

Код Средневековья. Иероним Босх

Автор:

[Валерия Косякова](#)

Код Средневековья. Иероним Босх

Валерия А. Косякова

История и наука Рунета

Что скрывается за гротескной, местами комичной эстетикой Иеронима Босха? Какое отношение к современному ему обществу художник выражал через свои эксцентричные сюжеты? Чем inferнальное Средневековье Босха так цепляет нас? Откуда на холсте появился беременный император и почему, наконец, совы – не то, чем кажутся? Ответы на эти интригующие вопросы – на страницах этой книги, глубокого и насыщенного исследования творчества нидерландского мастера. Легенда мировой живописи, Босх прославился не столько как талантливый рисовальщик, но как искусный мистификатор, изобретатель собственного живописного языка, в котором низменное переплетается с возвышенным, порочное безжалостно обличается, а повседневное и «нормальное» извращается в макабрической пляске. Познать Босха – значит заглянуть в сознание средневекового человека, понять, над чем он смеется, чего боится, что презирает, а перед чем благоговеет. Подобрать ключ к витиеватому символизму художника удалось Валерии Косяковой – автору нашумевшей книги «Апокалипсис Средневековья», кандидату культурологи, преподавателю РГГУ и сотруднику Центра визуальных исследований Средневековья и Нового времени.

Валерия Косякова

Код Средневековья. Иероним Босх

В настоящем издании в качестве иллюстрированных цитат к текстовому материалу используются фоторепродукции произведений искусства, находящихся в общественном достоянии.

© Валерия Косякова, текст, 2020

© ООО «Издательство АСТ», 2020

Предисловие

В 1516 году умер Иероним Босх. Он умер, но дело его живо. Ещё при жизни он получил признание, заручившись поддержкой высокопоставленных элит и успешной буржуазии Нидерландов. Вследствие чего слава художника возросла. Босх не имел детей (наследников имущества, дома и мастерской), но оставил потомкам уникальный взгляд на мир и удивительную эстетическую программу, противоречивую, инфернальную, гротескную, сложную. Сегодня мы не можем сказать наверняка, содержал ли Босх свою собственную артель с нанятыми работниками и учениками, не знаем точно, как распространялась и росла слава художника. Однако XVI век оставил нам массу копий и подделок, эпигонских картин и парафразов Иеронимовых образов. Не это ли триумф успеха, подтверждение актуальности и востребованности творца? Ведь уже в XX веке, когда разразился новый бум интереса к Босху, а созданные им образы мигрировали в кинофильмы и на обложки альбомов популярных музыкальных коллективов, Пабло Пикассо скажет: «Художественное течение побеждает только тогда, когда его берут на вооружение декораторы витрин». Количество фальсификатов и подражаний многократно превышает число сохранившихся работ мастера: практически в каждом крупном европейском музее мы можем увидеть произведения признанных и неизвестных художников, обращавшихся к сюжетам, образам и темам, рождённым бойкой кистью Босха.

Фигура Иеронима сразу после кончины его начала обрастать мифами: он стал легендарной личностью, во многом сконструированной биографами, искусствоведами, исследователями. Художник не оставил после себя никаких дневников, никаких автобиографических заметок, ни точных автопортретов, ни посланий, ни эпиграмм, ни писем. Только счета – скупые свидетели его жизни и

деятельности. По сухим данным расходных книг, по чекам мы судим о жизни этого загадочного художника. Однако не в большей ли степени сами картины, триптихи, рисунки Босха сообщают как о нём, так и о его эпохе?

Автор вторичен по отношению к эпохе и культуре, на которой возрастает его творчество. Иероним Босх – скорее скриптор (в понимании Ролана Барта), сознательно или бессознательно дистиллирующий множество средневековых текстов (письменных, изустных, зримых) в итоговом парадоксальном образе. Посему при самозабвенном и въедливом погружении в мир глазами Иеронима, сквозь причудливо-многогранную призму его работ, возможно увидеть живую пульсацию средневековой действительности, культуры, мысли.

Босх как своеобразный скриптор и комбинатор визуального соединял и синтезировал в пространстве своих творений разные тенденции, интуитивные векторы и смысловые потоки своего времени. Наиболее наглядно такой синтез предъясняется в образах странных существ, мутантов, гибридов, состоящих из частей различной природы. Гибридизация всегда интересовала и привлекала человека: довольно вспомнить античных кентавров и грифонов, либо многих звероподобных и вместе с тем антропоморфных богов Древнего Египта (Тот, Хнум, Анубис, Мафдет, и т. д.), либо же индуистских богов с их бесчисленным количеством аватар (Ганеша, Хануман или Вишну, воплощённый в ипостасях Курмы, Варахи, Нарасимхи, и т. д.). Фантазии на тему гибридных существ, как и их изображения, уходят корнями в глубокую древность.

Осмысление гибридности и гибридизации стало наиболее актуальным в наши дни. Уже в «Техническом манифесте» футуризма 1912 года воспеваются ассоциации и гибриды, принадлежащие порядку будущего: «сходство состоит в сильном взаимном притяжении совершенно разных, далеких и даже враждебных вещей». Так сей футуристический тренд рождает синтетические или гибридные образы: человек-торпеда, женщина-залив, толпа-прибой и т. п. Футуристам в безудержной любви к ассоциациям и синтетичности наследуют сюрреалисты, откопавшие из могилы забвения и поднявшие на знамёна не что иное, как творения Иеронима Босха. Позднее Маршалл Маклюэн рефлексировал по поводу формирования антропо-технологического гибрида. Ещё позднее к проблеме возвращается Донна Харауэй в своём тексте с весьма показательным и красноречивым названием – «Манифест киборгов».

Киборг становится героем нашего времени, уже заняв, помимо прочего, почётное место в кино. Суперспособности кинематографического супергероя

часто обусловлены тем, что он являет собой гибрид человека и техники. Если Джеймс Кэмерон в «Терминаторе» воссоздаёт образ антропоморфного робота, почти во всём схожего с людьми, то в «Робокопе» Пол Верховен центральным персонажем делает уже киборга – технологизированный, механизированный биологический организм. Гибридные образы по-прежнему завораживающе, привлекательно, манящи. При этом нынче не только возможна, но и актуальна более высокая степень разности (даже чуждости) предназначенных к слиянию компонентов будущего синтеза: естественное соединяется с искусственным, живое – с неживым, человек – с машиной.

Здравый смысл не позволяет назвать некоторые гибридные образования, рождённые визионерским гением Босха, непосредственно киборгами. Однако вполне можно утверждать, что между магическими контаминациями далёкого прошлого, состоящими из частей различных живых организмов, и нынешними вариациями на тему слияния человека и техники – гибриды Иеронима Босха являются промежуточным этапом и связующим звеном. Ведь синтетические босхианские герои, образы, фигуры сочленяют в себе уже не только элементы разных одушевлённых существ, как древние политеистические божества либо средневековые бестиарные зверушки, но и, казалось бы, несовместимые в силу происхождения своего объекты. Многие человеко- и зверовидные персонажи художника в качестве членов или органов собственных тел имеют инородные, руко-творные, искусственные предметы.

Так, например, на центральной панели триптиха «Воз сена» на вершине стога пепельно-голубой антропоморфный монстр с крыльями играет на дудке или флейте, произрастающей у него из лица – вместо рта и носа. Подобное существо можно видеть в центре триптиха «Искушение святого Антония»: немного выше коленопреклоненного заглавного героя. Внизу центральной панели того же «Искушения» в водоёме плавают лодка-рыба и лодка-утка, в которую будто врос персонаж в очках, портретно напоминающий гадковатую тварь с картины «Святой Иоанн на острове Патмос». На левой панели «Искушения святого Антония» совсем уже странный гибрид представляет собой «единый организм» из рожка с лапами, башни и рыбы, проглатывающей другую рыбу, – всё это срослось в чудовищную повозку, управляемую к тому же каким-то возникшим.

Отчего и чем подобная гибридность столь влекла зрительское око во дни Иеронима и вызвала возвращение интереса к себе именно в наши дни? Почему Босх, погребённый в могиле забвения на довольно долгий период, стал вдруг вновь актуален в XX и XXI веках? Если воспринимать художника как скриптора,

как рупор эпохи, как выразителя своего времени, то и причину популярности Иеронимова наследия надлежит искать в сходстве современности с Поздним Средневековьем. Тогда, как и ныне, картина мира претерпевала небывалые трансформации, характеризовалась сменой парадигм, ожесточённым спором и компромиссным слиянием уходящих и приходящих ценностей, ориентиров, приоритетов. Эти грандиозные переходные периоды, своего рода глобальные инициации (не индивидов, но народов) зачастую отображаются в пространстве искусства, литературы, живописи в травестийных, карнавальных, гротескных, диссонансных, эклектичных, синтетических, гибридных образах.

Современная ситуация, исполненная динамики постоянных изменений, нередко выражается в парадоксальной формуле – «будущее уже наступило». Мироощущение, обозначенное этой фразой, очевидно свойственно не только человеку XXI века. Будущее, врывающееся в настоящий момент и подрывающее привычный многовековой уклад, аффективно и травматически переживалось на пороге Нового Времени, дышащего в дряхлое лицо Средневековья. Притом лицо грядущей эпохи не предъявляло черт и аморфно расплывалось, устрашая неизвестностью и неясностью предстоящего. Облик будущего мира со всеми инновационными идеями, призванными сформировать его, тревожил и пугал. Во времена Босха это выражалось в повальном и трепетном ожидании Конца света, а в XX и XXI веках – в популярности жанра антиутопии, изображающей будущее исключительно как угрозу.

