

БОСХ
ДЮРЕР
БРЕЙГЕЛЬ

Москва
Издательство АСТ

УДК 75.03(4)“14/15”

ББК 85.143(3)

Б85

Чудов, Иван Олегович.

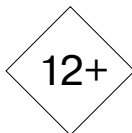
Б85 Босх, Дюрер, Брейгель / авт. сост. Иван Чудов. – Москва : Издательство АСТ, 2019. – 160 с.: ил. – (Шедевры живописи на ладони).

ISBN: 978-5-17-104244-8

Живопись эпохи Возрождения, или Ренессанс, составляет золотой фонд не только европейского, но и всего мирового искусства. До конца XV в. Ренессанс был явлением только итальянской культуры. Но на рубеже XV–XVI вв. возрожденческая культура преодолела национальные границы Италии и быстро распространилась по странам Западной Европы к северу от Альп – в Нидерландах и Германии. Вершиной искусства Северного Возрождения начала и первой половины XVI века можно считать творчество Иеронима Босха, Питера Брейгеля Старшего и Альбрехта Дюрера. Книга рассказывает о жизни и творческом пути трех гениев Северного Возрождения.

УДК 75.03(4)“14/15”

ББК 85.143(3)



Шедевры живописи на ладони

Иван Чудов

БОСХ, ДЮРЕР, БРЕЙГЕЛЬ

Издание для досуга

Ответственный редактор А.В. Чудова, технический редактор Т.П. Тимошина, компьютерная верстка Ю.Б. Анищенко, корректор Е.Л. Тарасова

Подписано в печать 23.01.2019

Формат 70х100¹/₃₂. Усл. п.л. 6,5.

Печать офсетная. Бумага мелованная. Гарнитура FuturaBook.

Доп. тираж 2000 Заказ №

Общероссийский классификатор продукции
ОК-034-2014 (КПЕС 2008): 58.11.1 – книги, брошюры печатные

Произведено в Российской Федерации. Изготовлено в 2019 году.

Изготовитель: ООО «Издательство АСТ»
129085, Москва, Звездный бульвар, д. 21, стр.1, к. 705, пом. 1, 7 этаж
Наш электронный адрес: www.ast.ru
E-mail: ogiz@ast.ru

© ООО «Издательство АСТ», 2019

ПРЕДИСЛОВИЕ

Живопись эпохи Возрождения, или Ренессанса, составляет золотой фонд не только европейского, но и всего мирового искусства. Период Ренессанса пришел на смену темному Средневековью, подчиненному церковным канонам, и предшествовал последующему Просвещению и Новому времени. Эпоха Возрождения подарила нам множество великих имен и гениальных произведений искусства. С Ренессансом связаны имена многих великих художников: Боттичелли, Микеланджело, Рафаэля, Леонардо Да Винчи, Джотто, Тициана, Корреджо... Это лишь малая часть имен творцов этой великой эпохи. С Возрождением связано и возникновение новых стилей и техник живописи. Подход к изображению человеческого тела стал практически научным. Художники стремились к максимальной жизненности сюжета – картины того времени отличаются проработанностью каждой детали; люди и события выглядят крайне реалистично. Эта эпоха культурного расцвета началась в Италии в XIV веке, а уже затем распространилась по всей Европе и достигла своего апогея к концу XV века. Историки делят данный период в искусстве на четыре этапа: Проторенессанс, раннее, высокое и позднее Возрождение. Особую ценность и интерес представляет, безусловно, итальянская живопись эпохи Возрождения, однако не стоит упускать из внимания французских, немецких, нидерландских мастеров.

Пробуждение Европы шло двумя путями: развитие и распространение гуманистического светского мировоззрения, и развитие идей обновления религиозных традиций. Оба этих пути соприкасались, порой сливались, но все же были антагонистами. Италия выбрала первый путь, а Северная Европа – второй.

