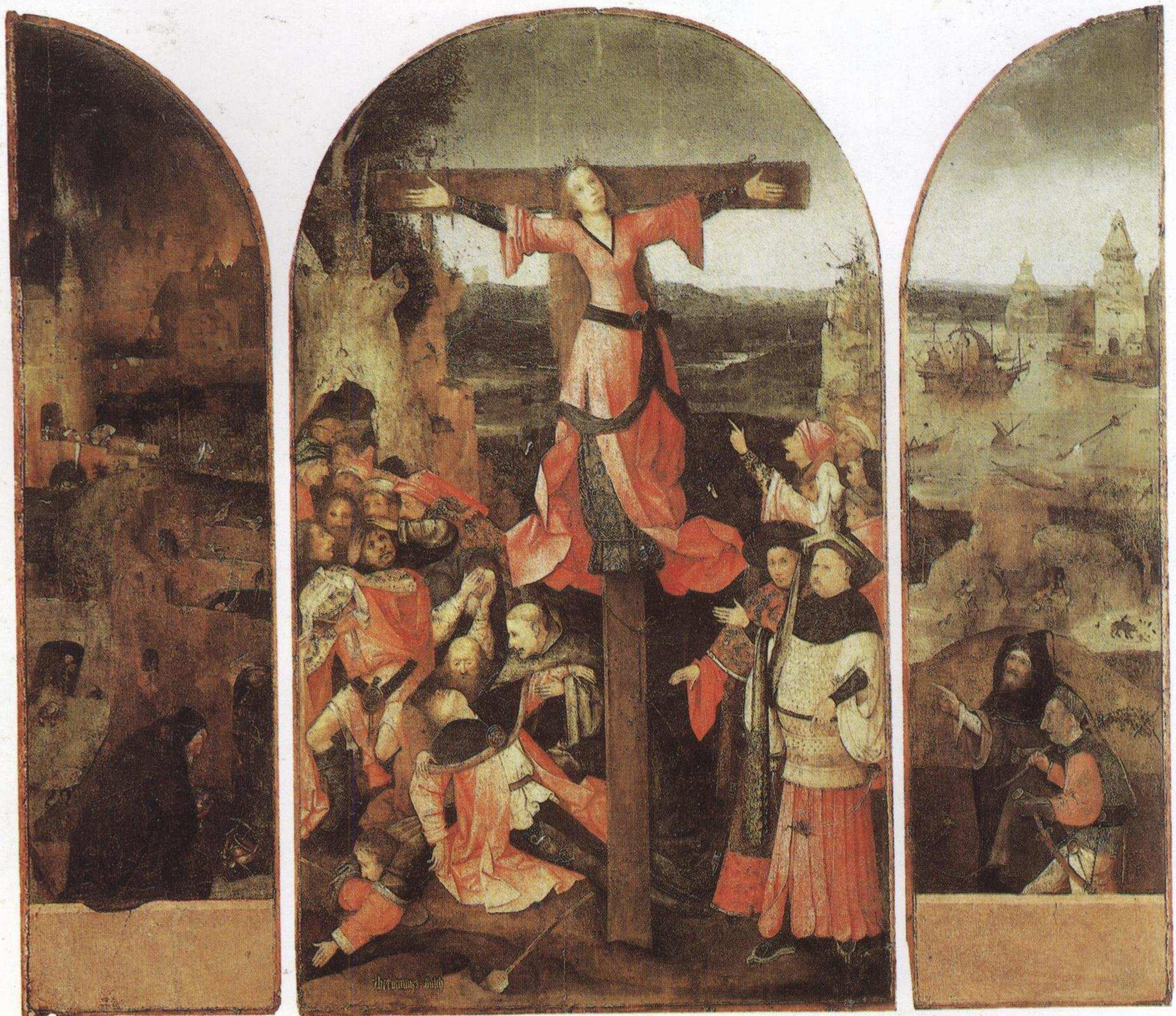
Из этих средневековых житийных сборников известно, что Св. Антоний провел большую часть своей долгой жизни (около 251–356) в египетской пустыне, и именно там его ревностное благочестие привлекло особое внимание сатаны. Однажды во время молитвы в заброшенном склепе легион бесов набросился на него и избивал до тех пор, пока святой не упал замертво. После того как другие отшельники, отогнав демонов, вернули его к жизни, Антоний вновь пришел к склепу и вновь подвергся нападению — демоны подбросили его высоко в воздух, и на этот раз его мучения прекратились, лишь когда Божественный свет ударил в могилу и бесы расточились. Тогда сатана предстал перед ним в обличье прекрасной и набожной царицы, которую Антоний встретил, когда она купалась в реке. Она привезла отшельника в свою столицу, и святой, ослепленный ее великодушием и щедростью, понял, кто перед ним на самом деле, лишь после того как она попыталась его соблазнить.

