

Рекомендация для цитирования:

Майзульс М. Р. Рецензия на: Carroll, M. D. (2022) *Hieronymus Bosch. Time and Transformation in the Garden of Earthly Delights*. New Haven, London: Yale University Press. 192 pp., ill. // Государство, религия, церковь в России и за рубежом. 2026. № 44 (1). С. 281–291.

For citations:

Maizuls, M. R. (2026) "Review of: Carroll, M. D. (2022) *Hieronymus Bosch. Time and Transformation in the Garden of Earthly Delights*. New Haven, London: Yale University Press. 192 pp., ill.", *Gosudarstvo, religiia, tserkov' v Rossii i za rubezhom* 44 (1): 281–291.

Поступила в редакцию: 12.01.2026;
принята в печать: 31.01.2026.

Received: 12.01.2026; Accepted for
publication: 31.01.2026.

This article is an open access article
distributed under the terms and
conditions of the Creative Commons
Attribution (CC BY) license ([https://
creativecommons.org/licenses/by/4.0/](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)).

© Майзульс М. Р., 2026

© Maizuls M. R., 2026

Рецензия на: Carroll, M. D. (2022) *Hieronymus Bosch. Time and Transformation in the Garden of Earthly Delights*. New Haven, London: Yale University Press. 192 pp., ill.

МИХАИЛ Р. МАЙЗУЛЬС

Российский государственный гумани-
тарный университет (Москва, Россия).
maizuls@gmail.com

ORCID: 0000-0003-4367-5887

Review of: Carroll, M. D. (2022) *Hieronymus Bosch. Time and Transformation in the Garden of Earthly Delights*. New Haven, London: Yale University Press. 192 pp., ill.

MIKHAIL R. MAIZULS

Russian State University for Humanities
(Moscow, Russia). maizuls@gmail.com

ORCID: 0000-0003-4367-5887

Изучение средневековой иконографии невозможно вне контекста идей, которые ее породили; изучение идей часто оказывается неполным без учета визуальных образов, в которых они отразились и трансформировались. Во многих случаях исследователи легко интерпретируют изображения, поскольку у тех есть тексты-источники и они говорят со зрителем на «языке», который типичен для определенной эпохи, среды и типа образов. Однако порой мы сталкиваемся с изображениями, которые одновременно беспрецедентны по иконографии и лишены известного нам контекста, а потому порождают войны интерпретаций. Споря о них, историки исследуют границы мыслимого и изображимого в тот или иной период, а также оттачивают свои инструменты верификации. Потому изучение таких образов-уникумов важно не только для историков искусства, но и для их коллег из других дисциплин: от антропологии до истории (религиозных) идей.

Один из таких герменевтических вызовов бросает «Сад земных наслаждений» (ок. 1490–1505) — самый масштабный и парадоксальный триптих Иеронима Босха. Помимо бесчисленных статей, с начала 2000-х годов вышло не-

сколько посвященных ему монографий. Особо стоит отметить небольшую работу Ганса Бельтинга, систематический справочник Питера Глама и во многом новаторское исследование Рейндерта Фалькенбурга¹. Они поднимают похожий круг вопросов. Следует ли видеть в центральной панели изображение идеального мира или, наоборот, критику греха? Перед нами средневековый по духу выпад против порочных вожделений или гуманистическое размышление о природе человека и возможности иной, чистой чувственности (утраченной людьми из-за грехопадения их

¹ Belting, H. (2005) *Hieronymus Bosch: Garden of Earthly Delights*. Munich: Prestel; Glum, P. (2007) *The Key to Bosch's Garden of Earthly Delights*. Tokyo: Chuo-Koron Bijutsu Shuppan; Falkenburg, R. (2011) *The Land of Unlikeness. Hieronymus Bosch, The Garden of Earthly Delights*. Zwolle: WBooks. См. также подробные интерпретации триптиха в каталогах-резюме работ Босха и в исследованиях, посвященных разным аспектам его визуальных миров: Silver, L. (2001) "God in the Details: Bosch and Judgment(s)", *Art Bulletin* 83 (4): 626–650; Cuttler, Ch.D. (2012) *Hieronymus Bosch. Late Work*, pp. 102–168. London: The Pindar Press; Ilsink, M., et al. (2016) *Hieronymus Bosch. Painter and Draughtsman. Catalogue raisonné*, pp. 198–215. New Haven: Yale University Press; Koerner, J. L. (2016) *Bosch and Bruegel. From Enemy Painting to Everyday Life*, pp. 106–133. Princeton, Oxford: Princeton University Press; Alcoy, R. (2020) *El Bosco en dos trípticos del Museo del Prado*, pp. 331–462. Granada: Editorial Universidad de Granada.