Замысловатые гибриды, необычайные монстры, чарующие существа, странные сцены и темы – зримое воплощение внутренних трансформаций и сдвигов тектонических плит культуры, из трещин которой прорывается стихия нового мира. Босх кодировал эпоху политических, религиозных, культурных перемен. Визуальные гибриды – выражение гибридизации идей. Быть может, поэтому Иеронимовы картины стали столь созвучны современному зрителю, варящемуся в постмодернистском тигле перманентного становления мира, объять и объяснить который уже не могут формулы былых идеологий и других метанарративов. Быть может, произведения Босха столь привлекательны ныне по причине определённого сходства с кино и представляют собой всю полноту и динамику мироздания, схваченную статичным полиморфизмом картины или триптиха. Работы Босха напоминают раскадровку, причудливо сросшуюся в пространстве одного листа. Так или иначе, каждый зритель решает для себя сам, почему тот или иной художник становится для него интересен.

Эта книга – итог многолетних путешествий в мир Иеронима Босха. На этом пути автор, ведомый своим Вергилием, всё глубже и глубже погружался во вселенную художника, в мир его мизантропии и пессимизма, его ужасов и кошмаров, но также идеалов, этических ориентиров и утопических фантазий. Довольно быстро обнаружилось, что понять Босха без привлечения и знания широкого культурного контекста его эпохи или даже шире, – Средневековья в целом, – невозможно. Ведь Иероним вёл диалог, полилог, полемику со всем окружающим его миром, с современными ему идеями, а также и с этической, эстетической, религиозной, интеллектуальной традициями. Можно сказать, что его художественные высказывания написаны на уникальном визуальном языке, представляющем собой особый босхианский «код».

Код Босха произрастает из той культурной парадигмы, в которой существовал художник. Этой установкой продиктованы устройство и логика книги. Первая её часть посвящена текстам (в широком смысле), окружавшим художника и наполнявшими его эпоху. Вторая же часть книги рассказывает о важнейших для Иеронима вещах: мирской жизни, аде, рае и святых. Подобная структура дала мне возможность уйти как от истолкования работ художника исключительно через его биографию (вероятно, даже и к лучшему, что данные о жизни Босха чрезвычайно скудны), так и от хронологического анализа, присущего художественным каталогам, энциклопедиям и кинобиографиям.

Чужое сознание – вещь в себе, а порой – закрытая от самого себя. Вряд ли (пусть и самый лучший) исследователь может дешифровать и безошибочно выявить мотивы, импульсы, причины, пробуждающие фантазию художника и провоцирующие творческий процесс. Однако со-творчески реконструировать логику мысли исходя из культурного контекста и тех артефактов, что оставил нам автор, вполне возможно – до известного, конечно, предела.

Автор напоминает читателю, что книга, неизбежно имеющая начало и конец, определённый объём и ограничения, – не исчерпывающая энциклопедия, гарантирующая полное понимание художника и/или Средневековья, но лишь приглашение к самостоятельному длительному путешествию. Практически к каждому фрагменту картин Иеронима Босха отыскиваются иконографические и текстуальные прообразы и параллели, раскрывающие полисемантическую и смысловую насыщенность произведения посредством сравнений и аналогий: однако, столь детальный труд, пожалуй, вместила бы лишь гиперсеть, но не бумага. Скрепя сердце мне приходилось скрупулёзно и тщательно выбирать из бессчётного многообразия вариантов максимально важные, интересные,

показательные – именно те, что и вошли в эту книгу.

Автор выражает бескрайнюю благодарность Центру Иеронима Босха в Хертогенбосе, а также людям, сопровождавшим меня на пути создания книги: Дмитрию Позднякову, Ольге Гаврилиной, Анне Рахмановой, Игнату Соловью, Сергею Зотову, Софье Роговской и многим другим.

Глава 1. Герцогский лес

XV век. Закат Средневековья. Нидерланды. Хертогенбос. Рыночная площадь в центре города. Открываются бакалейные и мясные лавки. Начинает работу цирюльник, орудующий не только ножницами и бритвой, но и выступающий в роли лекаря, умеющего залечить рану, выдрать разболевшийся зуб или вправить вывихнутую руку. Круглосуточно распахнуты двери харчевни, где можно и слегка подкрепиться, и предаться чревоугодию, а также обрести угол, приют, ночлег, скромное и недорогое койко-место или более пристойную комнату – конечно, в масштабах этого локального «отеля». Здесь находит прибежище и набожный путник, пилигрим, паломник, устремлённый к святым местам, отпущению грехов и получению благодати, и странствующий еврей-коробейник, и вор, и плут, одержимый жаждой наживы.

Посреди рыночной площади, возле средоточия торговли, расположился общественный колодец с затейливым готическим декором. На прилавках, под навесами торговых рядов, раскинувшихся во всю длину продолговатой площади, представлены взору потенциального покупателя всевозможные товары. Всего не перечислить: местные изделия из металла, кованые предметы обихода, ножи, которыми по всей Европе славился Хертогенбос, домашняя утварь, инструмент и посуда, продукты, привезённые из окрестных деревень, рыба и гады, выловленные в солёных северных водах, а также занятные безделушки, изысканные украшения, заморские ткани, сушёные и свежие экзотические фрукты, ароматные пряности и восточные сладости.

Рынок объединил знать и чернь: чинно прогуливающих господ, но и цыган, хищно присматривающихся к карманам и кошелькам, коих здесь в изобилии; клириков, монахов, но и нищих, калек, попрошаек; проповедников, уличных поэтов, площадных актёров и акробатов, но также и шарлатанов, хлюстов, пройдох, двурушников, напёрсточников и коробейников, полутайно заманивающих зевак своими диковинными вещицами.

Из окна дома у рыночной площади открывался вид на эту пёструю чехарду, на многообразный и разноликий человеческий муравейник. Созерцая всё это мельтешение и столпотворение, из окна дома у рыночной площади взирал человек по имени Йерун – художник, всемирно известный ныне как Иероним Босх. Прославленная сегодня фамилия Босх происходит от названия его родного города – Хертогенбос (что в переводе – «Герцогский лес»), а следовательно, «Босх» означает «Лес». Скорректировав известную метафору Хорхе Луиса Борхеса, можно сказать, что творчество и наследие Иеронима Босха представляют собой тёмный лес расходящихся тропок и тропов. Завораживающие и пугающие, странные и чарующие, отталкивающие и привлекательные образы его картин составили славу художника, шумящую и поныне.

Рынок обыкновенно разворачивался по вторникам, а по праздникам устраивались грандиозные ярмарки. Главная же ярмарка века проходила в июне, после шествия, посвящённого Деве Марии, которое проводилось в воскресенье, следом за днём Святого Иоанна (Ивана Купалы). Чего только нельзя было увидеть в этот день на городской площади! Ломящиеся яствами ряды, заискивающие лотошники, выступления бродячих актёров, декламаторов, гимнастов, фокусников, волынщиков, музыкантов, выпивох, церковников и городскую знать – социальный калейдоскоп с его упоением богатствами и достоинствами урбанизации, пожирающей средневековую эпоху.

Гений места

Сегодня мы обычно называем Босха голландским художником, как и других знаменитых творцов сего северного региона Европы: Питера Брейгеля, Рембрандта ван Рейна, Винсента ван Гога, Пита Мондриана и др. Произнося довольно знакомое уху словосочетание «голландский художник», мы нередко

попадаем под власть распространённого стереотипа, расхожего клише и путаем геополитические номинации. Ведь Голландия, Южная и Северная, – это лишь две небольших области куда более обширной североевропейской территории, именуемой Нидерландами и обретшей в XVII веке статус конфедерации многих земель и провинций под управлением генеральных штатов. Обе Голландии были самыми развитыми регионами Нидерландов на протяжении истории, и поэтому снискали известность далеко за пределами северного болотистого ландшафта. С тех пор во многих странах, включая также и современную Россию, Нидерланды час-тенько называют Голландией. На русской почве виной тому был не кто иной, как Пётр Первый, ибо в русском языке именно этот топоним вошёл в расхожее употребление после Великого посольства Петра. Технически и технологически развитая Голландия привлекла прогрессивного русского царя. По возврате домой члены миссии сплошь и рядом титуловали место посещения Голландией, даже не помышляя об упоминании имени всего государства.

Название «Нидерланды» в переводе означает «нижние земли» – очевидно, что этот подстрочник, этот буквальный перевод некорректен. Во времена же Босха топоним «Нидерланды» именовал территорию, приблизительно равную теперешнему Бенилюксу: современным Нидерландам, Бельгии и Люксембургу. А самое первое официальное упоминание названия «Нидерланды» относится к XIV–XV вв.

В ходе веков постоянно менялись рубежи политических образований на нидерландских территориях. Традиционно причисляемые к историческим Нидерландам области в разное время принадлежали Бургундскому герцогству, Священной Римской империи (баварцам, австрийцам, Папе и др.), французским и испанским королям.

Итак, семья Иеронима ван Акена жила и процветала в Хертогенбосе – в городе Северного Брабанта, входившего в свою очередь в состав Бургундских Нидерландов (северные земли Бургундского герцогства в период 1384–1530 гг.). История же формирования Бургундии сложна и запутанна: находясь географически между Германией и Францией, она ощущала политическое давление и культурное влияние то одного региона, то другого. Попеременно в конфликтные ситуации вмешивалась и Англия.

