

Дьявол в Эдеме?
Споры об интерпретации левой створки
«Сада земных наслаждений» Иеронима Босха

Михаил Р. Майзульс

*Российский государственный гуманитарный университет,
Москва, Россия, maizuls@gmail.com*

Аннотация. Статья посвящена интерпретации самого загадочного из триптихов Иеронима Босха – «Сада земных наслаждений» (ок. 1490–1505), в особенности его левой створки. Она представляет Эдем и взгляд, который первый мужчина бросает на первую женщину. Автор показывает, в чем иконография этой сцены отличается от конвенций того времени, и как нидерландский художник вводит тему зла, пронизывающего природу и человека, не изображая ни низвержение падших ангелов, ни искушение Адама и Евы. Особое внимание уделено желтой антропоморфной скале, которая, вероятно, символизирует дьявольское присутствие в земном раю. Для того чтобы проанализировать этот двойственный образ, автор обращается к традиции антропоморфных пейзажей, ставших популярными в XVI в., и их анализу, предложенному недавно Мишелем Вимансом. Последняя часть статьи посвящена визуальным переключкам, которые Босх вводит между раем и адом (Источник жизни / Человек дерево, скала-лицо / фонарь и нож и т. д.). Автор показывает, как мастер из Хертогенбоса трансформирует привычные в его времена сюжеты и иконографические мотивы, играя со зрителем в узнавание / неузнавание.

Ключевые слова: Иероним Босх, «Сад земных наслаждений», триптих, крипто-образ, демонология

Для цитирования: Майзульс М.Р. Дьявол в Эдеме? Споры об интерпретации левой створки «Сада земных наслаждений» Иеронима Босха // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2026. № 1. С. 46–61. DOI: 10.28995/2686-7249-2026-01-46-61

The devil in paradise?
Interpreting the left panel of Bosch's
Garden of Earthly Delights

Mikhail R. Maizuls

*Russian State University for the Humanities,
Moscow, Russia, maizuls@gmail.com*

Abstract. The article deals with the interpretation of Hieronymus Bosch's most enigmatic triptych, *The Garden of Earthly Delights* (c. 1490–1505), with particular emphasis on its left panel. It depicts Eden and the moment when the first man gazes upon the first woman. The author shows how the iconography of the scene differs from the conventions of the time, and how the Dutch artist introduces the theme of evil permeating nature and humanity without depicting either the Fall of the angels or the Temptation of Adam and Eve. Special attention is given to the yellow anthropomorphic rock, which probably symbolizes the diabolic presence in the earthly paradise. To elucidate such ambiguous motif, the study engages with the tradition of anthropomorphic landscapes that flourished in the sixteenth century and draws upon Michel Weemans's recent theoretical framework. The article concludes by tracing visual correspondences between paradise and hell – such as the Fountain of Life and the Tree-Man, or the rock-face and the lantern with the knife etc. The author shows how a master from Hertogenbosch transforms the familiar narratives and iconographic motifs of his time, playing with the viewer's recognition or non-recognition.

Keywords: Hieronymus Bosch, *The Garden of Earthly Delights*, triptych, double crypto-image, demonology

For citation: Maizuls, M.R. (2026), "The devil in paradise? Interpreting the left panel of Bosch's *Garden of Earthly Delights*", *RSUH/RGGU Bulletin. "Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies" Series*, no. 1, pp. 46–61, DOI: 10.28995/2686-7249-2026-01-46-61

«Сад земных наслаждений» (ок. 1490–1505 гг.) – самый загадочный из триптихов Иеронима Босха, герменевтический вызов, образ, породивший беспрецедентно широкий круг интерпретаций¹. На одном краю спектра находятся толкования *in bono*. Они предполагают, что центральная панель, где обнаженные мужчины и женщины предаются чувственным радостям в пространстве, похожем

¹ Madrid. Museo Nacional del Prado. № P02048. См.: [Belting 2005; Glum 2007; Falkenburg 2011; Koerner 2016, pp. 106–133; Carroll 2022]. См. также: *Ilsink M. et al.* Hieronymus Bosch. Painter and Draughtsman. Catalogue raisonné. New Haven: Yale University Press, 2016. P. 198–215.

на сад, представляет идеальный мир безгрешной любви и изобилия, золотой век – радостное детство человечества или утопию-фантазию: образ того, как сложилась бы судьба людей, если бы их предки, Адам и Ева, не совершили грехопадение. Таким трактовкам противостоят толкования *in malo*, которые звучат более убедительно. Они исходят из того, что на центральной панели изображен конкретный момент библейской истории – потомки Адама и Евы грешат, не зная, что вскоре их ждет кара – всемирный потоп, или гораздо вероятнее, что перед нами вневременная аллегория – образ людского рода в плену у сладострастия, которое ведет к загробному осуждению: из Эдема (левая створка) в ад (створка правая).

