

Содержание

| | |
|---|-----|
| Введение. Богоявление с двойным дном? | 7 |
| Споры о Босхе | 17 |
| Четвертый король: Ключ ко всему триптиху..... | 25 |
| Христос, Антихрист и иудеи | 36 |
| Багрянец и тернии..... | 42 |
| Разложение тела / Разложение души..... | 53 |
| Старые и хромые | 59 |
| Антитело Христово | 76 |
| Кровь Бога и кровавые наветы..... | 83 |
| Маги, волхвы, короли..... | 91 |
| Волхв в овечьей шкуре? | 101 |
| Дары с изъяном | 115 |
| Руины: праведные и неправедные | 123 |
| Вол-христианин и осел-иудей?..... | 135 |
| Дальний план: мир, погрязший во зле..... | 146 |
| Армии волхвов | 159 |
| Дети полумесяца..... | 169 |
| Заключение. Демонизация и экзотика | 183 |
| Примечания..... | 197 |
| Библиография | 221 |



Рис. 1. Иероним Босх. Поклонение волхвов, ок. 1490–1500 гг.
Madrid. Museo Nacional del Prado. № P002048

Введение

Богоявление с двойным дном?

В самом конце XV в. богатые бюргеры из Антверпена — Петер Схейве, который одно время был старшиной местной корпорации ткачей, и его жена Агнес де Грамме заказали триптих с изображением трех волхвов, принесших дары младенцу Иисусу (рис. 1)¹. По бокам от центральной сцены художник, как тогда было принято, изобразил самих заказчиков. Опустившись на колени и сложив ладони в жесте молитвы, они смотрят на новорожденного Спасителя и становятся «свидетелями» одного из важнейших моментов в истории Церкви. За Петером стоит его святой патрон — апостол Петр, а за его женой — мученица Агнесса².

По форме этот триптих похож на алтарные образы, какие тогда стояли во многих нидерландских церквях, домашних часовнях аристократов или состоятельных горожан. Однако использовался ли он когда-либо для богослужения, мы не знаем. Возможно, он был предназначен для погребальной часовни семейства Схейве³.

Мастера, который создал это «Поклонение волхвов», звали Йерун ван Акен. Он был родом из брабантского города Хертогенбоса, а работы подписывал «Иероним Босх»⁴.

Поклонение волхвов — один из главных сюжетов христианской иконографии. От Средних веков до нас дошли тысячи его версий — от рельефов на слоновой кости и книжных миниатюр до витражей и фресок (рис. 2). Что в нем может быть неожиданного? Три волхва — или, как тогда чаще всего говорили, «короля» — с Востока вслед за чудесной звездой прибыли с дарами к новорожденному мессии (Мф. 2:9–11). Богословы видели в этом событии реализацию пророчества Исаяи «и придут народы к свету твоему, и цари — к восходящему над тобою сиянию» (Ис. 60:3). Считалось, что в лице волхвов, представлявших три известные в Средние века части света (Европу, Азию и Африку), все народы склонились перед Царем небесным.

В напоминание об этом событии был установлен праздник Богоявления (греч. — Эпифания, *Επιφάνια*), который отмечается 6 января⁵. Вот как около 1260 г. разъяснял его смысл итальянский доминиканец Иаков Ворагинский — автор «Золотой легенды», популярнейшего свода житий святых: «Когда Иисусу исполнилось 13 дней, к Нему пришли волхвы,



Рис. 2. Слева: Оттобойренский коллектар. Южная Германия, последняя четверть XII в. London. British Library. Ms. Yates Thompson 2. Fol. 62v

Посередине: Бартоло ди Фреди. Поклонение волхвов, ок. 1390 г. New York. The Metropolitan Museum of Art. № 1975.1.16

Справа: Среднерейнский мастер. Поклонение волхвов, ок. 1400 г. Frankfurt am Main. Das Städel Museum. № SG 1002

которых вела звезда. Потому Эпифания происходит от *epi*, что значит «сверх», и *phanos* — явление, ибо в тот день в высях появилась звезда, или же Сам Христос через звезду, которая воссияла над Ним, был явлен волхвам как Истинный Бог»⁶. В следующем столетии немецкий доминиканец, а потом картузианец Лудольф Саксонский (ок. 1295–1378) в «Житии Христа» говорил о том, что в день рождения богочеловек был явлен еврейским пастухам. Однако из их народа почти никто не принял Слово Божье. В лице волхвов Спаситель предстал перед язычниками, и они, в отличие от иудеев, наполнили Церковь⁷.

В христианской традиции поклонение волхвов — радостное торжество, триумф божественного младенца, который пришел спасти человечество. Однако у Босха рядом с тремя королями появляется загадочный и, вероятно, зловещий персонаж — бородатый мужчина в длинном красном плаще (рис. 3). За его спиной во тьме хижины толпятся какие-то люди. Судя по их темным лицам с крючковатыми или, напротив, вздернутыми носами, они тоже принадлежат к миру зла и выступают как враги новорожденного



Рис. 3. Иероним Босх. Поклонение волхвов, ок. 1490–1500 гг.

богочеловека. Столь же необычно выглядят одеяния третьего, чернокожего, волхва и юного слуги, который стоит у него за спиной и держит в руках его шапку-корону⁸. Да и сокровища, принесенные королями, тоже совсем не похожи на те, что изображали другие художники того времени.

Этот странный триптих давно интригует историков. Американский искусствовед Джозеф Кёрнер в книге, посвященной Босху и Брейгелю, сформулировал свое впечатление так: «В “Эпифании” [к Христу] из своих дохристианских культур приходят волхвы с таинственными идолопоклонническими дарами, которые как-то связаны с секретным заговором (его суть до сих пор неизвестна и, возможно, необъяснима) с участием *еще одного* короля»⁹. Другие исследователи: от Лотты Бранд Филип в 1950-х гг. до Дебры Стрикленд в 2010-х гг. — предполагали, что в этой сцене Босх не только славил божественного младенца и его явление миру, но и обличал врагов Церкви — иудеев и (или) магометан, что радостное торжество у него омрачено ощущением смутной угрозы и волхвы тоже, возможно, враждебны младенцу¹⁰.