Значительную часть этих земель унаследовали герцоги Бургундские (младшая ветвь французской королевской династии Валуа). При Филиппе Добром, удачном политике и покровителе искусств, бургундские территории расширялись: во

время Столетней войны Филипп предпочитал не воевать на чьей-либо стороне, а, пользуясь нестабильной обстановкой, занимался присоединением новых земель к своему герцогству. В 1429 году, после смерти его бездетного правителя Жана III, он получил маркграфство Намюр, выкупленное у последнего за долги ещё в 1421 году. В 1432 году присоединил ещё несколько нидерландских земель, в том числе Фрисландию и Зеландию. После смерти своего кузена Филиппа де Сен-Поля в 1430 году унаследовал герцогство Брабантское (включая земли Хертогенбосе) и маркграфство Антверпенское. А в 1443 году купил герцогство Люксембург у своей тётки – Елизаветы фон Гёрлиц. Неудивительно, что после всего этого Филипп стал называть себя «Великим герцогом Запада». Правитель усиленно поддерживал идею рыцарства при своём дворе: в 1430 году он создал Орден Золотого руна (а в 1481 году в Хертогенбосе будет происходить торжественное посвящение Филиппа Красивого, сына императора Максимилиана I, в рыцари. Иероним с большой долей вероятности участвовал в этом действе).

Бургундское герцогство не имело постоянной столицы: двор находился то в Брюсселе, то в Брюгге, то в Лилле. Города эти богатели, приобретая строгую пышность и размах. Филипп воспитал в себе интерес к различным искусствам и поддерживал их развитие. Во времена его правления как раз происходило формирование фламандской техники живописи, завоёвывавшей художественный мир Европы, при нём работали Ян ван Эйк, Рогир ван дер Вейден, Хуго ван дер Гус и в целом расцветали северные искусства.

1477 год стал поистине судьбоносным в истории земель и Европы: пал на поле боя, не оставив наследников мужского пола, последний из герцогов Валуа, сын Филиппа – Карл Смелый. Единственная его преемница, – 19-летняя дочь Мария Бургундская, тут же стала самой желанной невестой эпохи. Сразу после смерти её отца, Карла Смелого, начались нескончаемые баталии между французской короной и Габсбургами, давно жаждавшими этих земель: часть Бургундии перешла Франции, а нидерландской частью бывших бургундских владений стали править Мария Бургундская и её муж Максимилиан I (представитель династии Габсбургов, будущий император Священной Римской империи). На ландшафтах задних планов картин Иеронима Босха мы часто будем видеть военные действия и сражения, наёмников и солдат, полчища армейские и конницы – это непосредственное отражение постоянных стычек между графствами и королями, происходивших при жизни художника.

Рис 1. Вид на Хертогенбос со стороны долины. Характерные нидерландские мельницы, холмы, река и доминирующий массив Собора святого Иоанна – частые мотивы пейзажа дальнего плана у Иеронима Босха. Антон ван ден Вингерде, ок. 1540–1550 гг. Ashmolean Museum, Oxford.

Рис 2. Вещевой рынок раскинулся на центральной площади города. Идёт бойкая продажа, флирт. На переднем плане святой Франциск (покровитель резчиков и портних в том числе) раздаёт пожертвования нищим и калекам. В глубине картины видим ряд домов, шестой в левом ряду – голубоватого цвета – и есть дом Иеронима Босха. Неизвестный художник, ок. 1530 г. Noordbrabants Museum, Hertogenbosch.

Рис 3. Сценка подстать антуражу любой городской площади: фокусник, окружённый дьявольской свитой (совой в кузовке, собачкой в костюмчике, шапочка которой напоминает рожки чёртика) демонстрирует свой трюк. Его жертва тупо взирает на стол с реквизитом и сидящей лягушкой, такая же нечистая у него во рту. В руках фокусника-мага жемчужина, перед игроком – напёрстки. Основная тема работы – неразумное легковерие и обман. Лягушки, вероятно, иллюстрируют пословицу «проглотить лягушку», относившуюся к далеко заводящей доверчивости. Зеваку, поддавшегося игорным слабостям в надежде на фарт, в это же время обворовывает то ли клеврет фокусника, то ли обычный пройдоха из толпы: его длинный нос украшают очки – частый атрибут демонов Босха, указующий на ложное зрение и лукавство. Примечательно, что этот юноша одет в одежды доминиканского монаха, а рядом стоит и служительница культа в неменьшей степени увлечённая происходящим обманом. Сценка сообщает о кознях и проделках дьявола, поджидающего легковерного и неразумного человека в людных, городских местах, на ярмарках, сулящих развлечения, соблазны и риск. Художник изобразил фокусника как обычного преступника, заманивающего добычу. По этому поводу сохранился ряд фламандских пословиц, например, – «тот, кто позволяет себя одурачить фокусами, теряет свои деньги и становится посмешищем для детей». Другая фламандская пословица, опубликованная и широко распространённая около

1480 века в родном городе Босха, гласит: «никто настолько не глуп, как тот, кто сам хочет стать дураком». Смеющийся ребёнок с ветряком в руке подле глупца подчёркивает неразумность персонажа: ветер, играющий в его доверчивой голове. Иногда картину прочитывают и как остро-религиозную критику на служителей Церкви: отчётливо видна негативная функция клира, а самого фокусника тогда понимают как облачённого в красную мантию папских кардиналов, его стол – алтарь, народ – обманутая ритуалом паства. Босх и/или его мастерская. Фокусник, ок. 1502 г. Musee Municipal, Saint-Germain-en-Laye.

Итак, в эпоху колоссальных культурных изменений и геополитических трансформаций на территории Нидерландской Бургундии в провинции Северный Брабант, в состав которого входил Хертогенбос, работал Иероним. Он наверняка, о чём речь пойдёт далее, видел прекрасную Марию Бургундскую, погибшую очень рано – в возрасте двадцати пяти лет, и ее мужа Максимилиана, влиятельнейшую персону в политической жизни Европы того времени (в 1493 году он станет эрцгерцогом Австрийским, а в 1508 году – императором Священной Римской Империи; реформатором государственных систем Германии и Австрии, одним из архитекторов многонациональной державы Габсбургов). Максимилиан будет заказчиком работ Иеронима, как и его сын – Карл V. Столь могущественные покровители искусств сделают художнику славу при дворе, вызвав интерес у представителей династии Габсбургов, которые инициируют коллекционирование (и создание подделок) произведений Иеронима, увозя картины художника за море (в Испанию, Португалию).

Хертогенбос расположен на пересечении ведущих европейских дорог и речных путей. Небольшой, но четвёртый по величине в Нидерландах, он был городом торговли и добычи металла, местом изготовления ножей и колоколов. Этот город, окружённый лесами, полями и водоёмами, не стал центром отдельной епархии, не славился своим университетом, как интеллектуальные города Лувен или Утрехт. Зато в Хертогенбосе находилась знаменитая латинская школа и культурная жизнь вращалась вокруг пяти камер риторов – своеобразных позднесредневековых литературных салонов, повлиявших на становление нидерландской поэзии[1 - Периодически риторы, или, как их называли в Нидерландах, редерейкеры, устраивали различные поэтические представления и театральные акции.]. В Хертогенбосе не располагалось пышных придворных дворцов как в Брюсселе, значимых епископств и монастырей. Ближайший герцогский замок располагался в Бреда, в 30 километрах от города буржуазии, славившегося своими ярмарками, где

можно было купить испанские кораллы и дижонскую горчицу, тушку морского ската и картину с благочестивым образом. Мастерская Иеронима Босха располагалась в нескольких метрах от площадной суеты. Её двери были открыты различным посетителям: горожанам или приезжим, наслышанным о художнике. Картину Иерониму, однако, заказать мог лишь человек состоятельный: дворянин, обеспеченный ктитор, причастный к самым элитным слоям не только городской знати, но и всех Нижних земель.

Рис 4. Юмористическая сатира, в которой не столько маг осуждён как мошенник, сколько публика, обманутая и в то же время ограбленная настоящим мошенником – вором. В Лувре хранится рисунок, приписываемый Босху. На нём женщину грабит вор, указывающий, отвлекая её, на трюки фокусника (на фр. яз. L'Escamoteur – и фокусник, и маг). Последователь Босха, ок. 1465–1516 гг. Musee du Louvre, Paris.

Город рос и богател, ширился класс горожан, живущих в достатке, иначе говоря, формировалась буржуазия – и такая динамика неизбежно вела к возникновению нового заказчика на произведения искусства: художников не хватало, хотя спрос на мастеров уже был. Двенадцатитысячное городское население обслуживал единственный художник – Рулоф ван Таул. С 1436 года к нему присоединился ещё один, известный как Прайм, семья которого, так же как в дальнейшем семья ван Акенов, подарившая миру Иеронима Босха, на протяжении нескольких поколений рисовала для жителей Хертогенбоса. Пожалуй, кроме их имён, о мастерах практически ничего не известно: до наших дней не сохранилось ни их работ, ни каких-либо сведений – как об этих работах, так и о самих художниках.

Фамильное древо – фамильное дело

По мужской линии в семье Иеронима Босха художниками были все: отец, дедушка, прадедушка, дядья и братья, племянники. Если бы у Босха были дети, то и они, скорее всего, тоже продолжили бы семейное ремесло, ведь даже жена старшего брата Иеронима работала над выполнением художественных заказов

после смерти мужа. Для средневекового типа культуры естественно наследование фамильного дела. То или иное ремесленное мастерство, коим считалась и живопись, передавалось из поколения в поколение: от отца к сыну и дальше. Мастерские и лавки таких «частных производителей» располагались в их же домах, на нижних этажах. И к такому семейному цеху (мини-мануфактуре) принадлежал Иероним, в роду которого было по меньшей мере шесть поколений художников.