Эти два эпизода представлены на левой внутренней створке лиссабонского триптиха. На переднем плане двое в одеяниях монашеского ордена антонитов переводят полубесчувственного святого через мост; в их спутнике в мирском платье можно с уверенностью узнать самого художника. Антоний же появляется в поднебесье, куда его увлекли демоны: они кружат рядом с ним, как рой насекомых. Эти эпизоды в точности соответствуют письменным источникам, но, как и во многих других случаях, Босх обогащает их выразительными подробностями. Под мостом притаились три монстра, и столь же гротескный вестник скользит к ним по льду на коньках. Слева внизу птица проглатывает своего только что вылупившегося птенца. Еще одна группа чудищ чуть поодаль от Антония и его спутников направляется к стоящему на четвереньках великану, чье тело образует крышу борделя и вход в него; корабли в море идут на огонь ложного маяка и гибнут; на берегу лежат мертвые тела.

Не менее выразительный образ растленного и подлого мира создается и на правой створке, где Босх берет за отправную точку историю с царицей, обличье которой принял сатана. Этот сюжет он уже разрабатывал в «Святых отшельниках». Царица в окружении демонов-придворных выходит из воды,

Св. Иероним за молитвой
 Дерево, масло. 77 × 59 см
 Музей изящных искусств. Гент





Распятие Св. Юлии (триптих)

Дерево, масло. 104 × 119 см
Дворец дожей. Венеция

ЛЕВАЯ СТВОРКА:

Св. Антоний в размышлениях

Дерево, масло. 104 × 28 см

ЦЕНТРАЛЬНАЯ ЧАСТЬ:

Распятие Св. Юлии, или Либераты

Дерево, масло. 104 × 63 см

ПРАВАЯ СТВОРКА:

Два работяги

Дерево, масло. 104 × 28 см

СПРАВА:

Св. Иоанн Креститель в пустыне

Дерево, масло. 48,5 × 40 см

Музей Ласаро Гальдиано. Мадрид

смущенно прикрывая «место стыдно». Антоний отводит глаза от этого непристойного зрелища, но демон-герольд сейчас же приглашает отшельника принять участие в дьявольском пиршестве — на переднем плане уже накрыт стол. И приготовленное на открытом воздухе угощение, и наброшенное на ветку дерева полотнище, образующее нечто вроде навеса или шатра, и разливающие вино слуги — все это кажется злой пародией на традиционный антураж «сада любви». В отдалении сверкает город, которым правит искусительница: его дьявольскую суть выдают плывущий по рву дракон и пламя, встающее над главными воротами.

Своего апогея всё это дьявольское действие достигает в сценах, запечатленных на центральной части триптиха. Демоны всех мастей и видов — одни человекоподобные, другие — в облике невообразимых чудовищ — по суше, по воде и по воздуху прибывают со всех сторон к разрушенной гробнице в центре. С установленного перед ней помоста изысканно одетая чета наливает им вино. Чуть поодаль женщина в замысловатом чепце и в платье с преувеличенно длинным шлейфом, стоя на коленях, протягивает чашу сидящей





Две ведьмы

Перо, бистр. 12,5 × 8,5 см
Музей Бойманс-ван Бейнинген,
Роттердам

**Св. Христофор, несущий
младенца Христа**

Дерево, масло. 113 × 71,5 см
Музей Бойманс-ван Бейнинген,
Роттердам

напротив монахине. Рядом с нею — и тоже на коленях — едва заметный в этой inferнальной сутолоке, стоит сам Св. Антоний: обернувшись к тем, кто смотрит на картину, он приподнимает правую руку, словно благословляя зрителей. Это движение повторяет жест Христа, полускрытого в глубине склепа, который Антоний превратил в молельню. Стена святилища примыкает к обвалившейся башне, покрытой монохромными изображениями. Два из них — «Поклонение золотому тельцу» и «Подношение даров» сидящей на троне обезьяне — символизируют «сотворение кумира», а третье, представляющее «Возвращение израильтян из Ханаана» с гроздьями винограда, — предзнаменование несения креста, запечатленного на внешней створке.