В 1953 г. немецкий, а затем американский искусствовед Эрвин Панофский опубликовал плод своих многолетних исследований — труд об искусстве Нидерландов XIV–XV вв. В одной из глав он писал: «Ни один обзор ранней нидерландской живописи не будет полон без обсуждения Иеронима Босха. Однако подобное обсуждение лежит не только за рамками этого труда, но, боюсь, за пределами возможностей его автора. Одинокие и недоступные, творения Босха — это остров в потоке традиции, происхождение и природу которой я попытался охарактеризовать. Техника его письма столь же неповторима, что и строй его мысли, а связи, которые обнаруживают между его работами и работами Флемальского мастера, Яна ван Эйка, Рогира ван дер Вейдена и Дирка Баутса, оказываются в лучшем случае призрачными и малозначительными. Его корни скорее уходят в глубину народного и полународного искусства: к гравюре на дереве и на меди, деревянной или каменной резьбе и, что важнее всего, книжной миниатюре. Его архаизирующий стиль... напоминает об эксцентричных костюмах, характерных для международной готики, фантастическом и часто раблезианском юморе маргиналий, украшавших английские и континентальные рукописи XIV в. и начала XV в., и физиогномических преувеличениях — доведенных у него до абсурда удивительным правдоподобием...»¹¹

Со времен Панофского вышли тысячи книг и статей, посвященные Босху. Однако значение многих его работ до сих пор вызывает споры. В первую очередь это касается самого странного из его творений — триптиха, известного как «Сад земных наслаждений» (рис. 4). Историки не сходятся в том, изобразил ли он на центральной панели царство безгрешности — земной рай, где нет ни голода, ни стыда; идеальный мир, в котором люди могли бы жить, если бы не ослушались Божьего запрета и не отведали плод с Древа познания добра и зла; или — что все же более вероятно — царство страстей и пороков, которые овладели человеком после грехопадения и ведут его в ад, изображенный на правой створке триптиха¹².

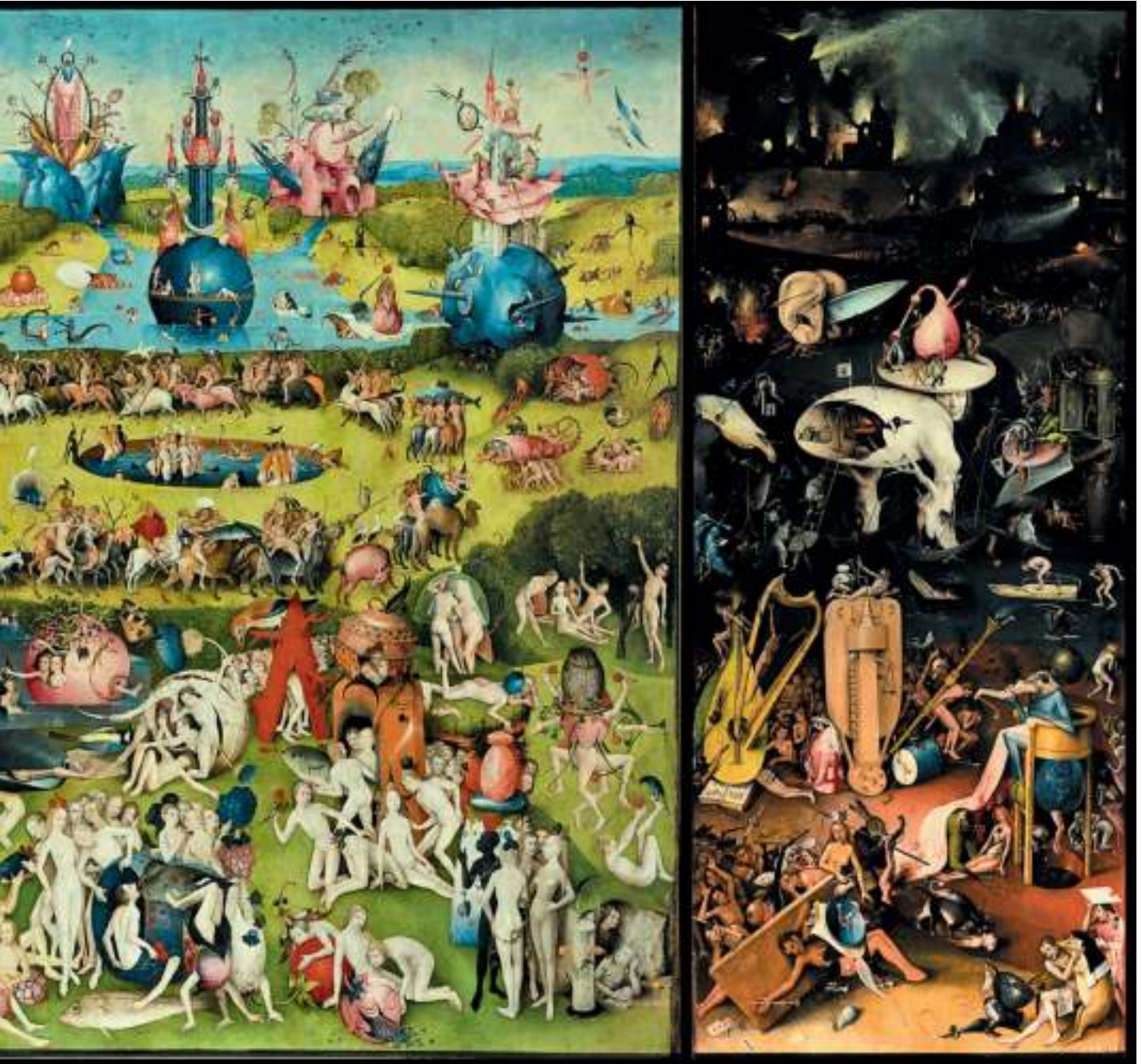
Однако и в работах на традиционные церковные сюжеты у Босха встречается множество иконографических «аномалий». И часто вовсе не очевидно, вкладывал ли он в привычные для средневековой иконографии образы тот же смысл, что его предшественники и современники.

