

Середина XV столетия принесла серьёзные исторические перемены. В 1453 г. закончилась Столетняя война – для Нидерландов это обернулось усилением традиционного противника, Франции, тогда как их ближайшей союзнице – Англии – предстояло погрязнуть в 20-летней смуте Войны Роз (1460-1483). Падение Константинополя подвело черту под почти 400-летней эпопеей крестовых походов, теперь над христианским миром нависла тень вторжения с востока. В этой грозовой обстановке Карл Смелый, последний герцог Бургундии (1467-1477), развивает бешеную активность на пространстве от Фрисландии до Швейцарии; добываясь королевской короны, он в конце концов находит гибель на поле сражения при Нанси 5 января 1477 г. Нидерландские области встретили весть о конце этого крутого и взбалмошного правителя скорее с облегчением. Новая правительница Нидерландов дочь Карла Мария предоставила городам все требуемые вольности и привилегии в обмен на позволение выйти замуж за эрцгерцога Максимилиана Габсбурга, сына императора. Нелёгкие последствия этого брака Нидерланды почувствуют на себе позднее.

Развитие нидерландской живописи в эту эпоху окончательно приобретает характерные и устойчивые формы национальной школы. Искания предыдущего периода: иконографические идеи Робера Кампена, изысканная техника живописи Яна ван Эйка, драматичная поэтика Рогира ван дер Вейдена – всё это в глазах новых поколений художников приобретает налёт непререкаемого совершенства классического образца.

Живописная культура страны активно развивается, экстенсивно. Помимо уже традиционных художественных центров Гента, Брюгге, Брюсселя в орбиту нидерландской школы входят Лувен в Брабанте, Харлем, Делфт и Оудеватер в Голландии. Формируется северонидерландский вариант школы, уже сейчас обнаруживающий глубокий демократизм, нравственную активность, яркое чувство природы, ёмкую выразительность элементарных форм и красок – те самые черты, которые в XVII в. составят славу голландского искусства. Пока же нидерландская живопись приобретает международную славу: её мастера получают заказы из самой Флоренции – художественной метрополии Европы; одним из виднейших её представителей становится уроженец Германии Ханс Мемлинг.

Раньше всего черты нидерландской школы в сложившемся виде проявились в творчестве Петруса Крестуса и Дирка Боутса Старшего.

Искусство старых Нидерландов (XIV — XVI вв.). 4. Вторая половина XV века. В начале школы | 2

**Петрус Кристус (ок. 1410-1475/76)** предположительно происходил из брабантского местечка Барле; с 1444 г. он обосновался в Брюгге, где работал до смерти. Скучные сведения о биографии художника вполне согласуются с его творчеством, носящим отпечаток смешанного влияния Рогера ван дер Вейдена и Яна ван Эйка.



«**Оплакивание Христа**» кисти Крестуса (ок. 1450, Брюссель, Королевский музей изобразительных искусств) с недвижимой группой скорбящих, представленной на фоне просветлённого, но достаточно условного пейзажа, содержит ряд прямых заимствований из «Снятия со креста» Рогера ван дер Вейдена (в собрании Прадо).

«Оплакивание Христа» кисти Крестуса (ок. 1450, Брюссель, Королевский музей изобразительных искусств)

Более самостоятельна картина «**Св. Элигий**» (1449, Нью-Йорк, Музей Метрополитен). Она изображает святого VI-VII вв., покровителя золотых дел

мастеров, ювелира из Лиможа, возвысившегося до поста казначея при франкском дворе, затем ставшего епископом – проповедником христианства в языческих областях Нидерландов – в обычной для своего времени домашней лавке-мастерской. Подобно Яну ван Эйку, Крестус с исчерпывающим красноречием демонстрирует место действия. На полках ювелира разложены его продукция и драгоценное сырьё: жемчуг в россыпи, коралловая ветка, янтарные палочки. Но здесь нет того единства предмета и пространства, которое было основой чарующего ван-эйковского космизма.

Пространственная среда у



Святой Элигий в своей мастерской. 1449. Дерево, масло. 98 x 85 см. Метрополитен. Нью-Йорк

Христос не храм или дворец, а именно лавка – случайное и временное местоположение вещей, выставленных на продажу, но обезличенных внутренне. Сам хозяин с торжественной бесстрашностью жреца отмеряет на весах унции золота. Его посетители, очевидно, жених и невеста, пришедшие заказать обручальные кольца. В круглом зеркале справа от Элигия отражается городская улица и две мужские фигуры. Возможно, это свидетели, чьё



*Портрет Эдварда Гримстона. 1446. Дерево, масло. 33,6 x 24,7 см. Национальная галерея. Лондон*

незримое присутствие должно удостоверить крепость свадебного договора; обстоятельства создания данной картины, вероятно, те же самые, что и «Портрета четы Арнольфини» Яна ван Эйка.

Христос-портретист прилежно следует заложенной Кампеном традиции внутренне богатой, но строгой образности. Некоторые из портретов Христуса уже хранят память о моделях и обстоятельствах их создания. **Портрет Эдварда Гримстона** (1446, Лондон, Национальная галерея) изображает английского посланника, который в 1446 г. возвращался из Брюсселя в Лондон через Брюгге. **Портрет картезианского монаха** (1456, Нью-Йорк, Музей Метрополитен), возможно, прижизненное изображение выдающегося теолога и проповедника Дионисия ван Рейкела (1402-1471). Дионисий канонизирован римо-католической



*Портрет картезианского монаха. 1446. Дерево, масло. 29,2 x 21,6 см.*

Искусство старых Нидерландов (XIV — XVI вв.). 4. Вторая половина XV века. В начале школы | 4 церковью, а на портрете Крестуса *Метрополитен. Нью-Йорк* имеется позднейший приписанный Йорк нимб. Крупная муха на каменном парапете в нижней части картины, возможно, мотив, восходящий к словам Дионисия о мудрости Творца, проявляющейся и в таком жалком создании, как муха, которая, с другой стороны, воплощает и греховность, ущербность мира.

**Дирк Боутс (ок. 1400-1475)** был родом, возможно, из Харлема. С 1448 г. он обосновался в Лувене (Лёвене), женившись на местной горожанке Катерине ван Брюсхен. Его сыновья Дирк и Альберт также стали художниками. В живописной манере Дирка Боутса Старшего заметно влияние Рогера ван дер Вейдена, но, кроме того, присутствует и особое настроение глубокой, искренней религиозности – дополнительное свидетельство в пользу северного происхождения мастера.



*Алтарь Причастия. Общий вид. 1464-1467. Масло, дерево. 185 x 294 см. Церковь святого Петра. Лувен*

1464-1467 гг. датируется **Алтарь Причастия**, написанный Боутсом по заказу лувенского братства Св. Таинств для местной церкви св. Петра. Центральная картина посвящена Тайной вечере. В композиции царит строгая симметрия; всё здесь, от молитвенно сосредоточенных лиц апостолов и до расположенных в образцовом порядке на белой скатерти кусков хлеба и стаканов вина, невольно успокаивает и внушает благоговение. В глубине картины слева, в окошке для подачи блюд, то есть в роли смиренных слуг, изображены два высокопоставленных члена Братства Таинств; фигура в высокой шапке справа, у колонны, предположительно, автопортрет Боутса. На боковых створках алтаря представлен ряд ветхозаветных эпизодов, традиционно считавшихся прообразами Таинства Причастия: встреча Авраама с Мелхиседеком (Бытие, гл.14), сбор манны (Исход, гл. 12), иудейская

пасха (Исход, гл.16) и ангел, питающий Илию в пустыне (1-я книга Царств, 19).

Живопись Боутса своей изысканной, несколько отрешённой красотой напоминает ювелирные изделия. Недаром исполненный им **алтарь**



Искусство старых Нидерландов (XIV — XVI вв.). 4. Вторая половина XV века. В начале школы | 5  
Алтарь Поклонения волхвов («Жемчужина Брабанта»). Около 1470. Масло, дерево. Высота 63 см. Старая пинакотека. Мюнхен

**Поклонения волхвов** (ок. 1470, Мюнхен, Пинакотека) получил прозвище «Брабантской жемчужины».

В иных же случаях Боутс демонстрирует типично средневековые душевную чѐрствость и любопытство к страданиям. Таковы созданные им **алтари со сценами мученичества св. Эразма** (ок. 1445 г., Лувен, церковь св. Петра) и **св. Ипполита** (после 1468 г., Брюгге, собор Спасителя).



Алтарь святого Ипполита. После 1468. Масло, дерево. 90 x 89,2 см (центральная часть), 92 x 41 см (каждая створка). Собор Спасителя. Брюгге

В этом же роде и две картины 1468 г.

**«Правосудие императора Оттона III»** (ныне

– Брюссель, Королевский музей изобразительных искусств), исполненные Боутсом вместе с помощником (автором композиции «Казнь невиновного графа») для лувенской городской ратуши. Они представляют пример своеобразного живописного жанра того времени – картин для общественных зданий, изображающих исторические примеры, которые внушали бы городским советникам и судьям самое трепетное уважение к законам. Знаменитейшим из



Мученичество святого Эразма (триптих). Около 1445. Масло, дерево. 34 x 148 см. Церковь святого Петра. Лувен, собор Св. Петра

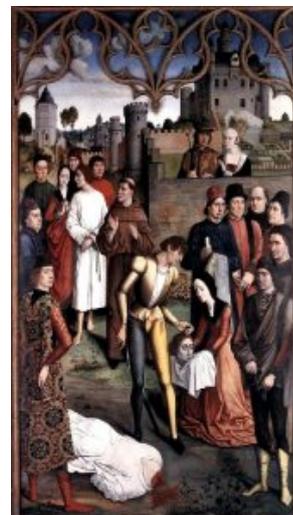
подобных  
памятников был  
цикл картин Рогира  
ван дер



Вейдена «Правосудие Траяна», украшавший  
ратушу Брюсселя (не сохранился).

Сюжет же, избранный Боутсом, заимствован из средневековых хроник и был подсказан художнику доктором Я. ван дер Хегтом (в университетском Лувене не было недостатка в эрудированных консультантах). Темой здесь стала не столько человеческая, сколько Божественная справедливость: вдова оклеветанного и казнённого графа отстаивает перед императором невиновность мужа, держа в одной руке его отрубленную голову, а в другой – раскаленное железо. Подобные испытания, под названием Суд Божий, практиковались средневековой юстицией в тех случаях, когда не доставало явных доказательств; считалось, что раскалённое железо не причинит ожогов, если испытуемый прав. В глубине картины показано сожжение императрицы, изобличённой как настоящая виновница. Невзирая на драматизм сюжета, император, графиня и все присутствующие предельно спокойны, поскольку полны твёрдой уверенности в торжестве истины. Во всех лицах острая индивидуальность сочетается с настроением внутреннего единства – чем картина Боутса напоминает позднейшие групповые портреты голландских корпораций. Есть предположение, что «Правосудие Оттона III» (также изображение коллегии лувенских судей) – ранний образец подобного портрета.