Самые ранние упоминания о предках-художниках Босха связаны с переселением семьи в город Неймеген (герцогство Гельдеров) из Аахена. Прадедущка Иеронима – Томас ван Акен (примерно 1355–1404/10) стал гражданином Неймегена в 1404 году и записан в архивах города, как «Маес (Томас) живописец». При этом Неймеген, следует сказать, был городом художников, настоящим центром искусств со своей школой: оттуда происходят и братья ван Эйки, и братья Лимбурги, и братья Майвайль. Дед Босха, – Ян, – родился то ли в Аахене, то ли уже в Неймегене, где в дальнейшем и жил, получая художественные навыки вместе со своими двумя братьями – Хюбертом и Петером. Истории родословных, пути семей художников почти неизбежно проходили через центр искусства того времени – Неймеген.

Дедушка Босха – Ян (или Иоганнес) ван Акен (ок. 1380–1454) сочетался браком с женщиной по имени Катарина и переехал с ней из Неймегена в Хертогенбос, где впервые был зарегистрирован 20 марта 1427 года. Дед Босха и его жена почти сразу же по приезду стали членами Братства Богоматери в 1430/31 году: «в те годы Ян ван Акен, живописец» получил оплату за работы в церкви святого Иоанна. Он расписывал потолок часовни над алтарём в капелле Святой Анны, а также основание дарохранильницы. Его кисти принадлежали сцены с поклонением волхвов. За эти работы Братство заплатило художнику крупную по тем временам сумму – 16 гульденов.

Итак, мы видим, что дедушка Босха был плотно интегрирован в жизнь города и Братства Богоматери, речь о котором пойдёт далее. У Яна родилось четверо сыновей, освоивших, как водилось и предполагалось, семейное ремесло – представители уже третьего поколения семьи ван Акенов: Томас (около 1407–1462), Ян (или Иоганнес; около 1413–1471?), Гуссен (около 1418–1467) и Антоний (около 1420–1478), ставший отцом Иеронима Босха.

Отец Босха, Антоний ван Акен, женился на Алейд ван дер Муннен 12 февраля 1462 года и тогда же приобрёл дом на той самой рыночной площади

в Хертогенбосе (сегодня это дом № 29), который он превратил в мастерскую (рис. 10, 19). Антоний ван Акен (судя по всему, художник средней руки, ординарный, не особенно выдающийся) получал свои заказы, в первую очередь, от Братства Богоматери: однако, к сожалению, созданные им произведения ныне утрачены. Мать Босха родом из небогатой семьи. В детском возрасте Иероним наверняка посещал мастерскую кузенов Хурнкен (Hoernken) по материнской линии, где отливались грандиозные церковные колокола, славящиеся на севере Европы.

Рис 5. Фреска, изображающая «Распятие с донаторами» в соборе святого Иоанна предположительно выполнена либо Яном, либо Томасом ван Акеном около 1543–1554 гг. Также известно, что Ян ван Акен, дядя Босха, в 1430-х гг. работал в Брюгге – живописном центре Севера, как раз в то время, когда там жил и творил знаменитый художник, повлиявший на становление фламандской живописи – Ян ван Эйк. Ян официально носил звание художника.

У Антония и его жены было трое сыновей-художников, четвертое поколение семьи ван Акен – Гуссен (1444–1498), Ян (или Иоганнес; 1448–1499) и Йерун (или Иероним Босх; около 1450–1516), а также две дочери – Катарина и Гербертке.

У Иеронима Босха не было детей, но его старший брат Гуссен растил двух сыновей. Эти племянники Босха станут представителями уже пятого поколения художников в роду: Антоний (около 1478–1516/17), названный в честь деда, и Ян (или Иоганнес; около 1470–1537), – в честь прадеда, работавший как художник, но снискавший успех в качестве скульптора.

Йерун ван Акен, сегодня известный как Иероним Босх (это имя он выбрал сам для подписи своих работ) родился в середине XV века, однако история умалчивает, в какой именно год и день, поскольку не сохранилось надлежащего документа, свидетельствующего о точной дате его появления на свет. Тем не менее общепринятой и общеприменимой датой рождения Босха в кругу искусствоведов и в исследовательской литературе стал 1450 год, – цифру вычислили как наиболее вероятную согласно анализу документов, найденных в архиве родного города художника.

В биографии Иеронима множество тайн и неясностей. Доподлинно неизвестно, где именно он родился и где в это время проживали его родители. Вместе с тем различные архивные источники позволяют рассказать об Иерониме Босхе не только как о мифе и легенде, но и как об обыкновенном человеке, жившем и работавшем в своём родном городе Хертогенбосе, который он покидал редко и ненадолго. Домосед, горожанин, художник – о нём мы знаем по счетам, оставшимся от Братства Богоматери и прочих заказчиков картин, а также по «чекам», засвидетельствовавшим его траты, уплаты городских и земельных налогов. Нотариальные бумаги Хертогенбоса, заверенные и подписанные Иеронимом, протоколировали его дела и действия. С другой стороны, существуют и косвенные источники, проясняющие разные стороны личности и отражающие особенности характера художника. Любая реконструкция условна, но даже из имеющихся данных, фактов и документов, с учётом архитектоники и тематики своеобразного и самобытного творческого мира художника можно составить достаточно полный портрет Иеронима Босха.

Жизнь по счетам до и после смерти

Босх не оставил после себя ни писем, ни заметок, ни дневниковых записей, ни автопортретов. Судить о его характере и взглядах мы можем косвенно. Основные документы, повествующие о жизни художника, – сухие книги счетов Братства Богоматери, с которым была связана семья ван Акенов, а также немногочисленные «чеки», расходные записи и налоговые списки. Мы не знаем точной даты рождения художника и не имеем представления, как он выглядел: существует не более трёх портретов Иеронима Босха, все они были созданы уже после его смерти. В настоящее время предполагается, что портрет из собрания Аррас (около 1550 года) и гравюра Иеронима Кока, опубликованная в 1572 году, восстанавливают утраченный портрет или автопортрет художника. Кроме того, сохранилась анонимная, лишённая точной даты панель, на которой масляной краской выписан «Босх» в возрасте сорока лет.

Коллекция из города Аррас (Recueil d'Arras) представляет собой рукопись, содержащую большое количество портретов известных людей Западной Европы. При этом многие портреты основывались либо на предшествующих изображениях персон, либо были «идеальными» типажам того времени. Автором сборника принято считать протеже императора Карла V, его церемониймейстер – Жака ле Бука (около 1528/1533–1573). А рукопись,

созданная в середине XVI века на юге Нидерландов, хранится с незапамятных времен в Муниципальной библиотеке Арраса.

Самое раннее упоминание человека по имени Йерун датируется 5 апреля 1474 года, он вместе со своим отцом Антонием, братом Гуссеном и Яном выступал свидетелем во время продажи дома в деревне Геффен родной сестрой Катариной. Поскольку в документах он фигурирует вместе со своим отцом Антонием ван Акеном, исследователи предположили, что Иерониму ещё не исполнилось двадцати четырёх лет, минимального возраста для самостоятельного подписания юридического акта в Хертогенбосе.

Рис 6. «Портрет» Иеронима Босха написан спустя почти 35 лет после смерти художника кем-то вряд ли знакомым с ним лично. Скорее всего, данный портрет – собирательный образ умного и проницательного, читающего сердца людские и раскрывающего человеческие помыслы, а также аскетичного и сосредоточенного на своей работе художника с немного ироничной улыбкой. Жак ле Бук или аноним, около 1550 года. Biblioth?que Municipale, Arras.

Впервые Иероним предстаёт в собственных правах 3 января 1481 года во время покупки старшим сыном Антониа, Гуссеном у своего брата, упомянутого как «Йерун художник», (это первое упоминание о его профессии) четвёртой доли семейного дома на рыночной площади. А документ, датированный 15 июня 1481 года, свидетельствует об Иерониме уже как о муже Алейд ван дер Меервенне. Она, вероятно, была несколько старше своего супруга, хотя разницу в возрасте впоследствии преувеличили биографы Босха. Алейд, судя по всему, родилась не позднее 1447 года, а 2 сентября 1471 она и её сестра Гертруда предоставили юридическое право своему адвокату выступать от их имени, к этому моменту сёстрам уже исполнилось по двадцать четыре года.

Рис 7. Иероним Кук, работодатель Питера Брейгеля в знаменитой гравюрной мастерской Антверпена «На семи ветрах», слыл большим ценителем Босха.

Около 1572 года он создал портрет Иеронима, ясно осознавая и его талант, и популярность, и коммерческий потенциал. С Куком связан любопытный казус: в 1568 году он то ли принудил Брейгеля, то ли сам без спроса поставил автограф «Иероним Босх» на Брейгелеву гравюру, что, конечно же, повлияло на её стоимость. Вероятно, по сему поводу меж начальником и подчинённым случилась распря, и в дальнейшем Кук более так не поступал. Вместе с тем визуальный язык самого Брейгеля (что особо заметно в его ранних работах) соткался из образов, сюжетов и приёмов Иеронима Босха. Ок. 1600 г. *Pictorium aliquot celebrium Germaniae inferioris effigies*, Antwerpen: Th. Galle, ill. 3. Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam.

Рис 8. Портрет «Иеронима Босха», созданный кистью неизвестного художника в конце XVI века. College Amherst, Amherst.

Брак между Иеронимом и Алейд, исходя из других документов, мог состояться между 31 июля 1477 года и 14 июня 1481 года. Неоднократно историками утверждалось, что к 3 января 1481 года Босх продал свою четвёртую часть семейного дома старшему брату. К этому моменту, вероятнее всего, он уже был женат и жил в доме Алейд на рыночной площади. В 1477 году Алейд подписала шестилетний договор сдачи дома, унаследованного от дедушки, в аренду. Именно этот дом и станет мес-том постоянного жительства четы Босхов после бракосочетания. Если бы пара переехала туда до 1483 года, то нарушила бы договор аренды, что Алейд, возможно, и сделала, поэтому Иероним смог продать часть своего дома брату.