Эта небольшая книга продолжает мои исследования, посвященные средневековым знакам инаковости и приемам демонизации еретиков и иноверцев. В ее фокусе всего один образ — «Поклонение волхвов», написанное Иеронимом Босхом. Оно интересно тем, что в нем маркеры принадлежности к миру зла, которые применяли многие поколения фламандских, немецких или французских мастеров, были переработаны на новый и ни на кого не похожий лад. Правы ли Лотта Бранд Филип и Дебра Стрикленд в том, что Босх превратил торжество Богоявления в сцену, где новорожденному Христу угрожают силы зла? Да и мог ли художник на рубеже XV–XVI вв. «вывернуть наизнанку» столь важный церковный сюжет?

Я предлагаю рассмотреть «Поклонение волхвов» в деталях и разобраться в том, что в его иконографии было типично, а что уникально. Однако важно помнить о нескольких простых принципах, которые учат нас осторожности и удерживают от слишком категоричных выводов. Визуальное послание не сводится к сумме его частей; смысл, заложенный художником и (или) его заказчиком, необязательно совпадает с тем, что в изображении видят зрители — его современники; визуальное высказывание по своей природе открыто к большему числу толкований, чем слово — изреченное или записанное. В иконографии многое строится не на простом символизме (лилия = чистота и девство; пеликан = самопожертвование и искупле-



Рис. 4. На левой створке изображен райский сад, в котором Господь представляет проснувшемуся Адаму его жену Еву, а на правой — преисподняя, где демоны истязают грешников. Ад — антоним Эдема. Слева в центре — розовый фонтан, источник жизни (*fons vitae*). На том же уровне справа — демоническая конструкция, соединяющая человеческое лицо и яйцо-таверну (или бордель), которая высится на стволах-ногах. Слева внизу стоит Бог-Творец, справа на том же уровне восседает Сатана, пожирающий



и извергающий нечестивцев. Загадочнее всего выглядит центральная панель. Изображенный на ней пейзаж, заполненный нагими мужчинами и женщинами, продолжает райский. Однако странные действия, которым они предаются (любвные игры и хороводы верхом на зверях), вероятнее всего, воплощают все лики чувственности — путь в преисподнюю.

Иероним Босх. Сад земных наслаждений, ок. 1495–1505 гг.
 Madrid. Museo Nacional del Prado. № 2823

ние и т. д.), а на переключках между персонажами и предметами, на игре знакомого и незнакомого, на амбивалентности многих деталей¹³.

Например, пытаясь «расшифровать» значение реальных и фантастических животных, которые изобиловали в декоре романских и готических храмов, на полях рукописей и на множестве других предметов, медиевисты обычно обращаются к bestiариям. Эти энциклопедические тексты описывали облик и повадки зверей, рыб, птиц, «гадов» и насекомых, а затем предлагали им богословское или нравственное толкование. Скажем, в длинных рогах горного козла (его иногда отождествляли с антилопой) видели указание на Ветхий и Новый заветы, которые помогают человеку сражаться с грехами. Трудолюбие муравья, запасящего зернышки на зиму, напоминало христианину о том, что ему в этой жизни требуется «запастись» добрых дел и праведности, чтобы спасти свою душу в мире ином. Слона, который, как утверждали, не имеет в ногах суставов, а потому спит стоя, олицетворяли гордецов, отказывающихся поклониться колена перед Господом¹⁴.

Однако подобные толкования, в которых мир природы превращается в словарь богословия и морали, не означают, что во всех изображениях животных, которые дошли до нас от Средневековья, было заложено какое-то символическое послание. Как напоминает французский медиевист Пьер-Оливье Диттмар, многих существ, которые можно встретить на стенах храмов, расписных потолках, полях рукописей, оружии, мебели и других предметах, не найти в bestiариях. Их трудно отнести к конкретным видам и назвать каким-то именем, известным из энциклопедий или литературных текстов. Не стоит воспринимать все средневековые изображения как символы-«буквы», которые складываются в ясные высказывания о Боге, человеке, добродетелях и грехах.

Многие фигуры функционировали в совершенно другом регистре. Переплетающиеся звериные тела, хищники, пожирающие добычу, псы, преследующие хищников, или скалящиеся морды придавали зданиям и предметам, на которых их вырезали или писали красками, декоративное изобилие, услаждали взор, демонстрировали высокое положение их владельцев или защищали от нечистой силы. Они славили любимые занятия рыцарского сословия — войну и охоту, а также качества, которые оно больше всего ценило: отвагу и силу¹⁵.

Не все зооморфные образы, которые в средневековой иконографии ассоциировались с дьяволом и царством тьмы, можно «прочитать», облечь

их послание в слова. В них не обязательно искать указание на конкретный порок: алчность или распутство, гордыню или двуличие. Достаточно того, что они напоминали о силах зла, осаждающих человека, и создавали ощущение угрозы.

Завороженно вглядываясь в фигуры демонов и других гибридных созданий, собранных Босхом из всех мыслимых материалов, в его зверюшек, древорыб и птицекораблей, размывающих границы между живой и неживой природой, животными, растениями и человеком, историки часто их интерпретируют по принципу конструктора. Если фигура собрана из множества элементов, надо узнать, как они использовались и как толковались в средневековой иконографии. Потом, чтобы выяснить смысл целого — предполагают они, — предстоит сложить значения частей. Логика в целом здравая, но порой заводит слишком далеко.