Северное Возрождение – культура европейских стран, расположенных к северу от Альп (Нидерланды, Германия, Франция; отчасти – Англия и Испания), где в XV–XVI веках в основ-

ном под влиянием Италии произошел расцвет живописи. В отличие от Италии, где памятники древнеримской эпохи находились в каждом городе, страны Северной Европы не обладали собственным античным наследием. Северное Возрождение выросло из готики и сохранило с ней тесную связь, а новые гуманистические идеи соединились со средневековыми традициями. В отличие от итальянских мастеров, в произведениях которых человек предстал «мерой всех вещей» и был властелином природы, нидерландские и немецкие художники не утратили ощущения грандиозности и величия мироздания, где человек, камень, цветок – в равной мере драгоценные «перлы творения». Живописцы итальянского Ренессанса видели людей сквозь призму прекрасного идеала; мастера Северного Возрождения стремились передать индивидуальную неповторимость человека и его окружения. Вот почему у художников Северного Возрождения так заметен интерес к натюрморту, пейзажу, интерьеру, в то время как итальянские мастера большое внимание уделяли, наоборот, портрету человека. В искусстве северных стран было больше внутренней противоречивости, неравномерно развивались различные виды искусства. Ренессансные принципы воплотились прежде всего в живописи, графике и книжной миниатюре. Возрождение не сложилось здесь в цельную стройную систему, применение классических пропорций и прямой перспективы не было всеобъемлющим; художники широко использовали унаследованные от готики условные приемы, добиваясь большей эмоциональной выразительности. Очень рано были найдены самостоятельные и смелые реалистические решения, северные мастера проявили удивительную наблюдательность в изображении человека, природы, мира вещей. Северное Возрождение характеризуется менее пристальным вниманием к изучению античности и анатомии человека, но отличается детализированной и тщательной техникой письма. Важное идеологическое влияние на искусство Северного Возрождения оказала Реформация.

Революционным открытием в Нидерландах стала техника масляной живописи, распространение которой дало худож-

никам невиданные прежде возможности в передаче красоты и многообразия окружающего мира. Среди крупнейших представителей Северного Возрождения – Я. ван Эйк, И. Босх, П. Брейгель Старший в Нидерландах; А. Дюрер, М. Нитхардт, Л. Кранах Старший, Х. Хольбейн Младший в Германии; Ж. Фуке, Ф. Клуэ и Ж. Гужон во Франции.

Поворот в становлении и развитии новой художественной культуры Нидерландов и Германии связывают с деятельностью братьев Хуберта (ок. 1370–1426) и Яна ван Эйков (ок. 1390–1441) – основоположников нидерландской школы живописи. Им принадлежат наиболее смелые открытия в усовершенствовании технологии масляной живописи. В Средние века в краски растительного и минерального происхождения (темпера) в качестве связующего вещества добавляли яйцо. Но эти краски очень быстро сохли, а поэтому невозможно было достичь мягких переходов и взаимопроникновения цветовых оттенков. Заменяв яйцо маслом, братья ван Эйк получили возможность работать медленно, тщательно отработывая детали. Накладывая краски прозрачными слоями – лессировками, – они доводили живописную поверхность до глянцевого блеска. Из Нидерландов эта техника постепенно распространилась в Италию и другие страны. Особой популярностью новая техника живописи пользовалась у венецианских художников, стремившихся к использованию цветовых эффектов и передаче световоздушной среды.

Значительное место в творчестве нидерландских и немецких художников занимали евангельские сюжеты, благочестивые, исполненные смирения и достоинства герои. Сюжеты мученичества (истязание Христа, Распятие, Пьета) стали наиболее популярными.

Нидерландские и немецкие живописцы достигли исключительного мастерства и в искусстве портрета. Они отказались от профильных изображений, получивших широкое распространение в Италии. Здесь закрепилось погрудное изображение на гладком цветном или темном фоне. Это позволяло художникам сосредоточить главное внимание на внешности портретируемо-

го, а также его духовном мире. Если на портретах итальянских мастеров взгляд человека был обращен к внешнему миру, то в нидерландских и немецких портретах герои словно погружены в мир собственных чувств и переживаний, они пытаются постичь смысл и тайны бытия.