*Правосудие  
императора  
Оттона III.  
Испытание огнем.  
Около 1460.  
Масло, дерево. 324  
х 182 см.  
Королевский  
музей изящных  
искусств.  
Брюссель*



*Правосудие  
императора  
Оттона III. Казнь  
невинного графа.  
Около 1460.  
Масло, дерево.  
324 х 182 см.  
Королевский  
музей изящных  
искусств.  
Брюссель*

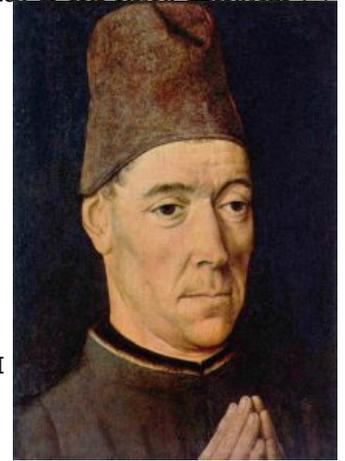


Портретные работы Боутса, например **мужские портреты 1462 г. из лондонской Национальной галереи; 1460/70 гг. из Музея Метрополитен в Нью-Йорке**, демонстрируют уже традиционное возвышенно-созерцательное состояние модели - с неким привкусом маньеризма. Образы бюргеров не утратили глубины, однако наделяются сугубо внешней красотью. Черты портретируемых заострены; цвет глаз резко оттенён бледностью щёк; овалы лиц вытянуты - высокие цилиндрические шапки, излюбленные Боутсом, подчёркивают эту одухотворяющую вертикальность.

*Портрет мужчины. 1462. Масло, дерево. 31 x 20 см.*

*Национальная галерея. Лондон*

Новые художественные связи Нидерландов с Италией открывает **Йосс ван Вассенхове** (Юстус ван Гент, 1435/40-ок.1473) - живописец, работавший в Генте, Антверпене, затем - в Риме и Урбино. Ок. 1470 г. он украсил кабинет-студиолу известного мецената герцога Урбинского Федерико да Монтефельтро 28 портретами философов и изображениями Семи свободных искусств. Живопись ван Вассенхове (Установление Евхаристии (1473/74 гг., Урбино,



*«Мужской портрет» (около 1460—1470). Нью-Йорк, Музей Метрополитен*

Национальная галерея области Марке)) отличается богатством тоновых переходов.

Близким другом ван Вассенхове был один из выдающихся мастеров нидерландской школы **Хуго ван дер Гус** (1420/25-1483). Родина художника, возможно, зelandский городок Тер Гус. Первое упоминание его имени связано с тем, что в 1451 г. Хуго разрешалось вернуться из изгнания, куда он был отправлен за неизвестную провинность; так как подобные наказания применялись к лицам, достигшим определённого возраста, то можно приблизительно установить дату рождения ван дер Гуса. В 1465 г. он появляется в Генте уже как сложившийся живописец. С 1473 по 1476 гг. Хуго ван дер Гус был деканом гильдии



*Юстус ван Гент. Установление таинства Евхаристии (Причастие апостолов). 1473—1474. Урбино,*

художников Гента. Но в 1478 г., к удивлению большинства сограждан, уважаемый преуспевающий мастер отрёкся от мира и поступил в пригородный августинский монастырь, где провёл остаток жизни. Как свидетельствует историограф монастыря брат Гаспар Опхейс (XVI в.), последние годы художника были омрачены тяжёлой душевной болезнью: ван дер Гуса мучили приступы отчаяния, одновременно он испытывал жгучую зависть к Яну ван Эйку, искусства которого ему не удалось превзойти. В моменты просветления он продолжал работать - писал портреты.



В творчестве ван дер Гуса высокая живописная культура (его соперничество с ван Эйком явно не прошло даром) сочетается с типично северным ригоризмом в разделении изобразительных мотивов добра и зла: здесь Ван дер Гус - прямой предшественник Босха. Последнее с очевидностью проявилось в **диптихе из Венского художественно-исторического музея**. Два события, представленные на его створках - Грехопадение и Плакание Христа - два полярных момента христианской истории. Первое, на вид почти безобидное, вторжение зла в тварный мир - и немислимая Жертва, которая потребовалась ради его исправления, прочно связаны в единую цепь событий этим напряжённым контрастом, живой пластики тел Адама и Евы и безжизненности измученного тела Христа; изобильного цветения Эдемского сада и безрадостно пустынного пейзажа Голгофы под помрачённым небом.

*Грехопадение. Правая створка Малого венского*

*алтаря. 338 x 235 см.*

*Дерево, масло.*

*Художественно-исторический музей.*

*Вена*

Хуго ван дер Гуса, который в 1468 г. руководил украшением Брюгге по случаю свадьбы Карла Смелого и Маргариты Йоркской, а в 1471-1472 гг. оформлял торжественный въезд Карла Смелого в Гент, несомненно, увлекала живописная режиссура изображаемых им событий. Излюбленный художниками его времени сюжет Поклонения Младенцу Христу ван дер Гус решает в напряжённых поисках нового. Ближе всего к иконографической традиции **«Поклонение волхвов» центральная часть Алтаря Монфорте** (Берлин, Государственные музеи, Галерея Берлин-Далем). Но здесь в центре композиции вводится выразительный мотив в виде окна, в

которое заглядывают некие персонажи (имеющий, впрочем, прообраз в более ранней нидерландской живописи: фигуры пастухов, глядящих на Младенца сквозь проходившуюся стену хлева).

Более сложно решается пространство картины «**Поклонение пастухов**» (в том же собрании). Здесь можно выделить просцениум, с двумя скорбными фигурами великанов - пророков,



*Поклонение волхвов (алтарь Монфорте). 146 x 241 см. Дерево, масло. Государственные музеи. Берлин*



*Поклонение пастухов. 97 x 246 см. Дерево, масло. Государственные музеи. Берлин*

раздвигающих занавес; авансцену, с мирным хором ангелов над колыбелью Новорожденного и глубинный план действия, где справа происходит и благовестие ангела пастухам, слева же двое восторженных пастырей шумно вторгаются на пространство авансцен

Вершиной этих исканий - да и всего творчества Хуго ван дер Гуса - стал **Алтарь Портинари**, исполненный художником между 1474 и 1478 гг. для Томмазо ди Фолко Портинари, финансиста из Флоренции, преемника Джованни Арнольфини в должности представителя банка Медичи в Брюгге. Алтарь был пожертвован заказчиком в флорентийскую церковь Санта Мария Новелла; сейчас он хранится в галерее Уффици.

На внешней стороне алтарных створок изображено Благовещение в технике гризайли - согласно уже установившейся традиции, в своё время введённой Кампеном. В отличие от последнего, Хуго ван дер Гус уже в совершенстве постиг природу живописной изобразительности: если живопись Кампена неизменно напоминает раскрашенную скульптуру, то гризайльные фигуры ван дер Гуса пластичны, но абсолютно независимы от земного притяжения: это живопись, пусть и монохромная.



*Алтарь Портинари. 1473-1475.  
Уффици. Флоренция*

Внутренние картины алтаря объединены темой Рождества. Алтарь Портинари - пример активного осмысления живописного пространства. Хуго ван дер Гус, подобно своим итальянским коллегам, строит изображения по принципам линейной перспективы. Однако в основе его построений лежат не оптические закономерности внешней точки зрения, а внутренняя логика сюжета: точка схода здесь не прячется за линией горизонта, а совпадает с ликом Марии, склонённым к лежащей перед Ней фигурке Младенца.

Новорожденный лежит на охапке соломы, брошенной на ровную, пустую поверхность пола; маленькая фигурка служит средоточием взглядов, устремлённых на Него со всех сторон. Соломинки, ставшие постелью Младенца, сияют радостной, насыщенной желтизной - оборачиваясь подобием золотого мистического свечения, но при этом не переставая быть обычной соломой! Подобные моменты «двойного значения» повседневных вещей хорошо проясняют природу «символического реализма» северного искусства.

Над Младенцем склонились Мария и ангелы; на Него глядят Иосиф и, из-под навеса, вол и осёл. На боковых створках алтаря в поклонение включаются донаторы, семья Портинари: слева Томмазо с сыновьями, рядом их святые патроны - апостол Фома и Антоний Великий; справа - его жена Магдалена Барончелли и дочь Маргарита также в сопровождении соимённых святых. Все эти фигуры образуют полукруг, разомкнутый нижним краем триптиха. Молившиеся перед алтарём прихожане Санта Мария Новелла должны были завершить круг поклонения Младенцу - зримо присоединяясь к животным, людям и ангелам на картине. В цезуру у нижнего края картины помещён символический натюрморт. Сноп хлебных колосьев - идеограмма названия города

Вифлеем («дом хлеба»), места рождения Христа, «Хлеба вечной жизни» для верующих (Евангелие от Иоанна, Гл.6, Ст. 51). Здесь же стоят два сосуда с цветами: в вазу-альбарелло бело-синего испанского фаянса поставлены алые и белые лилии (эмблема страданий Христа и непорочности Девы Марии), а в бокал прозрачного стекла – ветка водосбора с семью цветками (символ семи даров Св. Духа: Мудрости, Разума, Проницательности, Твёрдости, Знания, Набожности и Страха).

В глубине пространства левой боковой створки разворачивается суровый гористый пейзаж, среди которого бредут Мария и Иосиф, ведя в поводу осла и вола. Это как бы напоминание о трудном пути, которым шёл к Рождеству весь древний мир. В правой части алтаря, среди свободной дали пейзажа с мягкой линией холмов и высокими, облетевшими деревьями также заметно движение – в направлении первого плана. Сообщество поклоняющихся Младенцу растёт на наших глазах; художник изобразил момент, когда в него включаются пастыри. Двое из них уже близки к цели – их грубые черты вдруг становятся мирными и благостными; за их спиной возникает фигура третьего пастуха, разгорячённого бегом, простодушно удивлённого; дальше их товарищи, сбегаящие с холма, по которому бродят забытые ими овцы. Вся группа пастухов напоминает волну, идущую из глубины, набирающую силу – и вдруг стихающую на самом излёте. На правой створке, по петляющей среди холмов дороге неспешно движется нарядная кавалькада; паж, едущий впереди, спешился и спрашивает дорогу у одного из пробегающих пастухов. Это приближаются волхвы – участники следующего акта рождественского действия.



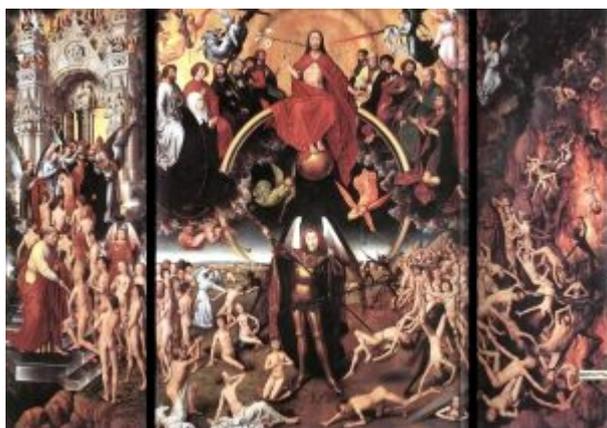
К позднему творчеству Хуго ван дер Гуса, видимо, принадлежит **алтарная створка «Успение Богоматери»** (Брюгге, Городской музей изобразительных искусств), явно свидетельствующая о душевном кризисе, постигшем автора. Апостолы собрались вокруг ложа умирающей Марии – но, кажется, потеря не сближает, а разобщает их. Кто, как не ван дер Гус умел выразить единство группы через скрещение взглядов? Но здесь опустошённые горем лица с бессмысленно остановившимися глазами обращены в разные стороны. Лишь один из апостолов (стоящий справа у изголовья кровати) видит чудесное нисхождение Христа, пришедшего за душой Матери; остальные слепы и глухи в своём безысходном горе.