Возьмем один случай. В глубине «Искушения св. Антония» рыбина, одетая в красный «футляр», напоминающий заднюю часть кузнечика, саранчи или скорпиона, пожирает другую рыбку, помельче (рис. 5). Дирк Бакс, один из самых авторитетных толкователей Босха, давно показал, что многие его образы строятся как буквальные иллюстрации к фламандским пословицам



Рис. 5. Иероним Босх. Испытание св. Антония, ок. 1500–1510 гг.
Lisboa. Museu Nacional de Arte Antiga. № 1498

или идиоматическим выражениям, своего рода визуальные ребусы или материализованная игра слов — его первым зрителям она, вероятно, была ясна, а от нас чаще всего ускользает¹⁶. Так что прожорливая рыба, вероятно, отсылает к известной пословице «Большая рыба ест маленькую», т. е. сильный пожирает слабого, а слабый — слабейшего. Вспомним рисунок Питера Брейгеля Старшего (1556 г.), где из вспоротого брюха мертвой рыбины вываливаются десятки съеденных ею рыбешек, у каждой во рту — более мелкая рыба, а у той — совсем крошечная¹⁷. Мир жесток. Так что, возможно, и у Босха рыбина напоминает об алчности и ненасытности.

Но что значат оставшиеся детали: ножки и хвост насекомого, синий вогнутый щит, на котором это сооружение может катиться, стоящая у него наверху готическая часовня и, наконец, демон (а может быть, человек), который с помощью веревки заталкивает мелкую рыбку в пасть большой? Важно ли, что хвост этого фантастического создания похож на скорпионий? Ведь в средневековых текстах скорпионы часто олицетворяли дьявола и иноверие, а в житии св. Антония говорилось, что демоны осаждали аскета в образах разных зверей и гадов: львов, леопардов, змей, ехидн и скорпионов. На спине монстра стоит часовенка. Потому некоторые исследователи предполагают, что вся эта дьявольская конструкция изобличала алчность духовенства... Подобные толкования могут звучать убедительно или совершенно фантастично. Но они всегда подразумевают, что у Босха каждая деталь наделена смыслом, а каждый образ устроен как визуальный ребус. А это абсолютно не очевидно. Многие детали явно требовались для того, чтобы вызвать у зрителя изумление или страх, напомнить ему о хитрости дьявола и изменчивой многоликости зла, но сами по себе ничего не значили.

Кроме того, важно помнить о том, что Босх не только конструировал новые формы, но и охотно переносил свои находки из работы в работу. Красные разлагающиеся плоды колоссальных размеров; птицы, клюющие зерна из небольших круглых фруктов; тела, вырастающие из сухих стволов, и конечности, заканчивающиеся сухими ветвями; здания, соединяющие архитектурные формы с органическими, встречаются у него вновь и вновь. Можем ли быть уверены, что Босх вкладывал в них какой-то конкретный смысл, а не просто использовал для создания демонического антуража? Сказать трудно.

Споры о Босхе

Йерун ван Акен был необычайно изобретателен в изображении дьявола, грешников и всего мира зла. В его сценах Страстей, не говоря уже об infernalных пейзажах, собраны почти все приемы и знаки, с помощью которых североевропейские мастера его времени и предшествующих столетий демонизировали врагов Христа и христианства (рис. 6). Мы видим и зловеще-темные лица, и крючковатые носы, и зверские гримасы, и восточные одежды, и фантастические гербы с жабами или скорпионами, которые соотносили иноверцев и грешников с их «отцом» — дьяволом. При этом, обличая зло в его бесконечных формах, Босх создал собственный визуальный «диалект», который для нас далеко не всегда понятен.



Рис. 6. Иероним Босх. Лица демонов и грешников — фрагменты панелей «Несение креста» (Эскориал), «Се человек» (Франкфурт), «Страшный суд» (Вена), «Искушение св. Антония» (Лиссабон).

Почти все знаки и приемы, с помощью которых средневековые мастера демонизировали иноверцев и грешников, были устроены сравнительно просто. Мы можем наверняка сказать, что, представляя мучителей Христа с черной кожей, крючковатыми носами, скалящимися ртами, высунутыми языками или странными крыльями, растущими на голове (рис. 7), художники или скульпторы XII–XVI вв. подчеркивали их внутреннюю порочность, зверину агрессивность и соотносили с демонами¹.

Приведу только один пример. Около 1525 г. немецкий мастер Йорг Ратгеб на одной из панелей церковного алтаря написал сцену «Се человек» (Ин. 19:4–8). Мы видим римского прокуратора Понтия Пилата и связанного Иисуса, которого он вывел к иерусалимской толпе. «Когда же увидели Его первосвященники и служители, то закричали: распни, распни Его!» Ратгеб в духе своего времени изобразил иудейских старейшин с гротескно уродливыми лицами и зверским оскалом. Но этого было мало. Их кожа неестественно желта, у кого-то сера, а у кого-то — ярко-красна².

Некоторые из деталей таких изображений приобретали негативное значение лишь в определенных контекстах. Так, хорошо известно, что с XIII в. Иуду Искарю и иудеев часто изображали в желтых одеждах, поскольку желтый цвет ассоциировался с иноверием, предательством и безумием. Однако злодеев, конечно же, одевали не только в желтый, а желтая туника или желтый плащ необязательно указывали на то, что их обладатель — злодей. В тот же цвет могли быть выкрашены одеяния ангелов или св. Петра — первого из апостолов. Для того чтобы разобраться в символике цвета, важно смотреть не на одного персонажа, а на всю гамму, которую использует тот или иной мастер при изображении позитивных, негативных и нейтральных фигур, а также присматриваться к оттенкам (скажем, негативным знаком мог быть не любой желтый, а только «грязный», отдающий в красный или зеленый)³.