Центральная панель триптиха, созданного Босхом, – иконографический уникум, но и боковые створки включают множество «аномалий». Не только по сравнению с образами спасения и осуждения, которые на исходе Средневековья писали другие художники, но и в контексте остальных триптихов, написанных мастером из Хертогенбоса. Один из ключей к интерпретации «Сада» – вопрос о том, как он выстроил пространство Эдема и что его природа говорит о прорастании в мире зла и о судьбе человека после грехопадения. На этих вопросах я хотел бы остановиться в этой краткой статье.

Эдемские хищники: смерть до грехопадения

Босх писал райский сад не раз. На левых створках «Страшного суда» (ок. 1500–1505) и «Воза сена» (ок. 1510–1516) он изобразил весь привычный цикл событий: от низвержения падших ангелов (т. е. вхождения в мир зла) к сотворению Евы, грехопадению первых людей и их изгнанию из Эдема². В «Саде земных наслаждений» ни одного из этих событий не показано. Левая створка тоже являет взору земной рай, но вся история человека ограничивается одним эпизодом – так называемым браком Адама и Евы. Господь представляет проснувшемуся Адаму его жену. Первый мужчина бросает (полный вожделения) взгляд на первую женщину [Koeniger 2016, pp. 197–198]³. Никаких эпизодов, в которых действуют падшие ангелы, тут нет. Однако сама структура эдемского пейзажа (причудливая форма гор) и в еще большей степени его фауна (необычное изобилие рептилий и гибридов) давно подводят исследователей к

² *Il sink M. et al. Op. cit.*

³ «Брак» первых людей регулярно появлялся в позднесредневековой иконографии, но Босх придал сцене несколько необычных деталей (поза Адама, который только что пробудился и еще не поднялся на ноги, и т. д.).

мысли о том, что Босх и здесь говорит о проникновении зла в природу и человека, но не буквально, а иносказательно – через игру ассоциаций и недосказанностей⁴.

Одна из главных иконографических «аномалий» состоит в том, что грехопадение как будто еще не случилось (по крайней мере, Босх его не показывает), а смерть уже вошла в земной рай. Одни животные охотятся на других. На заднем плане, над жирафом, лев вгрызается в тело косули, а рядом кабаниха с пятью поросятами преследует существо, похожее на дракона. Что важнее, три сцены охоты помещены прямо на передний план – перед Адамом и Евой. Со стороны Адама пятнистый кот (пантера?) тащит в зубах грызуна или крупную ящерицу, а ниже две птицы раздирают на части лягушку. Еще одну лягушку заглатывает птица с хохолком, изображенная со стороны Евы⁵.

Вопрос о том, убивали ли звери друг друга еще до грехопадения Адама и Евы, порой обсуждался средневековыми богословами. Церковь учила, что в Эдеме первые люди были обнажены и не ели плоти других существ. Те были созданы для человека (Быт. 2:18), но оставались его компаньонами, а не жертвами. Люди стали одеваться в шкуры и для этого убивать животных только после изгнания из рая (Быт. 3:21), а мясо начали есть и вовсе после потопа (Быт. 9:2–3) [Baschet, Bonne, Dittmar 2012, pp. 101–103]. Но пожирали ли хищники дичь еще до того, как человек послушался Бога? Когда появились ядовитые животные – тоже после грехопадения или до него [Koldeweij, Vandenbroeck 2001, pp. 64–65; Glum 2007, p. 419; Carroll 2022, pp. 61–62]?

На некоторых изображениях сцены, где еще невинный Адам дает имена животным и птицам (Быт. 2:19), в средневековых bestiариях сова или кошка может держать в лапах мышь⁶. Откроем «Нюрнбергскую хронику» (1493) Гартмана Шеделя. Ее иконогра-

⁴ В частности стоит обратить внимание на птицу с тремя головами и хвостом, похожим узором на павлиний, которую Босх изобразил перед фигурой Творца. В средневековой иконографии красующийся павлин часто олицетворял гордыню, однако его переливчатое оперение обеспечивало ему и противоположную роль – символа вечности и спасения, обитателя Эдема. Здесь это существо, вероятно, служит негативным двойником привычной райской птицы, своего рода пародией на Троицу.