*Успение. Около 1481-1482. 147  
х 122 см. Музей Грунинге.  
Брюгге*

Апостол Иаков Старший (который, согласно преданиям, внешне был очень похож на Иисуса) бессильно опустился на пол в ногах у Умирающей. Печальное, отчуждённое лицо Иакова воспринимается как скорбный негатив оваянного силой и любовью Христова лика. Нидерландское искусство XV в. ещё не знало подобного пессимизма.

Искусство старых Нидерландов (XIV — XVI вв.). 4. Вторая половина XV века. В начале школы | 12

Другим симптомом «конца века» стало искусство **Яна (Ханса) Мемлинга** (ок. 1440-1494) - одновременно изысканное и наивное. Мемлинг происходил из Германии, как предполагают, из г. Зелингенштадт, близ Ашаффенбурга, в Майнцском епископате. Его живопись родственна простодушно-идиллическому стилю рейнских мастеров XV в. Сказывается также влияние Рогира ван дер Вейдена, в брюссельской мастерской которого Мемлинг мог обучаться в конце 1450-х гг. С 1465 г. Мемлинг обосновался в Брюгге, став со временем самым авторитетным живописцем в этом городе.



Триптих «Страшный Суд». 1467-71  
Масло, дерево. 221 x 161  
(центральная часть), 223,5 x 72,5  
(каждая створка). Поморский музей.  
Гданьск

Алтарная картина «**Страшный Суд**», исполненная Мемлингом по заказу итальянского купца Джакомо Тани (1467-1471, Гданьск, Поморский музей), - своеобразная реплика Бонского алтаря Рогира ван дер Вейдена, в которой мало что сохранилось от монументальной суровости композиции Рогира. Краски Мемлинга пёстры и звонки, как птичьи голоса; живописное пространство триптиха переполнено грациозными фигурками; изобразительная схема Рогира, как корабль ракушками, обрастает массой подробностей - порой жутких, но неизменно затейливых. По словам М. Ю. Германа, автор Гданьского алтаря стремился к «единому, не зависящему от сюжета настроению - некоему задумчивому ликованию».

«**Алтарь св. Иоанна Крестителя**» (1474-1479, Брюгге, Музей Мемлинга) тоже века на пути от потрясающего своей сверхземной реальностью откровения к столь отрадней, именно благодаря своей искусственности, сказке - видению апостола Иоанна на Патмосе, на правой створке триптиха, Мемлинг сообщил красочную легковесность кукольного спектакля. На левой створке алтаря -

усекновение главы Иоанна Предтечи. Центральная картина представляет Богоматерь в окружении свв. Иоанна Крестителя и Екатерины (слева), Иоанна Богослова и Варвары (справа). Все они пребывают в некоем блаженном отрешении - не затронувшем лишь св. Екатерину и Младенца Христа, надевающего ей на палец кольцо. Таким образом в иератичную композицию «Богоматерь с предстоящими» введён житейный эпизод «Обручение св. Екатерины» - за счёт этого приобретающий, в качестве сцены видения, особую убедительность.



Алтарь святого Иоанна Крестителя.  
1474-1479. Масло, дерево. 173,6 x  
173,7 см центральная часть, 176 x  
78,9 см каждая створка. Музей  
Мемлинга, госпиталь Синт-Янс.

Композиция «**Семь радостей Марии**» (1480, Мюнхен, Пинакотека) – пространная пейзажная панорама, которая включает череду событий жития Богородицы: от Благовещения и до Успения. Здесь Мемлинг воскрешает средневековый принцип совмещения одновременных эпизодов, но одновременно вплотную подходит к



*Семь радостей Марии. 1480. Масло, дерево. 81 x 189 см. Старая Пинакотека. Мюнхен*

идее панорамного пейзажа XVI в., в котором величественное зрелище мира будет «поглощать» драматичные эпизоды.

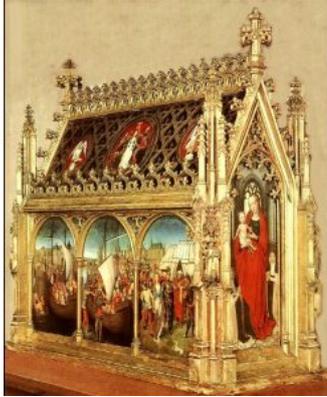
Позднее творчество Ханса Мемлинга всецело связано с брюггским госпиталем св. Иоанна – в здании которого ныне располагается музей художника. По заказу регента госпиталя был исполнен нарядный и трепетный, как крылья бабочки, «**Диптих Мартина ван Ньивенхове**» (1487, Брюгге, Музей Мемлинга). Фигуры Богородицы и молящегося донатора представлены в одном интерьере; прерывная структура диптиха подчёркивает дистанцию между персонажами, но ван-эйковский мотив зеркала, висящего на ставне позади Марии и отражающего обе фигуры, восстанавливает пространственное единство. Ясные четырёхугольники открытых окон справа от Марии и за спиной у ван Ньивенхове кажутся единым потоком света, который изливается Богородицею на донатора.

Для главной святыни брюггского госпиталя, мощей св. Урсулы, Мемлинг расписал **ковчег-реликварий** (1489 г., Брюгге, Музей Мемлинга). Стенки раки украшают панно с изображениями Богородицы и св. Урсулы на торцах, а на боковых стенках – сцены жития этой последней. По легенде, восходящей к реальным событиям V в., Урсула, дочь христианского короля Бретани, была просватана за английского принца-язычника Конона, причём условием этого брака стало грандиозное паломничество в Рим для крещения там Конона. Дорожную свиту Урсулы составляли якобы 11



*Диптих Мартина ван Ньивенхове. 1487. Масло, дерево. 52 x 41,5 см (каждая). Музей Мемлинга, госпиталь Синт-Янс. Брюгге*

тысяч знатных дев. Все участники этого путешествия на обратном пути были перебиты гуннами в районе Кёльна. Подобно



*Ковчег святой Урсулы. 1489. Масло, дерево. 87 x 33 x 91 см. Музей Мемлинга, госпиталь Синт-Янс. Брюгге*

композиции «Семь радостей Марии», 6 житийных панно решаются Мемлингом как единое живописное пространство с общим пейзажным фоном. По замечанию Э. Фромантена, роспись ковчега св. Урсулы - «миниатюра, выполненная масляными красками, весьма искусная, наивная, изысканная в некоторых деталях, ребячливая во многих других». Художник рассказывает полусказочное житие святой негромко и неторопливо: языком ярких и свежих красок; мягких, словно пропитанных утренним

светом, объёмов.

В портретном творчестве Мемлинга первоначально держится, подобно Боутсу, изящно-сентиментальной вариант бюргерского портрета. На рубеже 1470-х/80-х гг. северный мастер осваивает



*Портрет Марии Морель. 1480. Масло, дерево. 38 x 26,5 см. Музей Мемлинга, госпиталь Синт-Янс. Брюгге*



*Портрет мужчины с римской монетой. 1480. Масло, дерево. 31 x 23,2 см. Королевский музей изящных искусств. Антверпен*

т  
стилист  
ику  
кватроч  
енто:  
взгляд  
неизвест  
ного на  
**портре**  
**те** (ок.  
1480 г.,  
Антверп  
ен,  
Королев  
ский  
музей  
изобраз  
ительны  
х  
искусств  
) прямо  
и твёрдо  
обращён  
на  
зрителя;  
фоном  
служит  
идиллич  
еский  
пейзаж,  
а  
римская  
монета с  
профиле  
м  
Нерона  
в руках  
портрет  
ируемого  
о -  
атрибут,  
свидетел  
ьствующ  
ий об

открыти  
и  
соверше  
нно  
новой  
области  
ценност  
ей.

**Портре  
т**

**дочери  
брюггс  
кого**

**бургом  
истра**

**Марии**

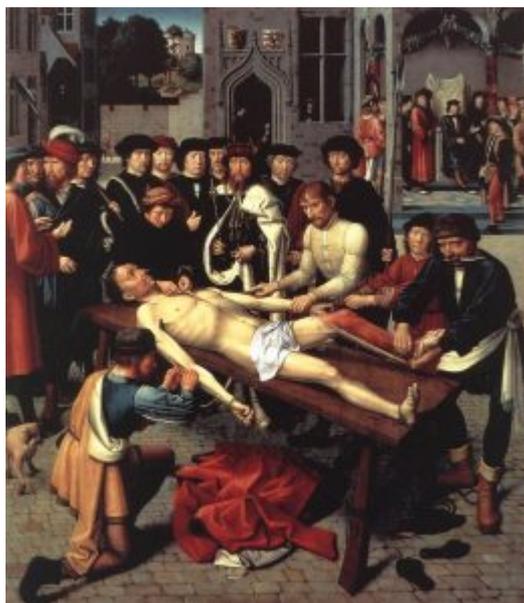
**Морель**

(1480,  
Брюгге,  
Музей  
Мемлин  
га)

решён  
вполне в  
традици  
и  
старони  
дерланд  
ского  
портрет  
а, но  
образ  
тихой  
молодой  
женщин  
ы  
исполне  
н почти  
неожида  
нной для  
Мемлин  
га  
внутрен  
ней

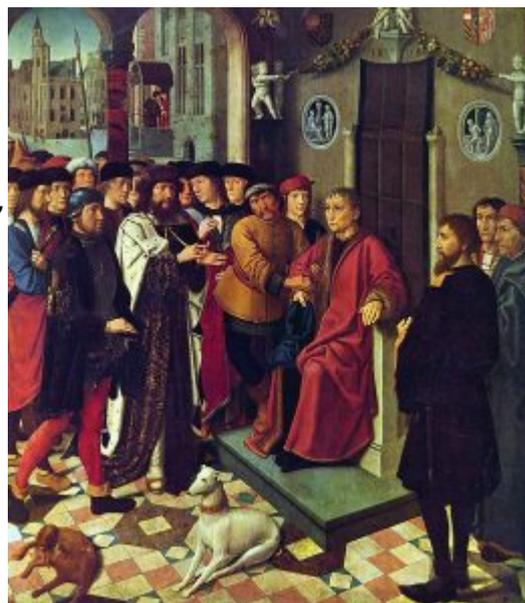
силы, не  
зря  
портрет  
считалс  
я  
изображ  
ением  
древней  
пророчи  
цы –  
Персидс  
кой  
сивиллы

По смерти Мемлинга ведущее положение среди живописцев Брюгге занимал **Герард Давид** (ок. 1450-1523). Он был родом из голландского города Оудеватера, близ Гауды; в Брюгге поселился в 1484 г.; с 1515 г. Давид перебрался в Антверпен, но в 1521 и 1523 гг. вновь упоминается среди живописцев Брюгге.