предков)? Как выстроить поле текстов и контекстов для толкования такого образа? Обширная литература, посвященная «Саду земных наслаждений», превратилась в значимый «полигон» для тестирования методов анализа визуальных языков.

Нарратив «Сада» состоит из четырех «глав». Следует начать с (1) внешней стороны боковых створок, на которых изображен мир в первые дни творения. Затем идут три сцены, которые доступны взору, когда триптих открыт. Исследователи обычно идентифицирует содержание (2) левой створки как земной рай, где Господь явил первому человеку Адаму его жену Еву и заключил между ними «брак», (3) центральную панель — как многофигурную аллегория человеческих вожделений и порочной чувственности, и (4) правую створку — как изображение преисподней, куда ведут грехи, иносказательно изображенные в центре. Такая интерпретация, которая выстраивает три части открытого триптиха в хронологическую и логическую последовательность, не является единственно возможной, однако, рискну предположить, сегодня преобладает. Несколько лет назад ей был брошен аргументированный вызов.

В 2022 году вышла новая монография, посвященная «Саду земных наслаждений». Ее автор — американский искусствовед Маргарет Д. Кэрролл, специалист по фламандскому и голландскому искусству XVI–XVII веков. Вслед за Рейндертом Фалькенбургом и другими исследователями она очерчивает контекст, породивший удивительную иконографию «Сада», — придворную культуру бургундских Нидерландов с ее интересом к всемирной истории, чудесам природы и ранними коллекциями натуральных и рукотворных диковин. «Сад» — это светское изображение в традиционной форме алтарного триптиха, картина нового для Нидерландов типа (*gallery picture*). Она предназначена для частного пространства богатого дома или дворца — в данном случае брюссельской резиденции графов Нассау-Бреда, вероятных заказчиков этого образа.

Исследователи сходятся в том, что ключ к пониманию триптиха лежит в его центральной панели с ее беспрецедентной иконографией. В отличие от многих предшественников (Дирка Бакса, Уолтера Гибсона, Пауля Ванденбрука, Ларри Силвера и др.), Кэрролл интерпретирует содержание главной сцены не *in malo* (как мир,

в котором человек оказался в плену вожделений, ведущих в ад), а *in bono*². Ее тезис состоит в том, что Босх поместил в центр триптиха многофигурный образ «детства» человечества. Перед нами «золотой век», о котором в античности размышляли Платон, Овидий и Лукреций. Идиллия в отношениях между людьми (они ласкают друг друга, между ними нет никакой вражды) и между людьми и животными (птицы кормят людей, люди ездят верхом на хищниках, которые безропотно им подчиняются). Это человечество до цивилизации. Потомки Адама и Евы еще не живут в шатрах со стадами, не работают с медью и железом и, само собой, не строят городов. В соответствии с базовой для средневековой традиции библейской схемой люди начали охотиться на зверей, а звери вышли из подчинения им и стали убивать людей только после всемирного потопа. По версии Кэрролл, на центральной панели «Сада» изображен мир задолго до этого акта Божьего гнева, человечество в «состоянии природы».

Стратегия, которой следует автор, смещает привычный

горизонт интерпретации со средневекового богословского дискурса о грехопадении и искуплении на светскую философскую традицию с античными корнями, которая привлекла интерес многих интеллектуалов в эпоху Возрождения.