⁵ На левой створке «Страшного суда» Босх тоже изобразил льва, пожирающего косулю. Что важно, на том же уровне справа ангел изгоняет согрешивших Адама и Еву из земного рая. Смерть входит в мир.

⁶ См., например, сову в английском bestiарии (*Northumberland Bestiary*), созданном ок. 1250–1260 гг. (Los Angeles. The J. Paul Getty Museum. Ms. 100 <2007.16>. Fol. 5v).

фия, как известно, повлияла на некоторые из элементов «Сада». На гравюре, представляющей пятый день творения, сова атакует другую птицу поменьше⁷. Как видим, у сцен охоты, которые Босх изобразил в Эдеме, были редкие предшественники. Однако в таких сюжетах присутствие добычи можно считать атрибутом хищников, который напоминает об их натуре и помогает отличить кошку от других небольших животных, а сову – от нехищных птиц. В целом в позднесредневековой иконографии земного рая отношения животных между собой были столь же благостны, как между ними и человеком⁸. Мне не известно ни одного образа Эдема, где присутствие смерти было бы настолько заметным, как в «Саду земных наслаждений». Более того, у Босха ключевые сцены пожирания изображены прямо перед Творцом, который представляет проснувшегося Адаму его жену Еву. Присутствие смерти на переднем плане беспрецедентно и явно соотносено с тем, что происходит между первыми людьми. Взгляд Адама на Еву открывает историю вождения, которая продолжится на центральной панели триптиха.

Скала-лицо: полюс демонического

На правом краю Эдема, на стыке с центральной панелью, на том же уровне, на каком расположен розовый Источник жизни (Быт. 2:6; Пс. 35:7–10; Откр. 22:1), Босх изобразил желтую скалу, к которой я предлагаю внимательно присмотреться (ил. 1). На ее вершине растет финиковая пальма. Слева от нее – деревце с красными плодами. Со ствола пальмы сползает черная змея, справа по скале лезет черная рептилия [Glum 2007, pp. 438–444; Carroll 2022, pp. 55, 62]⁹. Это дерево расположено не в центре, а на периферии земного рая. Тем не менее я рискну предположить, что оно по замыслу Босха отсылает к привычной иконографии искушения

⁷ Hartman Schedel. *Liber chronicarum*. Nuremberg: Anton Koberger, 1493. Fol. 4v. См.: [Carroll 2022, p. 62, fig. 49].

⁸ См. миниатюру из нидерландской рукописи (ок. 1475–1500) «Иудейских древностей» Иосифа Флавия, которую часто приводят как параллель к иконографии «Сада» (Paris. Bibliothèque nationale de France. Ms. Français 11. Fol. 3v) [Falkenburg 2011, p. 119, fig. 106; Carroll 2022, p. 56, fig. 67].

⁹ Облик этого дерева, видимо, был заимствован Босхом из изображения Эдема в «Нюрнбергской хронике» Гартмана Шеделя [Carroll 2022, fig. 66], но там роль Древа познания играет дерево с красными плодами, пальма расположена за спиной Адама, а спиной Евы изображено драконово дерево (у Босха оно – за Адамом) и Источник жизни.

Адама и Евы. Змей движется не вверх, а вниз. Первых людей рядом нет. Но поскольку само грехопадение нигде не показано, его последствия предстают на центральной панели, а наказание за пороки – на правой створке триптиха, вероятно, что Босх запускает цепочку ассоциаций: от древа и змея – к ослушанию и призывает зрителя вспомнить неизобразенное (ил. 1).

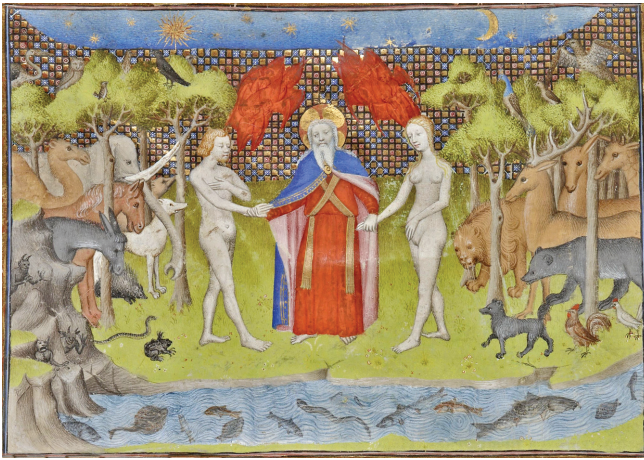


*Ил. 1. Антропоморфная скала.
Фрагмент «Сада земных наслаждений»
Madrid. Museo Nacional del Prado.
№ P02048*