Вершиной искусства Северного Возрождения начала и первой половины XVI века можно считать творчество Иеронима Босха, Питера Брейгеля Старшего и Альбрехта Дюрера.

Принято считать Питера Брейгеля последователем Иеронима Босха – считается, что Брейгель продолжил начатое Босхом. Нередко монументальные фигуры Иеронима Босха и Питера Брейгеля Старшего ставят рядом на одну плоскость, хотя связывает их немного. Да, действительно, эти два крупнейших художника Северного Возрождения не оставили после себя ни официальных автопортретов, ни изображений своей семьи, ни внятных биографических данных. Сформулировав многие направления современной живописи, они растворились во тьме веков, подарив потомкам неисчерпаемую пищу для творчества, домыслов и размышлений. Художники жили в разное время, в разных странах и писали о диаметрально противоположных вещах. Сходство, конечно, имеется: подобно Иерониму Босху, Питер Брейгель изображал не локальный сюжет, но устройство мира в целом, его картины населены сотнями персонажей, это живописный рассказ о мироздании. Голубые горы и корабли дальних планов Босха перекочевали в картины Брейгеля; странники (их Босх очень любил, в странниках изображал, скорее всего, свой собственный портрет) появились и в картинах Питера Брейгеля Старшего, некоторые фигуры Брейгель заимствовал целиком (разбойник, распарывающий мешок ограбленного, с внешней створки триптиха «Воз сена», в точности воспроизведен Брейгелем в картине «Нидерландские пословицы» – там он режет свинью); а мотив виселицы на заднем плане с пляшущими на первом плане крестьянами впервые появился у Босха.

ИЕРОНИМ БОСХ

Иероним Босх (около 1450/60–1516), – нидерландский потомственный художник, один из наиболее ярких представителей эпохи Северного Возрождения. Имя Босха ассоциируется со Средневековьем, со страданиями, грехами, чертами и демонами. Его работы поражают ценителей искусства своей загадочностью, причудливыми образами. Все картины художника – это удивительные ребусы, расшифровать которые человечество стремится уже несколько веков. Босх в своих многофигурных композициях, картинах на темы народных поговорок, пословиц и притч («Искушение св. Антония», триптихи «Воз сена», «Сад наслаждений», «Поклонение волхвов», «Корабль дураков») сочетал изощренную средневековую фантастику, порожденные безграничным воображением гротескные демонические образы с фольклорно-сатирическими и нравоучительными тенденциями, с необычными для искусства его эпохи реалистическими новшествами. Поэтические пейзажные фоны, смелые жизненные наблюдения, метко схваченные художником народные типы и бытовые сцены подготовили почву для формирования нидерландского бытового жанра и пейзажа; тяга к иронии и иносказанию, к воплощению в гротескно-сатирической форме широкой картины народной жизни способствовали становлению творческой манеры Питера Брейгеля Старшего. В дальнейшем мир причудливых образов Босха питали фантастически-романтические искания многих художников XIX–XX веков.

Жизнь самого мастера нельзя назвать бурной и полной событий. Настоящее имя художника – Ерун Антонисон ван Акен. Более известен же псевдоним – Иероним Босх, творец позаимствовал его у названия своего родного города – Хертогенбоса, небольшого ныне голландского городка близ бельгийской границы, а в те времена – одного из четырех главных городов герцогства Брабант.

Иероним родился около 1450 года в большой семье потомственных художников. Живописью занимались дед Босха Ян ван Акен, его брат, отец – Антонис ван Акен, который незадолго до своей кончины в 1478 году передал мастерскую сыну Гоосену. Мать происходила из семьи резчика по дереву. Семейная мастерская выполняла самые разные заказы – от стенных росписей до золочения деревянной скульптуры, а также изготовление церковной утвари.