Большинство исследователей «Сада» видит в правой створке, с ее темным, пламенеющим и ледяным пейзажем, изображение ада — карательного отсека мира иного. Кэрролл отстаивает иной взгляд: справа от «золотого века» Босх изобразил его противоположность — «железный век» насилия, сатирический образ своего настоящего, погрязшего в пороках и войнах. Мы видим не загробные муки, а этот, земной мир в самый трагичный момент его истории — перед концом времен, который на исходе Средневековья, с его эсхатологическим напряжением, считали близким. Автор книги называет эту часть триптиха «створкой Апокалипсиса» и интерпретирует многие из ее иконографических мотивов через призму Откровения Иоанна Богослова и иллюстраций к нему, созданных в XV–XVI веках.

Как Кэрролл доказывает свое предположение? Она отталкивается от беспрецедентного изобилия рукотворных объектов (от мельниц и лодок

² В самом начале книги (р. 5) Кэрролл предлагает емкий, но не исчерпывающий обзор ключевых интерпретаций «Сада земных наслаждений», от которых она отталкивается в своей реконструкции.

до гигантских ножей, горшков и музыкальных инструментов) и ссылается на некоторые параллели между элементами босхианского «ада», с одной стороны, и текстом Апокалипсиса — с другой. В частности, она сближает задний план правой створки и цикл гравюр на сюжет Апокалипсиса, созданных Альбрехтом Дюрером в 1496–1498 годах. У Босха верхнюю треть темного пространства занимают горящие здания, вооруженные отряды демонов и толпы бегущих людей. На иллюстрации к 8-й главе Откровения Дюрер изобразил бедствия, которые ожидают мир в конце времен: языки пламени, сходящие с небес на города, и тонущие корабли. По версии Кэрролл, правая створка «Сада» — это вариация на ту же тему. Ее задумка ближе всего к центральной панели «Страшного суда», который сейчас хранится в Вене. Там, по мысли исследовательницы, Босх тоже изобразил не пространство мира иного, а Землю, «охваченную пламенем и заполненную демонами в момент Страшного суда» (р. 77). Человечество так погрязло в пороках, что мир оборачивается адом. И каждый его элемент говорит о том, чем люди так прогневили Бога.

Среди объектов, из которых состоит inferнальное

пространство на правой створке, сразу же бросаются в глаза громадные музыкальные инструменты (арфа, лютня, колесная лира, труба и др.) и столь же огромный фонарь. По поводу их семантики у исследователей Босха нет единого мнения. Кэрролл предполагает, что перед нами отголоски строк Апокалипсиса, посвященных мрачной участи грешных социумов: «...повержен будет Вавилон, великий город, и уже не будет его. И голоса играющих на гуслях, и поющих, и играющих на свирелях, и трубящих трубами в тебе уже не слышно будет... и свет светильника уже не появится в тебе» (Откр. 18:21–23). Справа от этого «музыкального ада» на высоком троне восседает огромный демон с птичьей головой.

Его обычно описывают как дьявола — повелителя преисподней. Однако Кэрролл, по аналогии с соседней био-конструкцией, известной как «Человек-дерево» (*Treeman*), именует его «Человеком-птицей» (*Birdman*). Апокалиптический дискурс всегда был политически заострен и позволял через древние пророчества и видения подвергнуть критике или демонизировать конкретных политических игроков (пап и прелатов, государей и сеньоров), институции и кол-

лективы (от тех или иных монашеских орденов до еретических групп или иноверных народов). Кэрролл предполагает, что фигура «Человека-птицы» была задумана Босхом как сатира на папский престол. Она встраивает этот образ в линию предреформационной критики Рима, которую на рубеже XV–XVI веков можно было услышать из уст многих интеллектуалов-гуманистов и некоторых клириков, которые вскоре станут идеологами протестантизма или его поддержат.

«Человек-птица» восседает на троне с отверстием, через которое он испражняется человеческими телами. Кэрролл предполагает, что эта конструкция могла быть задумана как сатирическая отсылка к *sedes stercoraria* — папскому трону с отверстием, как у туалета, который напоминал о плотской природе только что избранного понтифика и должен был призвать его к смирению. Синий пузырь, через который из зада «Человека-птицы» в провал нижнего ада вылетают исторгнутые им тела, Кэрролл интерпретирует как визуальную игру слов и осмеяние папских булл. Ведь слово *bullae* на латыни означало и папский документ, скрепленный печатью, и пузырь.