Рис 9. Фрагмент картины «Рынок тканей» около 1530 г. запечатлел пятиэтажный дом (слева от зеленого) Иеронима Босха с кирпичным ступенчатым фронтоном и зубчатыми стенами.

Так или иначе, в начале 1480-х гг. Босх переезжает в зажиточный дом, с 1477 года именованный «Inden Salvatoer» и расположенный ныне по адресу «Маркт, 61», – на противоположную, более престижную часть рыночной площади неподалёку от домов городского нобилитета, вписав себя в круг достойных соседей. Новый дом давал идеальные условия для художника: оживлённость рынка на южной стороне, тишина и правильный свет для работы на северной стороне: впечатления и созидательная работа ждали мастера.

Рис 10. Дом Алейд и Иеронима состоял из трёх неравных частей: передней, задней и промежуточной, двор за домом простирался до самой реки, где начинался небольшой мост над каналом, также принадлежавший их участку. Маловероятно, что в столь огромном доме жили только два человека. Скорее всего, подвалы и задние части дома сдавались в аренду. С домом четы Босхов на этой 3D-модели сопоставлено другое небольшое здание, – это дом и мастерская Антония ван Акена, расположенный на северной стороне рыночной площади – место, где Босх провёл детство и годы своего обучения.

Женитьба Босха на Алейд ван дер Меервенне позволила художнику жить безбедно и повысить свой социальный статус, однако в начале их брака молодая чета отнюдь не была богата, жене Иеронима даже пришлось продать часть своей земли, чтобы свести концы с концами. Только в 1487 году дела пошли так хорошо, что Босх смог сам давать в долг другим. Он никогда не станет сверхбогатым. Тем не менее, наследство жены и его успехи как художника обеспечат семье материальную независимость.

Алейд принадлежали дома и земельные участки, унаследованные от родителей и других родственников, в том числе после смерти её брата в 1484 году Гойарта ван дер Меервенне и смерти сестры Гертруды в 1492 году в Тиле (герцогство Гельдерс): части их имущества перешли к Алейд. Старший сын Гертруды, Паулюс, от первого брака переехал из Лилля в Хертогенбос и в течение, вероятно, десяти лет жил со своей тётёй Алейд и Босхом в их доме на рыночной площади. Быть может, Иероним относился к Паулюсу Вейнанцу как к сыну, которого у него никогда не было, желая приобщить его к делу. Маловероятно, что Паулюс продолжил семейное ремесло в качестве художника, однако он мог помогать дядюшке Иерониму в мастерской, заниматься торговлей, подыскивать

покупателей и заказчиков картин (все документальные свидетельства говорят, что Паулюс имел стабильный доход в виде арендной платы, но не сохранилось ни одной записи, свидетельствующей о его профессии).

Ради финансирования войны против герцогства Гелдерн Хертогенбос был обложен налогом, значительно облегчившим кошельки горожан. Сборщики налогов ходили от двери к двери. Босху пришлось заплатить три гульдена (т. е. 60 стюверов, гульден стоил 20 стюверов), в то время как его племянник Паулюс заплатил половину этой суммы, 30 стюверов. Сами же военные стычки, вероятно, стали частью художественной рефлексии Босха, во многих своих картинах, особенно в сценах ада, изображавшего вооружённые конфликты.

Семья ван Акен прибывала в другом, более низком, социальном и материальном положении, нежели Алейд и Иероним: художник и скульптор Ян ван Акен, сын старшего брата Босха Гуссена, от которого он унаследовал семейный дом на рыночной площади, платил гораздо более низкие налоги, нежели его дядя или Паулюс (в 1502–03 гг., например, Ян заплатил 20 стюверов, в то время, как Босх заплатил 99 стюверов). Данные налогообложения маркируют степень разницы доходов и достатка семей, и по ним мы делаем вывод об экономической стабильности семьи Босха.

Пожалуй, самый противоречивый из сохранившихся документов, рассказывающих о жизни Иеронима, – это обращение от 17 мая 1498 года в городской совет о передаче адвокатам Герарду ван Гесселю и Виктору ван дер Мейлену права представлять интересы Иеронима Босха и вести дела от его имени до тех пор, пока доверенность не будет отозвана самим Босхом, чего он так и не сделал. Подобные акты, известные как «*potestas monendi*», осуществлялись нередко и часто оформлялись, например, когда доверителю необходимо было находиться в отъезде или отсутствовать в течение некоторого времени. Передача дел в руки адвокатской конторы породила множество домыслов вокруг карьеры Босха: исследователи стали приписывать художнику различные путешествия, в частности, в Италию, которые художник мог никогда и не совершать. Не сохранилось ни одного документа, счёта, чека, доказывавших бы его дальнюю и долгую поездку (редкие поездки и вылазки из города, возможно, предпринимаемые Босхом, были связаны с приёмом и обговариванием потенциальных или уже состоявшихся заказов, обсуждением условий или демонстрацией предварительных рисунков, эскизов и набросков к картинам, а также получением выплат лично от покупателя). И в то же время весьма логично желание и стремление Иеронима Босха избавиться от тяжкого

бремени повседневной рутины, делегировать профессионалам хлопоты по оформлению заказов и контролю выплат, освободиться от всех суетных дел, связанных с художественным бизнесом, с рынком. Иероним и Алейд вполне могли себе позволить забыть о бюрократических заботах своей семьи, наняв дельцов и юристов. Если в 1498 году (в год смерти брата Гуссена) Босх в согласии с Алейд принял решение передать свои деловые отношения в руки других, то, скорее всего, по причине занятости на художественном поприще.

Босх мог не волноваться по поводу своего финансового положения: состояние жены обеспечивало их обоих на всю жизнь. Не деньги, не амбиции склоняли Босха к художественной деятельности. Средневековый художник – это ремесленник, мастерской. Идея гения, демиурга или титана, свойственная итальянскому Ренессансу, тогда ещё не стала актуальна для Северной Европы, Нидерландов. Подобно кожевеннику, литейщику или аптекарю, художник-ремесленник должен был выполнять всевозможные заказы. Не писать «в стол» лишь в минуты вдохновения или «по велению души», но усердно работать для конкретного проекта в качестве оформителя, декоратора, зодчего. Основным заказчиком искусства и во времена Средневековья, и в период Возрождения оставалась церковь, девяносто процентов заказов исходили от неё, остальные – от частного, богатого, зачастую придворного донатора, который мог позволить себе приобретение предметов искусства, бывших, безусловно, недешёвым удовольствием.

Как дед и отец, Иероним Босх получал заказы, в первую очередь, благодаря Братству Богоматери и его обширным связям с придворными кругами.

Состоять в каком бы то ни было братстве в ту эпоху – дело естественное. Например, художник Питер Крис-тус и его жена были членами «Братства Богоматери сухого дерева», находившемся в Брюгге. На специфическую иконографию сухого дерева, ветки которого, будто терновый венец, опоясывают Мадонну с младенцем, повлиял культ Братства, почитавшего чудесное и легендарное дерево (рис. 11).

Летом 1516 года Хертогенбос поразила эпидемия с очевидными признаками холеры. Босх, видимо, оказался в числе жертв болезни. Хотя нет никаких записей о точной дате его смерти, счета за 1516–1517 годы свидетельствуют, что 9 августа 1516 года в часовне Братства при церкви святого Иоанна состоялась панихида по «Иеронимусу ван Акену, живописцу» под руководством настоятеля Виллема Хамакера, которому прислуживали и помогали диакон и

иподиакон. Торжество велось с музыкой, предоставленной органистом и хором. ЗадOCUMENTИРОВАННОЕ присутствие могильщиков свидетельствует о том, что похоронную мессу совершили сразу же после погребения художника (ведь этот ритуал мог и откладываться на весьма длительный срок): очевидно, Босх умер всего несколькими днями ранее, без лишних промедлений был похоронен и отпет. Казначей отметил суммы, выплаченные всем, кто принимал участие в церемонии, включая милостыню «нищим на паперти». Расходы (27 стюверов) легли на плечи друзей Босха, его побратимов, членов семьи и наследников. Чинная траурная церемония не повлекла за собой никаких расходов со стороны Братства, а в итоге после похорон даже осталась приличная сумма, о чём также не преминул упомянуть педантичный казначей.

Рис. 11. Питер Кристус, около 1462–1465 гг. Весьма необычная картина изображает Деву Марию с младенцем на руках, стоящую на мёртвом стволе дерева, окружённую ветвями, будто колючими тернами венца. «Братство Богоматери сухого дерева» привлекло элиту бургундского общества: иностранцев, дворян, художников и даже жену Филиппа Доброго Изабеллу Португальскую. Благодаря Братству Кристус привлекал новых богатых покровителей. Согласно легенде, созданной в XVII веке, Филипп Добрый основал братство, когда разбил французов после молитвы на образ Девы, увиденный им на сухом дереве. Однако Братство возникло намного раньше и явно сочетало дохристианские формы почитания деревьев (иногда изображалась Богоматерь дуба и Богоматерь вишни). А христианским образцом послужили образы из Иезекииля 17:24: «...И узнают все деревья полевые, что Я, Господь, высокое дерево понижаю, низкое дерево повышаю, зеленеющее дерево иссушаю, а сухое дерево делаю цветущим...». Образ может быть прочитан как горечь сухих плодов «Древа познания», увядших и тернистых из-за первородного греха, которые оживут только с пришествием Христа. Пятнадцать букв «А», свисающих с дерева, обычно рассматриваются как аббревиатуры «Ave» или «Ave Maria». Буква «А» также могла символизировать «дерево» (лат. arbore) или обозначать инициал заказчика картины, члена братства – Ансельма Адорнеса. Богоматерь сухого дерева. Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid.