Форма скалы напоминает человеческий профиль – с острым развернутым влево носом. На месте, где мог бы находиться глаз, сидит черное многоногое существо с длинным хвостом и белым панцирем, из которого растут два рога. Его тонкие ножки служат этому «глазу» ресницами. На правой стороне скалы расположена темная пещера. В ее сторону устремляются черные «гады» (в том числе существо о трех головах), выползающие из водоема, расположенного посреди земного рая. Рейндерт Фалькенбург и Джозеф Лео Кёрнер видят в этих рептилиях и гибридах не просто творения Бога, а знаки того, что зло (сам дьявол или вожделение, которое зажглось во взоре Адама) трансформирует сотворенный порядок природы [Falkenburg 2011, pp. 119–126; Koerner 2016, p. 202]; см. альтернативное, натурфилософское, толкование: [Carroll 2022, p. 58].

Я хотел бы обратить внимание на то, что и до Босха среди обитателей Эдема порой появлялись силы тьмы. В одной из парижских рукописей (ок. 1410) «Иудейских древностей» Иосифа Флавия, как и в «Саде» у Босха, изображен брак Адама и Евы. По обе стороны

от первых людей, чьи руки соединяет Господь, выстроились животные. За спиной Адама перед слоном, верблюдом, конем, ослом и дикобразом от темной скалы отползают змея и жаба. Само по себе это ни о чем не говорит – рептилии и прочие «гады» были созданы вместе с остальными обитателями Земли и свидетельствуют о разнообразии творения. Но важно, что из расщелин рядом высовываются темные зооморфные создания с рогами и когтями – типичные для позднесредневековой иконографии демоны, совсем не похожие на остальных животных (ил. 2).



Ил. 2. Адам и Ева в райском саду.

Миниатюра из «Иудейских древностей», ок. 1410 г.
Paris. Bibliothèque nationale de France. Ms. Français 6446. Fol. 3v.

В «Саде» группа из скалы с дровом и змеем, а также движущихся к ней рептилий и гибридов выглядит как полюс демонического. Но как доказать, что сходство желтых камней с острым профилем неслучайно и значимо для интерпретации всего триптиха? Начнем с того, что в нидерландском искусстве первой половины XVI в. антропоморфные пейзажи или предметы появлялись достаточно регулярно. Вспомним о небольшой работе, известной под названием «Фокусник» (ил. 3). Как сегодня полагают исследователи, она восходит к утраченному оригиналу Босха, но была написана кем-то из его учеников или подражателей [Hamburger 1984; Virole, Le Chanu 2002; Gertsman 2004, pp. 33–39; Gamboni 2014, pp. 71–86]¹⁰.

¹⁰ См. также: *Ilsink M. et al. Op. cit. P. 460–463.*



Ил. 3. Последователь Иеронима Босха.

Фокусник (фрагменты), ок. 1525 г.

Saint-Germain-en-Laye. Musée municipal. № 872.1.87

Эта загадочная картина породила серию конкурирующих интерпретаций. Помимо сатиры в адрес мошенничества и легковерия, в ней видят критику чувственного восприятия и превратного зрения, аллегорическое изображение некоего магического или еретического ритуала, а также пародию на мессу, где шарик наперсточника занимает место гостии. Каково бы ни было конкретное послание этой сцены, очевидно, что она предупреждает об опасности превратного зрения и (дьявольских) иллюзий.

Наперсточник только что исполнил свой трюк. На игровом столе расположены два металлических стаканчика и два шарика. Третий шарик лежит на одном из стаканов. Четвертый – в правой руке фокусника. На столе еще есть палочка и полосатая коническая шапка. Кроме того, там сидит лягушка, выпрыгнувшая изо рта главной жертвы обмана. Этот человек, которого иногда описывают как мужчину, а иногда – как женщину, извергает из рта еще одну лягушку.

Приглядитесь к столу, поверните изображение на 90 градусов против часовой стрелки, и вы увидите, что предметы, расположенные перед мошенником, образуют человеческое лицо. Два стакана играют роль глаз. Палочка, полосатый головной убор и два шарика служат носом с ноздрями. Лягушка, извергнутая из уст зачарованной жертвы, занимает место уст. Наконец, обруч соответствует уху. Наперсточник держит в правой руке один из шариков («зрачок» левого глаза). Тем самым он контролирует

«зрение» стола-лица. Это вполне логично: кем бы ни был главный антигерой (просто мошенником, ересиархом, дьяволом...), он выступает в роли повелителя иллюзий. Предупреждая об опасности обмана со стороны органов чувств, неизвестный последователь Босха антропоморфизует предметы, используемые фокусником, и сам создает убедительную иллюзию. Примечательно, что острый профиль наперсточника очень похож на «профиль», который в «Саде» образует желтая скала.