Голову демона венчает начищенный до блеска метал-

лический котел (пародия на папскую тиару?), а на ноги надеты глиняные горшки. Вслед за Питером Гламом исследовательница связывает последнюю деталь с описанием композитной статуи (из золота, серебра, меди, железа, глины), которую во сне увидел вавилонский царь Навуходоносор. Как сказано в Книге пророка Даниила, ноги у истукана были «частью железные, частью глиняные» (Дан. 2:33). Этот сон играл важную роль в христианской апокалиптической традиции и интерпретировался как указание на череду царств, которые будут сменять друг друга вплоть до конца времен. Кэрролл видит в горшках, надетых на ноги «Человека-птицы», отсылку к глиняным ногам статуи, напоминает о том, что в богословской традиции они нередко олицетворяли эпоху разложения духовенства и войн между христианскими нациями, а потому рассматривает и эти детали как критику папства и «железного века» — современности.

Исследуя «Сад земных наслаждений», автор регулярно возвращается к научным и философским дискурсам позднего Средневековья. Она видит в «Саде» размышление о природе и культуре, трансформации человеческих импульсов и истоках социальных связей,

ответ на глобальный вопрос: «когда желание становится пагубным и неестественным, какова в этом роль цивилизации?» (р. 133).

Образ Босха-натурфилософа, нарисованный в книге Кэрролла, одновременно соблазнительен и спорен. Например, исследователи триптиха давно обратили внимание на необычное изобилие в его райском саду темных рептилий и «монстров» разных форм, которые в целом близки к тому, как в иконографии того времени изображали демонов. Каково их значение? Фалькенбург и Кёрнер видят в них существа, нарушающие привычные границы сотворенных видов, свидетельство того, что зло, вошедшее в мир с низвержением ангеломытежников, вскоре приведет к трагическому повороту человеческой истории — грехопадению. Кэрролл смещает фокус анализа с демонологии на натурфилософию и предполагает, что эти существа были введены Босхом в Эдем, чтобы напомнить о разнообразии творения. В нижнем правом углу земного рая много таких созданий плавают в темном пруду или вылезают из него на берег. По этой причине, предполагает она, их копошение может визуализировать древнюю теорию самозарождения низших существ (как

жабы, змеи или черви) из воды и грязи. Автор предполагает, что рептилии и гибриды, каких так много в Эдеме, играют иную роль, чем такие же существа в «Искушении св. Антония», «Страшном суде» и даже на правой створке самого «Сада». Там они воплощают разные проявления зла и олицетворяют демонов — тут говорят о вариативности сотворенной фауны (р. 58).

Действительно, на многих изображениях Эдема, созданных в Средние века, мы встречаем все разнообразие живого: не только хищных и травоядных животных, но и птиц, рыб, рептилий и множество творений, которых тогда считали столь же реальными: единорогов, морских монахов или морских же рыцарей. Даже самые необычные и отталкивающие обитатели земного рая могли напоминать о богатстве созданной Богом природы.

Однако в гипотезе Кэрролл есть одно слабое место: она не объясняет, почему на правой, адской створке «Сада» темные змеи, ящерицы или жабы (а там их великое множество) означают демонов, а тут, в Эдеме, — нет. При том что она сама обратила внимание на важный аспект иконографии триптиха: некоторые образы, впервые появившиеся слева в Эдеме, затем вновь возникают на централь-

ной панели и приобретают более устрашающий облик в инфернальном пространстве правой створки. Здесь убедительнее звучат интерпретации, которые не противопоставляют две роли «гадов», а объясняют, как Босх говорит о нарастании в мире зла, выстроив контрапункт демонических существ, появившихся уже в начале времен. Тем более что, в отличие от эдемских створок «Воза сена» или «Страшного суда», в «Саде» он прямо не изобразил ни низвержение падших ангелов, ни грехопадение человека. Едва ли тут эти тектонические сдвиги истории были вынесены за скобки — скорее показаны иносказательно, через их последствия — зловещие трансформации природы.

