

Платоническая традиция и визуальность

Валерия Косякова

Иероним Босх: между рецепцией и конструированием неоплатонизма в визуальной культуре позднего Средневековья

VALERIA KOSYAKOVA

HIERONYMUS BOSCH'S ANGELS, DEMONS AND FOOLS: THE RECEPTION
OF NEOPLATONISM IN THE VISUAL CULTURE OF THE LATE MIDDLE AGES

ABSTRACT. The problem of the reception of Neoplatonism in late Medieval and Renaissance painting is one of the central ones for visual studies, both in iconology and iconography. The glory of the iconological school largely took place thanks to the study of the reception of Neoplatonism by Renaissance artists. However, to this day, there remain disputes about the validity of such interpretations, and the boundaries of “fitting in” and constructing the reception of Plato’s philosophy in scholarly discourse. The current article deals with the problem of the reception of Neoplatonism in the works of the late Medieval artist Hieronymus Bosch. In some cases, his visual code does incorporate the Neoplatonic concepts assimilated in Medieval visual culture, and elsewhere, a comparative analysis of Bosch’s works with Neoplatonism may give the researcher and the viewer the opportunity to interpret a number of dark places in the painter’s “theological” works. The reception of Neoplatonism in the triptychs of the Dutch artist may be traced in three directions. The first is based on the ideas of heavenly hierarchies, as well as on the ontological reciprocation of being and non-being in the structure of Creation, which found visual expressive forms on the panels of triptychs dedicated to the construction of Paradise. The second group of images associated with the reception of Platonism mirrors the first: it is the hierarchical structure of demons and direct images of Judgment, which dominate in Bosch’s visual language and reflect Neoplatonic ideas about the afterlife retribution. The third type of visual allusions is associated with the image of fools found in Bosch’s unconventional works. **KEYWORDS:** Neoplatonism, iconology, Late Middle Ages, Hieronymus Bosch, Last Judgment, Ship of Fools.

© В.А. Косякова (Москва). art_o@list.ru. Российский государственный гуманитарный университет.

Платоновские исследования / Platonic Investigations 16.1 (2022)

DOI: 10.25985/Pl.16.1.15

Иероним Босх, знаменитый нидерландский художник позднего Средневековья, — эталонный пример эклектичной интерцинтности своей эпохи. Сложность реконструкции его визуального послания чаще всего связана с расширительным референтным полем визуального нарратива в пространстве триптихов. Это приводит, в свою очередь, к проецированию интерпретативных схем и тропов исследователями, вчитывающими в работы художника те или иные визуальные или текстуальные цитаты.

В работах Босха находили и продолжают искать отсылки к эзотерическим учениям, алхимическим и ведовским практикам, астрологическим трактатам и философско-теологическим посланиям. Однако во многом именно поиски неоплатонистских коннотаций в исследовательском дискурсе *Bosch studies* стали катализатором множественности прочтений визуального языка художника. В нашей статье мы обратимся к проблеме конструирования неоплатонистских стратегий интерпретаций в исследованиях об Иерониме Босхе, а также рассмотрим триптих «Сад земных наслаждений» и картину «Корабль дураков» в свете неоплатонизма 15–16 веков.

На сегодняшней день нет документов, устанавливающих интерес или знакомство художника с трудами платоников или неоплатоников, и так же невозможно реконструировать интенции заказчиков произведений Босха, его донаторов. Из-за скудости письменных источников, невозможности подтвердить или опровергнуть ту или иную теорию, Босх становится лесом расходящихся троп интерпретаций, больше сообщающих нам об истории науки — иконологии, иконографии, визуальных исследованиях, — чем об интенциях самого художника или ктитора. С другой стороны, известно, что Босх состоял в религиозном Братстве Богоматери, славившемся своим достопочтенным составом и внушительной библиотекой. Но установить полный тезаурус текстов, к которому апеллировал художник, на данный момент представляется невозможным, а вопрос о неоплатонизме — знал ли художник труды древних авторов (в выдержках либо переска-

зах), или же этот неоплатонизм сконструирован искусствоведческими исследованиями, остается открытым.