Со всем богатством вымысла изображая сложный облик разнообразных демонов, вьющихся вокруг святого, Босх превзошел самого себя. Например, обрубок дерева становится торсом и руками женщины в высоком чепце, туловище которой переходит в чешуйчатый хвост ящерицы; на руках она держит ребенка, но при этом еще едет верхом на исполинской крысе (с. 95). Рядом с нею на лошадиных ногах появляется огромный кувшин, служащий скакуном ни на что не похожее существо с чертополохом вместо головы. Под ними, в воде, беспомощно растопырив руки, плывет человек, находящийся в брюхе исполинской рыбы. Монстр в рыцарских доспехах и с конским черепом на плечах (слева) играет на лютне, оседлав ошипанного гуся, лапы которого обуты в башмаки, а шею венчает овечья голова. Цветовая гамма настолько гармонична и богата, что все эти изменчивые, даже самые омерзительные образы визуально прекрасны: триптих относится к числу тех произведений Босха, которые сохранились лучше всего, а недавно проведенная расчистка выявила все колористическое богатство этой картины, где блистающие красные и зеленые тона чередуются с тонко модулированными переходами синевато-зеленых и коричневых.

Этот шабаш «нечистой силы» иллюстрирует вторую попытку погубить Св. Антония, описанную в литературных источниках: мы видим сверхъестественный свет, исходящий из окна молельни. Однако демоны «не расточаются», не рассеиваются «подобно праху под ветром», более того, они не нападают на святого в буквальном, физическом смысле. Муки, которые он претерпевает, следует толковать прежде всего в духовном плане. Бакс сумел определить, какие же грехи олицетворяют босховские монстры. Прежде всего это грех любо-страстия, который на дальнем плане справа изображен с полной откровенностью — там под пологом монах кутит с проституткой. Воплощением похоти может служить и темнокожий дьявол в центральной группе персонажей: как известно, демон вожделения являлся Св. Антонию в образе негртенка. Нас не должно удивлять, что отшельник-аскет оказался восприимчив именно к этому виду порока — «Молот ведьм» сообщает, что сатане легче всего погубить род людской именно с помощью «плотского греха».

Св. Антонию удалось преодолеть все искушения благодаря крепости своей веры. Об этом можно судить по движению его руки, осеняющей нас крестным знаменем, считавшимся самым действенным способом защиты от дьявола, и по устремленному на нас спокойно-обнадеживающему взгляду, в котором будто звучат слова из книги «Жития отцов»: «Если ополчится против меня полк, не убоится сердце мое» (Пс. 27 [26]:3). Этот взгляд сродни тому, что обращает к нам Христос на картинах «Несение креста» (Мадрид) и «Коронование терновым венцом» (Лондон). Узнав по чудесно воссиявшему свету о присутствии Господа, Антоний воскликнул: «Иисусе всеблагой, где был Ты? Отчего не при-





**Сцены Страстей Христовых
и пеликан с птенцами**

(Оборотная сторона доски
«Св. Иоанн на Патмосе»)

Гризайль, дерево. Д. около 39 см

Картинная галерея Музея Далем. Берлин

Св. Иоанн на Патмосе

Дерево, масло. 63 × 43,3 см

Картинная галерея Музея Далем. Берлин

шел ко мне на помощь, не укрепил мои силы, не исцелил мои раны?!» И в ответ раздалось: «Антоний, Я был рядом, но хотел видеть эту битву, а теперь, когда знаю, что ты сражался доблестно, распространю славу твою по всему свету». И если на боковых створках представлены мучения и искушения святого, центральная часть триптиха демонстрирует час его торжества.

Упомянутый выше эпизод на центральной части триптиха проясняет один из аспектов творчества Босха, часто толкуемый превратно. В том, что художник изображает сцены искушений и мучений Св. Антония и других святых, вовсе не отражается (согласно версии некоторых исследователей) та двойственность, присущая зороастризму, учение которого утверждает, будто мир —







это ристалище, где происходит столкновение одинаково мощных сил добра и зла. В этом случае всемогущество Бога было бы поставлено под сомнение.

Напротив, Босх и его современники знали: Бог позволил сатане испытывать и искушать людей для их же душевного спасения. Св. Антоний объясняет, что Бог допускает, чтобы сатана нападал на святых, «ибо, одолевая эти искушения, обретут они благодать» («О Граде Божиим», XX, 8). Лишь добровольно подвергаясь этим испытаниям, верующий сумеет достичь успеха в подражании Христу.