*Суд Камбиса. Правая панель  
1498. Муниципальная  
художественная галерея.  
Брюгге*

Им была исполнена устрашающая серия картин «**Правосудие Камбиза**» (1494/98, Брюгге, Городской музей изобразительных искусств) - образец распространённого в Нидерландах стиля оформления общественных зданий. Сюжет заимствован Давидом из Геродота (в латинском пересказе Валерия Максима) и повествует о том, как персидский царь Камбиз, уличив в коррупции судью Сизамна, приказал



*Суд Камбиса. Левая панель.  
1498. Муниципальная  
художественная галерея.  
Брюгге*

Искусство старых Нидерландов (XIV — XVI вв.). 4. Вторая половина XV века. В начале школы | 18  
заживо содрать с  
него кожу - которую  
затем повесили на  
судейское кресло в  
назидание сыну  
Сизамна,  
назначенному на  
место отца. До 1828  
г. эти картины  
украшали ратушу  
Брюгге в качестве  
суровой острастки  
отцам города.

Давид - художник-эклектик, понимавший живопись прежде всего в декоративном плане, сознательно



*Алтарь Богоявления. 1505. Масло, дерево. Музей Грунинге. Брюгге*

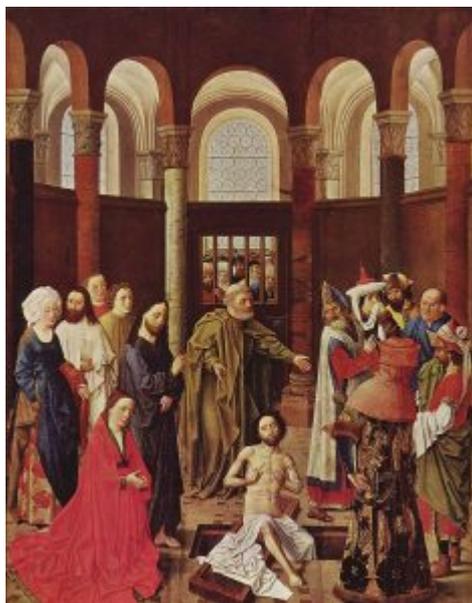
подражавший манере предшественников, из которых больше всех он ценил Яна ван Эйка. **Алтарь Богоявления** (до 1508 г., Брюгге, Городской музей изящных искусств), кисти Давида, совмещает в себе удивительную тонкость колористического чувства с жёсткой застылостью линий. Пространство живописи кажется безвоздушным; древесные листья словно вырезаны из жести; поверхность воды напоминает стекло: в этой картине живут только краски.

Через мастерскую Давида в Брюгге получили распространение изобразительные схемы, восходящие к различным мастерам XV в., которые удерживались в творчестве нидерландских живописцев консервативного толка вплоть до середины следующего столетия.

Жители Северных Нидерландов, на протяжении Средних веков отдававшие все силы хозяйственному освоению края, с началом XV в. обнаруживают активные тенденции к духовному развитию. Достаточно вспомнить, что ещё в конце XIV в. северонидерландские города стали оплотом движения Нового благочестия и связанной с ним богатой музыкальной культуры; что художественная деятельность Яна ван Эйка начиналась в Гааге и что уроженцами Севера были Дирк Боутс Старший, Хуго ван дер Гус и Герард Давид. Далек за пределами Нидерландов славилась утрехтская школа миниатюры.

Крупнейшим центром развития искусства живописи Северных Нидерландах в XV в. становится Харлем. Около 1440 г. сюда прибыл **Альберт ван Ауватер** (ум. 1475), художник-голландец, прошедший серьёзную выучку на юге Нидерландов.

Единственная из дошедших до нас картин ван Ауватера – «**Воскрешение Лазаря**» (Берлинские государственные музеи, Галерея Берлин-Далем) – свидетельствует о незаурядном



*Воскрешение Лазаря. Сер. XV  
в. Картинная галерея.  
Берлин*

мастерстве. Действие происходит под сводами романской церкви. Естественно, что это перенесение на евангельское событие современных автору обстоятельств: в Иудее объединение кладбища и храма было просто невыносимым. Но в то же время храмовый интерьер – символ Вселенной – здесь подчёркивает исключительное, универсальное значение происходящего события. Многие детали напоминают створку диптиха Рогир ван дер Вейдена «Обретение мощей св. Губерта» (1440-е гг., Лондон, Национальная галерея). В то же время композиция ван Ауватера сформулирована в привычных категориях иконографии Страшного Суда, с той разницей, что здесь разделение людей на правых и неправых вершит не сходящий с небес Судия, а восстающий из гроба Лазарь – первый вестник из мира мёртвых. Между группой Христа и его спутников, по правую от Лазаря сторону, и фарисеями, злобно демонстрирующими своё неверие в свершившееся чудо, по левую, художник помещает сгрудившуюся за решёткой толпу простодушных зевак. Так важной чертой северонидерландской живописи, от самого её начала, становятся яркие, искренние эмоциональные характеристики персонажей.

Учеником ван Ауватера был **Гертген тот Синт Янс** (1460/65-до 1495). Этот талантливый мастер прожил не больше 28 лет. По некоторым данным, он уроженец Лейдена; возможно, что посетил и Южные Нидерланды (в 1475/76 гг. в списках гильдии миниатюристов Брюгге упоминается некий Гертген Голландец). Большой частью творчество Гертгена тот Синт Янса связано с монастырём ордена иоаннитов в Харлеме; само традиционное имя художника означает ничто иное, как «Маленький Герард (из монастыря) св. Иоанна». Известно, что Альбрехт Дюрер во время путешествия по Нидерландам при виде его работ воскликнул: «Этот был живописцем ещё в утробе матери!»

Искусство старых Нидерландов (XIV — XVI вв.). 4. Вторая половина XV века. В начале школы | 20  
 Сила самобытного таланта проявилась в картине Гертгена «**Святая родня**» (1475/80, Амстердам, Государственный музей). Тема Богоматери-Церкви, нашедшая классическое воплощение у Яна ван Эйка, здесь принимает непосредственную и трогательную форму «семейного портрета». Позднесредневековая религиозность уделяла особое внимание родословию евангельских персонажей, представляя их по большей части родственными меж собою. Гертген слева изобразил сидящими Марию с Младенцем и Её мать Анну; справа – Елизавету с сыном Иоанном Предтечей. Предполагалось, что св. Анна была замужем трижды и от каждого брака родила дочь по имени Мария. Итак, с правой стороны, за спиной у Елизаветы – фигуры младших сводных сестёр Богородицы: Марии Клеоповой и Марии Саломинной; левее Анны стоят их мужья Алфей и Зеведей. Дети этих последних, будущие апостолы, возятся в глубине композиции, причём игрушками им служат традиционные атрибуты: по потиру можно узнать св. Иоанна Богослова, по бочонку – Иакова Старшего, копьё – в руках у маленького Иуды Фаддея.



*Святая родня. Ок. 1490.  
 Государственный музей.  
 Амстердам*

О внимании художника к идее Церкви говорит как место действия – храмовый интерьер, так и отбор персонажей: показаны только те апостолы из Святой родни, кто был автором соборных посланий. Вместе с тем, Гертген тот Синт Янс сообщил храму проникновенно жанровый, домашний облик: это небогатая приходская церковь с белёными сводами и цветным плиточным полом; показан момент после

Богослужения, когда служка привычно гасит свечи, прихожане мирно беседуют о житейских делах, а детям снисходительно позволяется поиграть на полу перед алтарём.

В картине «**Рождество**» (1484/90, Лондон, Национальная галерея) Гертген, вероятно, впервые, использовал столь любимый живописью XVII в. мотив ночного освещения. Яркий свет от яслей Младенца щедро заливает склонённые лица Марии и ангелов, «нащупывает» смутные очертания фигуры Иосифа, головы вола и осла. Сквозь дверной проём видно ночное небо и в нём – светящийся силуэт ангела, возвещающего миру Рождество Христа.



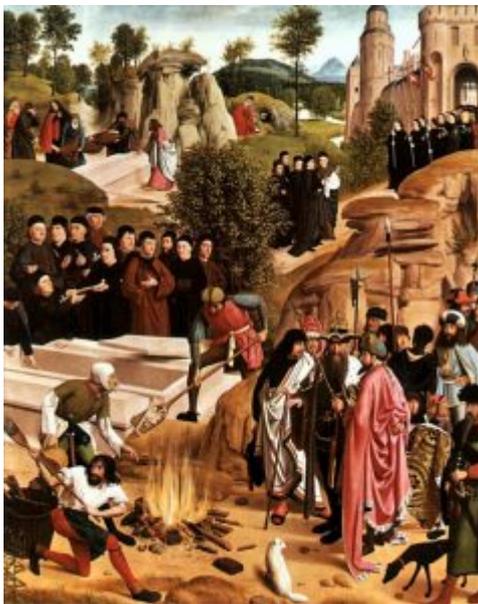
Из монастыря св. Иоанна в Харлеме, видимо, происходит **алтарная створка** работы Гертгена, **внутренняя**

*Рождество. 1484-1490.  
 Масло, дерево. 34 x 25 см.*

**сторона которой посвящена Оплакиванию Христа, а внешняя - Спасению останков св. Иоанна**

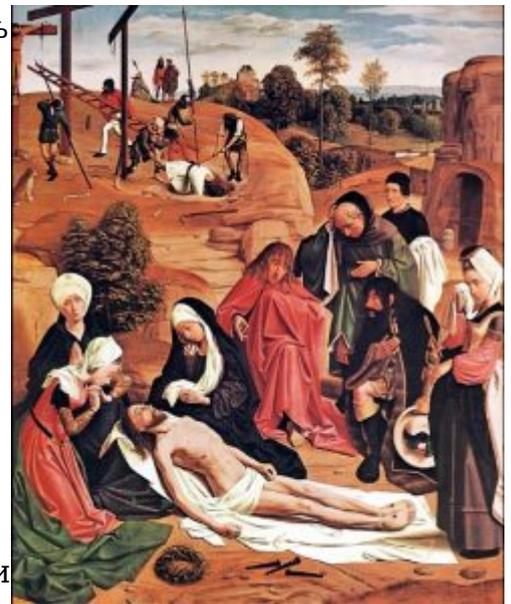
Лондон

**Предтечи** (ок. 1485, Вена, Художественно-исторический музей). Последний эпизод связан со святынями, которыми владел орден иоаннитов: в IV в., когда император Юлиан Отступник приказал сжечь останки Крестителя, часть их спасли иерусалимские монахи. В роли спасателей Гертген изобразил своих заказчиков из харлемского монастыря св. Иоанна. Величаво-строгая группа донаторов едва ли не первый корпоративный портрет в истории нидерландской живописи. Поводом для заказа алтаря могло послужить событие 1484 г. - султан Баязет



уступил иоаннитам часть мощей Предтечи.

Характерна тяга Гертгена к изобразительным антитезам: мудрое спокойствие в лицах орденских братьев противопоставлено резким гримасам и потухшим взглядам нечестивого императора и его приспешников. При этом, чисто



Спасение останков св. Иоанна Предтечи. 1485. Масло, дерево. 172 x 139 см. Художественно-исторический музей. Вена

физиономически, и у тех, и у других - вполне обыденные лица. Такова логика североевропейского искусства: черты всякого лица по природе нейтральны; прекрасными или безобразными их делает внутренняя устремлённость к добру либо ко злу.