Однако Босх нередко ставит перед зрителями вопросы иного уровня сложности. Конструируя невообразимых монстров, соединяя элементы растительного и минерального, природного и рукотворного, изображая пространства, где иллюзия неразличимо переплеталась с реальностью, он, казалось, испытывал сами пределы фантазии. Созданные им устрашающие миры вызвали изумление уже у современников. Поэтому в XVI в. Босха так часто копировали или пытались писать в его стиле.



Рис. 7. Слева сверху: Арест Христа в Гефсиманском саду. Псалтирь. Англия, первая четверть XIII в.
London. British Library. Ms. Royal 1 D X. Fol. 5v

Слева снизу: Мученичество св. Агаты. Книга образов мадам Марии. Брабант или Геннегау,
 ок. 1285 г.

Paris. Bibliothèque nationale de France. Ms. NAF 16251. Fol. 38

Справа: Ганс Гольбейн Старший. Арест Христа в Гефсиманском саду, 1501 г.
Frankfurt am Main. Das Städel Museum. № HM 10

Флорентиец Лодовико Гвиччардини в «Описании Нидерландов» (1567 г.) назвал его «удивительным создателем фантастических фигур и странных вещей»⁴. Потому историки поколениями продолжают спорить о значении многих его работ, выдвигая конкурирующие, а то и противоположные толкования. Для любого исследователя интерпретация произведений Босха — это тест не только на эрудицию, но и на самодисциплину. Без нее трудно удержаться от слишком вольных ассоциаций и перегрузки изображения смыслами, чуждыми тому времени.

За последние сто лет появилось множество интерпретаций Босха. Ультрацерковный Босх, католик-фанатик, одержимый страхом греха, спорит с Босхом-еретиком, адептом эзотерического учения, прославлявшего утеху плоти⁵, и Босхом-антиклерикалом, протопротестантом, который терпеть не мог распутное, алчное и лицемерное духовенство. Босх-моралист, сатирически изобличавший пороки, присущие человеку, и неискоренимую греховность мира, конкурирует с Босхом-скептиком, который скорее насмеялся над глупостью и легковерием человечества. Где-то рядом стоит алхимический Босх — если не практик, то знаток алхимических символов и переводчик на визуальный язык алхимических концептов. Не забудем о «психоаналитическом» Босхе, который поставляет неисчерпаемый материал для рассуждений об архетипах коллективного бессознательного. Хотя многие историки стремились представить его как вольнодумца и даже еретика, скорее в нем следует видеть едкого моралиста, обличавшего безумие этого мира и грехи, которыми поражено человечество⁶.

О Босхе известно так мало, а написано так много, что я не буду пересказывать его биографию. Достаточно нескольких вех⁷. Почти все, что мы о нем знаем, касается внешней канвы его жизни (на ком женился, чем владел, от кого получал заказы), но не его индивидуальности. Что он был за человек, где бывал и учился, какой у него был характер, во что он верил, как смотрел на мир? Об этом мы можем судить (чаще всего — догадываться) только по его работам. Впрочем, для того времени в этом нет ничего необычного. О многих из северных художников нам известно и того меньше: от некоторых дошли только имена, а от других даже имен не осталось (отсюда условные обозначения по конкретным работам или городам — Мастер легенды о св. Урсуле, Мастер легенды о св. Георгии, Кемптенский мастер и т. д.).

Человек, которого мы знаем как Иеронима Босха, появился на свет около 1450 г., а умер в 1516 г. При рождении его звали Йерун (*Jeroen* или *Joen*) ван Акен. Это семейное имя указывало на то, что его предки были родом из Аахена. Позже они переехали в город Хертогенбос, расположенный в Брабантском герцогстве (да и само слово «Хертогенбос» переводится как «герцогский лес»). Сегодня это территория Нидерландов. А во времена Босха Брабант входил в обширные владения герцогов Бургундии из рода Валуа. После 1477 г., когда последний из них — Карл Смелый погиб, не оставив наследников мужского пола, большая часть «нижних земель», включая Брабант с Хертогенбосом, отошла под контроль австрийского дома Габсбургов.

Йерун — фламандский вариант имени Иероним. Скорее всего, его так называли в честь св. Иеронима Стридонского (ок. 347–420) — аскета-отшельника, богослова и переводчика Ветхого Завета с древнееврейского и греческого на латынь. Изображения св. Иеронима, молящегося в пустыне или корпящего над рукописями в тиши кабинета, были очень популярны в Северной Европе XV–XVI вв.

Дед, отец, дядья и братья Йеруна ван Акена были художниками, но их работы не сохранились или просто не идентифицированы⁸. Он тоже занялся семейным ремеслом. Благодаря женитьбе на Алейд ван дер Меервене из преуспевающего купеческого семейства Йерун обеспечил себе прочное финансовое положение, укрепил связи с элитой города и переехал в большой каменный дом, стоявший на рыночной площади Хертогенбоса (рис. 8)⁹. В какой-то момент он стал подписывать свои работы «Иероним Босх» — по названию родного города.

Босха вряд ли стоит представлять как непонятого гения или одинокого вольнодумца. Сколь бы ни были удивительны созданные им миры, он был признан и востребован. Иероним получал заказы от церковных властей, членов правящих домов, нидерландской знати и богатых бюргеров. Например, триптих «Сад земных наслаждений», самое масштабное и загадочное из его творений, видимо, был создан для Энгельберта II или Генриха III — графов Нассау-Бреды, а «Страшный суд», который сейчас хранится в Вене, — для Филиппа Красивого, герцога Бургундии, который в 1504 г. первым из Габсбургов взошел на престол Кастилии¹⁰.



Рис. 8. На правой стороне рыночной площади виден пятиэтажный дом (*Inden Salvatoer*), в котором жил Босх. На этом изображении он седьмой справа.