Как функционирует такой тип изображений с двойным дном? Чтобы ответить на этот вопрос, следует обратиться к аналитическому аппарату, разработанному Мишелем Вимансом в его книге, посвященной Герри мет де Блесу – фламандскому живописцу первой половины XVI в., и всей традиции антропоморфных пространств, которые стали популярны в европейском искусстве того периода [Weemans 2013].

Виманс различает два типа таких пейзажей. Первый содержит крипто-образ (*crypto-image*). В этом случае человеческое лицо, сформированное природными элементами, скрыто внутри обширного пространства. В качестве примера исследователь приводит картину мет де Блеса «Спящий торговец, ограбленный обезьянами», где желтая скала, торчащая из земли, может быть прочитана как нос, а расщелина под ней – как складка над верхней губой¹¹. Такой крипто-образ может восприниматься одновременно и как лицо, и как совокупность природных элементов – скал, пещер, деревьев и т. д. Чтобы зритель распознал скрытый антропоморфизм, художник вводит в пейзаж подсказки. Их задача – вызвать подозрение, что там нечто скрыто. Эту роль часто играет неожиданная регулярность элементов, контрастирующая с неправильными, как и бывает в природе, очертаниями остального ландшафта. Скрытое лицо такого типа можно описать как «слабое изображение». Его присутствие не воспринимается сразу, а от многих зрителей ускользает вовсе.

Второй тип антропоморфных пейзажей Виманс описывает как «двойной образ» (*image double*). В этом случае вся или почти вся сцена обладает антропоморфными чертами. Человеческая фигура не скрыта – она сразу предстает перед зрителем. Он видит то пейзаж (чаще всего холм или гору), то лицо. Последнее уже не является «слабым образом» внутри «сильного», но представляет собой синтез двух почти равноправных изображений. Каждый элемент пейзажа – природный или искусственный – соответствует

¹¹ Dresden. Gemäldegalerie Alte Meister. № 806 [Weemans 2013, pp. 171–174, fig. 90, 104].

конкретной части человеческого лица: например, нос образован башней, рот – мостом, глаза – двумя домами и т. д.¹²

Желтая скала, изображенная Босхом в «Саде», относится к первой категории – это крипто-образ, скрытый в масштабном пейзаже. На то, что в очертаниях желтой породы можно увидеть еще и лицо, указывает заостренная форма выступа-носа и тщательно выбранное положение насекомого-«глаза». Здесь скала-лицо, прорезанная черным провалом, в который устремляются рептилии, скорее всего, указывает на присутствие дьявола и в этой роли подменяет сцены низвержения падших ангелов и грехопадения Адама и Евы, которых на этом триптихе нет.

Похожую связь между природными формами и телами демонов можно найти у Босха в другом райском саду – на левой створке «Воза сена». Здесь центр Эдема занимает не Источник жизни – пример типично босхианской «биоархитектуры», как в «Саде», а скала сложной, но в целом естественной формы. Ее вершина увенчана синим острым наростом. Эта (растительная или животная?) форма напоминает коготь и переключается с хвостами ангелов-мятежников, которые со всех сторон трансформируются в насекомовидных демонов и падают с небес на землю [Weemans 2013, p. 175, fig. 105]. Природа прорастает злом – в «Возе сена» этот процесс показан прямо, в «Саде земных наслаждений» – завуалировано.

Трансформации форм: от рая к аду

Чтобы точнее интерпретировать послание «Сада», следует обратить особое внимание на переключки (ассоциации и оппозиции) между формами и цветами элементов, которые Босх расставил по всему открытому триптиху. Некоторые из них хорошо известны исследователям, другие до сих пор не привлекали внимания. Одни заметить легко, другие почти незаметны, но достаточно многочисленны, чтобы счесть их не случайными совпадениями, а «направляющими» интерпретации.

Начнем с того, что пространства, изображенные на левой створке, центральной панели и правой створке «Сада», объединены общей линией горизонта [Jacobs 2018, p. 204]. Голубые горы земного рая переходят в такие же дали в бескрайнем «саду», который к нему примыкает, а они продолжают скалами ада, где во тьме

¹² В качестве примера такого «двойного образа» можно привести скалу-монаха из «Аллегии иконоборчества» (ок. 1566–1570 гг.) Маркуса Герардса Старшего.