Оплакивание Христа. 1485-1490. Дерево. 175 x 139 см. Художественно-исторический музей. Вена

Патрону харлемского монастыря посвящена и картина «**Св. Иоанн Креститель в пустыне**» (1490/95, Берлинские государственные музеи, Галерея Берлин-Далем). В средневековом понимании пустыня - местность безлюдная, но отнюдь не

безжизненная. Место, где отшельник общается с Богом, представлялось исполненным особенной благодати. Фоном для задумчивой фигуры Иоанна служит зелёная поляна, залитая солнцем. Молодые веточки деревьев переданы быстрыми и



*Иоанн Креститель. Ок. 1490. Картинная галерея. Берлин*

точными ударами кисти. Силуэты пролетающих птиц придают небу особую завершённость. Во всём ландшафте разлит приглушённый трепет жизни - так родственные мирным раздумьям пустытника. Это живописное согласие человеческого образа и природы предвосхищает стилистику «исторического пейзажа» XVII в.

Итак, в работах Гертгена тот Синт Янса явственно присутствуют истоки жанровой картины, ночного вида, группового корпоративного портрета, «исторического пейзажа» - таким образом, «маленький Герард» за свою недолгую жизнь успел наметить пути, на которых в XVII в. голландская живопись снискала себе мировую славу. Тот всеобщий ажиотаж, который вызывает в наши дни творчество

**Иеронима Босха**, - явление особого рода. Известность этого художника не сопоставима с уютно-хрестоматийной известностью большинства «старых мастеров». Подобно Данте, Босху удалось с неповторимой полнотой выразить мироощущение уходящего Средневековья, владея уже художественным языком Нового времени.

Если манера нидерландского мастера, «смелая, искусная и красивая» (К. ван Мандер), неизменно привлекала к себе внимание, то смысл творчества Босха долгое время оставался загадкой, на которую каждая из миновавших с его времени эпох находила простейший (для себя самой) ответ. Зритель эпохи Возрождения, чьи умонастроения выразил тот же ван Мандер, принимал Босха как поставщика занятных гротесков, художника-фантаста, чьи вымыслы щекотали нервы благосклонным эстетам. Позитивист XIX в., по примеру героя М. Горького Клима Самгина, с недоумением отворачивался от этих «раздражающих картин», либо искал в них материал для психопатологических наблюдений. Кстати сказать, средний европеец этого времени был обделён возможностью познакомиться с большинством подлинных творений Босха, с XVI в. сосредоточенных в ещё достаточно изолированных Испании и Португалии, а более распространённые работы ренессансных копиистов и эпигонов хертогенбосского мастера полнее всего воспроизводят чисто внешние, именно «раздражающие», черты его творчества.

XX век пробудил наследие Босха к новой жизни, но одновременно и «заразил» его рядом собственных заблуждений. Босха стали превозносить как предтечу сюрреализма - гениального визионера-одиночку, душевнобольного или наркомана. Другие искали в его творчестве зашифрованные откровения эзотерических сект - в этом отношении

стала особенно популярна точка зрения немецкого автора Вильгельма Френгера (1947), считавшего Босха выразителем взглядов Братьев Свободного Духа (адамитов), проповедовавших сексуальную активность как путь достижения первозданного совершенства Адама и Евы. Новейшее представление о «свободной любви» как о некой ценности сделало эту теорию привлекательной, однако Френгер упустил из виду очевиднейшие факты: последнее достоверное упоминание о движении адамитов в Нидерландах относится к 1411 г. (то есть явно предшествует времени рождения Босха), а король Испании Филипп II, столь известный бескомпромиссным неприятием ересей, всего полвека спустя после смерти Босха был глубоким почитателем его творчества. Столь же исторически беспочвенно распространённое представление о Босхе как об одиноком гении-мизантропе: уже при жизни он имел немало учеников и почитателей, о чём говорит хотя бы обилие копий его произведений и вариаций на босховские темы, во много раз превышающее собственное наследие мастера.

«Босх» - ничто иное, как псевдоним живописца Иеронима ван Акена из Хертогенбоса, в переводе означающий «лес». Лучшее средство не заблудиться в зловещем и цветистом лесу творчества Босха - это



*Портрет Босха. Карандаш,  
сангина 41×28 см.  
Муниципальная библиотека.  
Аррас*

осознать укоренённость художника в его времени, которое было временем потрясений и утрат; временем неповторимого соседства уходящего Средневековья и нарождающейся современности. Располагая документированной датой смерти художника: 1516 г. и **портретом Босха**, дошедшим до нас в карандашной копии (Аррас, Муниципальная библиотека), мы можем утверждать, что он прожил не менее 60 лет и родился около середины XV в. Какие события приходятся на данный период времени? В 1477 г. пресекся гордый взлёт бургундского государства и Нидерланды оказались вовлечёнными в широкомасштабную, но далёкую от их интересов политику Габсбургов. В 1484 г. булла папы Иннокентия VIII «Summis desiderantes» сообщила силу догмата народному суеверию о повсеместном вредительстве дьявольских сил и о многочисленной «пятой колонне», вербуемой ими среди жителей христианского мира: о ведьмах и колдунах. Началась долгая година всеобщего страха и безрассудной жестокости, более чем 200-летняя эпоха «охоты на ведьм».

В 1492 г. истекло седьмое тысячелетие по летоисчислению «от Сотворения мира»; по распространённому убеждению, тогда и должен был наступить конец света. Хотя эти ожидания и не сбылись, именно в 1492 г. эскадра Колумба пересекла Атлантический океан: с античности - привычный западный рубеж ойкумены - и достигла Нового

Искусство старых Нидерландов (XIV — XVI вв.). 4. Вторая половина XV века. В начале школы | 24 света. С этих пор Средиземноморье перестаёт быть средоточием Земли, фактор стабильности и постоянства в мироощущении европейца ослабевает. В 1517 г. через год после смерти Босха – выступление Лютера в Германии сделало необратимым раскол западно-христианского мира, назревавший уже давно. И эта череда эпохальных мировоззренческих сдвигов составляет непрменный фон жизни художника.

Искусство Босха, которое с первого взгляда кажется консервативным и архаичным, по форме и по методу ближе к современности, чем к Средним векам. Именно хертогенбосский мастер избрал для воплощения средневековой образности станковую картину: более стойкую, чем стены собора и более массовую, чем миниатюры рукописи. Более того, Босх первым в истории нидерландского искусства освобождает своё творчество от следования канону или живописной традиции. Библейская история и жития святых, вековая мудрость фольклора, литературные впечатления, остро подмеченные эпизоды повседневности – весь этот пёстрый мир Босховых сюжетов в одинаковой мере родствен душе художника; служит выражением его индивидуального взгляда на жизнь. В этом суть новаторства Босха и неповторимость его творчества. Альбрехт Дюрер – также шедший в своём искусстве от Средних веков к Возрождению – познакомившись с картинами Босха, признал, что ничего подобного он не только не видывал, но и вообразить себе не мог.

Босх родился и жил почти безвыездно в Хертогенбосе. В его время это был четвёртый по значению город герцогства Брабант, имевший оживлённые торговые связи с Северной Европой и с Италией – в дальних местах пользовались спросом колокола и органы, изготовленные местными ремесленниками. Интенсивной была духовная жизнь города. В 1526 г. каждый девятнадцатый житель Хертогенбоса принадлежал к одному из многочисленных монастырей или мирских братств, что намного превышало соответствующие данные по другим нидерландским городам; при жизни Босха положение было вполне сходным.

Все биографические свидетельства об Иерониме Босхе происходят из архивов Хертогенбоса, главным образом из счётной книги местного Братства Богоматери. Дед художника Ян ван Акен поселился в городе на рубеже XIV-XV вв. – как видно из прозвища, прежней его родиной был имперский Аахен. По крайней мере четверо из пяти его сыновей, в том числе и отец Босха Антоний ван Акен (умер ок. 1478), были художниками – таким образом начальные уроки мастерства Иероним получил уже в родительском доме. Активная деятельность Босха в Хертогенбосе начинается в 1480 г., чему, вероятно, предшествовали годы странствий, обычные для биографии нидерландского живописца. Босх мог посетить старые художественные центры Брабанта Брюссель и Лувен, но следы влияний в позднейшем творчестве мастера напоминают скорее о традициях Севера: о школе Гертгена тот Синт Янса в Харлеме и об утрехтской книжной миниатюре. Женившись между 1479 и 1481 гг. на хертогенбосской патрицианке Алейт Гойартс ван ден Мервене, Босх становится уважаемым богатым горожанином, владельцем дома на улице Красного Креста и поместья Руденкен в окрестностях Хертогенбоса. С тех пор официальные заказы служат скорее свидетельством его признания, чем средством заработка. В 1493-1513

Искусство старых Нидерландов (XIV — XVI вв.). 4. Вторая

половина XV века. В начале школы | 25

гг. Босх много работает над украшением капеллы Братства Богоматери в городском соборе св. Иоанна и скудная оплата этих заказов заставляет думать, что данная работа была своеобразным пожертвованием от художника; убранство капеллы было, видимо, уничтожено после того, как в 1629 г. Хертогенбос был взят войсками Соединённых провинций. В 1504 г. владетель Нидерландов и король Испании Филипп I Красивый заказывает Босху триптих на тему Страшного Суда. Наконец, 9 августа 1516 г. по усопшему художнику была отслужена месса в городском соборе св. Иоанна.

Сейчас из множества памятников, носящих подпись Босха, подлинными его работами могут быть признаны лишь около 30 картин и небольшая группа рисунков, изящных, детализованных, чаще представляющих собою наброски для живописных работ. Старые копии с Босха, воспроизводящие его собственные композиционные замыслы также представляют ценность и интерес. Большинство произведений мастера не датировано; относительное постоянство его манеры позволяет нам лишь приблизительно наметить главные вехи творчества Босха.