Хотя место захоронения Иеронима Босха не установлено, тем не менее художник, скорее всего, обрёл своё последнее пристанище во дворе той же

самой церкви, где был отпет. Покидая собор, выходя через северный трансепт, можно очутиться на старом кладбище, где под внушительным слоем земли, вероятно, и по сей день покоятся затерянные останки художника.

По мере распространения славы Босха память о нём сохранялась и культивировалась в среде членов Братства. В 1577 году Маартен Серен составил список бывших членов Братства. В раздел «Наши братья» включили и почтенное имя «Иеронима ван Акена известного под псевдонимом Босх, художника» (рис. 13).

Исторических записей, рассказывающих о профессии Иеронима как художника, сохранилось ещё меньше, чем повествующих о его частной жизни. Должно быть, Босх, как и его родственники и современники, работал над заказами для различных церковных учреждений, а также частных покровителей в городе и за его пределами. Однако сведения скудны, а уцелевшие зачастую повествуют о незначительных, малых работах художника или о несохранившихся произведениях (практически неизвестна судьба работ его деда Яна, его отца Антония, его братьев и других членов семьи).

Рис 12. Изложение первой заупокойной мессы по Иерониму ван Акену от 9 августа 1516 года. Archief van de Illustre Lieve Vrouwe Broederschap, Rekeningboek 1513-1519 г., fol. 177 v. (строки 15-24). Hertogenbosch.

Рис. 13. Список умерших членов Братства Богоматери в 1516 году. Третья запись сверху сообщает о смерти Иеронима ван Акена, подписывавшегося Босхом: «Hieronymus Aquen [sis] al [i] s Bosch insignis Pictor». Archief van de Lieve Vrouwebroederschap, 1577 г., fol. 24-41v. Hertogenbosch.

Рис. 14. В 1742 году Симон ван дер Вельде изготовил памятную коллективную книгу Братства, содержащую цветные изображения личных гербов всех членов сообщества. Хотя члены семьи Босха вряд ли использовали какие-либо гербовые отличительные знаки, художнику присвоили пустой щит (хотя сверху виднеется набросок рожка) с подписью: «Иеронимус Акенус, прозванный Босх, очень известный художник». Archief Illustre Lieve Vrouwe Broederschap, 146, fol. 76 r. Hertogenbosch.

Более того, по воле исторического случая сложилось так, что документы упоминают несохранившиеся произведения Босха, а об уцелевших – молчат. Сегодня исследователи насчитывают всего около 20–38 работ, принадлежавших руке мастера, но судя по копиям подражателей, фрагментам и различным свидетельствам, изначально произведений было больше. Тем не менее, информация о Хертогенбосе, жизни и заказах художника если не целиком и полностью, то точно большей частью сопряжена с культурными и интеллектуальными местами его родного города – Братством Богоматери, богадельней Святого Духа и Собором святого Иоанна.

Alma mater Иеронима

Два «сердца» Хертогенбоса, – рыночная площадь и Собор святого Иоанна (шедевр готического зодчества), – конкурировали между собой, будто являя, символизируя, две разные модели бытия или взаимодействие, дуализм двух противоположных фундаментальных принципов, приводящих в движение мироздание. На полотнах Босха мы видим и неизменную оппозицию между многоликим хаосом материи и строгим единством духа: между жизнью в миру, во грехе, с дьяволом – и жизнью в аскезе, в лишениях, со Христом.

На протяжении всего Средневековья кафедральный собор оставался главным, важнейшим, жизнеобразующим местом города. Традиционно расположенный в самом центре, недалеко от ратуши и рыночной площади, собор организовывал повседневную и праздничную жизнь христианина. Храм – это модель вселенной, подчинённой предопределённому, космическому порядку: созерцание его планировки (купола, алтаря, приделов) давало полное представление об устройстве мира. Каждая деталь собора исполнена символического смысла, и

тем самым структурирует мир и порядок, человеческое и общественное, земное и небесное. Попадая в собор через «небесные врата» (великолепные двери, богато украшенный портал), поднимаясь по лестнице – восходя, человек оказывался в «доме Бога». По центру в глубине храма, символизирующего корабль, устремлённый на восток, расположена святая святых – центральный алтарь, на котором служат мессу. Восток связан с идеей восхождения, восхода, воскресения, в то время как западная часть собора ассоциируется с закатом и являет собой представление о будущем рода человеческого – Страшном суде. Процесс литургии подчинён жёсткому регламенту в соответствии с чинами священнослужителей. Мир прихожан ему вторит своей социальной структурой, пирамидальной иерархией общества, где каждому чётко предписаны конкретные статус и локус. Пропорциональность, сообразность и гармония архитектурной конституции храма воплощала собой красоту божественного творения. Чёткая взаимосвязь сил, перераспределение веса позволяли воздвигать грандиозные готические сооружения. Также и весь земной мир своей укомплектованностью выражал идею космического порядка (закона), где всё занимает своё место и подчинено одно другому в согласии с божественным замыслом. Богу подвластны горние чертоги, царство небесное, а мир материи, человеческое устройство (и в частности – саны духовенства) лишь отображает и копирует сей фундаментальный, непоколебимый, вечный порядок. Так правителю земному подконтрольны, подвластны его подданные и слуги, занимающие определённые ячейки в структуре общества.

Церковь просвещает, проповедуя библейское предание, прославляя Христа, апостолов и святых, она приобщает к вневременному пространству. Во время чинной мессы прихожанин трансгрессировал, приобщался к высшему порядку, логике вневременного, божественного. Однако и повседневное время человека координировалось церковью, колокольным звоном, призывами на службу во время дня. Церковь определяла важнейшие события месяца, сезона, года, упорядочивая всё земное и мирское, интерполируя природные циклы в пространство литургического календаря. Град небесный отражается в граде земном – Церкви, и наоборот: время мирское обнаруживает сопричастность и воплощение во времени (или, скорее – в безвремье) божественном. Жизнь Церкви задавала особый темп существования города, нормируя поведение, объясняя мироздание, толкуя окружающую реальность, действительность, среду, природу и человека. И идеальная модель такой взаимосвязи – это готическая архитектура, наделявшаяся особым символизмом.

На фоне ровного ландшафта Брабанта возвышается мощный шпиль, привлекая внимание и путника, странствующего издалека, и местного жителя, горожанина,

проходящего мимо грандиозного собора, расположившегося в центре Хертогенбоса. Пламенеющая готика вознесла и устремила в небо свою внушительную массу. Острые вымперги украшают навершия порталов, создавая ощущение динамики и движения вверх. Сами порталы украшены сценами из жизни Христа и деяниями апостолов и святых. С контрфорсов, стен и аркбутанов на горожанина и паломника взирают монструозные горгульи, декорирующие архитектуру Собора: чудесные звери, волосатые дикари, ведьмомонахи с рогами, ушастые коршуны и антропоморфные грифоны, непристойные бесы, скалящие зубы псы и шакалы, музыканты с лютнями, барабанами и волынками, – персонажи, напоминающие героев картин Босха. Чудовищное (странное, страшное) и чудесное, включённое в сакральное пространство, символизирует полноту и многообразие божественного тварения. Многие скульптуры собора святого Иоанна относятся к XIV веку и уцелели лишь частично, но в 1930-е годы с них были сделаны точные копии, и сейчас представленные в музее Собора.

Собор святого Иоанна – шедевр брабантской готики. Его строительство началось около 1220 года, а завершилось в 1340 году. Собор многократно перестраивался и переоформлялся, превращаясь из романской постройки в готическую. Архитектурные работы длились десятилетиями и даже веками – это совершенно традиционно для монументальной готики, труды над которой никогда не прекращались: например, поныне продолжаются работы в грандиозном Кёльнском соборе (хранителе мощей волхвов) или возведение готико-модернистского собора Святого Семейства («Саграда Фамилия») в Барселоне, затеянного великим архитектором Антонио Гауди в начале XX века. Столь величественные сооружения замысливаются и создаются словно для того, чтобы никогда не быть законченными, чтобы строиться вечно.

Собор, – «град божий», – нуждался в регулярном и даже в непрерывном улучшении, ремонте, декорировании. При этом зачастую огонь расхищал и скрадывал величие постройки. В 1463 году в Хертогенбосе случился грандиозный пожар, сгорела большая часть города, в том числе пострадал и собор. А юный Иероним стал свидетелем трагедии: пламень съедал божественную красоту; родительский дом ван Акенов не был уничтожен «карой господней», но соседний пострадал, оставив выжженное пепелище. Образ же горящего и разрушающегося собора – постоянный рефрен на картинах босхианского ада. На заднем фоне правой створки «Воза сена» мы видим горящий фасад расхищенного огнём храма. Чёрт вешает грешника. Языки пламени вздымаются вверх, заполняя пространство створки (глава 6, рис. 55). В аду триптиха «Сад земных наслаждений» за сценой с мостом созерцаем жёлто-оранжево-красные всполохи, прорезающие тьму преисподней (глава 6, рис. 52 а,

б, в).

Рис. 15 а, б. Многие детали экстерьера Собора, как и его интерьер, влияли на усвоение Босхом определённого визуального кода. Монстры скалились снаружи, а чудаковатые существа украшали и внутреннее пространство. В этих примерах резьбы по дереву, украшавшей скамьи клириков, видим музицирующего кентавра: мужчину, соединённого с телом парнокопытного животного, и монахиню с телом пернатого существа. Собор святого Иоанна, Хертогенбос.