пылает пламя. Однако ниже состыковка левой створки и центральной панели оказывается не полной, а частичной [Jacobs 2000, pp. 1039–1040]. Это лучше всего заметно на примере водоемов. Например, в самом низу Эдема на стыке с центральной панелью изображен темный пруд с рептилиями и гибридами, о которых я еще скажу. Он утыкается в правый край своей створки, но за ней, на центральной панели, остается без продолжения. Между тремя частями открытого триптиха существует и континуум, и разрыв. Такой метод соединения разных пространств не был изобретен Босхом и регулярно использовался нидерландскими художниками XV – начала XVI в. [Jacobs 2018, pp. 113–121, 125].

Историки часто упоминают параллель между двумя необычными биологическими конструкциями: Источником жизни, расположенным в центре Эдема, посреди голубого озера, и Человеком-деревом, помещенным на том же уровне почти в центре ада – в водоеме черном и замерзшем. Но есть и другие переключки, на которых я хотел бы остановиться. В правом нижнем углу земного рая, в темном водоеме, изображен «морской монах» – с рыбьим телом, человеческим торсом и птичьим, похожим на утиный клювом. В его руках – книга (как подразумевается, псалтирь или breviарий?). В правом нижнем углу ада находится сцена, где свинья в монашеском уборе лезет с поцелуями к мужчине, у которого на коленях лежит хартия с вислой печатью. Перед ним стоит демон в доспехах, который протягивает ему перо и чернильницу. Эта парочка явно вымогает у него подпись на документе или напоминает о каких-то сделках, которые он греховно совершал при жизни. За свиньей стоит человек со значком вестника и двумя запечатанными документами [Belting 2005, p. 44; Glum 2007, pp. 405–408]. Важно, что книга в руках «морского монаха» и хартии, принесенные демонами-клириками, помещены на одном уровне, у правого края своих створок. «Текстуальные» элементы ада продолжают то, что началось в Эдеме, и, вероятно, превращают визуальную виньетку в инструмент критики пороков духовенства или неких церковных практик.

Скала-профиль из Эдема, о которой я писал выше, также находит композиционный эквивалент в аду. На том же уровне у правого края преисподней расположена группа, состоящая из огромных предметов: горшка, ножа, фонаря и розового диска, на котором семь демонических псов атакуют рыцаря. Он держит в руке чашу для евхаристии, а рядом лежит гостия (этот грешник – то ли церковный вор, то ли святотатец). Внутри огромного фонаря и за ним собралась толпа обнаженных воинов в шлемах, а над ними поднимаются копыта и крюки. Сам фонарь, вероятно, заимствован из

иконографии предательства Иуды. В ней один из иудейских стражников, пришедших в Гефсиманский сад, чтобы арестовать Христа, как правило держит такой светильник, а значительную часть сцены заполняют воинские шлемы (ил. 4).



Ил. 4. Слева: фрагмент «Сада земных наслаждений».

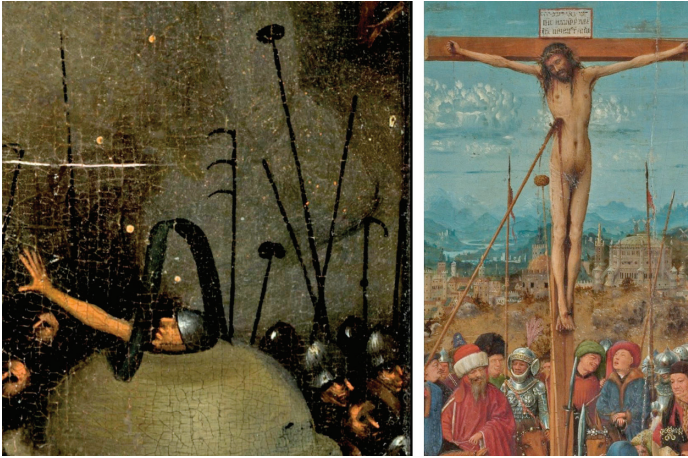
Справа: Предательство Иуды.

Миниатюра из парижской рукописи «Цвета историй»

Жана Манселя, вторая половина XV в.

Paris. Bibliothèque nationale de France. Ms. Français 56. Fol. 46

Разумеется, не все фонари, какие мы встречаем на позднесредневековых изображениях, напоминают о Страстях Христовых. Однако тут есть еще одна малозаметная, но важная параллель. Над фонарем и вооруженной толпой Босх изобразил два копья или шеста, наверху которых закреплены некие округлые предметы. Их форма достаточно специфична и подсказывает, что они заимствованы из иконографии Распятия и отсылают к фигуре Стефатона – воина, который протянул умирающему Иисусу губку, пропитанную уксусом. Изначально, видимо, имелась в виду *posca* – привычный напиток римских легионеров и простолюдья, смесь воды с винным уксусом. Тем не менее, в средневековых текстах этот жест однозначно интерпретировался *in malo* – как последнее издевательство над страдающим Спасителем [Jordan 1987]. Еле заметные предметы, которые Босх изобразил рядом с фонарем, – это такие же губки, только перенесенные с Голгофы в преисподнюю (ил. 5).