*Поклонение волхвов. Около 1475 г. Дерево, масло, 71 × 57. Метрополитен-музей, Нью-Йорк*

К раннему творчеству хертогенбосского мастера относятся **«Поклонение волхвов»** (Филадельфия, Художественный музей), **«Ессе Ното»** (Франкфурт-на-Майне, Штеделевский художественный институт) и **«Несение креста»** (Вена, Художественно-исторический музей). В них бесхитростная простота композиций, статуарная замкнутость фигур и мягкие насыщенные краски говорят о родстве манеры Босха с северо-нидерландской книжной миниатюрой 1420-х/70-х гг. Как и в миниатюрах, художник комментирует канонический сюжет оригинальными,

многозначными деталями. Таков глубинный фон в «Ессе Ното»: городской пейзаж, в котором вопреки изумительной, утренней свежести его колорита читаются приметы торжествующего зла и нечестия: идол на парапете моста, красный

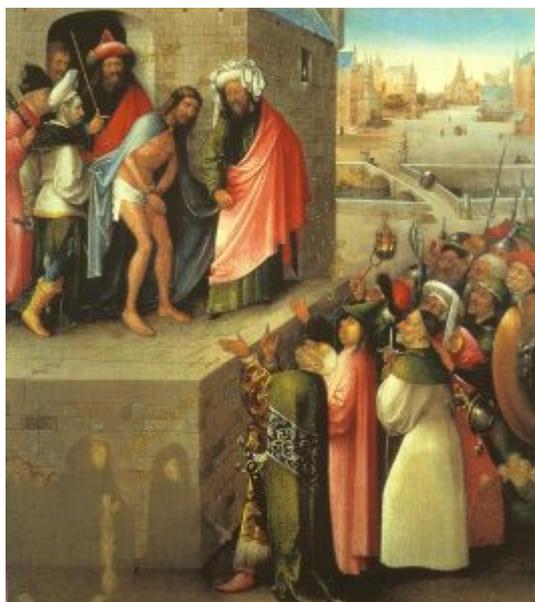


*Несение креста. 1490—1500. Музей изящных искусств. Гент*

флаг с  
полумесяцем над  
воротами. В  
многолюдной  
толпе венского  
«Несения креста»  
неведомо как  
оказался монах-  
францисканец,  
исповедующий  
благоразумного  
разбойника. Дело  
в том, что в конце  
XV в. многие  
считали казнимых  
преступников  
недостойными  
последней  
исповеди - а  
значит и спасения  
души; борьбу  
против этого  
жестокоего обычая  
тогда вели именно  
францисканцы,  
добившиеся  
особого права  
исповедовать  
осуждённых.  
Таким образом,  
Босх, изобразив  
на первом плане  
евангельской  
сцены кающегося  
разбойника и его  
закоснелого  
собрата, который  
в это время  
бранится с  
воинами,  
возможно, имел  
целью призвать к  
милосердию и  
покаянию своих

Искусство старых Нидерландов (XIV — XVI вв.). 4. Вторая половина XV века. В начале школы | 27 современников.

На тыльной стороне данной картины художник представил



*Ессе Ното. 1480—1485.  
Штеделевский художественный институт. Франкфурт*

младенца, делающего первые шаги: придав ему позу, близкую к позе Христа на обороте. Круглый формат изображения символизирует мир; вертушка в руке у ребёнка напоминает о кресте.

Так Босх, может быть, впервые, затрагивает сквозную для его творчества тему жизненного пути: пути преодоления соблазнов и обмана. Более сложным претворением этой же темы служит картина «**Фокусник**» (Сен-Жермен-ан-Лэ, Муниципальный музей). Художник живописует, казалось бы, заурядный уличный эпизод: выступление уличного фокусника или, скорее, ловкого пройдохи типа современных «напёрсточников». В разгар представления затесавшийся в зрительскую толпу вор (вероятно, сообщник «иллюзиониста») срывает кошель с пояса любопытной старухи, которая больше других захвачена происходящим. В связи с этой картиной вспоминают старонидерландскую басню о доверчивой лягушке и коварном аисте, пригласившим её в гости и отобедавшим незадачливой соседкой. Действительно, широкие, лупоглазые физиономии босховских зевак похожи на лягушьи мордочки, и нужно быть таким же легкомысленным глупцом, чтобы не распознать среди них двоих плутов – косоглазых и остроносых, с маленькими подбородками: так похожих на жадных птиц. Создатель картины «Фокусник», подобно авторам басен, показывает зрителю привычный мир со

стороны, создавая собирательный образ рода людского: погрязшего в глупости, падкого на грошковые соблазны и обречённого быть лёгкой добычей различных лжецов и обирал.

Глупость для Босха далеко не безобидна - по сути это оборотная сторона греховности потомков Адама. «Ибо они народ, потерявший рассудок и нет в них смысла. О, если бы они рассудили, подумали о сём, уразумели, что с ними будет», - эта библейская цитата (Второзаконие, 32:28) служит эпиграфом к картине Босха **«Семь смертных грехов»** (Мадрид, Прадо). Композиция её весьма необычна (предполагают, что изначально картинная доска служила столешницей): на тёмном глухом фоне пестреют красками пять насыщенных изображениями кругов. Центральный из них уподоблен огромному глазу, в зрачок которого вписаны фигурка восстающего из гроба Христа и надпись: «Берегись, берегись, Бог видит». По внешней кайме сплошной лентой проходят изображения семи смертных (особенно губительных для души) грехов - таковыми традиционно считались гневливость, тщеславие, сладострастие, леность, чревоугодие, корыстолюбие и зависть. Характерно, что Босх находит для каждого из грехов иллюстрацию в конкретной



Фокусник. Ок. 1502. Дерево, масло. 53×65. Муниципальный музей, Сен-Жермен-ан-Ле



«Семь смертных грехов» (Мадрид, Прадо)

жизни своих современников: корыстолюбие получило живое воплощение в фигуре продажного судьи; зависть - в образе лавочника, который злобно поглядывает в сторону прохожего с ношей; гневливость - в сцене драки пьяных мужиков. Художник показывает, как самые обыкновенные люди идут сквозь каждодневную суету к вечной погибели. Сцены привычных, будничных безобразий движутся по нескончаемому кругу: пёстрая, нелепая и страшная карусель. Но окружность не различить с её центром; всякий грех совершается на глазах у Всевышнего. За грехами неотступно следует воздаяние - и центральную композицию сопровождают изображения Quatuor hominum

Искусство старых Нидерландов (XIV — XVI вв.). 4. Вторая половина XV века. В начале школы | 29 novissima (Четырёх последних вещей человеческих), что на языке церковной проповеди XV в. обозначало: смерть, Страшный Суд, ад и рай, которые должны служить постоянным предметом благочестивых размышлений верующих.

В атмосфере позднесредневековой индивидуализированной религиозности загробная жизнь вызвала повсеместный и острый интерес. Вспомним, большинство европейцев того времени считали, что живут в непосредственной временной близости конца света – причём мало кто рассчитывал на божественное милосердие. В то время распространяются так называемые книги видений – сущие путеводители по преисподней, где подробно описывалась топография ада, облик различных демонов и тому подобное. Никто из крупных художников не иллюстрировал подобную литературу с такой пунктуальностью как Босх. Образы ада и его обитателей на босховских картинах были намного ближе сознанию современников их автора, чем думают те, кто представляет этого художника одиноким чудаком-фантастом. Характерным примером здесь служит **алтарный триптих «Страшный Суд»** (Вена, Академия изобразительных искусств).



*Страшный суд. Ок.1504 г. Дерево, масло, 163,7 × 247. Академия изобразительных искусств, Вена*

Некоторые отождествляют эту живопись с заказом, исполненным Босхом в 1504 г. (а следующий, 1505 год был одной из предполагаемых дат светопреставления) для короля Испании Филиппа I. Последнее может служить объяснением, почему на внешних створках алтаря, вместе с одним из патронов Брабанта св. Бавоном, изображён гризайлью испанский национальный святой, апостол Иаков Старший.

Внутренняя поверхность триптиха соответствует традиционной схеме изображений Страшного суда, но лишь формально. Прежде, изображая Страшный суд, художники искали равновесия между образами караемого греха и возносимой добродетели. У Босха же само изображение рая на левой алтарной створке – по сути только предлог для показа зарождения вселенского зла: низвержения мятежных ангелов и грехопадения первых людей. Основная же сцена Суда показана как бы с точки зрения «отверженных селений» преисподней.

На этом суде оправданы лишь Богородица, Иоанн Предтеча и апостолы; над остальным

же человечеством чинится адская расправа. В полном соответствии с «литературой видений» каждой категории грешников уготовано особое воздаяние: гневливых демоны куют на наковальне, чревоугоднику вливают в рот нечистоты, распутница танцует в паре с чудовищным ящером, скупцов кипятят в котле, а ленивых заставляют вращать жернова. Но ещё худшей считалась участь тех, кто осуждён на вечное предстояние у престола Сатаны. Чтобы лучше осознать значение подобных образов для Босха и его современников, предоставим слово видному нидерландскому проповеднику XV в. Дионисию Картузианцу (ван Рейкелу). «Помыслите себе, – восклицает Дионисий, – песчаную гору размером со вселенную; каждые десять тысяч лет или сто тысяч лет из этой горы извлекают одну-единственную песчинку. В конце концов эта гора всё же исчезнет. Но и по прошествии такого немыслимого периода адские муки нисколько не станут меньше; они будут ближе к концу не более, чем тогда, когда из этой горы была взята самая первая песчинка».

Художник всё же смог придать этому зрелищу отчаяния некую суровую красоту. Впрочем, Босх, по примеру людей Средневековья, вовсе не считал красоту абсолютной ценностью. На расстоянии его живопись, с богатыми переливами тонов, со смелыми контрастами света и тени, с насыщенными самоцветными красками, обладает обманчивой привлекательностью болотных цветов. Тем сильнее, при более внимательном рассмотрении, потрясают детали адского ландшафта.



Столь же ярким воплощением потусторонних видений служат две обоюдосторонние картины в собрании Дворца дождей в Венеции. Одна из них изображает ад, а на обороте – Путь в рай – глубокая шахта в толще клубящихся тёмно-бурых облаков; в неё врывается всепобеждающий небесный свет. Данный образ сродни прозрениям Генриха Сузо (Зойзе) – немецкого мистика XIV в., описывающего, как праведная душа возносится в «объятые пламенем небо», где она видит «безмерное, всепроникающее, недвижимое, ничем не замутнённое сияние».

Наряду с мистическими грёзами привычным проявлением культуры Нидерландов во времена Босха были многолюдные уличные спектакли, обычной темой для которых служила непроходимая вселенская глупость. С народным театром связаны картины Босха **«Корабль дураков»** (Париж, Лувр) и **«Исцеление глупости»**

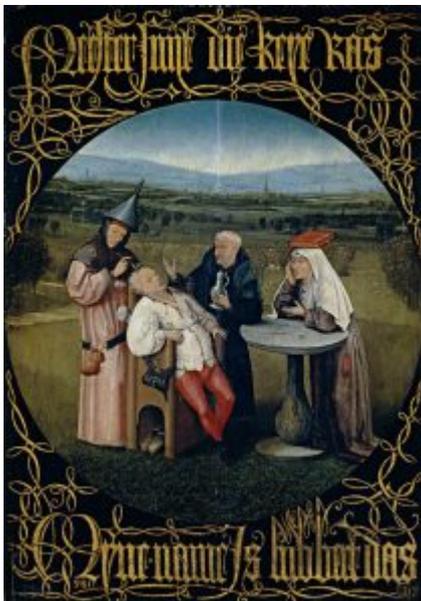
**«Блаженные и проклятые».** (Мадрид, Прадо). Первая из них изображает компанию горожан (включая неперемных в хертогенбосской толпе монахов), плывущих неведомо откуда и неведомо куда по золотящейся в вечернем свете глади залива. Весло им заменяет поварёшка, мачту с парусом – зеленеющее молодое деревце. Вода за бортом вкусна и вожделенна, словно вино; снасти судёнышка

украшают жареный гусь и висящий на ниточке блин, к которому жадно тянутся ртами с обеих сторон монах и монашенка. Однако в этой идиллии проглядывают и зловещие черты: в кроне дерева-мачты гнездится сова — нидерландский фольклорный символ глупости; ниже развивается красный вымпел с полумесяцем, который в Европе, жившей под угрозой турецкого вторжения, воспринимался как однозначный символ агрессивного невежества.