Около 1480 года Босх женился на Алейт Гойартс ван дер Меервене, происходившей из богатого и знатного рода. Жених дал художнику доступ в закрытый круг местной аристократии. Однако брак Босха не был счастливым, так как супруги не имели детей.

В 1486 году Босх вступил в Братство Богоматери, существующее и по сей день. Братство, посвященное культу Девы Марии, помимо всего прочего занималось филантропией. Оно давало Иерониму разнообразные заказы по оформлению обрядовых таинств и праздничных шествий. Ему же была поручена роспись створок алтаря капеллы Братства в Сент-Янскерк в 1489 году. Благодаря Братству и его архивным записям мы можем восстановить некоторые события, происходившие с Босхом на протяжении всей его жизни. Тем не менее, с 1499 по 1503 год имя художника исчезает из всех архивных документов. Предполагается, что в этот период Босх находился в Италии и встречался там с Леонардо да Винчи, однако никаких документальных подтверждений этому нет. Свои последние годы Босх провел в своем городе Хертогенбосе. 9 августа 1516 года прошла заупокойная месса по «Брату Иерониму».

Самые знаковые работы Босха – это большие алтарные триптихи, сюжеты которых отличает грандиозное остроумие, яркое чувство гротеска, многочисленность удивительных персонажей, среди которых есть как реальные, так и воображаемые демонические образы. Каждая деталь его картин – сложнейшая аллегория. В картинах Босха остро ощущается тема борьбы добра со злом. Он сосредотачивает наше вни-

мание на людских недостатках, но в его насмешке чувствуется не порицание, а, наоборот, сочувствие. Эпоха Босха – эпоха главенствующей церкви. Мистицизм и страх перед неизвестным, как и различные суеверия, сыграли огромную роль в формировании мышления людей той эпохи.

Также в европейском Средневековье одной из наиболее важных составляющих являлся народный фольклор. У Босха прослеживается интерес к всевозможным пословицам, поговоркам, притчам и легендам. Одним из примеров является картина «Воз сена», сюжет которой, по-видимому, основывался на старой нидерландской пословице: «Мир – стог сена, и каждый старается ухватить с него сколько может».

К раннему периоду творчества Босха относится картина «Семь смертных грехов». Ее также называют «столешницей» по функциональному предназначению, которое она, впрочем, никогда не выполняла. Сюжет картины настраивает зрителя на религиозные размышления. Центральная часть, состоящая из четырех концентрических кругов, символизирует Всевидящее Око Божье, в зрачке которого воскресший Христос показывает свои раны. Во втором круге видна латинская надпись *Cave, cave, Deus videt* – «Бойся, бойся, ибо Господь все видит». Третий круг изображает лучи, похожие на солнечные, а четвертый, в сегментах, – семь смертных грехов. Под изображением каждого из семи смертных грехов дано его латинское название. Эти надписи можно счесть лишними – нет надобности пояснять, что человек, жадно пожирающий все, что ставит на стол хозяйка, совершает грех чревоугодия, а упитанный господин, дремлющий у камелька, – грех лени; именно в этом его упрекает входящая в комнату женщина с четками в руках. Прелюбодеяние воплощают несколько влюбленных пар, гордыню – дама, любующаяся своим отражением в зеркале, которое держит перед ней дьявол, принявший обличье горничной в невероятном чепце. Подобные же жанровые сценки иллюстрируют гнев (двое мужчин дерутся у дверей таверны), алчность (судья берет взятку), зависть (проигравший истец злобно взирает на сво-

его удачливого соперника). Жанрово-аллегорические сценки, полные грубоватого юмора, написаны в детализованной живописной манере старых голландцев. Изображения семи смертных грехов расположены по кругу, что обозначает постоянство их присутствия. Босх включил их в радужную оболочку глаза Бога и таким образом сделал предостережением тем, кто думает, что избежит последующей кары. Четыре круглых изображения по углам (тондо), называемые «четыре последние вещи», дополняют картину: они изображают смерть, Страшный суд, Рай и Ад.

