

УДК 7.033; 7.034; 7.04; 75; 76
 ББК 85.103(3)
 DOI: 10.51678/2073-316X-2024-3-138-177

Мария Демидова

Ренессансные метаморфозы Сада любви и «Сад земных наслаждений» Иеронима Босха

Сюжет Сада любви появляется в европейском изобразительном искусстве на исходе эпохи Средневековья. Несмотря на подчеркиваемую эфемерность этого сада в сравнении с его небесным прототипом — садом райским, он часто получал идеализированную трактовку. Средневековое мышление смогло примирить небесную и земную ипостаси образа, найдя соответствующее и законное место каждой в иерархии универсума. Ренессанс, обратившись к античной культуре, изменил статус Сада любви, превратив его в место, где можно узреть тайные процессы мироздания, где витальные силы природы и любовные переживания образовывали единое целое. Новый космогонический характер темы привел к созданию контрастных интерпретаций — от возвышенной аллегории в духе флорентийского неоплатонизма до обличительной фантазмагии Иеронима Босха.

Ключевые слова:

Сад любви, «Роман о Розе», флорентийский неоплатонизм, Академия Помпонио Лето, «Гипнэротомехия Полифила», алхимия.

*Сядем же в этой эпикурейской ограде,
 на этом зеленеющем травяном ложе,
 под листвой великолепных
 и благоухающих деревьев, дающей
 тень, и послушаем, как Катон
 разглагольствует против этих садов.
 Лоренцо Валла. «Об истинном и ложном благе»*

Тема Сада любви уходит корнями в античную литературу, в описания Золотого века, буколических пейзажей и просто картин природы, благодаря которым сформировалось устойчивое представление о благодатном уголке, некоем *locus amoenus*, где люди могут чувствовать себя счастливыми и безмятежными. В эпоху Средневековья образ сада первоначально имел исключительно конфессиональный характер. Существенное влияние на его формирование и символику оказала «Песня Песней»: «Запертый сад — сестра моя, невеста, заключенный колодезь, запечатанный источник: рассадники твои — сад с гранатовыми яблоками, с превосходными плодами, киперы с нардами, нард и шафран, аир и корица со всякими благовонными деревьями, мирра и алой со всякими лучшими ароматами; садовый источник — колодезь живых вод и потоки с Ливана» (4:12–15). Согласно богословским комментариям, жених из этой книги царя Соломона провозвещал Христа, под образом невесты (сада) понималась Церковь, Дева Мария¹, и человеческая душа [45, pp. 83–84]. Последняя интерпретация содержалась в чрезвычайно популярном комментарии Бернарда Клервоского: тому, кто стремится к Богу, следует отгородиться от мира и искать небесной любви [38, p. 22]. Иногда сад «Песни Песней» противопоставлялся Эдемскому саду, в котором произошло грехопадение и который трактовался как открытый,

1 Эта интерпретация приводит к распространенной иконографии *hortus conclusus*.



1. Неизвестный мастер (Париж)
*Дама Беззаботность впускает
 Влюбленного в Сад отдохновения*
 Миниатюра рукописи *Романа
 о Розе*. 1320–1340
 Британская библиотека, Лондон,
 Royal 19 ВХIII, f. 9r

иногда, напротив, подчеркивалось единство обоих садов как места духовной радости и единения с Богом [38, р. 47].

В XII веке под влиянием поэзии трубадуров и куртуазных романов начинает формироваться образ земного Сада любви [38, р. 86]. Описанные в этих произведениях сады имеют много общего со своим небесным аналогом: они оторваны от реального мира, находятся в состоянии вечного цветения и плодоношения, а источник «живых вод» превращается в прекрасный фонтан или родник, а иногда трансформируется в Источник Юности². Появившийся в XIII столетии «Роман о Розе» представляет собой кульминацию в развитии темы. Первые иллюстрации к данному сочинению в основном отражали фабулу и действия героев (ил. 1), почти ничего не сообщая о природном окружении. В дальнейшем изображения сада стали более подробными (ил. 2), а миниатюры XV столетия стали даже передавать некоторые особенности ландшафтной

2 Источник Юности — это мифический источник, который обладает чудесной силой превращения старых людей в молодых. Эта тема, к которой часто обращались художники Возрождения, имеет свою собственную независимую традицию, но, несмотря на близость тематики, она не будет рассматриваться в этой статье.



2. Неизвестный мастер (Франция)
*Влюбленный у входа в Сад
 отдохновения*
 Миниатюра рукописи *Романа
 о Розе*. Около 1400
 Британская библиотека, Лондон,
 Egerton Ms 1069, f. 1r



3. Мастер Бозция (Мастерская
 Мастера Жювенеля дез Юрсена)
Хоровод в Саду отдохновения
 Миниатюра рукописи *Романа
 о Розе*. Около 1460
 Национальная библиотека
 Франции, Париж, Ms. fr. 19153, f. 7r