Самый известный триптих, «Сад земных наслаждений», написан около 1500 года и служит примером попыток поисков и обретения неоплатонизма в живописи Босха. Существуют радикально противоположные толкования образов, встречающихся в этой работе. Некоторые исследователи считают, что Босх представил Эдем и идею брака между женщиной и мужчиной, освященного Богом¹. С другой стороны, сцены убийства, насилия, а также фаллические образы, свидетельствуют о фатальной предопределенности пути людского рода, где телесное возобладает над духовным². Неоднозначность триптиха делает возможным существование двух диаметрально противоположенных трактовок: согласно одной традиции, триптих — осуждение плотского греха, каковой влечет за собой воздаяние, а согласно другой — наоборот, триптих посвящен теме восхождения от телесного к духовному, от физического к метафизическому, от человека к Творцу. Именно последняя трактовка, складывавшаяся последнее столетие в разных исследовательских программах, рассматривала Босха в связи с популярностью неоплатонической философии, пришедшей в Нидерланды из флорентийской Италии.

Первым крупным исследователем, инициировавшим дискурс о Босхе в связи с неоплатонизмом, был Вильгельм Френгер. Его *idée fixe* стала концепция связи Босха с сектой свободного духа, астрологией и итальянским неоплатонизмом. Собственно неоплатонизм являлся необходимым тропом для толкования астрологических и «сектантских» практик художника, на которых построено исследование Френгера. В 1942 году Френгер выдвинул гипотезу о том, что Иероним Босх, вероятно, должен был консультироваться с неким образованным еврейским «советником», работавшим в тесном сотрудничестве с художником. В 1948 году Френгер обнаружил подходящего человека в архиве Хертогенбосе: в городской хронике упоминалось, что в 1496 году еврей-

¹ Erffa 1989: 158.

² Fraenger 1951: 122.

ский магистр Якоб ван Альмангиен был крещен в Хертогенбосе в присутствии прославленного императора Максимилиана I, его сына эрцгерцога Филиппа Габсбурга и нескольких брабантских оруженосцев, присутствовавших в качестве крестных родителей. Поскольку Альмангиен был евреем, его работа с Босхом не задокументирована, но влияние и присутствие этого человека заметно, с точки зрения Френгера, во многих главных полотнах Босха³. Согласно Френгеру, работы Босха переполнены отсылками к различным текстам, требующим знания иврита и философии 15 века — именно поэтому Босх был вынужден работать вместе с консультантом. Френгер видел в Босхе оккультного мистика, который должен был иметь тесные связи с адамитами, сектой прославлявших обнаженное тело полигамных христиан, действовавшей в Брабанте столетием ранее. Исследования Босха Френгером имели огромный резонанс, но вскоре были отвергнуты научным сообществом. Тем не менее, его гипотеза продолжала процветать в средствах массовой информации и в трудах писателей-эзотериков⁴.

Обнаружение Френгером имени Якоба ван Альмангиена стало сенсацией, открывшей ящик Пандоры, из которого возникали новые интерпретации работ Босха. В посмертно вышедшем исследовании бельгийского историка искусств Яна Кениса фигура Якоба ван Альмангиена становится отправной точкой. Но в отличие от Френгера, Кенис не пытается связать через нее Босха с еретической сектой. Он склонен полагать, что Якоб ван Альмангиен — это то же лицо, что и Йоханан Алеманно (Алеманно — латинская версия распространенного в Германии ашкеназийского еврейского имени, которое в Нидерландах звучало как Альмангиен). Согласно Кенису, Якоб Алеманно был иудеем немецкого происхождения, который засвидетельствован в Падуе в 1486 году в окружении итальянского гуманиста Пико делла Мирандолы. Более того, это не кто иной, как Йоханан Алеманно — итальянский философ и каббалист, учитель Пико делла Мирандолы.

³ Fraenger 1947: 122.

⁴ Fraenger 1975: 148.

Йоханан Алеманно был итальянским еврейским раввином, известным каббалистом, философом-гуманистом и экзегетом, а также учителем иврита у итальянских гуманистов, включая Пико делла Мирандолу⁵. Он учил, что каббала — это ключ к божественной магии⁶, а его мистическое или теософское объяснение библейского придания о сотворении мира имеет сходство с сочинением Пико делла Мирандолы о космогонии «Гептапл, или о семи подходах к толкованию шести дней творения» (1489), аллюзии на которое можно разглядеть и у Босха. Согласно Кенису, Алеманно приехал в Нидерланды между 1490 и 1500 годами, где познакомился с Босхом и оказал на того сильнейшее влияние, причем до такой степени, что «Сад земных наслаждений» оказывается возможным интерпретировать с помощью каббалистической книги «Зогар» 13 века⁷.