*Ил. 5. Слева: фрагмент «Сада земных наслаждений».
Справа: Ян ван Эйк. Распятие (фрагмент), ок. 1436–1438 гг.
New York. The Metropolitan Museum of Art, № 33.92ab*

Положение, размер и диагональный наклон громадного ножа, который помещен в аду под фонарем, точно соответствуют очертаниям «носа» антропоморфной скалы, расположенной на том же уровне в Эдеме (ил. 6)¹³. Возможно, Босх хотел изобразить наказание римлян и иудеев, истязавших и распявших Спасителя. Более вероятно, что он использовал узнаваемые элементы из иконографии Страстей для того, чтобы представить грехи, совершаемые людьми, как новую муку, причиняемую Господу, или чтобы показать, как грех прорастает из повседневных практик. Самые обычные предметы становятся его орудиями и потому в аду превращаются в инструменты наказания.

¹³ Аналогичная переключка есть и в «Возе сена». На центральной панели двое грешников рвутся к лестнице, ведущей на вершину стога, олицетворяющего мирские блага и вождения. На правой, адской, створке на том же уровне и под тем же углом изображена лестница, по которой демон поднимает материалы на башню, строящуюся из человеческих грехов.



*Ил. 6. «Сад земных наслаждений»:
одна из переключек между Эдемом и адом
Madrid. Museo Nacional del Prado. № P02048*

Роль отсылок к Страстям в аду Босха – сюжет для отдельной статьи. Здесь я ограничусь несколькими гипотезами, связанными с логикой отношений между Эдемом и преисподней. Структура пространства и фауна райского сада, в котором начинается история человеческих наслаждений, существенно отличаются от иконографических конвенций того времени. На левых створках «Воза сена» и «Страшного суда» Босх поместил ад с полной историей зла, входящего в мир и в человека: от низвержения падших ангелов до изгнания Адама и Евы из Эдема. В «Саде земных наслаждений» он сосредоточился на теме «брака» первых людей, которая тоже была известна в книжной миниатюре как самостоятельный сюжет. Однако, отказавшись от прямого изображения падших ангелов и змея-искусителя, он все равно говорит о них – через зловещие трансформации природы, а также изобилие рептилий и гибридов, напоминающих привычные в те времена фигуры демонов. Еще важнее, что Босх ввел в свой триптих серию переключек между земным раем, в который уже вошла смерть, и преисподней. Они ведут взгляд зрителя от левой створки к центральной панели, а от нее – к правой створке и показывают, как зло прорастает в истории и природе человека.

Литература

- Baschet, Bonne, Dittmar 2012 – *Baschet J., Bonne J.-Cl., Dittmar P.-O.* Le monde roman: Par-delà le bien et le mal. P.: Arkhê, 2012. 288 p.
- Belting 2005 – *Belting H.* Hieronymus Bosch: Garden of Earthly Delights. Munich: Prestel, 2005. 125 p.
- Carroll 2022 – *Carroll M.D.* Hieronymus Bosch. Time and transformation in The Garden of Earthly Delights. New Haven: Yale University Press, 2022. 192 p.
- Falkenburg 2011 – *Falkenburg R.* The land of unlikeness. Hieronymus Bosch, The Garden of Earthly Delights. Zwolle: W Books, 2011. 320 p.
- Gamboni 2014 – *Gamboni A.* L'Escamoteur: économie de l'illusion, écologie de l'attention // Technologies de l'enchantement. Pour une histoire multidisciplinaire de l'illusion / réd. Y. Cutton, A. Braitto. Grenoble: UGA Éditions, 2014. P. 71–86.
- Gertsman 2004 – *Gertsman E.* Illusion and deception. Construction of a proverb in Hieronymus Bosch's *The Conjuror* // Athanor. 2004. Vol. 22. P. 33–39.
- Glum 2007 – *Glum P.* The key to Bosch's *Garden of Earthly Delights*. Vol. 1. Tokyo: Chuo-Koron Bijutsu Shuppan, 2007. 516 p.
- Hamburger 1984 – *Hamburger J.* Bosch's *Conjuror*. An attack on magic and sacramental heresy // Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art. 1984. Iss. 14. No. 1. P. 4–23.
- Jacobs 2000 – *Jacobs L.F.* The triptychs of Hieronymus Bosch // The Sixteenth Century Journal. 2000. Vol. 31. No. 4. P. 1009–1041.
- Jacobs 2018 – *Jacobs L.F.* Thresholds and boundaries. Liminality in Netherlandish art (1385–1530). N.Y.: Routledge, 2018. 231 p.
- Jordan 1987 – *Jordan W.C.* The last tormentor of Christ. An image of the Jew in Ancient and Medieval exegesis, art, and drama // The Jewish Quarterly Review. 1987. Vol. 78. No. 1-2. P. 21–47.
- Koldewej, Vandenbroeck 2001 – Hieronymus Bosch. The complete paintings and drawings / ed. by J. Koldewej, P. Vandenbroeck. N.Y.: Harry N. Abrams, 2001. 208 p.
- Koerner 2016 – *Koerner J.L.* Bosch and Bruegel. From enemy painting to everyday life. Princeton; Oxford: Princeton University Press, 2016. 432 p.
- Virole, Le Chanu 2002 – Jérôme Bosch et l'Escamoteur / réd. A. Virole, P. Le Chanu P. P.: Somogy Editions d'Art, 2002. 64 p.
- Weemans 2013 – *Weemans M.* Herri met de Bles. Les ruses du paysage au temps de Bruegel et d'Erasmus. Paris: Hazan, 2013. 320 p.