архитектуры того времени (ил. 3) [38, pp. 102–103]. В романе, действие которого происходит во сне главного героя, в аллегорической форме рассказывается о том, какие препятствия он должен был преодолеть на пути к предмету своей страсти. Во второй части сочинения, написанной Жаном де Мёном, наряду с основной фабулой воссозданы различные реалии повседневной жизни, в сатирическом ключе представлены традиционные ситуации человеческих взаимоотношений, отражены образы некоторых античных произведений, а также концепции нескольких известных средневековых трактатов. В конце романа несколько страниц посвящено описанию отличий между небесным и земным садами, причем, конечно, в пользу первого:

*Позвольте мне предмет сменить,
 Земной с небесным сад сравнить,
 Что о небесном я скажу? —
 Слова с трудом я нахожу,
 Чтоб дать его здесь описание, —
 Красноречивее молчанье!*
 [5, с. 603; 20365–20370]



4. Неизвестный мастер (Руан ?)
Сад Добродетельного утешения
Миниатюра рукописи *Трактата
о Саде любви к подлинной
набожности и милосердию*
Третья четверть XV века
Национальная библиотека
Франции, Париж, Ms. fr. 22922,
f. 153

Небесный вертоград заключен в круг («Ведь Сад великолепный сей любой окружности круглей» [5, с. 601; 20281–20282]), земной — находится за квадратной стеной; изображения на внешней стороне ограды небесного отражают все мироустройство, на ограде земного — человеческие пороки. Отличаются и источники: если в небесном саду источник свят и дает людям бессмертие, то в земном саду — «ядовит: он ум мешает и пьянит» [5, с. 604; 20404–20405]. В каждом из двух источников есть драгоценный камень: в земном — кристалл, способный отразить лишь половину сада; а в небесном — карбункул, отражающий и освещающий все — «Он круглый, у него три грани. <...> Весь Сад он светом заливае...»

[5, с. 608; 20525–20531]. Если небесный вертоград совершенен и вечен («Скажу, что кто б там побывал, предметов формы увидал, навряд ли бы понял сам, что там был сотворен Адам» [5, с. 609; 20579–20582]), то земной — хоть и прекрасен, временен, там все «подвластно порче» («Исчезнет все, что в том саду имело блеск и красоту» [5, с. 603, 20355–20356]).

Трактовка любви в поэме Жана де Мёна имеет амбивалентный характер. Во время своей исповеди Природа ругает людей за их порочность и развращенность, но при этом готова «радость подарить всем тем, кто учится любить» [5, с. 574; 19361–19362], утверждая, что долг человека заключен в продолжении рода, и подробно в откровенной манере, хотя и иносказательно, рассказывает о том, как следует поступать. При этом Природа указывает на свою полнейшую подчиненность Божественным законам и говорит об ограниченности собственных возможностей:

*В том, что рождаю я на свет,
Бессмертья не было и нет;
И все мои произведенья —
Всего лишь смертные творенья.*
[5, с. 563; 19051–19054]

«Роман о Розе», где гедонистические описания чередовались с морализаторскими наставлениями, был предметом споров на протяжении всего XV века. Одним произведение казалось уничтожительным в отношении женщин (Кристина Пизанская и Изабелла Баварская), другим — антицерковным (Жан Жерсон), было даже создано несколько дидактических толкований этой средневековой поэмы (одно из самых известных принадлежит Жану Молине — 1482) [38, р. 100]. Неким антиподом «Романа о Розе» становится гораздо менее популярный «Трактат о Саде любви к подлинной набожности и милосердию» (*Traité du Jardin d'amour de vrai devotion et dilection*; ил. 4)³ [38, с. 43], в котором герой также во сне приходит к ограде сада, олицетворяющей церковь. Внутри ему помогает проникнуть не аллегория Беззаботности, но персонификация Послушания, в самом саду он находит не хоровод Отдохновения, но семь добродетелей — Веру, Надежду, Милосердие, Силу, Умеренность,

3 Трижды повторенная обнаженная коленопреклоненная фигурка олицетворяет душу главного героя.

Справедливость и Бдительность. Нельзя отрицать, что образ Сада любви как места чувственных удовольствий часто вызывал недоверие и неприятие, и многие авторы пытались его скорректировать.

В произведении Гийома де Лорриса и Жана де Мёна Влюбленный почти все время находится в окружении аллегорических персонажей (Отдохновение, Беззаботность, Приятный прием и т. д.), в дальнейшем Сады любви обычно населяются веселой компанией и музыкантами. Не исключено, что этому способствовало распространение «Декамерона» Джованни Боккаччо⁴.

Во Флоренции с конца треченто тема Сада любви часто использовалась для украшения так называемых *deschi da parto* — подносов, на которых подавали еду и подарки женщинам после рождения ребенка⁵. Самым ранним примером является изображение на подносе из Музея картезианского монастыря в Дуэ (ил. 5) [42, р. 61]. Авторство приписывается Андреа да Фиренцэ (Андреа Бонайути), который, как считается, использовал тему Сада мирских удовольствий (*Jardin de vanité*) из своей росписи в Испанской капелле для противоположного по характеру трактовки изображения на светском предмете [13]. Молодые и прекрасные кавалеры и дамы проводят время на лоне природы, музицируя и танцуя. Осью изображения является дерево с пышной кроной, под которым изображен заключенный в мраморную чашу источник. С некоторым видоизменениями эта тема продолжает использоваться на подарочных подносах всю первую половину кватроченто. Наряду с Садам любви популярными сюжетами для украшения данных предметов были «Диана и Актеон», «Суссана и старцы», «Триумф любви».