Популярные исследования Рольфа Гросса тоже строятся вокруг персоны Альмангиена и в большей степени развивают круг идей, связанный с итальянским неоплатонизмом и его отголосками у Босха⁸. В рамках исследовательской установки на неоплатоническое прочтение триптих «Сад земных наслаждений» (или «Сад любви») анализируется как концепция любви и ее ипостасей. Очевидно, что множество обнаженных фигур на центральной панели, предающихся всевозможным утехам и вкушениям, является центральной проблемной точкой притяжения для интерпретации триптиха. В зависимости от исследовательской оптики, по-разному разворачивается траектория комментария триптиха: от поисков аллегорий до буквальной иллюстрации текстом Фичино:

Мы же, дорогие друзья, не только должны любить бога без меры (как в нашем изображении повелела Диотима Сократу), но будем любить лишь его одного. Разум так же относится к богу, как глаза наши к солнцу. Глаз же не только всех более любит свет, но только свет один и любит. Если мы возлюбим тела, души, ангелов, то

⁵ Chajes 2019: 1–5.

⁶ Sirat 1985: 410.

⁷ Kenis 2001: 88–129.

⁸ Gross 2011: 10–44.

не их самих, но бога в них будем любить. В телах — тень бога, в душах — подобие бога, в ангелах — образ его. Так в настоящем мы будем любить бога во всём, чтобы в конце концов всё полюбить в боге. Ибо живя так, мы достигнем того, что узрим и бога, и всё в боге, и возлюбим и его самого и всё то, что в нем. И всякий, кто во времени сем посвятит себя любовью своей богу, обретет наконец в боге себя. Ибо вернется к своей идее, благодаря которой он был сотворен. И там, если чего будет ему не доставать, он будет исправлен и навечно воссоединится со своей идеей. Истинный же человек и идея человека тождественны. Так что кто из нас на земле отошел от бога, тот не истинный человек, ибо он отделился от своей идеи и формы. А к ней ведут нас божественная любовь и благочестие. И так как здесь мы рассеянны и увечны, то, воссоединившись в любви с нашей идеей, мы станем цельными людьми, так что окажется, что сперва мы станем почитать бога в вещах, чтобы затем возлюбить вещи в боге, и почитать вещи в боге, чтобы обрести в нем прежде всех других вещей нас самих, так что окажется, что, любя бога, мы возлюбим самих себя⁹.

Рассматривая триптих через призму неоплатонизма Фичино, чувственные образы на нем предстают репрезентациями идеи любви, движущей силы, которая заставляет Бога — или с помощью которой Бог заставляет себя — излить свою сущность в мир и которая, с другой стороны, побуждает творения, представленные на триптихе в образе любовников и любовниц, искать воссоединения с Богом. При этом триптих изобилует разными типами любви. Согласно Фичино, любовь — одно из названий для *circuitus spiritualis* («духовного круговращения»), которое совершается от бога к миру и от мира к богу. Центральный визуальный мотив всего триптиха — круговращение: центрические формы, птицы, источники вод, фрукты — композиционно триптих обыгрывает форму круга, замкнутости и полноты. Герои триптиха вступают в мистический поток. Поведение людей, склонных к сильной чувственности, в Средневековье объясняли при помощи астрологического анализа. Считалось, что влюбленные — «дети Венеры». На триптихе Босха представлена непосредственная иконография

⁹ Фичино 1981: 217.

Венеры в образе обнаженных купающихся женщин, восходящая к астрологическим трактатам. Согласно Фичино, «небесная Венера» представляет собою чистоту, но воплотившись и став, таким образом, порождающей силой, она превращается в «природную Венеру», которая владеет промежуточными способностями человека, а именно воображением и чувственным восприятием. От «Венеры пошлой» к «Венере небесной» проходит путь человек в образах этого триптиха, если предположить, что «духовный наставник» Альмангиен консультировал Босха, влияя на иконографическую программу художника своими знаниями комментариев Фичино на «Пир» Платона.