References

- Baschet, J., Bonne, J.-Cl. and Dittmar, P.-O. (2012), *Le monde roman: Par-delà le bien et le mal*, Arkhê, Paris, France.
- Belting, H. (2005), *Hieronymus Bosch: Garden of Earthly Delights*, Prestel, Munich, Germany.

- Carroll, M.D. (2022), *Hieronymus Bosch. Time and transformation in The Garden of Earthly Delights*, Yale University Press, New Haven, USA.
- Falkenburg, R. (2011), *The land of unlikeness. Hieronymus Bosch, The Garden of Earthly Delights*, WBooks, Zwolle, Netherlands.
- Gamboni, A. (2014), "L'Escamoteur: économie de l'illusion, écologie de l'attention", in Citton, Y. and Braitto, A., eds., *Technologies de l'enchantement. Pour une histoire multidisciplinaire de l'illusion*, UGA Éditions, Grenoble, France, pp. 71–86.
- Gertsman, E. (2004), "Illusion and deception. Construction of a proverb in Hieronymus Bosch's *The Conjuror*", *Athanon*, vol. 22, pp. 33–39.
- Glum, P. (2007), *The key to Bosch's Garden of Earthly Delights*, vol. 1, Chuo-Koron Bijutsu Shuppan, Tokyo, Japan.
- Hamburger, J. (1984), "Bosch's *Conjuror*. An attack on magic and sacramental heresy", *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art*, iss. 14, no. 1, pp. 4–23.
- Jacobs, L.F. (2000), "The triptychs of Hieronymus Bosch", *The Sixteenth Century Journal*, vol. 31, no. 4, pp. 1009–1041.
- Jacobs, L.F. (2018), *Thresholds and boundaries. Liminality in Netherlandish art (1385–1530)*, Routledge, New York, USA.
- Jordan, W.C. (1987), "The last tormentor of Christ. An image of the Jew in Ancient and Medieval exegesis, art, and drama", *The Jewish Quarterly Review*, vol. 78, no. 1-2, pp. 21–47.
- Koldeweij, J. and Vandenbroeck, P., eds. (2001), *Hieronymus Bosch The complete paintings and drawings*, Harry N. Abrams, New York, USA.
- Koerner, J.L. (2016), *Bosch and Bruegel. From enemy painting to everyday life*, Princeton University Press, Princeton, Oxford, USA.
- Virole, A. and Le Chanu, P., eds. (2002), *Jérôme Bosch et l'Escamoteur*, Somogy Editions d'Art, Paris, France.
- Weemans, M. (2013), *Herri met de Bles. Les ruses du paysage au temps de Bruegel et d'Erasmus*, Hazan, Paris, France.

Информация об авторе

Михаил Р. Майзульс, кандидат исторических наук, Российский государственный гуманитарный университет, Москва, Россия; 125047, Россия, Москва, Миусская пл., д. 6, стр. 6; maizuls@gmail.com

Information about the author

Mikhail R. Maizuls, Cand. of Sci. (History), Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia; 6-6, Miusskaya Sq., Moscow, Russia, 125047; maizuls@gmail.com