Уникальным является изображение на деско да парто из Лувра с условным названием «Триумф Венеры» (ил. 6). На подносе представлена парящая в золотой мандорле Венера, а внизу на лугу среди травы и цветов под сенью плодоносящих деревьев — шесть коленопреклоненных рыцарей. Благодаря надписям на их одежде известно, что это Ахилл, Тристан, Ланселот, Самсон, Парис и Троил. Представленная сцена не совпадает в точности с сюжетом Сада любви, но она, несомненно,

4 Большое количество иллюминированных рукописей «Декамерона» появилось именно во Франции, особенно после перевода произведения Боккаччо Лореном де Пьерфэ в 1411–1414 годах [38, р. 108].

5 Подробно о росписях *deschi da parto*, о некоторых из которых идет речь в данной статье, см. монографию М. В. Пивень: [8, с. 130–133].



5. Андреа да Фиренцэ (Андреа Бонайути). *Сад любви*. Деско да парто. Вторая половина XIV века. Дерево, темпера, листовое золото. Диаметр 50. Музей картезианского монастыря, Дуэ



6. Карло Дураццо или Франческо Микеле (?). *Триумф Венеры*. Деско да парто. Около 1400. Дерево, темпера. 49 × 48,5. Лувр, Париж

связана с темой власти Венеры. Ученые по-разному трактовали это изображение — как иллюстрацию мысли об опасности женских чар (Р. Ван Марле), как астрологическую аллегория (Э. Панофски и Э. Кантелуп), как прославление весны, времени года, которому покровительствует Венера (Пол Уотсон) [42, pp. 82–84]. Излишне откровенное изображение богини, использование иконографических элементов религиозного толка, которые приобретают по отношению к представленной тематике отрицательное звучание, трагическая судьба всех изображенных героев, а также весьма устрашающий вид «купидонов» с птичьими лапами — все это создает впечатление обманчивой привлекательности этого райского уголка⁶. Несмотря на декоративность изображения и предназначение самого предмета, создается впечатление, что сцена

6 Э. Панофски писал о двойственности трактовки когтей Купидона: «...первоначально, без всяких сомнений, это были когти грифона, как у “мифологического Купидона”, созданного Боккаччо, которые говорили скорее о дьявольском, нежели ангельском характере “обладания”» [7, с. 188]. См. также: [8, с. 131].



7. Неизвестный мастер (Аррас ?). *Дарение сердца* Шпалера. 1400–1410
Шерсть. 242/245 × 211,5/208,5
Лувр, Париж



8. Неизвестный мастер (Южные Нидерланды). *В розовом саду* Шпалера. Около 1450–1455
Шерсть, шелк, металлические нити. 289 × 325
Музей Метрополитен, Нью-Йорк

имеет морализаторский подтекст предупреждения об опасности попадания под власть богини любви.

В период интернациональной готики (конец XIV — первая половина XV века) трактовка Сада любви чаще всего имела апологетическое звучание с ярко выраженным куртуазным характером [42, р. 127]. В Италии этот сюжет помимо *deschi da parto* изображался на различных предметах обихода, связанных с матримониальными обрядами — сундуках для приданного, различных шкатулках и т. п. [42, р. 61]. Общевропейской традицией становится изображение в Саду любви обряда помолвки, представленного в виде сцены дарения сердца (ил. 7). В самом начале XV столетия интересным ответвлением рассматриваемой тематики становится галантное прославление женских добродетелей, что было связано с сочинениями Кристины Пизанской и учреждением ею ордена Розы [39, р. 417]. В произведениях, относящихся к этой традиции, Дама Венера или Дама Любовь изображалась восседающей на троне или просто находящейся в чудесном саду в окружении поклонников, представленных чуть в меньшем масштабе⁷. Предполагаем, что с аналогичной тематикой связаны шпалеры, относящиеся к середи-

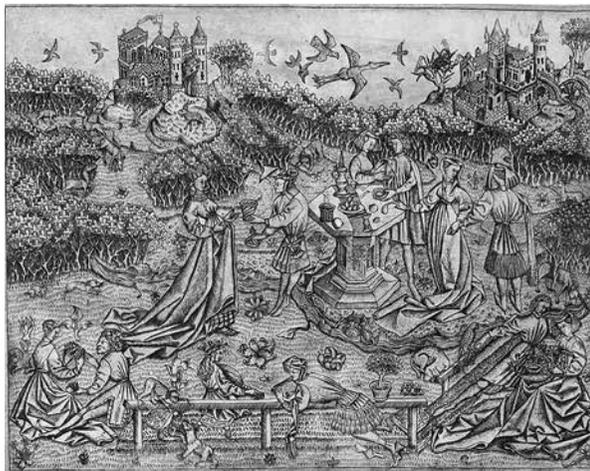


9. Мастер д'Эжертон и мастерская Мастера Города дам. Миниатюра рукописи *Книги герцога о настоящих влюбленных* Кристины Пизанской 1405–1408. Национальная библиотека Франции, Париж, Ms. fr. 836, f 66v