Среди людей встречается и грубая «звериная любовь» (*amor ferinus*), которая не имеет ничего общего с высшими родами любви и есть даже не порок, а просто безумие. Эта «безумие» у Босха на триптихе показано через табуированные и непомерные формы сладострастия. Образ всадников, скачущих вокруг озера на разных зверях с гипертрофированно изображенными гениталиями, маркирует плотский грех, а также «звериную» низменную любовь. Сравнение «Сада любви» с философской системой Фичино, на первый взгляд, кажется релевантным, поскольку у Босха обнаруживается несколько уровней: земной, человеческий, небесный. На закрытых створках представлены космический ум, космическая душа в образе небесных сфер и Бог, творящий землю: его божественная сила, эмануруя, пронизывает небеса, нисходит через стихии и заканчивается в материи, далее — в творении Адама и Евы, изображенных на правой створке триптиха. Триптих воплощает идею желания. Зрителю же, реципиенту, отводится функция созерцания образов любви и познания, через которое он совершает духовное восхождение. Более того, в триптихе Босха установлены отсылки к астрологическим трактатам: так, образ фонтана согласуется с Сатурном, Юпитер закодирован в образе созерцательных героев на центральной панели, Венера связана с «детьми любви». Таким образом, мы имеем здесь дело с репрезентацией проекта космического ума и его связи с космической душой согласно Фичино.

Гросс рассматривает центральную панель триптиха с позиций неоплатонистского толкования, обнаруживая три уровня репрезентации любви. Обнаженные тела, предающиеся плотским утехам и вкушению плодов, — визуальная аллегория природной похоти; летающие крылатые существа в верхней части триптиха — пифагорейские небеса; а союз Адама, Евы и Христа на правой панели — восхождение к божественной любви. Пространство с изображением ада на правой створке триптиха может быть истолковано как земной мир, или *Terra Nostra*, что отсылает к «Речи о достоинстве человека» Пико делла Мирандолы. На левой створке разворачиваются кошмары и пророчества Сивиллы¹⁰.

Однако на каком основании проводятся в рамках искусствоведческих исследований такие прямые интерпретации, обнаруживающие непосредственное влияние итальянской гуманистической мысли на иконографию нидерландского художника? Исключительно на сконструированной Френгером традиции, в которой недостаток архивных данных компенсирован вольными параллелями с неоплатонизмом. А фигура Альмангиена, обрстая новыми трактовками, становится связующим звеном между гуманистической мыслью и художником. Триптих «Сад земных наслаждений», как самый неоднозначный и полисемичный визуальный текст Босха, становится наиболее частым материалом, трактуемым через неоплатонистические параллели. О фигуре Альмангиена нет никаких точных документальных свидетельств, большие сомнения вызывает и образ «консультанта» художника, а если убрать медиатора — посредника между Босхом и итальянским неоплатонизмом, — станет бездоказательной и система параллелей между Фичино и Босхом.

Примечательно, что на более релевантные параллели между (нео)платонизмом и Босхом историки искусств не обратили внимание, углубившись в астрологические, алхимические и каббалистические интерпретации монументальных работ художника. Хотя так называемый «Корабль дураков» — часть утраченного три-

¹⁰ Gross 2011: 11.

птиха, посвященного мытарствам человека в земной жизни, — много ближе связан с рецепцией Платона в конце 15–16 веков.

Корабль — концентрированный средневековый символ, в первую очередь с ним ассоциировали Церковь (неф — палуба, римский крест Т-образной формы — якорь и т.п.). В сцене с дураками у Босха сакральность корабля профанируется: на картине персонажи выпивают, а монах и монахиня, которые должны нести слово Божие, распевают песни. У руля корабля сидит переодетый в костюм черта актер. Мачта судна вовсе не крест, а дерево, по которому ползет упитанный мужчина, дабы ножом срезать привязанную к стволу курицу. В этой сцене Босх запечатлел популярный языческий ритуал, во время празднования Масленицы разыгрывавшийся в Нидерландах, северной Европе и на Руси — обряд майского дерева, когда взбираются по намазанному жиром стволу весеннего дерева, славя плодородие, — популярнейшую ежегодную забаву. На вероотступничество намекает и мусульманский (еретический, по Босху) флаг, развевающийся над пассажирами дурного судна. А в кроне дерева сидит сам дьявол в образе глазастой совы. Корабль без кормила и ветрил, он ведом не словом Божиим и заповедями, а дураками, горбатым шутком. Его характерная шапочка с рожками демонстрирует его бесовскую природу — так же, как и посох с антропоморфным лицом-навершием. Подобную шутковскую трость обнаруживаем на гравюре Дюрера (предположительно), сделанной для «Корабля дураков» Себастьяна Бранта.