Рынок в Хертогенбосе, ок. 1530 г.
's-Hertogenbosch. Noordbrabants Museum. № 01596

Был ли Босх истовым прихожанином, не пропускавшим ни одной службы, или беспокойным искателем истины с собственным взглядом на божественное и дьявольское? Мы этого тоже не знаем. В Нидерландах того времени было чрезвычайно сильно религиозное движение, известное как «Новое благочестие» (*Devotio moderna*). Оно возникло под влиянием проповеди Герта Гроте (1340–1384) — клирика и богослова из города Девентер. Его последователи — монахи и миряне — стремились к обновлению церковной жизни, критиковали обмирщение клира и внешнее благочестие. Среди них были регулярные каноники, жившие по уставу св. Августина Гиппонского (354–430), а также клирики и миряне разного происхождения (дворяне, купцы, ремесленники), которые, не принося формальных обетов, объединялись в общины — братьев или сестер «общей жизни». Они отказывались от личного имущества и стяжания, посвящали себя молитве, духовному чтению и переписке книг.

Их религиозный идеал был сформулирован в известном трактате «О подражании Христу», написанном около 1420 г. Фомой Кемпийским: «Нужно, чтобы научился ты во многом переломить себя, если хочешь удержать мир и согласие с другими людьми. Не малое дело — живя в монастырях или в общинах, обходиться без жалобы и до самой смерти пребывать в верности. [...] Надобно тебе сделаться безумным Христа ради, когда хочешь вести жизнь монашескую. [...] Наружный обычай и пострижение немного значит; но изменение нравов и внутреннее умерщвление страстей — вот что совершает истинного монаха. Кто еще иного ищет, кроме одного Бога и спасения души своей, ничего не найдет, кроме смущения и печали»¹¹. В 1425 г., примерно за четверть века до рождения Йеруна ван Акена, братья «общей жизни» создали свою общину (*Fraterhuis*) и в его родном Хертогенбосе. Кроме того, там был их сестринский дом¹². В пунктирной биографии Босха, которую удалось проследить историкам, нет прямых указаний на его связь с братьями «общей жизни». Однако многие исследователи видят в его работах следы их влияния.

Зато нам точно известно, что Босх, как и его отец, в 1486–1487 гг. стал членом Братства Богоматери (*Illustre Lieve Vrouwe Broederschap*). Эта конгрегация клириков и мирян была основана в 1318 г. для прославления Девы Марии и играла важную роль в жизни Хертогенбоса. Престиж братства

был столь высок, что в него стремились войти не только местные, но и иноземцы — например, испанцы из свиты Филиппа Красивого. В братстве было два уровня членства. Внешний круг составляли простые братья, во внутренний входили «присяжные». Изначально этот статус был доступен только для клириков. Однако позже в ядро братства стали допускать и мирян — знатных господ, судейских, архитекторов и т. д.

В 1487–1488 гг. Босх — благодаря своей славе художника и финансовым ресурсам, которые ему принесла женитьба, — был избран присяжным членом. Братья периодически собирались на банкетах, которые проводили и оплачивали их товарищи. На некоторых из таких пиршеств подавали лебедей. А присяжных братьев, которые оплачивали это лакомство, именовали «лебедиными». В 1488 г., как записано в документах братства, такой обед состоялся в доме «Иеронима живописца» (*Jheronim [us] die scilder*).

Многочисленные церковные заказы, членство в Братстве Богоматери и популярность среди сильных мира сего, конечно, не доказывают, что Йерун ван Акен был примерным сыном Церкви. Однако они подсказывают, что его клиенты и возможные покровители не видели в причудливых образах, которые он создавал, религиозной крамолы. Тем не менее в эпоху Реформации, которая началась уже после смерти Босха, некоторые из порождений его фантазии оказались востребованы в протестантской полемике против Римской церкви. Во второй половине XVI в. отношение к Босху со стороны ревнителей католической ортодоксии было неоднозначно. С одной стороны, сам испанский король Филипп II, фанатичный католик и враг протестантов, с увлечением собирал его творения. С другой — существуют свидетельства о том, что инквизиторы в Нидерландах смотрели на его работы — в частности «Сад земных наслаждений» — с подозрением, поскольку видели в них имморализм и критику духовенства. Во время религиозных войн с лютеранами и кальвинистами Католическая церковь стала более нетерпима к любой насмешке по отношению к нравам клириков, чем на исходе Средневековья¹³.

Четвертый король: Ключ ко всему триптиху

Представим, что мы стоим в мадридском музее Прадо перед «Поклонением волхвов». Триптих открыт. И наш взор, скользя по центральной панели, останавливается чуть левее от центра. На пороге хижины стоит человек в красном плаще, который смотрит на младенца Иисуса, сидящего на коленях у матери¹. Лицо, плечи и грудь этого незнакомца загорелые, а тело необычайно бледно, словно его никогда не касались солнечные лучи (см. рис. 3)². Примерно за 20 лет до этого триптиха Босх написал другое «Поклонение волхвов», которое сейчас хранится в нью-йоркском Метрополитен-музее³. Но там никого похожего на четвертого короля еще нет (рис. 9).

Во многих исследованиях, посвященных Босху, можно прочесть, что ни до, ни после него в сценах Богоявления этого странного персонажа не встретить. Он появляется только на копиях или вариациях мадридского триптиха, созданных его учениками и подражателями. И это действительно так. Однако Босх, сколь бы ни были необычны его миры, все равно складывал их из материалов, почерпнутых у предшественников и современников. А у них на «Поклонениях волхвов» встречались фигуры, которые могли быть прообразами загадочного господина в красном или играли похожую на него роль (рис. 10, 11)⁴.