На островке посреди Эдема, из которого возвышается необычной формы Источник жизни, своего рода биоархитектура, Босх поместил множество разноцветных камней. По гипотезе Кэрролл, эти «ониксы, рубины и хрустальные трубки» созданы землей и водой. Перед нами отголоски натурфилософских теорий (например, звучавших у Альберта Великого), которые объясняли, как «рождаются» минералы (р. 57). Этот контекст возможен, но гораздо вероятнее, что здесь, как и во многих случаях,

Босх трансформирует иконографические мотивы, бытовавшие во фламандском искусстве его времени. В другой части книги Кэрролл сравнивает пространственную структуру главной панели «Сада» с «Гентским алтарем», который Ян ван Эйк завершил в 1432 году. Там центр открытого полиптиха занимает райский пейзаж: цветущий сад с небесным градом на заднем плане. Со всех сторон к алтарю, на котором стоит кровотокающий Агнец-Христос, сходятся праведники (апостолы, святители, паломники, отшельники, воины, судьи, девы...). Ниже, на той же оси, что и этот евхаристический образ, расположен Источник жизни. Его вода стекает в неглубокую канавку и устремляется к нижнему краю панели. Такая иконография соотносит кровь, пролитую Агнцем, и воду из Источника, выстраивает их в вертикаль спасения. Дно канавки устлано разноцветными камнями. Босх явно использует тот же мотив, что и ван Эйк, а у последнего эта деталь скорее отсылает к описанию камней в основании стен Небесного Иерусалима (Откр. 21:19–20) и всей поэтике драгоценного сияния сакрального, чем к средневековым геологическим теориям.

Прочтение правой створки через призму Апокалипси-

са по-своему логично. В инфернально темном пространстве, которое изобразил Босх, действительно много элементов, которых в то время не найти в обычной иконографии ада. Однако художник во многих сюжетах отталкивался от принятых иконографических схем, чтобы по-своему их трансформировать. Параллели, которые Кэрролл выстраивает между структурой карательного пейзажа и конкретными главами Откровения, не всегда выглядят убедительно. Например, упоминание играющих на гуслях, свирелях и трубах среди тех, кто обречен на Божью кару (Откр. 18:22), хуже объясняет задумку «музыкального ада», чем гипотезы, что Босх создал инверсию привычного изображения ангелов, славящих Бога игрой, что перед нами своего рода концерт перед повелителем ада — сатаной, гармония, ставшая какофонией³. Принципиально важно, что Босх писал такие же инструменты не раз — пусть и не такого размера. В «Страшном суде», «Возе сена» и «Искушении св. Антония» те же лютни, арфы и колесные лиры возникают в руках демонов и грешников. Едва ли там они визуализировали стро-

ки Апокалипсиса о гибели Вавилона, а потому эта отсылка вызывает сомнения и в случае правой створки «Сада земных наслаждений».

Котел, водруженный на голову «Человека-птицы», то есть дьявола, явно служит заменой короне — ведь он повелитель своего царства. В XV–XVI веках сатану часто представляли в странной формы венцах, которые указывали на его роль квазимонарха, пародии на Бога, распорядителя и одновременно узника преисподней. Однако тут в форме котла трудно увидеть отсылку именно к трехуровневой папской тиаре — высокому конусу. Столь же осторожно стоит подходить к уподоблению дьявола статуе из сна Навуходносора. В синем теле с головой птицы нет череды материалов (золота, серебра, меди, железа, глины). Оно не составное, а цельное, аналогичное тем, какими Босх наделяет и других жителей преисподней, и едва ли чем-то напоминает истукана из видения вавилонского царя и его средневековых иллюстраций. Горшки на ногах государя ада действительно глиняные, но для их прочтения через фильтр Книги пророка Даниила явно не хватает железа. Кроме того, глиняные сосуды разных форм и размеров встречаются в инфернальном пейзаже правой

³ Falkenburg, R. (2011) *The Land of Unlikeness*, pp. 242–250.

створки множество раз — в контекстах, которые скорее говорят о пагубности пьянства или нравственной ловушке повседневных практик, чем об историософии смены царств.