В Соборе святого Иоанна на севере располагалась капелла Братства Богоматери. С его историей связана и история жизни семьи Иеронима. В свою очередь – Братство – часть комплекса нового религиозного обновления Северной Европы. Если на юге Европы, в Италии, полным ходом создавались, развивались, претворялись в жизнь оптимистичные идеи о познании человека, величественнейшего творения мироздания, то на севере – всё человеческое подвергалось сомнению, скепсису, тревожному взгляду на людские слабости. Юг искал основания мироздания, новые принципы и максимы в человеке; север – в Боге, во взаимообусловленности и во взаимосвязи божественного и человеческого – во Христе, объединившем в себе и то и другое.

На протяжении XIV–XVI вв. в культуре Германии и Нижних земель происходил духовный и интеллектуальный подъём. В контексте католической доктрины возникло гуманистическое течение, носившее имя «Нового благочестия» (лат. *Devotio moderna*) и ратовавшее за религиозное обновление. Властные амбиции, мирские и низменные устремления клира и папского престола вызывали неудовольствие, неодобрение, внутренний протест не только у некоторых ординарных прихожан, но и у иных служителей культа, что консолидировало и подвигло тех и других на оппозиционную реакцию. Адепты духовного обновления взывали к апостольскому образу жизни через воспроизведение подлинно благочестивых практик – таких как смирение, послушание, простота. С активной, неустанной деятельностью Герта Грота (1340–1384 гг.) связано

появление и распространение «Нового благочестия» в Нидерландах и Германии в XV веке.

Рис. 16 а. База баптистерия декорирована скульптурами паломников с посохами, напоминающими образ коробейника на работах Иеронима. Собор святого Иоанна, Хертогенбос.

Рис. 16 б. Баптистерий венчает раздирающий себе грудь пеликан (такого же можно встретить у Босха на обратной стороне доски с изображением «Святого Иоанна на о. Патмос, глава 7, рис. 37), ниже восседает Бог-отец, под ним Богородица, посередине купели Христос, «опирающийся» на базу из пилигримов. Арт ван Трихт, 1492 г.

Герт Гроте был одним из многих недовольных обмирщением католической церкви. Он стремился противопоставить стяжательству и властным амбициям благие практики. Воплощением его идей стал небольшой «родительский дом» в Девентере – общежитие для бедных женщин, желающих служить Богу, появившееся около 1374 года, породив движение «Нового благочестия». Спустя время общежитие трансформировалось в общину «Сестёр общей жизни». Находясь под юрисдикцией городских властей и приходских священников, «Сёстры» не владели никакой частной собственностью: их образ жизни соединял обыденность будней в миру с церковнопризнанным порядком. В конце XIV–XV веков религиозные общежития подобного типа появлялись всё чаще: около 25 домов в Нидерландах и 60 в Германии. Позже некоторые из сообществ решали стать частью третьего ордена святого Франциска (мужчины и женщины этого ордена могли не только жить в миру, но и даже создавать семьи) или ордена монахинь-августинянок. Мужские объединения подобного типа складывались уже после смерти Грота и к концу XVI века «Братство общей жизни» насчитывало около 40 домов.

Рис. 17. В 1515–1520 гг. в соборе создали цикл фресок с изображением диких людей и народных мотивов, вплетённых в сложный растительный и животный орнамент. Вероятно, на этом фрагменте видим изображение ведьмы. Собор святого Иоанна, Хертогенбос.

Члены общин не принимали обеты, но вели весьма аскетический образ жизни, полный повседневных работ, покаяния, молитвы, духовного чтения, занимались копированием рукописей. Иногда результатом такого движения становились монашеские союзы, наподобие созданного вокруг Виндесгейма, неподалёку от Зволле, и принявшего устав святого Августина. Поначалу новые формы религиозности встречали непонимание со стороны клира и мирян, но в итоге (к концу XV века) обрели силу и влияние. «Новое благочестие» стимулировало развитие методов углублённой уединённой молитвы. Возникнув в эпоху становления гуманизма, движение зиждилось на симбиозе философии, теологии и христианской немецкой мистики. Исповедовавшие подобный образ жизни в миру ценили индивидуальные духовные практики, культивируя личностное отношение к вере и религии. Во многом «Новое благочестие» – предтеча Реформации, в течение полутора веков подготавливавшее почву для религиозной революции и соединившееся с ней в учении Мартина Лютера и Жана Кальвина.

Многие представители движения создавали душеполезные произведения, подобные трактату Фомы Кемпийского «Подражание Христу», предлагающему читателю образ смирения и любви к Сыну человеческому как сложный, но верный путь спасения. К концу XV века книгу напечатали на нескольких языках и её тиражи оказались чрезвычайно востребованными в течение многих столетий. Далее, в главе, посвящённой святым, мы увидим насколько идеи Босха созвучны поискам Фомы Кемпийского, также оказавшего огромное влияние на Эразма Роттердамского, – известного в Хертогенбосе и, вероятнее всего, Босху тоже, мыслителя (из-за вспышки чумы в 1485 году Эразм бежал из города Девентер, где состоял в знаменитой латинской школе, в Хертогенбос, продолжив своё обучение в латинской школе при Братстве общей жизни).

Под влиянием идей «Нового благочестия» находился и Хертогенбос, почти каждый житель которого являлся членом определённой религиозной конгрегации, не исключая Иеронима Босха. И сегодня на северо-восточной стороне Собора святого Иоанна расположена капелла Братства Богоматери

(бывшего частью новой религиозной парадигмы), действующая и поныне. Братство, основанное в 1318 году, посвящено поклонению Пресвятой Деве Марии. Чудотворная деревянная скульптура матери и младенца Христа торжественно располагалась над центральным алтарём часовни (рис. 18).

Первоначально в состав Братства входили лишь только священнослужители, но позже и миряне, – как мужчины, так и женщины, – получили возможность становиться рядовыми членами этого сообщества. А начиная с XIV века, не только граждане Хертогенбоса, но и все желающие могли присоединиться к нему: люди приходили со всех концов Нижних земель, с юга и севера, от Дижона и до Балтики. Братство быстро выросло с десяти тысяч до пятнадцати, а к началу XVI века – до пятидесяти. Каждый вновь вступивший делал небольшой денежный взнос в фонд Братства, пополняемый также и более основательными пожертвованиями как от зажиточных горожан, так и от придворных особ. Крупная и весьма богатая община оказала значительное влияние на культурную жизнь города. Её члены вкладывали деньги фонда в культуру, духовное и интеллектуальное развитие общины. Они заказывали композиторам написание музыки, нанимали певцов и органистов, а также архитекторов, скульпторов и художников, таких как семья ван Акен.

Рис. 18 а. Скульптурный образ Богородицы с младенцем Иисусом XIV в., инициировавший создание Братства, пользовался особым почитанием в Нидерландах. Исцеления ради к нему стремились паломники со всех концов страны. Дворяне и князья, в том числе Филипп II и Фердинанд Кастильский навещали часовню, дабы вознести молитвы и получить благословление. Фото: Дуккер Д., 1983 г. Rijksdienst voor het Cultureel Erfgoed.

Рис. 18 б. Нашивка с изображением пилигрима, поклоняющегося чудесному образу Богородицы с младенцем Иисусом и святому Иоанну в кафедральном соборе Хертогенбоса.

Отец Иеронима (так же, как и дедушка) состоял при Братстве в качестве художественного консультанта, прораба: от него зависело, кому поручалось золотить статуи святых, которые несли во время процессий, кому заказать большой деревянный алтарь для капеллы и т. п. Эта работа приносила городской почёт, уважение и достаток, позволивший Антонию ван Акену приобрести каменный дом, расположенный в двух шагах от городской ратуши, на восточной стороне рыночной площади, 12 февраля 1462. Ныне дом № 29, известный, по крайней мере, в XVI веке под названием «In Sint Thoenis».

Рис. 19. Антоний жил со своей семьей в четвертом доме справа. Ян ван Дипенбек «Бунт фехтовальщиков 1 июля 1579 года». Noordbrabants Museum, Hertogenbosch.

К сожалению, алтарь повредился вскоре после пожара, разорившего город в 1463 году. Створки, перенесённые в дом Антония, не сгорели, но был нанесён огромный ущерб храмовым скульптурам, отремонтированным впоследствии на средства Братства. 17 августа 1464 года работы Антония со створками алтаря оценили в 12 гульденов, но он не закончил роспись и обязался вернуть оставшуюся разницу. После этого Братство заказало работу над алтарным образом другому художнику, сделавшему замысловатую резную композицию из дерева в 1475/76 году, – Адриану ван Везелю из Утрехта (около 1417–1489/90). И хотя город располагал своими мастерами и мастерскими (к примеру, в 1506 году была организована гильдия серебряных дел мастеров), однако Братство Богоматери и другие донаторы могли совершать заказ того или иного произведения вне Хертогенбоса, как произошло с алтарём, созданным ван Везелем. Ранее, к примеру, в 1456/57 году Братство поручило сделать дизайн алтаря для часовни Богоматери «мастеру Рогиру Брюссельскому». Значит мастерские, подобные этой, Рогира ван дер Вейдена, производили проекты (или, по крайней мере, продавали заготовки, если произведения не были специально заказаны) различных видов, в данном случае для алтаря часовни в Хертогенбосе, пострадавшего при пожаре 1463 года.

Семья ван Акен вошла во владение небольшим, но прекрасным каменным домом с располагавшейся в нём мастерской, в престижном районе города – пусть и не на самой лучшей стороне площади. Художник Антоний и его семья обзавелись

общественным положением, укоренясь в иерархических структурах Хертогенбоса.