Рис. 9. Иероним Босх. Поклонение волхвов, ок. 1470–1480 гг.
New York. The Metropolitan Museum of Art. №1913, 13.26



Рис. 10. Трое волхвов перед младенцем Христом, сидящим на коленях у Девы Марии. Старший из них стоит на коленях, сложив руки в жесте молитвы. Он уже передал свой дар седовласому Иосифу. Как и у Босха, чернокожего волхва с серьгой в ухе сопровождает чернокожий слуга.

Рыжеволосый персонаж в желтом, который смотрит не на младенца, а на волхвов, и выглядывает из руин, судя по его облику, принадлежит к миру зла. В нидерландском и немецком искусстве того времени желтый устойчиво ассоциировался с иноверием и в первую очередь с иудаизмом. Да и рыжий цвет волос пользовался самой дурной репутацией. Рыжих подозревали в особой склонности к обману, лицемерию и предательству. Потому Иуду Искарота очень часто представляли в желтой одежде, с рыжими волосами и красным, под стать прическе, лицом. Здесь, в сцене Богоявления, странный персонаж в желтом, возможно, олицетворял ветхий еврейский мир, не признавший Иисуса мессией.

Мастерская Герарда Давида. Поклонение волхвов, ок. 1514 г.
Princeton. University Art Museum. № 91932-34



Рис. 11. Справа на заднем плане из дверей выходит бородатый человек с саблей на поясе. Предполагают, что это владелец постоялого двора, который прогоняет Иосифа, мужа Марии. Ведь Святому семейству «не было места... в гостинице» (Лк. 2:7). В любом случае эта композиция близка тому, что изобразил Босх. В дверях стоит бородач, а у него за спиной вершится какой-то (зловещий) совет.

Якоб Корнелис ван Оостанен. Поклонение волхвов, ок. 1510–1515 гг.
Amsterdam. Rijksmuseum. № SK-A-3324

Особая роль тут принадлежит Рогиру ван дер Вейдену — одному из самых влиятельных художников XV в. Около 1455 г. он написал триптих с изображением Благовещения, Поклонения волхвов и Принесения во храм, который был установлен в кёльнской церкви св. Колумбы. Этот образ быстро стал известен и превратился в модель для других живописцев, гравёров и витражных дел мастеров⁵.

В дверях хлева, в котором родился Иисус, стоит бородатый мужчина в тюрбане, с золотой серьгой в ухе и в длинном желтом одеянии. Его можно было бы принять за кого-то из свиты трех королей. Однако он держится очень величаво и скорее напоминает еврейского (вспомним о символике желтого) вельможу. Только не ясно, признал ли он в новорожденном, на которого ему показывает старик, мессию или, наоборот, олицетворяет неверие. Из-за его спины, как у Босха, выглядывают какие-то люди — его собственные придворные или советники? (рис. 12)⁶.



Рис. 12. Слева: Рогир ван дер Вейден. Поклонение волхвов (центральная панель алтарного образа из церкви св. Колумбы), ок. 1455 г.
München. Alte Pinakothek. № WAF 1189

Справа: Иероним Босх. Поклонение волхвов, ок. 1490–1500 гг.

У ван дер Вейдена на голове человека в желтом тюрбан, а в руках он держит шапку с меховой оторочкой; так и у Босха на голове бородача в красном фантастический тюрбан с терновыми ветвями, а в руке он держит тяжелую корону еще более странной формы. К господину в желтом у ван дер Вейдена обращается седовласый старик; у Босха рядом с мужчиной в красном плаще тоже старик с темным лицом, красным носом и седыми клочковатыми волосами. У ван дер Вейдена из-за спины господина в тюрбане выглядывает человек со вздернутым носом и слегка приоткрытым ртом. Такой же типаж появляется у Босха. Очевидно, что мастер из Хертогенбоса перенес к себе эту группу, но придал всем персонажам более экзотичный и угрожающий вид.

В краснолицем бородаче, который у Босха стоит в дверях хижины, видели первого человека *Адама*; некоего безымянного *еретика*; *иудея*, не признавшего Христа мессией, а потому воплощающего неверие; *Сатурна* из астрологической символики; персонификацию низшего из металлов, *свинца*, из символики алхимической; самого *Мессию* как «мужа скорбей», о котором говорил пророк Исайя: «Он был презрен и умален пред людьми, муж скорбей и изведавший болезни, и мы отвращали от Него лице свое; Он был презираем, и мы ни во что ставили Его. Но Он взял на Себя наши немощи и понес наши болезни; а мы думали, что Он был поражаем, наказуем и уничижен Богом» (Ис. 53:3-4).

По еще одной версии, это языческий прорицатель *Валаам* из города Пефор на Верхнем Евфрате⁷. В его предсказании «Вижу Его, но ныне еще нет; зрю Его, но не близко. Восходит звезда от Иакова, и восстает жезл от Израиля, и разит князей Моава и сокрушает всех сынов Сифовых» (Числ. 24:17) — христианские богословы нашли указание на Вифлеемскую звезду и рождение Христа. На исходе Средневековья подробнее всего о волхвах, чудесной звезде, которая привела их в Иерусалим и Вифлеем, и о том, что случилось с ними после возвращения в далекие царства, можно было узнать из «Истории трех царей» немецкого кармелита Иоанна Хильдесхаймского (между 1310 и 1320–1375 гг.)⁸. Он начинает рассказ как раз с пророчества Валаама. По его словам, иудеи называют его не пророком, а вещуном, и утверждают, что он предрекал будущее с помощью дьявольского колдовства. Христиане же видят в нем первого из пророков-язычников, который обращался к язычникам (*propheta gentium ex gentibus*)

и возвестил им о грядущем рождении Спасителя. Тем самым он проложил дорогу волхвам — язычникам, признавшим Иисуса мессией⁹.