Главная герменевтическая ставка Маргарет Кэрролл — интерпретация центральной панели как пространства невинной социальности, образ «золотого века» человечества. Она убедительно показывает, насколько велик был интерес позднесредневековой знати к повествованиям (наподобие «Путешествий сэра Джона Мандевиля») о диковинных землях, их флоре, фауне и народах. Миры, изображенные Босхом на левой створке и центральной панели, безусловно, многим обязаны культуре экзотических *naturalia*. Достаточно вспомнить правдоподобные изображения слона и жирафа, финиковой пальмы и драконова дерева, которые он позаимствовал из более ранних гравюр. Но что из этого следует?

Босх — католик-моралист, критик пороков, размышлявший об очищении церкви и высмеивавший недостойное духовенство? В этом портрете он, вероятно, узнал бы себя. Босх-гуманист, представляющий идеальный мир братства из «золотого века», для которого не было места в церковной схе-

ме истории человечества? Едва ли. То, что мы знаем о ключевых темах его работ (дьявольские наваждения; противостояние Христа и его мучителей, одинокого праведника и сил зла; едкая сатира в адрес «дураков», мошенников, шарлатанов и маргиналов), трудно совместить с одой в адрес «благородного дикаря».

Чувственный мир юных мужчин и женщин, изображенных на центральной панели «Сада», действительно лишен привычных для иконографии XV века маркеров осуждения. Они чисты или нечисты, свободны от порока или одержимы им? Ответ непрост — отсюда разноголосица интерпретаций: мнимый, ложный рай; аллегория человеческих вожделений; сон, явленный Адаму о будущем человечества; никогда не существовавший, потенциальный мир, в котором жили бы потомки первых людей, если бы не случилось грехопадение...

При всей неопределенности в этом странном «саду», кажется, есть сцены, которые в контексте того времени вряд ли могли быть интерпретированы *in bono*. Например, в основании главного фонтана, который расположен посреди центральной панели, находится полая сфера. В ней — круглое отверстие, и там в темно-

те один мужчина кладет руку на лобок женщины, сзади к ней пристраивается другой мужчина, а справа четвертый человек (его пол неопределим) выставляет в их сторону зад. Эта чувственная эстафета, помещенная на той же оси, что и пруд с длинноволосыми женщинами, вокруг которых верхом на зверях по кругу носятся мужчины (одержимые вожделением?), едва ли в религиозном контексте Нидерландов XV века могла быть представлена как воплощение невинной игры и незамутненной радости. Если вынести за скобки давно отвергнутую гипотезу Вильгельма Френгера о том, что Босх создал алтарный образ для братства адамитов, стремившихся вернуться к чистоте первых людей через открытую сексуальность, эти сцены трудно представить как нечто, что моралист Босх мог бы прославить. Для того чтобы признать такую возможность, требовалось бы выстроить более надежные мосты между его визуальными мирами и древними текстами о «золотом веке», чем это удалось Маргарет Д. Кэр-

ролл в ее подробном и интересном исследовании.

Библиография / References

- Alcoy, R. (2020) *El Bosco en dos trípticos del Museo del Prado*. Granada: Editorial Universidad de Granada.
- Belting, H. (2005) *Hieronymus Bosch: Garden of Earthly Delights*. Munich: Prestel.
- Cuttler, Ch.D. (2012) *Hieronymus Bosch. Late Work*. London: The Pindar Press.
- Glum, P. (2007) *The Key to Bosch's Garden of Earthly Delights*. Tokyo: Chuo-Koron Bijutsu Shuppan.
- Falkenburg, R. (2011) *The Land of Unlikeness. Hieronymus Bosch, The Garden of Earthly Delights*. Zwolle: WBooks.
- Ilsink, M., et al. (2016) *Hieronymus Bosch. Painter and Draughtsman. Catalogue raisonné*. New Haven: Yale University Press.
- Koerner, J.L. (2016) *Bosch and Bruegel. From Enemy Painting to Everyday Life*. Princeton, Oxford: Princeton University Press.
- Silver, L. (2001) "God in the Details: Bosch and Judgment(s)", *Art Bulletin*, 83 (4): 626–650.