Образ судна, заполненного людьми, пересекающими океанские воды без определенного пункта назначения, — одна из (немногих) аллегорий, которые Платон приводит в «Государстве». В 6 книге (488а–489е) он описывает корабль, капитан которого — сильный человек, однако у него плохое зрение и слух, и он мало смыслит в искусстве мореходства. Его моряки столь же невежественны, но несмотря на свою неумелость стараются отнять у него кормило. Между тем корабль плывет себе по течению.



Рис. 1. Флаг дураков гордо реет над кораблем, у штурвалов в руках особые антропоморфные трости. Хотя произведение Босха было написано ранее, хрестоматийными стали параллели между «Кораблем дураков» Себастьяна Бранта и живописным размышлением Босха на ту же тему.

Das Narrenschiff Ink.394.4 (Basel 1494).

Sächsischen Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden.



Рис. 2. Иероним Босх, «Корабль дураков» (ок. 1500).
Paris, Louvre, Inv. RF 2218.

В платоновской аллегории корабль приравнивается к системе управления, капитан — к правителю. Из-за неспособности капитана моряки борются за контроль над кораблем, который, на горе всех, кто на борту, может разбиться и затонуть. Аллегию судна, дрейфующего по течению, не следует понимать как критику демократического правления. Платон отстаивает идею стратифицированного общества, в котором правители являются философами, людьми, которые с ранних лет были обучены направлять свой выбор с помощью разума и беспристрастного поиска общего блага.

Платон был автором, интенсивно изучавшимся в 15–16 веках, в период, когда происходили великие морские экспедиции, географические открытия. Себастьян Брант, известный интеллектуал, поэт и сатирик, живший в Страсбурге, популяризировал аллегорию плывущего по течению судна, заполненного глупцами. В 1494 году в Базеле вышла его сатирико-дидактическая поэма «Корабль дураков», изобразившая вереницу глупцов, отправившихся в страну «Глупляндию». Брант создает типологию социально-политической «дурости» и «безумия». Категория «безумия», по Бранту, связана с «глупостью», отсутствием иерархии и христианской морали. В поэме Бранта дураки — последователи Святого Гробиана, вымышленного святого — покровителя людей пошлых и низких, которые подчиняются ему, несмотря на его глупость, понятию как грех: забвение заботы об общем благе князьями, попами, монахами, юристами и становится причиной греха глупости. Успех первого издания, опубликованного в Базеле, побудил редактора книги опубликовать иллюстрированный латинский перевод. Это издание было представлено публике в 1497 году, и большинство иллюстраций приписываются Альбрехту Дюреру, главному художнику и граверу эпохи Возрождения в немецких странах.

Иероним Босх написал свой «Корабль дураков» через несколько лет после триумфального успеха поэмы Себастьяна Бранта, около 1500 года, и в ряде других его работ также задействована



Рис. 3. Иероним Босх, триптих «Страшный суд»,
фрагмент со сценой низвержения восставших ангелов.
Akademie der bildenden Künste Wien, Inv. GG-579-581.



Рис. 4. Иероним Босх, триптих «Воз сена»,
фрагмент со сценой низвержения восставших ангелов.
Madrid, Museo Nacional del Prado, Inv. P002052.