Знаменательно, что мучения, претерпеваемые Антонием, находят отзвук в сценах Страстей Христовых, запечатленных на внешних створках того же триптиха и выполненных в технике гризайли (с. 91). Пока Иуда торопливо покидает Гефсиманский сад с тридцатью сребрениками, храмовая стража и слуги первосвященника набрасываются на Иисуса так же яростно, как демоны — на Св. Антония (левая часть). Справа изображен Иисус, упавший под тяжестью

Искушение Святого Антония

Внешние створки триптиха
Дерево, гризайль. 131 × 53 см
Национальный музей старинного
искусства. Лиссабон

ЛЕВАЯ ВНЕШНЯЯ СТВОРКА:
**Взятие Иисуса под стражу
в Гефсиманском саду**

ПРАВАЯ ВНЕШНЯЯ СТВОРКА:
Несение креста

СЛЕВА:
Искушение Св. Антония
Дерево, масло. 70 × 51 см
Прадо. Мадрид



Искушение Св. Антония (триптих)
 Дерево, масло. 131,5 × 225 см
 Национальный музей старинного искусства.
 Лиссабон



ЛЕВАЯ СТВОРКА:
Полет и падение Св. Антония
 Дерево, масло. 131,5 × 53 см

ПРАВАЯ СТВОРКА:
Св. Антоний в размышлениях
 Дерево, масло. 131,5 × 53 см



ЦЕНТРАЛЬНАЯ ЧАСТЬ:
Искушение Св. Антония
Дерево, масло. 131,5 × 119 см

с. 94-95:
*Демон в облике священнослужителя
и монстры*
(Фрагмент центральной части)





БИБЛИОГРАФИЯ:

- Combe Jacques: Hieronymus Bosch, London 1946
Baldass Ludwig von: Hieronymus Bosch, New York/London 1960
Cinotti, M.: L'opera completa di Bosch (Classici dell'Arte, 2), Milano 1966
Tolnay, Charles: Hieronymus Bosch, London 1966
Friedländer, Max Jacob: Geertgen tot Sint Jans and Jerome Bosch (Early Netherlandish Painting, V), Leiden/Brussels 1969
Reuterswärd, Patrick: Hieronymus Bosch, Uppsala 1970
Linfert, Carl: Hieronymus Bosch, New York 1971, London 1972
Marijnissen, Roger-H.: Hieronymus Bosch, Geneva 1972
Orienti, Sandra and René de Solier: Hieronymus Bosch, New York 1979
См. также примечания на стр. 7, 8, 36, 51

креста и остановивший процессию, движущуюся на Голгофу; Вероника устремляется к Спасителю, чтобы отереть пот с Его лица. Палачей это промедление приводит в еле сдерживаемую ярость, обыватели же взирают на происходящее скорее с любопытством праздных зевак, нежели с состраданием. Чуть ниже разбойники исповедуются монахам в сутанах с капюшонами, причем Босх искусно передает отталкивающий облик этих клириков.

Таким образом, лиссабонский триптих как бы суммирует основные мотивы творчества Босха. К изображению рода людского, погрязшего в грехах и глупости, и бесконечного разнообразия адских мук, ожидающих его, присоединяются здесь Страсти Христовы и сцены искушения святого, которому колебимая твердость его веры позволяет противостоять натиску врагов — Мра, Плоти, Дьявола. В ту эпоху, когда существование Ада и сатаны было непреложной реальностью, когда со дня на день ожидалось начало Страшного Суда, когда пришествие Антихриста казалось совершенно неминуемым, безтрепетная стойкость святого, глядящего на нас из своей молельни, заполоненной силами зла, должна была ободрять людей и вселять в них надежду.

Но даже и в ту пору, когда Босх создавал свой триптих, у многих вызвали сомнение те ценности, которые отстаивал Антоний Великий, и прежде всего — жизнь в затворничестве и одиночестве, вдали от людей. Эразм Роттердамский и другие гуманисты утверждали, что человек спасет свою душу живя и трудясь в мире, а не удаляясь от него. А в 1517-м, через год после смерти Босха, Мартин Лютер прибьет свои 95 тезисов к дверям церкви в Виттенберге, положив начало событиям, радикально изменившим прежний порядок вещей. Как и Лютер, Босх бичевал пороки духовенства, однако это осуждение, как ни сурово оно было, шло «изнутри», и в его творчестве едва ли возможно заметить неприятие католицизма. Созданные им образы отмечены печатью неповторимого своеобразия, но они были призваны прежде всего придать более живую и выразительную форму тем религиозным идеалам и ценностям, на которые столетиями опиралось христианство. В его искусстве клонящаяся к закату эпоха Средних веков озарилась новым блеском перед тем как погаснуть навсегда.