«Воз сена» (1500–1502) – первое крупное произведение Босха зрелого периода. Картина дошла до нас в двух вариантах, хранящихся в музее Прадо и Эскориале. Однако обе версии подвергались крупной реставрации, поэтому сказать, какая из них оригинал, очень трудно. Вполне возможно, что обе версии триптиха являются оригиналами.

Левая створка триптиха (Рай) посвящена теме грехопадения прародителей, Адама и Евы. Обычный, культовый нрав этой композиции не вызывает колебаний: она включает четыре эпизода из библейской Книги Бытия – низвержение с небес восставших ангелов, сотворение Евы, грехопадение, изгнание из Рая. Все сцены распределены в пространстве одного пейзажа, изображающего Рай. Иконографическим новаторством будет то, что Босх связал грехопадение прародителей, Адама и Евы, с низвержением восставших ангелов. Библейский эпизод грехопадения Босх изображает традиционно: вокруг древа познания добра и зла объявился змей – это бес, искушитель рода людского, начиная с прародительницы Евы, которая выступает предпосылкой зла, первородного греха и нескончаемого проклятия. В сцене с Архангелом Ева стоит, отвернувшись от ворот Рая, как будто готовясь принять свою земную судьбу либо, может быть, предвкушая будущие последствия первородного греха. Справа, вокруг воза с сеном, развернута всеобъемлющая панорама людского безумия. Удлиненность пропорций и S-образный извив, соответствующие для босховской трактовки обнаженного тела

женщины, явственно свидетельствуют о готических традициях в искусстве Северного Возрождения.

На центральной части – воз сена. На фоне бескрайних горизонтов за большим возом сена скачет кавалькада, и среди них – император и папа (с узнаваемыми чертами Александра VI). Прочий люд – крестьяне, горожане, клирики и монахини – хватают охапки сена с воза или дерутся за него. За людской суетой сверху безразлично наблюдает Иисус Христос, окруженный золотым ореолом. Никто, кроме молящегося на вершине воза ангела, не замечает его Божественного присутствия. А также того, что воз тянут демоны. Не замечают они, что находятся на половине пути в ад. Многолюдное действие центральной части алтаря разыгрывается между Раем на левой и Адом на правой створках – началом и концом земного пути человеческой массы. Сюжет его основан на старой нидерландской пословице: «Мир – стог сена, и каждый старается ухватить с него сколько может». Но сено – товар дешевый, а потому оно символизирует ничтожность земных благ. «Сено» было в те времена равнозначно понятиям «ложь» и «обман», сказать «отвезти сена кому-либо» было все равно что выразить намерение высмеять или обмануть его. В этом произведении Босх основное внимание уделил одному из смертных грехов – погоне за земными благами, алчности, различные ипостаси которой обозначены движущимися за возом и вокруг него людьми. Владыки светские и духовные, следующие за возом в чинном порядке, не вмешиваются в свалку. Алчность заставляет людей лгать и обманывать: внизу слева мальчик ведет за руку мужчину в некоем подобии цилиндра на голове, который притворяется слепцом, вымогая подаяние. Лекарь-шарлатан в центре выложил на стол свои дипломы, склянки и ступку, чтобы растряссти карманы легковой жертвы; но набитый соломой кошель у него на боку (такой фрагмент есть только на версии картины из Прадо) иллюстрирует то, что деньги, нажитые несправедливо, пойдут не впредь. Справа группа монахинь накладывает сено в мешок под наблюдением сидящего за сто-

лом монаха, чье брюхо говорит о его чревоугодии. Влюбленные парочки на самом верху воза – воплощение греха прелюбодеяния. Можно отметить некое «сословное различие» между целующейся в кустах парой простолюдинов и музицирующими любовниками из более изысканного общества. Рядом с любовниками синий (цвет обмана) черт играет им на дудочке. Но все эти дополнения и неожиданные подробности использованы Босхом для того, чтобы подчеркнуть главное – торжество алчности.