не и второй половине века, сюжет которых считается неразгаданным [38, pp. 106–107], — южно-нидерландская «В розовом саду» (ил. 8) и немецкая *Rosengarten* (Музей Рейсса Энгельхорна, Мангейм), а также гравюра из бостонского Музея изящных искусств, выполненная при дворе бургундского герцога Филиппа Доброго⁸. Миниатюра, украшающая сочинение самой Кристины Пизанской — «Книгу герцога о настоящих влюбленных» (*Le Livre du Duc des vrais amants*; ил. 9), — представляет Сад любви как место благопристойных воздыханий и элегических раздумий. Помимо возвышенных интерпретаций интернациональная готика, объединившая европейскую культуру на заре Ренессанса, вносит еще одно существенное изменение в трактовку обозначенной темы —

7 В качестве самого яркого примера Ван Марле приводит шпалеру из городской ратуши Регенбурга «Суд Дамы Любви» (плохая сохранность). Исследователь сообщает, что в XV веке при Карле VI целая серия французских шпалер с Дамой Любви была продана в Англию [39, pp. 419–420].

8 Энри Росситер в своей статье, обозначив бургундское герцогство как ареал происхождения гравюры, лишь указал на необходимость поиска литературного источника [36, р. 197].



10. Мастер Садов любви (Южные Нидерланды). *Большой Сад любви*
Около 1440
Гравюра на меди. 22,4 × 28, 7
Государственные музеи, Гравюрный кабинет, Берлин



11. Мастер E.S.
(Верхний Рейн)
Большой Сад любви
Около 1465–1467
Гравюра на меди.
22,5 × 15. Музей
изящный искусств
Парижа, Собрание
Дююи, Пти Пале,
Париж

изображения растений начинают заимствоваться из ботанических трактатов. Одновременно сцены с парами влюбленных появляются в таких сочинениях, как *Tacuinum sanitatis* («Календарь здоровья») [38, р. 92]⁹.

В середине XV века в нидерландско-немецком ареале начинает складываться морализирующая трактовка Сада любви: возникает целый ряд гравюр с ироничной (ил. 10) и с откровенно саркастической интерпретацией (ил. 11). Подобный поворот в представлении темы связывается с тем, что заказчиками подобных изображений были уже не аристократы, а городские буржуа, для которых был важен нравоучительный подтекст [38, р. 127]. Бутылка с вином, охлаждающаяся в воде, — как символ находящийся под контролем чувств; одновременно нескромное поведение некоторых пар; часто изображение шута-голодранца — вот новые иконографические черты, которые становятся неотъемлемой частью изображений. Подобные тенденции почти не проникают в Италию. Главным итальянским прецедентом такого рода становится серия



12. Мастерская Баччо Балдини (?)
Сад любви. Около 1465–1480
Гравюра на меди. Диаметр 19
Государственные музеи, Гравюрный кабинет, Берлин

гравюр, известная среди специалистов под названием *Otto prints*¹⁰, которая приписывается мастерской флорентийца Баччо Балдини (ил. 12) [38, р. 126]. В целом же традиция изображения Сада любви в ренессансном искусстве Флоренции к 1460-м годам постепенно сходит на нет.

Пол Уотсон назвал несколько причин, приведших к исчезновению темы: иконографическое однообразие, наскучившее художникам; невозможность сочетать сложившийся эталон с перспективным построением; недоверие заказчиков к данному сюжету и постепенное вытеснение его «мифологическими и героическими темами» [42, р. 127]. При этом Уотсон отметил, что Сад любви в измененном виде присутствует на ватиканской

9 Произведение было написано в XI веке багдадским врачом Ибном Бутланом, иллюстрации с парами влюбленных появляются в рукописях трактата с конца XIV века.
10 Название происходит от имени коллекционера Эрнста Петера Отто, который владел серией в XVIII веке.

фреске Пинтуриккио «Суссана и старцы» и на картине Боттичелли «Весна», а затем находит воплощение в некоторых произведениях Тициана [42, pp. 128–129]. Однако, как нам кажется, сюжет не только утратил традиционный иконографический образ, но и получил иное смысловое наполнение. Причиной тому была не просто переориентация на античную мифологию или гражданские идеалы, но полномасштабное распространение нового учения о мире, природе и человеке.

Через учения гуманистов различными путями начался постепенный процесс реабилитации земного мира. Одной из характерных тенденций философии Ренессанса был неопикуреизм Лоренцо Валлы и превозношение им наслаждения (*voluptas*) как законного стремления человека («Об истинном и ложном благе», 1433). Это привело к очищению понятия *voluptas* от негативного звучания. Вследствие этого, как писал Эудженио Гарэн, *voluptas* стала определяться «как жизненная сила бытия, как душа мира, как всеобщая божественная любовь», «как новое торжествующее божество» она появилась «даже на страницах самых умеренных и целомудренных мыслителей» [16, p. 312]. Квинтэссенция философии Марсилио Фичино, начавшего работу по переводу и комментариям мистических текстов Герметического корпуса и диалогов Платона в 1460-е годы, отражена в образе двух Венер *Urania* и *Genetrix*¹¹. Они олицетворяли мир небесный и мир земной, причем вторая богиня отражала совершенство первой. В свою очередь, возникает воспевание безграничных возможностей природы, ее репродуцирующих сил. В середине XV столетия члены Римской Академии, ежегодно 21 апреля отмечая *Palilia*, праздник в честь рождения Рима, в то же время восхваляли весеннее обновление, воздавали почести и приносили жертву богине пастбищ *Palis*, считавшейся матерью всех богов [16, p. 312]. Вся природа представляла как четко и гармонично организованная структура. Новое видение мира привело к развитию астрологии и алхимии¹², к расши-

11 Марсилио Фичино разработал учение о двух Венерах в своем «Комментарии на “Пир” Платона» (1469); в указанном диалоге древнегреческого философа содержится рассуждение о существовании двух Эротов и двух Афродит.