В серии вышли:

Иероним Босх
Вальтер Бозинг

Марк Шагал
Инго Ф. Вальтер
Райнер Метцгер

**Питер Брейгель
Старший**
Роз-Мари и
Райнер Хаген

М.К.Эшер
Графика

Сальвадор Дали
Жиль Нере

Альбрехт Дюрер
Ян Бергер

**Василий
Кандинский**
Хайо Дюхтинг

Густав Климт
Жиль Нере

Рене Магритт
Марсель Паке

Микеланджело
Жиль Нере

Клод Моне
Кристоф Хейнрих

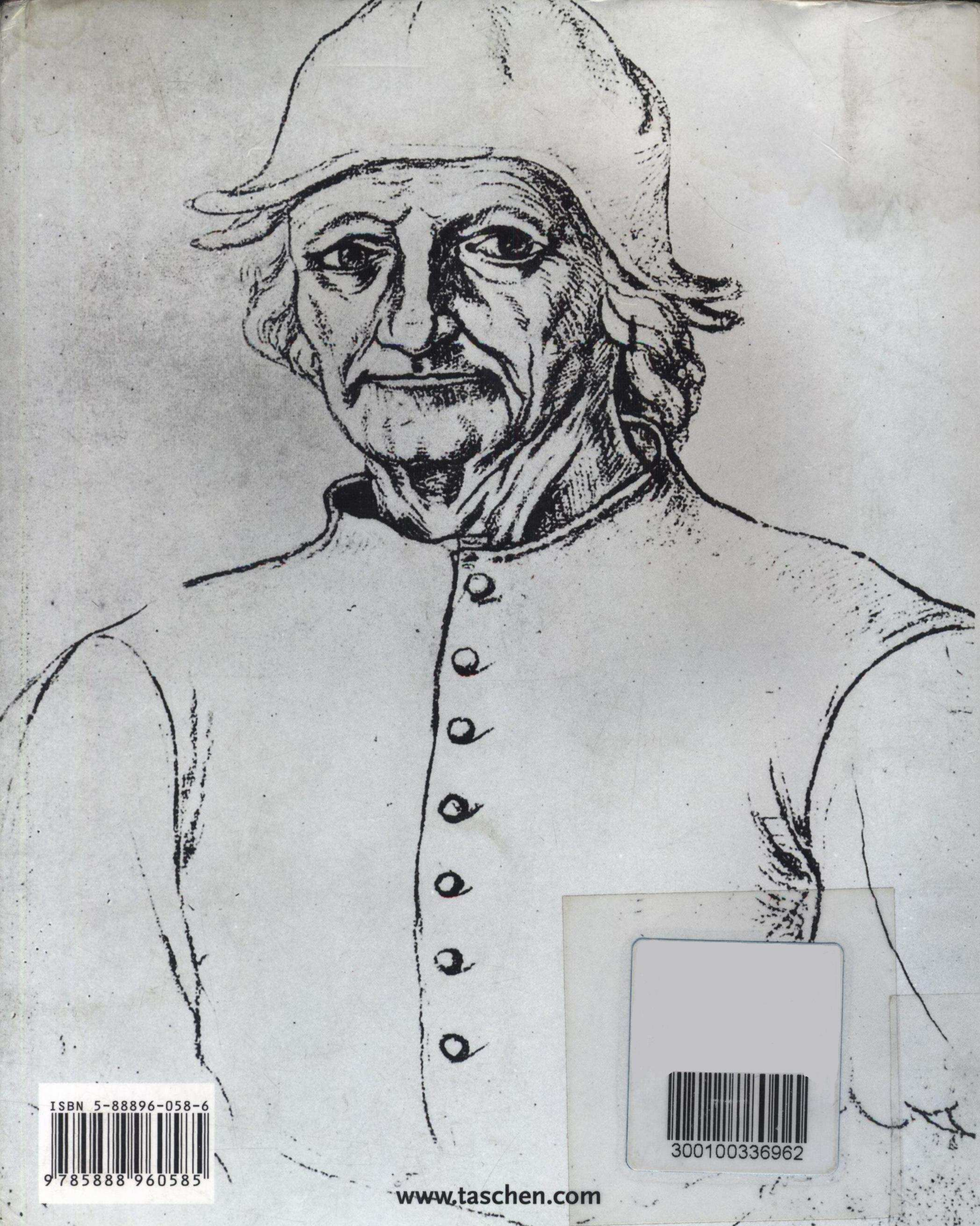
Альфонс Муха
Рената Ульмер

Пьер Огюст Ренуар
Петер Х. Файст

«Back to visual basics».

International Herald Tribune, London

www.taschen.com



ISBN 5-88896-058-6



9 785888 960585



300100336962

www.taschen.com