На правой створке, как обычно, Босх изобразил Ад. Изображение Ада встречается в творчестве Босха, пожалуй, даже чаще, чем Рая. Живописец заполняет место апокалиптически-ми пожарами и руинами строительных зданий, заставляющими вспомнить о Вавилоне – христианской квинтэссенции бесовского городка, обычно противопоставлявшегося «Граду небесному Иерусалиму». В собственной версии Ада Босх опирался на литературные источники, которые потом щедро дополнял собственными мотивами, благо фантазии ему было не занимать. На правой створке триптиха изображены бесы-каменщики, возводящие великанскую башню. Это круглое сооружение смотрится inferнальной пародией Вавилонской башни, созданной для осужденных душ, – от этого и остерегает Босх род человеческий. Босх тут изобразил возмездие за разные грехи, которые соединяет воедино тема алчности. В литературной фантазии «Видение Тундала», сделанной в XII веке ирландским монахом-бенедиктинцем, путешествие через Ад состоит из описания всех видов мучений, в том числе наказание за кражу святынь, различных бесов и скотских монстров. Один из эпизодов – переход через мост – бытует в качестве первого из мотивов и на картине Босха. На подъемном мосту, ведущем в башню, десяток бесов мучают злосчастного грешника, посаженного верхом на корову. У Тундала вести корову по узенькому подобно бритвенному лезвию мосту приходится грешникам, грабившим церкви и совершавшим другие кощунства, чем, возможно, и разъяняется потир, зажатый в руке босховского персонажа. Распростертый на земле человек,

которому жаба впиалась в детородный орган, делит участь всех развратников. Под мостом стая собак, опередив собственного владельца, уже достигла убегающих грешников. На внешних створках алтаря – сцена «Жизненный путь» («Путник», «Странник», «Пилигрим») по технике исполнения уступает живописи на внутренних; она была закончена, вероятно, подмастерьями и учениками Босха, хотя, безусловно, именно ему принадлежит главный композиционный замысел. Эта картина выполнена не в монохромной технике (гризайль) характерной для внешних створок триптихов, а в полном цвете. Практически весь передний план занимает фигура усталого и потрепанного жизнью старика с плетеным коромом за спиной; мрачноватый пейзаж на заднем плане вселяет тоску и тревогу. Слева внизу лежат череп и грудa костей; по пятам за этим странником бежит, норовя укусить его, собачонка, от которой старик отбивается палкой; мостик, на который он вот-вот ступит, треснул и скоро сломается окончательно. В отдалении видны разбойники, ограбившие другого путника и привязывающие его к дереву. Под деревом под звуки волынки пляшут крестьяне. На холме вокруг виселицы собралась толпа, а рядом виден высокий шест с укрепленным на конце колесом – на нем было принято выставлять тела казненных преступников. Путь персонажа пролегает через злой мир, а все опасности, которые он таит, представлены в деталях пейзажа. Одни угрожают жизни, воплощаясь в образах разбойников или злобной собаки (впрочем, она может символизировать также и клеветников, чье злоязычие часто сравнивали с собачьим лаем). Пляшущие крестьяне – образ иной, моральной опасности; подобно любовникам на верху воза с сеном, они прельстились «музыкой плоти» и покорились ей. Безусловно, самым известным и самым таинственным из всех произведений не только самого Босха, но и всей мировой живописи является триптих «Сад земных наслаждений». В 1593 году его приобрел испанский король Филипп II, большой почитатель творчества живописца. С 1868 года триптих находится в коллекции Музея Прадо в Мадриде. Эта картина впервые была описана в 1517 году