12 После доклада Аби Варбурга на римском конгрессе (1912) о фресках в палатце Скифаноия в Ферраре обращение гуманистов, а затем и живописцев, к астрологии стало само собой разумеющимся явлением. Гораздо сложнее обстоит дело с алхимией, которая считается обособленным и не связанным с общекультурным процессом течением. Между тем именно в XV столетии алхимиками стали развиваться мысли «о тождестве процессов, происходящих в одушевленной и неодушевленной природе» [3, с. 65], о родстве химических и физиологических процессов [3, с. 67], что способствовало

рению их традиционных границ. Конечно, гуманисты, стремившиеся к восхвалению земного мира, мудрейшей и благодатной природы и Венеры как ее олицетворения, пытались коррелировать эти новые представления с христианскими ценностями.

Обновленное видение земного мира внесло существенное изменение в воплощение идеи Сада любви в изобразительном искусстве итальянского Ренессанса, заставив влиться отголоски старой темы в сложно построенные философские аллегории, которые прятали за собой целую систему доказательств, обосновывающие гуманистические взгляды.

Самым известным примером нового претворения темы Сада любви является «Весна» Сандро Боттичелли (ил. 13). Почти все, кто брался за интерпретацию данного произведения, указывали на то, что оно связано именно с этой традицией, но наиболее определенно выразил свое мнение Э. Гомбрих: «Сады и приюты Любви, Источники Юности, изображение Венеры и ее детей, штурм замка Любви, сезонные занятия и пленительные изображения мая, иными словами, весь спектр образности придворной культуры с цветущими лугами и миловидными девами предстал перед внутреннем взором Боттичелли, когда он взялся за написание Венеры и ее свиты для виллы Кастелло» [26, p. 62]. Но теперь это *giardino di Venere* [43, p. 145], а не просто милый уголок природы, где влюбленные наслаждаются обществом друг друга. Представляя настоящую владычицу сада, художник повествует об установленных ею законах бытия. Исследователи выявили множество античных и ренессансных литературных источников, которые могли повлиять на программу картины, но так или иначе все они приводили к «сакрализации»¹³ земной любви. Э. Винд, анализируя картину во взаимосвязи с сочинениями Пико делла Мирандолы и Марсилио Фичино, с недоумением констатировал: «Представление о Венере благодатной, миролюбивой и умеренной было одним из самых оригинальных и поразительных парадоксов неоплатонизма» [43, p. 148]. Гомбрих писал о том, что Боттичелли обратился к арсеналу религиозной живописи при создании картины: «...в светский сюжет он вложил напряжение чувств, приберегаемое ранее для предметов священных» [26, p. 81].

значительному расширению интереса к алхимическим опытам. Даже в трудах Марсилио Фичино есть достаточное количество свидетельств, доказывающих интерес философа к Великому деланию [32].

13 Это определение принадлежит А. Шастелло [17, p. 174]; Гомбрих назвал картину «живописной проповедью» (*this picture sermon*) [26, p. 45].



13. Сандро Боттичелли. *Весна*
Около 1480
Дерево, темпера. 207 × 319
Галереи Уффици, Флоренция

Программная насыщенность подобных картин-аллегорий всегда провоцировала на сопоставления с конкретными отрывками из сочинений гуманистов. В отношении еще одного произведения Боттичелли, «Марс и Венера» (ил. 14), Неска А. Робб указала на связь с отрывком из «Комментария на “Пир” Платона» Марсилио Фичино (*De Amore*, 1469)¹⁴, где тема взаимодействия двух божеств рассматривается в астрологическом аспекте. Венера умеряет пагубное воздействие Марса при рождении человека и, напротив, в случае покровительственного отношения, обогащает его дары: «Она смягчает и владычествует над Марсом. Напротив, Марс никогда не владычествует над Венерой <...>. Кроме того, Марс следует за Венерой, но Венера не следует за Марсом, потому что это смелость следует за любовью, а не любовь за смелостью» [19, р. 112].

14 Эта версия, высказанная Н. А. Робб в ее книге *Neoplatonism of the Italian Renaissance* (1935), была подхвачена несколькими исследователями и нашла отражение в трудах Э. Гомбриха [26] и Э. Винда [44].