концепция ложных устремлений и глупости как греха (на центральной панели триптиха «Воз сена», на картине «Извлечение камня глупости»). Его концепция глупости будто иллюстрирует Бранта, впитывая коннотации темы неумелого правителя, восходящие к платоновскому «Государству». Другим предположительным прототипом образа корабля могла служить позднесредневековая поэма 14 столетия «Паломничество души» Гийома де Дегильвилля. В этом произведении рассуждения о природе души и ее эманации в материи связываются с восхождением от греха плоти через монашеские обеты и веру в Троицу к любви, а следовательно, к Богу. Аналогичную концепцию, только исполненную в духе зеркала, можно прочесть и на триптихе «Сад земных наслаждений», где плоть придается последовательному осуждению и противопоставляется мистическому браку между Христом и Церковью. На «райских» створках триптихов «Воз сена» и «Страшный суд» репрезентированы рассуждения Босха о небесных и «адских» иерархиях.

На обоих триптихах образ мира, представленный на центральной панели, начинается на правой, где изображено грехопадение Адама и Евы, а еще ранее (выше) — низвержение восставших ангелов. Истоком греха и первым грехопадением, по Босху, становится не просто искушение Евы и Адама, а та сцена, которая разворачивается на самом небе, на заре бытия земли, созданной Богом, — падение грешного, возгордившегося ангела Люцифера. Зло возникло в момент, когда Люцифер противопоставил себя Богу — абсолютному добру. Взбунтовавшись, он отделился от божественного пространства, был низвергнут на землю, а затем — в преисподнюю, владыкой которой и сделался. Изначально будучи светом, Люцифер повергается и обращается во мрак, и так появляется темная, негативная природа бытия: изначальная онтологическая доброта и чистота мира непоправимо поругана Люциферовым бунтом и заражена грехом, откуда его перманентное разрушения. Это разрушение в духе средневековой визуальной традиции Босх представляет через нарушение порядка и перево-

рачивание бывших ангелов с ног на голову — именно так «вверх тормашками» ангелы падают на землю и далее в преисподнюю, становясь демонами. Проблема, поставленная фигурой Люцифера, касается идеи деградации миробытия, исконно благого, но — по причине несовершенного и злого выбора — падшего. Таким образом, распад и разложение имманентны миру и представлены в фигурах в пространстве триптихов: Люцифера, Адама, Евы, Каина, Иуды, во многих других персонажах, а в итоге — в глупости простых обывателей, которым Босх направляет свое послание. Визуальная картина мира Босха онтологизирует зло ровно так же, как и благо, бытие и небытие, веру и ложь. Последняя связана с грехом отступничества от заповедей и священного закона. Босха называют художником-мизантропом из-за того, что он ярко и однозначно противопоставил мир земной и мир небесный. Однако связующим звеном между этими устойчивыми бинарными оппозициями становятся динамическая концепция покаяния через любовь, репрезентированная в фигуре «коробейника» или «блудного сына», встречающейся на закрытых створках триптиха «Воз сена» и во фрагменте несохранившегося триптиха «Паломничество по земной жизни».

Литература

- Фичино, Марсилио (1981), “Комментарий на «Пир» Платона, О любви” (пер. А. Горфункеля, В. Мажуги, Э. Черняка), in В.П. Шестаков (ред.), *Эстетика Ренессанса*, 1.144–241. М.: Искусство.
- Chajes, J.H.; Harari, Y. (2019), *Practical Kabbalah: Guest Editors' Introduction*. Ben-Gurion University.
- Colette, S. (1985), *A History of Jewish Philosophy in the Middle Ages*. Cambridge University Press.
- Erffa, H. (1989), *Ikonomie der Genesis. Die christlichen Bildthemen aus dem Alten Testament und ihre Quellen*. München: Deutscher Kunstverlag.
- Fraenger, W. (1947), *Hieronymus Bosch. Das tausendjährige Reich. Grundzüge einer Auslegung*. Coburg: Winkler.
- Fraenger, W. (1951), *The Millennium of Hieronymus Bosch*. University of Chicago Press.
- Fraenger, W. (1975), *Hieronymus Bosch. Mit einem Beitrag von Patrik Reuterswärd*. Dresden: Verlag der Kunst.
- Gross, Rolf W.F. (2011), *The Life and Times of Hieronymus Bosch*. Los Angeles: Pacific Palisades.
- Kenis, J. (2001), *De Tuin der Kennis 1498–1998*. Kuurne: Esopus.
- Sirat, C. (1985), *A History of Jewish Philosophy in the Middle Ages*. Cambridge University Press; Maison des Sciences de l'Homme.