В других текстах — например, в «Общепринятой глоссе» (*Glossa ordinaria*), официальном своде комментариев к Библии, который был составлен в XII в., — Валаама оценивали не столь позитивно. Там он был представлен как идолопоклонник и колдун, специалист по проклятиям, якшавшийся с демонами. Однако Господь избрал его одним из своих пророков и через него возвестил о грядущем боговоплощении¹⁰.

По гипотезе, которой, в частности, придерживается историк Вальтер Бозинг, Босх изобразил в дверях хижины именно Валаама. «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”, т. е. к идолопоклонству. 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 [...] Образом этого “растлителя умов” и лжепророка Босх еще раз напоминает нам о противопоставлении христианской Церкви и иудейской Синагоги»¹¹. Даже если в библейской традиции и христианской экзегезе язычник Валаам балансировал на грани избранности и отверженности, остается неясным, зачем Босх стал бы его изображать в столь зловещем и странном облике. Ведь в сцене Поклонения волхвов он выступает как пророк, возвестивший о рождении мессии в роде Иакова, а не как языческий колдун и тем более не как враг Христа.

Британский историк искусства Эрнст Гомбрих в 1969 г. предположил, что человек в красном плаще — царь Ирод Великий, который, узнав о рождении соперника — царя иудейского, приказал истребить всех младенцев в городе Вифлееме, где тот появился на свет (Мф. 2:16) (рис. 13). Хотя в соответствии с евангельской историей Ирод остался в Иерусалиме, по одной из средневековых легенд, он тайно последовал за волхвами. Потому Босх, по версии Гомбриха, изобразил его в дверях хижины, а стоящие за ним мрачные персонажи — это его жестокие слуги и иудеи, которые, в отличие от язычников-волхвов, не признали в младенце мессию¹².

По другой, самой правдоподобной, гипотезе, которую в 1953 г. выдвинула немецкая исследовательница Лотта Бранд Филип, а потом скорректировали другие историки, перед нами еврейский мессия — т. е., с точки зрения христиан, лжемессия, сам Антихрист. А зловещие персонажи, которые прячутся внутри хижины, — это не свита волхвов и не шпионы Ирода, а слуги Сына погибели. Кроме того, все они, вероятно, олицетворяют Синагогу — еврейский мир, который отказался признать в Иисусе мессию и обрек его на смерть¹³. Дебра Стрикленд, следуя той же логике, писала, что современники Босха могли видеть в этой фигуре *одновременно* Ирода и Антихриста. К примеру, калабрийский аббат-визионер Иоахим Флорский (ок. 1135–1202), чьи пророчества повлияли на всю средневековую апокалиптику, называл Ирода первым предтечей Антихриста¹⁴.



Рис. 13. Царь Ирод встречает волхвов. За его спиной злой советник или, скорее, демон, который им верховодит.

Житие Христа. Англия, ок. 1190–1200 гг.
Los Angeles. The J. Paul Getty Museum. Ms. 101.
Fol. 36

Если человек, стоящий в дверях хижины, — Антихрист, это значит, что Босх перебросил мост от первого пришествия Христа к последним временам, когда, как учили многие поколения богословов, случится финальное столкновение между Церковью и силами тьмы. Художник ввел в радостно-триумфальное действо (ведь поклонение волхвов — это первое явление Спасителя) сумрачного антипода Христа. По версии Филип, эта фигура воплощает силы зла, которые с самого начала угрожают богочеловеку, а через него — всем христианам.

В средневековой картине истории первое и второе пришествие Христа действительно были связаны. К примеру, английский монах Мэтью Пэрис (ок. 1200–1259) на полях своей «Большой хроники» изобразил Деву Марию на ложе, за ее спиной — ясли, в которых лежит новорожденный Иисус, а за ними — вола и осла. Под этим рисунком он сделал подпись: когда пройдет дважды по 600 и еще 50 лет после рождения сына Девы, родится Антихрист, «исполненный дьявола» (*Tunc Antichristus nascetur daemone plenus*)¹⁵.

Такие подсчеты опирались на предсказания Иоахима Флорского. Он учил, что около 1260 г. от Рождества Христова, эпоха Сына, при которой родилась Церковь, должна смениться эпохой Святого Духа. Она принесет более полное понимание Библии и обновление Церкви. А незадолго (вероятнее всего, за 3,5 года) до ее наступления явится Антихрист. Иоахим видел в нем не одного человека, а череду врагов веры. В его представлении, зло могло воплотиться как в императоре-тиране, подобном Нерону, так и в еретическом псевдопапе, подобном Симону Магу — отцу всех ересей¹⁶. Иаков Ворагинский в первой главе «Золотой легенды», посвященной пришествию Христа в этот мир, поместил и пространное рассуждение о знамениях последних времен, царстве Антихриста и Страшном суде. «Вторым видом предшествующих Суду событий будет ложь Антихриста. Ибо он попытается обмануть всех четырьмя способами. Во-первых, лукавым убеждением или ложным толкованием Писания. Ибо он постарается доказать и подтвердить Писанием, что он и есть обещанный в Законе Мессия. [...] Во-вторых, Антихрист будет обманывать чудесами, как написано в Послании к Фессалоникийцам: “Того, которого пришествие, по действию сатаны, будет со всякою силою, и знамениями, и чудесами ложными”. [...] В-третьих, Антихрист будет обманывать дарами, как сказано у Даниила: “И даст власть над мно-



Рис. 14. В XV в. Антихриста-тирана по моде того времени обычно представляли безбородым (см. рис. 20, 98, 111). Однако на некоторых изображениях предшествующих столетий он, как у Босха, был бородат. На этой миниатюре из Библии, созданной для наваррского короля Санчо VII Сильного (1194–1234), палач, под взглядом Антихриста, обезглавливает пророков Илию и Еноха.

Библия. Памплона, ок. 1200 г.
Augsburg. Universitätsbibliothek. Cod.I.2.4.15. Fol. 269v