14. Сандро Боттичелли. *Венера и Марс*. 1485
Дерево, темпера. 69,2 × 173,4
Национальная галерея, Лондон



15. Пьеро ди Козимо. *Венера, Марс и Амур*. 1505
Дерево, темпера. 74,5 × 184,5
Государственные музеи, Берлин

На картине Боттичелли со спящим Марсом и бодрствующей Венерой, возлежащих на зеленой траве в обрамлении растительных кулис, представлено, как богиня любви без усилий, лишь своим благонаравием одерживает победу над богом войны. Из опасности и соблазна Венера становится силой, благоприятно влияющей на человеческую судьбу и умеряющей порочные страсти. Помимо философского содержания, Э. Гомбрих предлагал видеть в этой «брачной» картине, повторяющей своей формой стенку свадебного кассона и, скорее всего, предназначенной для спальни, «изысканную дань уважения супруге, “приручающей” возлюбленного» [26, р. 69].

Через четверть века Пьеро ди Козимо, повторяя замысел Боттичелли, ушел от камерной интерпретации, представляя античных богов царственно возлежащими не в уединенном уголке среди зарослей волшебного сада, а на фоне обширного пейзажа (ил. 15). Венера теперь так же, как и Марс, обнажена, что, вероятно, означает окончательное превращение наготы в аллегорическую величину; детеныши сатира, напоминающие о демонических началах в природе Марса, заменены эротами, которые не стремятся разбудить бога войны и напомнить о свойственной ему любви к битвам, а лишь играют с похищенными доспехами¹⁵.

15 Комментируя действия детенышей сатира у Боттичелли, Э. Гомбрих напомнил об одном античном источнике, повлиявшем на живописную работу эпохи кватроченто, — описание картины «Александр и Роксана» у Лукиана. Согласно этому экфрасису, Аэций изобразил эроты, играющих с оружием, чтобы показать, что Александр, несмотря на брак с Роксаной, не забыл и о своей любви к битвам [26, р. 68]. Э. Винд высказался еще более категорично, считая, что ренессансный художник указал на неспособность Венеры полностью подчинить себе натуру Марса, и таким образом произведение иллюстрирует излюбленную апофегму Ренессанса *discordia concors* [44, pp. 111–112, 116].

Вариация Козимо как будто иллюстрирует известное изречение: *Amor vincit omnia* — показывая, что весь мир оказался во власти богини любви. У младшего брата Боттичелли боги стали космогоническими силами, а уютный сад приобрел вселенский масштаб.

Проявлением нового мистического видения природы был и роман Франческо Колонны «Гипнэротомехия Полифила», вышедший из типографии Альдо Мануция в 1499 году. Фабула произведения, спрятанная за подробными описаниями языческих обрядов, псевдоантичных архитектурных сооружений, разнообразных богатств материального мира, связана с историей любви Полифила и Полии. Однако заключение брачного союза между главными героями, которое должно было бы увенчать повествование, на последней странице превращается в иллюзию, так как сновидение главного героя заканчивается. В символическом плане главная идея романа была нацелена на постижение мудрости Венеры, в двух ее ипостасях. Первая книга посвящена гармоничному земному брачному союзу и пересечению «эротического моря», кульминацией второй является лицемерие Венеры Урании, которое в будущем должно ожидать всех [23, р. XVIII].

Роман Франческо Колонны стал откровенным возвеличиванием законов земного мира, вопреки традиционным средневековым представлениям о его тленности, ненадежности и обманчивости. В «Гипнэротомехии Полифила» образ Венеры *Genetrix*, подталкивающей людей к заключению брака и продолжению рода, получает характер необоримой силы. Она уже не просто союзница Влюбленного из «Романа о Розе», а властная госпожа, богиня, которая открывает для Полифила тайны мироздания при бракосочетании с Полией у фонтана на острове Кифера. Этот источник, как отметила Р. Штевернинг, «означает лоно Матери Природы, производительницы всего», и «автор “Гипнэротомехии” старается присвоить месту “Святейшей родительницы” сакральную ауру» [37, pp. 142–143].

Произведение, приписанное безвестному монаху Франческо Колонне, на самом деле, скорее всего, было создано членами Римской академии¹⁶. Представителей этого объединения отличал широкий

16 В 1965 году Маурицио Кальвези в журнале *Europa Letteraria* опубликовал статью, где связал авторство романа с деятельностью Римской академии в середине XV века, а дальнейшую обработку романа и труды по подготовке его к изданию с потомком одного из ее членов — владетельным князем Палестрины Франческо Колонной.

спектр знаний в области античности, стремление к восстановлению древних традиций, в том числе и языческих культов, желание учредить всеобщую религию. Вероятно, что первая редакция текста «Гипнэротомехии» была создана до 1468 года, когда начались преследования академиком со стороны курии [16, р. 312; 30, pp. 29–32, 393–405]. Как известно, папа Павел II обвинил Помпонио Лето и его единомышленников в попытке создания языческой республики в Риме, в следовании взглядам Эпикура и неверии в церковные догматы, включая бессмертие души¹⁷. Идеиная борьба была тесно переплетена с борьбой политической. Впоследствии римские понтифики и их ближайшее окружение неоднократно обращались к эзотерическому произведению Колонны и на христианский лад толковали заключенные в нем образы.