Антоний ван Акен и его жена были приняты в члены Братства Богоматери в 1454/55 году. Антоний, как и его отец, работал над заказами, получаемыми от Братства: например, он принял участие в создании алтарного образа для капеллы Божьей Матери, что ныне зовётся капеллой Святого причастия, и её можно посетить, приехав в Хертогенбос. В 1461/62 году, по просьбе нескольких членов Братства, створки этого резного алтаря аккуратно доставили в мастерскую Антония для росписи, а по завершении ему выплатили 33 гульдена.

В 1478 году имя Антония ван Акена исключили из реестра Братства, что ясно указывает на его смерть.

Если родственники Иеронима принадлежали к обычным, ординарным, рядовым членам Братства Богоматери, то именно Босх был удостоен занять более важное место в иерархии престижного объединения. Приобретя статус присяжного брата в 1488 году, художника фактически включили в состав духовенства, хотя и низших званий.

Рис. 20. Святой Иоанн Богослов на острове Патмос. Фрагмент створки деревянного алтаря, исполненного Арианом ван Везелем по заказу Братства. Находился в часовне Собора с 1477 г., а ныне хранится в музее Барства Богоматери в Хертогенбосе.

К 1500 году добрая треть Братства состояла из весьма незаурядных священников, обладавших образованием: многие учились в университетах, некоторые проводили годы в Ватикане, участвовали в актуальных дискуссиях. Еженедельно встречаясь в капелле собора святого Иоанна и за праздничным столом одного из членов Братства, все собравшиеся вели беседы, обсуждали духовные и социальные нормы, книги (частные библиотеки членов Братства были довольно разносторонни), завязывали полезные знакомства, делились новостями. Исследователи, теологи, священники, магистры медицины, даже

ректор университета Луйвена, художники, архитекторы, – все они сидели за одним столом, щедро уставленным деликатесами: вином, уткой, кроликами, а центральным блюдом был лебедь.

Заводевшиеся благодаря Братству связи зачастую оборачивались грандиозным успехом. На заседаниях Босх разделял трапезу с Симоном ван Каудербохом (Simon van Couderboch) – музыкантом, ректором латинской школы, Николасом Коленом (Nicolaas Colen) – священником и другом Эразма Роттердамского, Яном Хейнсом (Jan Heijns) – архитектором из Брюгге, спроектировавший капеллу Братства и построивший замок Маурик. Сестра Хейнса состояла в браке с архитектором, художником, декоратором Алартом дю Хамелем (Alaert du Hamel), создавшим произведения и гравюры по мотивам работ Иеронима Босха (рис. 34, 35).

Важным членом Братства был Фредерик Эгмонт (Frederick van Egmond), лорд Бурен и Изельштейн, входивший в совет Карла Смелого и Максимилиана I. Скорее всего, он знал картины Босха и даже приобрёл некоторые из них. Творчеством Иеронима интересовались герцоги Брабанта: Энгельберт II и Генрих III ван Нассау Бреда – один из них был заказчиком триптиха «Сад земных наслаждений». Хотя Нассау не состоял в Братстве, тем не менее, он ценил произведения Босха, вероятно, видел их у других представителей высшего класса, владевших работами художника.

Братством управляли особо почтенные братья (нид. *gezworen broeders*), чаще всего они были священнослужителями. Миряне же в составе управления – скорее исключение из негласных правил. И художник Иероним Босх стал таковым, он принимал участие в многочисленных службах Братства и церемониях, проводимых в часовне.

Правила требовали, чтобы каждый из братьев устраивал банкет в своём доме, изобильную трапезу, грандиозный пир для соратников, коллег и других «престижных» гостей (иногда на банкете присутствовало до шестидесяти или семидесяти человек) – так называемый «Лебединый банкет» (его участники называли себя «братьями лебедя»). Изначально Братство планировало устраивать семь подобных пиршеств в году, однако вскоре они стали проводиться чаще. Ответственному за организацию такого застолья не предписывалось брать на себя все денежные затраты, вот почему банкеты фигурируют среди расходов на сохранившихся счетах Братства.

Беспрецедентное, резкое, значительное повышение символического статуса Босха, занявшего весьма почётное место среди представителей элиты Братства Богородицы, дало допуск к высшим общественным кругам; художник стал вхож в эти круги. Такой головокружительный социальный и карьерный взлёт Иеронима принято объяснять богатством его жены, позволившим художнику вращаться среди высокопоставленных, влиятельных и весьма состоятельных персон, но это не единственная причина. К тридцати семи годам (а вероятно, и ещё раньше) Иероним стал успешным художником, прославившим своё имя и получившим возможность наслаждаться похвалой города. Высокая оценка работ Босха, их поощрение и восхищение ими также содействовали будущему стремительному продвижению художника в общественной городской иерархии.

Рис. 21. Босха приняли в качестве рядового члена этой религиозной конгрегации в 1486/87 году. Его имя, четвёртое снизу, «Иеронимус, сын Антония ван Акена», появляется в списках среди более чем 350 имён новообращённых из Нижних земель и Германии, принятых в тот год. Archief van de Illustre Lieve Vrouwe Broederschap, Rekeningboek 1485-1495, inv. 122, fol. 42v. Hertogenbosch.

Рис. 22. Но уже год спустя тем же почерком выведено на полях документа имя «Йерун художник», что означало участие Босха наряду с девятью другими высокопоставленными представителями Братства в организации «Лебединого банкета» на Рождество 1487/88 года. Новобранцы благочестивого союза, персоны, назначенные на новую должность или женившиеся были посетителями банкета, в обязательном порядке вносившими сбор в размере десяти экю. Archief van de Illustre Lieve Vrouwe Broederschap, Rekeningboek 1485-1495, inv. 122, fol. 95r. Hertogenbosch.

Расходы Братства за 1488/89 год показывают, что первый банкет 1488 года состоялся летом в доме «Иеронима живописца». На этом застольном празднестве присутствовали двое чрезвычайно важных, именитых и почётных гостей: Лука (секретарь будущего короля Священной Римской Империи –

Максимилиана I, мужа Марии Бургундской) и Гисбрехт фон Роде (представитель Братства в Кёльне).

В 1498/99 году Босх организовал свой второй банкет Лебеда. Пир проходил в доме, принадлежавшем Братству, на улице Хинтхамерстрат. В то время там проживал Ваутер ван дер Рюллен, чей статус был достаточно высок, чтобы занять один из домов Братства. Босху компенсировали расходы суммой лишь в 10 с половиной стюверов, поскольку один из двух лебедей, предназначенных для стола, был преподнесён «в качестве подарка от нашего господина» (Филипп Красивый), а другой был представлен Рутгером ван Эрпе, который приобрёл праздничную птицу за восемь стюверов. Лебедь – драгоценнейшая птица, символ чистоты, но также и роскоши (нередко в искусстве XX века, к примеру, в кинематографе Луиса Бунюэля, лебедь становится эмблемой вульгарности и одиозной буржуазности, признаком чрезмерной праздности и неоправданных растрат).

Что же значит лебедь – сакральный тотем Братства? В убранстве собора Святого Иоанна в Хертогенбосе можно увидеть мужественного, средневекового рыцаря, облачённого в доспехи. Подле него – лебедь. Грациозная и величественная птица имела особый статус в Брабантском герцогстве, ассоциировавшийся с родословной правителей, которая велась от Рыцаря-Лебеда. По легенде, Готфрид, первый фактический герцог Брабанта, гордился происхождением от прославленного Рыцаря-Лебеда, фигурирующего в предании как сын Сваны, сестры Юлия Цезаря: лебедь считался дедом Готфрида Бульонского. Имена же Рыцаря-Лебеда, запечатлевшиеся в различных легендарных сказаниях, – Лоэнгрин (в немецком варианте) и Элиас (в брабантском). История Рыцаря-Лебеда пользовалась чрезвычайной популярностью в Средневековье, сохранились французские, английские, испанские, итальянские, португальские, и, конечно же, немецкие редакции, версии и переложения. В XII веке немецкий поэт Вольфрам фон Эшенбах сделал Лебеда (через образ Лоэнгрин) героем эпоса «Парцифаль», артуровского цикла (упоминается как Лоэрангрин, сын Пёрсиваля). «Рыцарь с лебедем», написанный Конрадом фон Вюрцбургом в 1257 году, также рассказывал о лебеде. По мотивам именно этих текстов создано либретто для оперы Рихарда Вагнера «Лоэнгрин».

Судя по всему лебедь для Братства, ассоциировавшего себя с этой царственной птицей и вкушавшей её, служил символом религиозной и национальной идентичности.

В записях расходов Братства за 1509/10 год зафиксировано, что 10 марта 1510 года Босх организовал ещё одну трапезу – свою третью и последнюю. Он устроил особенный постный ужин (седьмой в году), и впервые в счетах появились столь скромные расходы: подавались рыба, фрукты и вино. Босх заплатил за рыбу, а вино приобрела Адриана ван Вилик, проводившая поминальный ужин почившего 12 марта 1509 года супруга Яна де Ваеха. В записи указано, что банкет состоялся «в доме брата художника Иеронима ван Акена, который называет себя Иеронимус Босх»: казначей дважды упоминает Босха. И это один из двух документов, свидетельствующих о предпочтении художника подписываться именем «Босх». Другой документ составлен сентябрём 1504 года (вероятно, в Хертогенбосе): в нём фиксируется сумма, полученная Босхом за триптих «Страшный суд», заказанный Филиппом Красивым.

Конец ознакомительного фрагмента.

notes

Примечания

1

Периодически риторы, или, как их называли в Нидерландах, редерейкеры, устраивали различные поэтические представления и театральные акции.

Купить: https://tellnovel.me/kosyakova_valeriya/kod-srednevekov-ya-ieronim-bosh

надано

Прочитайте цю книгу цілком, купивши повну легальну версію: [Купити](#)