«Исцеление глупости» - прямая иллюстрация площадного фарса, в котором шарлатан предлагает тупице Любберту удалить у него из головы «камень дури», но после этой операции пациент делается ещё глупее. На картине Босха «хирург» с



*Корабль дураков. 1495-1500. Лувр. Париж*



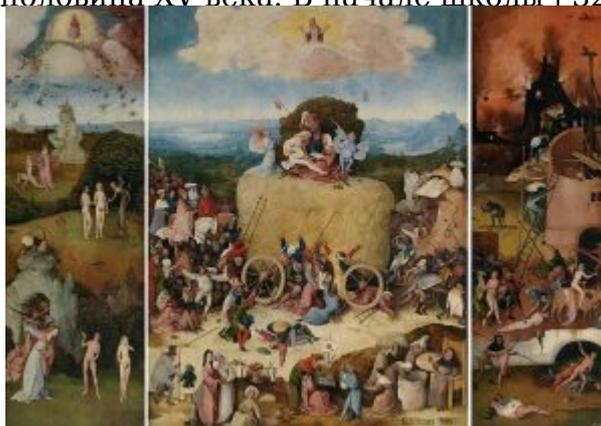
*Извлечение камня глупости. 1475—1480. Прадо*

железной воронкой на голове извлекает из темени своей жертвы не камень, а тюльпан, название которого в нидерландском языке каламбурно близко слову «глупость». Фоном служит мирный простор зеленеющей равнины под глубоким светлым небом. Пейзаж имеет форму круга и напоминает о Божественном оке из композиции «Семь смертных грехов»; «дурацкая» интермедия на первом плане уподоблена попавшей в это прекрасное Око соринке.

Зрелищность и моральная активность народного театра лежат в основе одного из центральных произведений живописи Босха: триптиха «Воз сена» (Эскориал, монастырь Сан-Лоренцо). Типологически он воспроизводит форму алтарного складня, но эта картина - ещё в большей степени, чем венский «Страшный Суд» - адресована не церковной общине, а индивидуальному зрителю. В живописи Босха христианские формы и темы заметно десакрализируются: молиться перед «Возом сена» способен только циник либо святой, но для благочестивых размышлений этот памятник, как мы увидим, даёт богатейшую почву.

Закрытый алтарь традиционно соответствовал обыденному состоянию храма. Сходным образом внешние

поверхности боковых створок триптиха «Воз сена» посвящены теме земного странствия, воплощаемой в скромной, почти в жанровой форме. Усталое бредёт по дороге истощённый, оборванный пешеход. Строгое лицо путника (в котором усматривают портретное сходство с самим Босхом) обращено к зрителю; взгляд его пристален, но при этом лишён конкретного направления - и ёмко охватывает всё, что ему доступно. В окрестном же мире мало отрадного: шелудивая собачонка рычит на прохожего, рядом слетается на падаль воронья; в глубине картины разбойники обшаривают другого странника, а на дальнем холме совершается казнь. И тут же рядом - пляска беззаботных поселян под напев волынки...



Триптих «Воз сена», 1516, Эскориал, монастырь Сан-Лоренцо

Раскрытый алтарь являет нам то же зрелище греховного мира, тот же образ жизненного пути - но теперь уже в глобальной перспективе вселенской судьбы: от зарождения мирового зла (богоборческий бунт Сатаны) и до конца света. Общее движение пронизывает всё пространство триптиха, начинаясь в глубине левой створки («Рай»), затем, проходя в центральной части алтаря («Воз сена»), параллельно картинной плоскости, в сторону правой его створки («Ад»).

Левая створка почти повторяют аналогичную часть композиции **«Страшного Суда из Вены»**; отличие эскориальской картины состоит лишь в более строгой последовательности эпизодов: всё приближающихся к зрителю и, одновременно, нисходящих - свержение восставших ангелов, сотворение Евы, грехопадение, изгнание прародителей из рая.

Действие центральной створки разворачивается на «собственном уровне» зрителя и представляет жалкую судьбу потомков Адама и Евы. В основе сюжета - нидерландская народная песня (известная уже в 1470 г.). В ней пелось, как Бог сложил вместе подобно копне сена всё, что есть на свете хорошего и предназначил это на общее благо. Однако каждый из людей стремится забрать всё себе. Подтекст данного образа в том, что нидерландское слово «hooi» образует омонимическую пару значений: «сено» и «ничто», таким образом, сено становится символом бренности земных благ. Середину композиции Босхова триптиха занимает воз сена: воплощение преходящих мирских богатств, почестей и наслаждений. Их домогается пёстрая толпа людей из всех сословий, осаждающая эту триумфальную колесницу мирской суеты: под колёсами воза гибнут неудачники, а на вершине копны сена расположилась беспечная компания баловней судьбы. Никто при этом не видит, что в вожделенный воз впряжены безобразные чудовища, который влекут его, а за ним и всю толпу, в направлении правой створки триптиха - то есть прямёхонько в ад.

В преисподней же кипит великая стройка: на фоне багрового зарева высятся силуэты растущих башен; демоны-каменщики сноровисто кладут кирпичи - торопятся завершить возведение адских темниц для приёма обильного пополнения грешников из числа соблазвившихся клочком сена.

Подтверждает ли всё это распространённое мнение о Босхе как пессимисте и мизантропе? Отвечая на данный вопрос, нужно оценить дистанцию между Босхом и его предшественниками, нидерландскими живописцами XV в. Эти последние, работая над картиною, стремились создать подлинное зеркало мира. Босх же вполне разграничивает объективную истину и художественную правду. Убеждённый в том, что первопричиною всякого зла служит глупость, духовная слепота - мастер показывает своим зрителям их же самих в роли обречённых на гибель безумцев: с тем, чтобы заставить их прозреть духовно.

Однако новая живопись адресована и зрителю нового типа: зрителю внимательному и мыслящему, который способен разглядеть за рыночной пестротой и сутолокой дележа сена великолепный ландшафт, ярко зеленеющий настоящей, не сушёной, травой. Залюбовавшись пейзажем, мы находим в почти пустых небесах одинокую фигуру Христа, которая раньше терялась в суете переднего плана. Громада воза, занявшая середину композиции, оспаривает у Христа право быть центром мира картины. Однако победа мирской суеты здесь иллюзорна: ещё миг - и воз сдвинется к правому краю картинной доски; ещё некоторое время спустя он сгинет в адском огне, а Спаситель и тогда будет простирать объятия прекрасной земле. Да и сейчас, незаметный, Он всё же - в центре. Руководствуясь традиционной схемой алтарного складня, Босх сделал здесь основой композиции точку зрения Христа как центрального персонажа: Эдем изображён слева, то есть по правую Его руку, ад - по левую руку: справа.

По уровню интерпретации традиционных сюжетов и форм старонидерландского искусства к «Возу сена» примыкает так называемый «Сад земных наслаждений», триптих из мадридского Прадо - самое знаменитое и, в то же время, самое загадочное из творений Иеронима Босха.



*Сад земных наслаждений. Ок.  
1490-1510. Дерево, масло, 220 × 389.  
Прадо, Мадрид*

Приглушённая гризайльная роспись на створках закрытого триптиха изображает этап библейского Сотворения мира: землю на третий день её бытия. Это прозрачная сфера, до половины заполненная водой. Из тёмной влаги проступают очертания суши. Земное вещество здесь изображено живым, растущим на глазах: планета подобна гигантскому семени, пускающему всё новые ростки - материки и горы, растения и причудливой формы кристаллы. В отдалении, среди космической мглы, изображён Создатель, творящий мир Своим Словом, о чём напоминает надпись в

Искусство старых Нидерландов (XIV — XVI вв.). 4. Вторая  
половина XV века. В начале школы | 34  
верхней части створок: «...ибо Он сказал - и  
сделалось; Он повелел - и явилось» (Псалом 32,  
ст. 9).

Триптих раскрывается, радуя глаз россыпью звонких красок. Композиция левой створки продолжает тему сотворения мира, рассказывает о появлении животных и человека. Среди Эдемского сада Творец благословляет только что созданных Адама и Еву. Вода и недра земли обрели животворную, порождающую силу: бесчисленные рептилии выбираются на сушу из водоёма; птицы густым роем вылетают на свет из пещеры. Повсюду бродят новорожденные твари, среди которых можно узнать жирафа и тюленя, павлина и галку (изображения экзотических животных навеяны гравюрами из книги Брейденбаха «Путешествия по святым землям», изданной в 1486 г. в Нидерландах). Но в этом радостном гимне звучат уже тревожные ноты: щедрость природы необузданна, вместе с прекрасными существами она порождает чудищ вроде крылатой рыбы, похожего на пузырь ящера или трёхглавой цапли. Эдему Босха неведомо идиллическое братание тварей: кошка уже ловит мышей, а лев задирает оленя. В готическом фонтане Источника жизни поселилась зловещая сова.

В центральной картине происходит что-то невообразимое. Это фантастический «сад любви» населённый сотнями пар, застигнутых зрителем в самых неожиданных поворотах и позах. Большинство ситуаций, однако, являются изобразительными метафорами плотских утех. Выражения «собирать цветы (плоды)», «плавать» и «ездить верхом» в нидерландской традиции эфемистически обозначают совокупление; звери, на которых гарцуют любовники, олицетворяют грубую жизненную силу.

Размеры складня довольно велики (центральная часть: 220 x 195 см, створки: 200 x 97 см каждая), и зритель, приближаясь к картине, словно окунается в её многокрасочный хаос. Сплетение фигурок людей в причудливых сочетаниях и огромных, натуралистически изображённых птиц, плодов и тому подобного напоминает увлекательную вязь готической миниатюры. Как и в средневековом искусстве, в «Саде» Босха отдельные фигуры и эпизоды объединены не внутренней логикой повествования, а связями символического характера, смысл которых таится за пределами изображаемого художником мира.

Ясное, ровное освещение и насыщенные краски придают зрелищу беспечно-радостное настроение. Однако этот праздник всё же таит в себе горечь. Образы влюблённых, угнездившихся под кожурой огромных полых плодов, возможно, следует связать с игрой нидерландского языка, в котором так сходны слова *schil* - кожа и *schel* - раздор, ссора. Бездумная, эгоистическая любовь-страсть быстро проходит и сменяется враждой. Испанский монах Хосе де Сигуэнца, толковавший картины Босха в 1605 г., мог не знать нидерландского, но он выразил ту же мысль, найдя, что земляника, изображённая в различных местах данной композиции, символизирует эфемерность плотских наслаждений: «Столь скоропреходящ вкус земляники, столь мимолётен её аромат, что, чуть отдалясь, перестаёшь ощущать его». И разве опустошённые плоды не напоминали первым зрителям Босха о грехопадении первых людей, променявших

В изображении ада на правой створке триптиха «новым словом» Босха: в сравнении с другими его картинами на тот же сюжет – следует признать горестные параллели-антитезы с образом Эдема в левой части картины. Вместо весеннего солнца – промозглая тьма, озарённая холодным «прожекторным» светом; вместо щедрой природы – оскудевшая, вытоптанная земля; вместо фонтана жизни – тухлявое «древо смерти», вмёрзшее в лёд; вместо всеблаготворца – птицеголовый дьявол, с бесплодной алчностью глотающий грешников, чтобы извергнуть их в какую-то ещё более страшную бездну. Мы должны помнить – мир, в котором жил Босх, привык видеть в чувственности не благодать, а проклятие человеческого рода: свидетельство того, что человек утратил первозданное совершенство и низведён до уровня животного. Если триптих «Воз сена» признан картиной-памфлетом против алчности, то «Сад наслаждений» следует считать таким же живописным обличением распутства: ещё одного из семи смертных грехов.