После начала преследований римский гуманизм с его поиском *prisca theologia* обрел приют во Флоренции [30, р. 41]. Более чем через два десятилетия, зимой 1491–1492 годов, Пико делла Мирандолла и Анжело Полициано предприняли путешествие из столицы Тосканы в Венецию с целью передать Альду Мануцию ряд текстов — переводы Марсилио Фичино, *Opera Omnia* Полициано на латинском языке, и, предположительно, сохранившиеся тексты «Гипнэротомехии». Как считает Э. Кретцулеско-Куаранта, к 1490-м годам относится вторая, в большей степени иносказательная, редакция романа «Гипнэротомехия», которая была составлена наследственным князем Палестрины, Франческо Колонной, племянником Просперо Колонны, одного из членов первого состава Римской академии¹⁸. Таким образом, еще до публикации произведения

Несмотря на различие в указании конкретного автора, к версии о связи с Римской академией склоняется достаточное количество исследователей. Краткое изложение существующей по этому поводу дискуссии см. в нашей монографии: [2, с. 95–102].

17 Протоколы судебных заседаний не сохранились, есть только отдельные, малоинформативные обрывки речи Помпонио Лето, произнесенной в собственную защиту. Поэтому для восстановления исторической действительности исследователи обращаются к косвенным источникам, таким как дипломатическая переписка [12, pp. 48–57]. Спустя некоторое время после своего освобождения Помпонио Лето возглавил уже видоизмененную академию, вполне официальную, задачи которой были связаны с исследованием римской литературы и постановкой античных пьес [16, р. 312].

18 Новшеством Э. Кретцулеско-Куаранта по сравнению с версией М. Кальвези является мысль о существовании двух редакций романа. Она указала, что намек на вторую редакцию и аллюзия на то, что произведение спас «высокий Колонна», «второй Полифил», содержатся в посвяительном стихотворении ко французскому изданию романа 1546 года [30, р. 48]. Достоверно известно, что князь Франческо Колонна стремился восстановить древний храм Фортуны в своих владениях, тем самым продолжая деятельность первых академиком, которые занимались археологическими исследованиями в Палестрине и хотели возродить древний культ Фортуны Первородной [16, pp. 305, 311].



16. Эдикула с ΠΑΝΤΩΝ ΤΟΚΑΔΩΣ.
Ксилография из романа Франческо
Колонны *Гипнэротомехия*
Полифила. Венеция: Изд. дом Альда
Мануция, 1499, f. e

в 1499 году идеи «Гипнэротомехии» могли быть известны в важных центрах итальянской культуры, а следовательно, можно предположить ее влияние на изобразительное искусство Ренессанса. Естественно, что это знание носило эксклюзивный характер и было доступно лишь узким кругам интеллектуалов.

Роман Франческо Колонны предоставил широкие возможности для развития темы Сада любви. Многие эпизоды этого сочинения происходят в окружении природы. Если Кифера является в «Гипнэротомехии» образом совершенной гармонии, где чувственное и интеллигентное начала не противоречат друг другу, то царства Элевтерилады (Свободной воли) и Телозии (Целесообразности) трактуются в первую очередь как области, наделенные безграничными возможностями для телесных удовольствий, изысканных трапез, отдохновений и встреч между

влюбленными. Однако образы «Гипнэротомехии», обремененные тяжеловесным философским содержанием, в отличие от стройных аллегорических построений «Романа о Розе», не могли быть напрямую превращены в иллюстративный материал¹⁹. Влияние ренессансного романа на изобразительное искусство имело чаще латентный характер, в виде отдельных аллюзий, задающих ракурс восприятия произведения.

Парадоксальным образом самый значимый пример воздействия нового культа Венеры, или всемогущественной Природы, которую она олицетворяла, можно найти в самом Ватикане. Эрнст Гомбрих в исследовании, посвященном влиянию романа «Гипнэротомехия», привел отрывок из письма Джованни Франческо Пико делла Мирандола, в котором дворик статуй Юлия II предстает как языческое святилище: «Лилий, знаешь ли ты Венеру и Купидона, богов, которым поклонялись суетные древние? Юлий II, Верховный Понтифик, извлек их из римских развалин и поставил в самой благоуханной цитрусовой роще, вымощенной камнем <...> В одном углу ты также можешь увидеть изваяние Клеопатры, которую жалит змея; из ее груди течет вода, так сказать, на манер древних акведуков и изливается в древний мраморный саркофаг <...>» [27, pp. 105–106]. Несоответствие описания фонтана Клеопатры-Ариадны с реальным творением Браманте, соединившим античную скульптуру спящей девы с античным саркофагом, наполненным водой, наводит на мысль, что в сознании Джованни Франческо был другой образ — спящей нимфы ΠΑΝΤΩΝ ΤΟΚΑΔΩΣ («Все рождающей»), которая являлась воплощением творящих сил природы и символом царства Элевтерилады. (Ил. 16.)