итальянским летописцем Антонио де Беатисом, который увидел ее во дворце графов Нассау в Брюсселе. Кстати, как на самом деле называл произведение сам Иероним Босх – неизвестно. Исследователи, которые изучали полотно в XX веке, называли его «Сад земных наслаждений». Историки искусства и ценители творчества Босха до сих пор спорят о значении этого произведения, его символических сюжетах и загадочных образах. Боковые панели с изображением Рая и Ада могут складываться, закрывая центральную панель. На внешней стороне боковых панелей изображена последняя часть «Сада земных наслаждений» – изображение Мира на третий день после творения, когда Земля уже покрыта растениями, но еще нет ни животных, ни человека. Земля показана как прозрачная сфера, до половины заполненная водой. Из темной влаги выступают очертания суши. Вдалеке, в космической мгле, предстает Творец, наблюдающий за рождением нового мира... По первой версии – изображение третьего дня сотворения мира. На земле еще нет человека и животных, из воды только появились скалы и деревья. Поскольку это изображение по сути является введением к тому, что изображено на внутренней панели, то оно выполнено в монохромном стиле, известном как гризайль (это было обычным явлением для триптихов той эпохи и предназначалось, чтобы не отвлекать внимание от богатой палитры цветов открываемой внутренней части). «Садом земных наслаждений» картину называли по центральной части, где как раз представлен некий сад с наслаждающимися людьми. По бокам Босх изобразил Ад и Рай. Левая часть занята сюжетом сотворения Адама и Евы. На правой створке изображена сцена Ада. Триптих имеет огромное количество деталей, фигур, загадочных существ (человекообразных существ, животных и растений) и до конца не раскрытых сюжетов. Картина представляется настоящей книгой, в которой зашифровано некое послание, творческое видение художника. Через множество деталей, которые можно рассматривать часами, художник выражает несколько основных идей – суть греха, ловушка греха и расплата за грех, бесполезность и эфемерность суетной

людской жизни. В трех частях одной картины Босх попытался изобразить весь человеческий опыт – от жизни земной до загробной. Левая створка триптиха – Рай. Бог показывает удивленному Адаму только что созданную из его ребра Еву. Вокруг – недавно созданные Богом животные. На заднем плане – Фонтан и озеро жизни, из которого выходят первые создания нашего мира.

На центральной части триптиха Босх изобразил земную жизнь людей, которые массово предаются греху сладострастия. Художник показывает, что грехопадение настолько серьезно, что людям не выбраться на более праведный путь. Эту мысль он доносит до нас с помощью своеобразного шествия по кругу: люди на разных животных движутся вокруг озера плотских наслаждений, не в силах выбрать другую дорогу. Поэтому их единственный удел после смерти, по мнению художника, – это Ад, изображенный на правой створке триптиха. Художник показывает нам, насколько легко впасть в грех и попасть в Ад, несмотря на то, что когда-то человечество зародилось в Раю. Почему же в этом произведении Босха такое множество персонажей и символов? В 2002 году немецкий историк искусства Ханс Бельтинг выдвинул теорию, что Босх создавал эту картину не для церкви, а для частной коллекции. Якобы у художника была договоренность с покупателем, что он намеренно создаст картину-ребус. Будущий владелец намеревался развлекать своих гостей, которые бы угадывали смысл той или иной сценки на картине.

Точно так же и мы сейчас можем разгадывать фрагменты картины. Однако без понимания символов, принятых во времена Босха, сделать нам это очень трудно. Давайте разберемся хотя бы с частью из них, чтобы было интереснее «читать» картину.

На левой створке триптиха художник изобразил Адама и Еву. Создатель, взяв Еву за руку, как на обряде венчания, велит своим детям плодиться и размножаться — об этом недвусмысленно свидетельствуют кролики, во все времена считавшиеся символом плодovitости. Адам смотрит на Еву с восхище-