*Блудный сын. ок. 1510. Музей Бойманса-ван Бёнингена. Роттердам*

С «Возом сена» сюжетно связана картина **«Путник»** («Блудный сын») из Музея Бойманса-ван Бейнингена в Роттердаме. Это вариант сцены, изображённой на внешних створках эскориальского триптиха, но исполнен он, скорее всего, много лет спустя. Возможно, в обоих случаях центральная фигура автопортретна. На роттердамской картине бродяга ещё более обносился, поранил ногу; лицо его постарело, но стало мягче: в глазах уже нет былой скорби и подозрительности. Он проходит мимо деревенского кабака с обветшалой крышей и перекошенными ставнями; с кальсонами, свисающими из слухового окна и фигурой пьяницы, справляющего надобность за углом. Этот «дурной дом» – столь же яркий образ скудости и беззакония жизни, как и те, более картинные, приметы мирского зла, которые заполняют фон закрытых створок «Воза сена». Путник представлен художником в ситуации жизненного выбора: он с вожделением косится на притон, но ноги несут его дальше, к калитке, за которой расстилается великолепный нидерландский пейзаж, предвосхищающий творчество Я. ван Гойена и А. Браувера.

Теме духовной стойкости человека, противостоящего соблазнам, Босх посвятил и **«Алтарь св. Антония»** (Лиссабон, Национальный музей старого искусства). Три внутренние картины этого складня соответствуют трём последовательным эпизодам



*Искушение святого Антония.  
1505—1506. Дерево, масло. 131,5 ×  
225 см. Национальный музей  
старинного искусства, Лиссабон*

Александрийского «Жития Отцов церкви»: в 1490 г. в Зволле был издан её нидерландский перевод. На правой створке пустынный встречается прекрасную купальщицу, которая убеждает его идти в соседний город, где сотни страждущих якобы ждут его помощи. В центральной части триптиха Антоний, пришедший в призрачный город, вдруг обнаруживает, что вместо голодающих и больных его окружает бесовское воинство. На левой створке, вверху – нечистая сила, истязая Антония, подняла его на воздух; внизу – измученному отшельнику оказывают помощь два монаха из ордена св. Антония и мирянин в красном; последняя фигура считается автопортретом Босха.

Избранный художником порядок чередования житийных сцен: справа налево – кажется нелепым, но следует вспомнить: в сакральной живописи Средневековья правая (праведная и благая по смыслу) сторона изображения определялась с позиции внутреннего пространства картины – стороннему же зрителю она представлялась как левая сторона. Путь жизни св. Антония как путь стяжания благодати прямо противоположен гибельному пути «Воза сена». Однако в нём нет динамизма, присущего повествованию эскориальской картины.

В лиссабонском триптихе всякое развитие сюжета «поглощается» темой нападения бесов на отшельника. Всё живописное пространство заполнено пресловутыми босхианскими чудовищами – одни из них куролесят на земле, другие – плещутся в стоячей воде залива, третьи – поднимаются в небеса на замысловатых летательных аппаратах; кажется, что разгулу злых сил нет предела. Автор заставляет зрителя быть свидетелем происходящей битвы, не говоря, кто же выйдет победителем. Босх побуждает нас сопереживать святому и бороться с собственным страхом и отчаянием – подобно тому, как Антоний борется с адскими призраками. Демоны в изображении художника страшны и отвратительны, но в то же время – до смешного нелепы. Возможно, Босх (как и его предшественники – мастера средневекового Запада), изображая свои замысловатые ужасы, преследовал двоякую цель: не только устрашить грешников, но и посрамить нечистую силу, отняв у неё, «невидимого врага», самое грозное преимущество незримости. Чудовища Босха страшат того, кто ещё не понял, что бояться здесь в буквальном смысле некого: эти уроды в карнавальных лохмотьях плоти, местами обнажающих пустоту – суть попросту ничто.

Они нисколько не страшат и Антония, спокойно указующего зрителю на развалины башни, внутри которой, у подножия креста, виднеется фигура Спасителя. К. Тольнай

по данному поводу замечает: «Несмотря на сдержанность изображения и небольшой масштаб этих фигур, они являются подлинными точками опоры всей композиции. Не лежит ли секрет равновесия между небольшой фигуркой святого и обширным колдовским пространством в способности души интегрировать всё многообразие чувственных впечатлений в свой внутренний мир?» На наш взгляд, смысл этого противостояния «небольшой фигурки» (в действительности – двух фигур) и «колдовского пространства» может объяснить следующий эпизод из жития св. Антония, вошедший в «Золотую легенду» Якопо де Ворраджине (нидерландское издание которой вышло в 1478 г. в Гауде): Антоний после жестокого нападения бесов вдруг видит перед собою Христа. «Иисусе всеблагий, где был Ты? Отчего не пришёл ко мне на помощь, не укрепил мои силы, не исцелил мои раны?!» – восклицает отшельник – и слышит в ответ: «Антоний, Я был рядом, но хотел видеть эту битву, а теперь, когда знаю, что ты сражался доблестно, распространю славу твою по всему свету». Сюжетика росписи внешней стороны его створок: сцены «Взятия Иисуса под стражу» и «Несения креста», вносят мотив сораичества святого Христу, параллелизм между страданиями Антония и голгофскими Страстями.

«**Несение креста**» (см. выше) из Музея изобразительных искусств в Генте по мнению К. Тольнай «является последней дошедшей до нас работой художника, заключительным этапом его эволюции, в котором нашла выражение вся его индивидуальность». Здесь, как кажется, отчаянию автора нет предела. Пропадает само чувство пространства, картину застилает глухая тьма, из которой выплывают физиономии фарисеев, разбойников, зевак, палачей – невыразимо страшные, переполненные фанатичной злобой, безысходным отчаянием, скотским равнодушием или тупым злорадством. В тягостном хаосе этих машкер с погасшими глазами почти теряются бледно-восковые лики Христа и св. Вероники: у обоих глаза закрыты. Беснующийся сброд, увлекая за собою Христа, движется вправо: в традиционную область зла и гибели. Вероника одна идёт навстречу толпе – в «благоую» левую сторону; так она уже приблизилась к левому краю картины, границе заколдованного круга, и уносит с собой запечатленный на белом плате Христов лик, неожиданно живой, полный достоинства, чуждый страдания.

Выражением творческой индивидуальности Иеронима Босха, наряду с экстравагантными образами мрачных видений, служат и вполне каноничные картины на религиозные сюжеты, которые составляют более половины наследия мастера и которые должны быть отнесены ко всем периодам творчества Босха, от начала и до конца его.

Живописуя святых, Босх явно отдаёт предпочтение не эффектным сценам чудотворения или мученичества, а мирным образом отшельников, углублённых в созерцание и живущих в едином ритме с природою. Изображение св. Иоанна Крестителя в пустыне (Мадрид, Музей Ласаро Гальдиано) – проникнутое меланхолической гармонией, напоминает об одноимённом шедевре Гертгена тот Синт Янса; св. Христофор (Роттердам, Музей Бойманс-ван Бейнинген) погружён в величавый покой пейзажа; даже «Искушение св. Антония» в мадридском музее Прадо на сей раз

окрашено настроением забавной притяжки.

Картина Босха «**Св. Иоанн Богослов на Патмосе**» (Берлин, Картинная галерея  
Музея Далем), против



*Св. Иоанн на Патмосе.  
1504-1505. Берлинская  
картинная галерея.  
Берлин*

ожидания, вовсе не являет зрителю апокалиптических кошмаров. Образы видений Иоанна исчерпываются фигуркой почти безобидного членистоногого чудища с лицом учёного педанта - в нижнем правом углу; горящим кораблём - на глади моря; и знамением «жены, облечённой в солнце» (Откровение, гл. 12, ст. 1) в небесах, на которое указывает апостолу грациозный и кроткий ангел. Всё овеяно вечерней тишиной, мудрым величием - то же настроение переполняет и св. Иоанна: весть о конце мира беспокоит его не более, чем солнечный закат. Иоанн подчинён внечеловеческому, вселенскому отсчёту времени, о котором другой апостол сказал: «у Господа один день как тысяча лет» (2-е послание Петра, гл. 3, ст. 8). На обороте картинной доски помещена гризайльная символическая роспись: светлый диск, в центре которого помещена эмблема жертвенной любви: пеликан, отдающий свою кровь отравленным птенцам, разгоняет кромешный мрак, в котором кружат безобразные демоны. По окоёму же этого диска изображена череда Страстей Христовых...

Картины триптиха «Поклонение волхвов» (Мадрид, Прадо), одного из поздних и наиболее совершенных по живописи произведений Босха, объединяет тема Евхаристии; это подлинно церковный алтарь. На внешних поверхностях его створок изображена месса св. Григория. Предание гласит: по молитве этого римского епископа (конец VI в.) во время литургии на алтаре вдруг появился Христос в окружении орудий Страстей, что убедило маловерных священнослужителей в истинном присутствии Тела и Крови Христовых в Св. Дарах.

В раскрытом алтаре сцена предстояния волхвов Младенцу Христу также проникнута тихой торжественностью священного обряда. Следом за волхвами готовы приступить к таинству Поклонения заказчики алтаря Пётр Бронхорст и Агнесса Боссуйсе (их имена мы узнаём по изображённым вместе с ними фигурами святых Петра и Агнессы, а фамилии - по помещённым на створках их гербам). Здесь и пастухи - наблюдающие за действием с крыши хлева, сквозь дыры в его стене. В этом же ветхом хлеву притаилась группа зловещего вида личностей; их предводитель с двусмысленной улыбкой, в разодранных одеждах и странной тиаре, напоминает царя Ирода, лицемерно пообещавшего волхвам тоже поклониться Младенцу (Евангелие от Матфея, Гл. 2, Ст. 8); иные толкователи считают этого персонажа самим Антихристом. Их всех объёмлет безграничный пейзаж с приветливо золотящимися лугами, тихими заливами и причудливыми башнями города на горизонте; под глубоким дневным небом с яркой звездой, неподвижно замершей в зените. Эта местность - перекрёсток дальних земных путей: в чём убеждают зрителя три конных отряда, изображённые в глубине пейзажа; вероятно, они прибыли с каждым из волхвов, с одной из трёх сторон света - в последний же момент пришельцы оставили свои пышные свиты на почтительном расстоянии от святыни. В мире царят то праздник, то беда: здесь веселятся на лужайке крестьяне, там волки напали на прохожих... Все эти детали значимы для нас, но уже мало занимают автора. Работая над мадридским алтарём Поклонения волхвов, Босх как никогда прочувствовал цельность пространства, сплочённого неким единым ритмом бытия - и, наконец, преодолел границу, отделяющую пейзажный фон от собственно пейзажа: в том виде и значении, которые станут привычными для новоевропейского искусства.



*Поклонение волхвов. ок. 1510. Дерево, масло. 138 × 138 см. Музей Прадо, Мадрид*