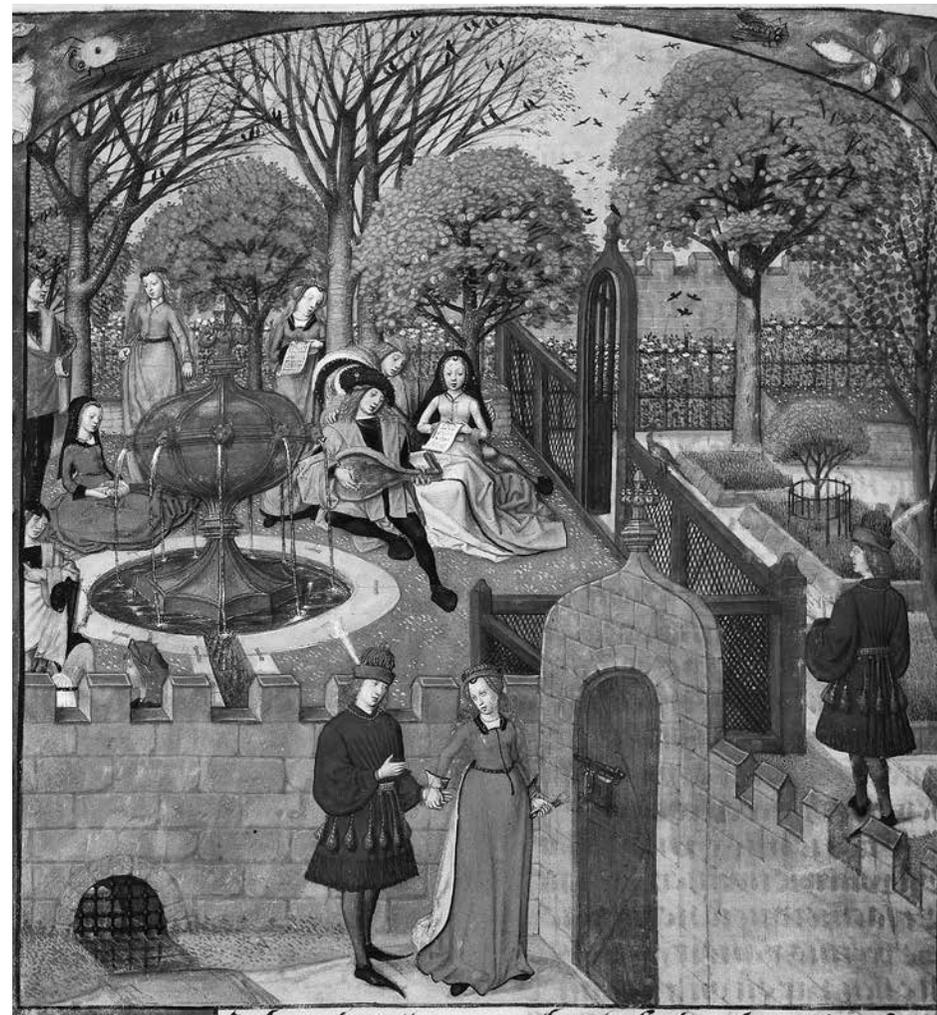
Впоследствии изваяния спящей нимфы появились также в частных садах римских аристократов и представителей курии. Одним из первых,

19 Мы не случайно упоминаем рядом эти два произведения. Помимо того, что оба сочинения представляли богатый материал для темы Сада любви, важны и другие совпадения между «Гипнэротомехией Полифила» и «Романом о Розе», несмотря то, что они принадлежат двум разным традициям — средневековой и ренессансной. О совпадениях между двумя произведениями и об их ориентированности на один и тот же ряд средневековых трактатов писала Р. Штевернинг [37, p. 132]. В обоих сочинениях повествование разворачивается внутри сновидения, а главный герой отвергает доводы разума в пользу любви. Но в «Романе о Розе» и «Гипнэротомехии» по-разному рассматривается связь небесного и земного миров. Несмотря на явный крен в сторону языческих культов и незавуалированный эротизм, роман Франческо Колонны оказывается более морализаторским. Достаточно сравнить мотив хоровода Отдохновения в средневековом сочинении с символическим значением хоровода, чье изображение представлено на пьедестале крылатого коня в «Гипнэротомехии».

у кого было воздвигнуто подобное скульптурное изображение, был Анджело Коллоччи, знаток прованской поэзии и Цицерона, занимавший значительные посты при нескольких понтификах. Дом с окружающими владениями на границе Квиринала и холма Пинчо когда-то принадлежал самому Помпонио Лето и достался Коллоччи от одного из его учеников. Там вплоть до своей смерти (1549) новый владелец имения продолжал собирать членов Римской академии [12, р. 75]. Статуя располагалась около руинированного акведука Клавдия, украшавшая ее надпись гласила: *Huius nymphæ loci*²⁰.

К концу XV столетия относится одна известная иллюминированная рукопись «Романа о Розе», в которой представлена традиционная иконография Сада любви. (Ил. 17.) Это не случайно, так как произведение принадлежит к бургундско-фламандскому ареалу, где позднесредневековая типология часто сохранялась намеренно. На одной из миниатюр изображена сцена проникновения главного героя в чудесный сад при помощи аллегории Беззаботности. Там он находит расположившееся на траве у фонтана общество во главе с музицирующим Отдохновением. Вокруг него поющие дамы и кавалеры в изысканных нарядах, кто-то плетет венок, кто-то просто наслаждается цветущим садом, музыкой и журчанием водных струй.

В конце XV столетия, когда уже появились печатные издания «Романа о Розе», изготовление дорогостоящей рукописи свидетельствовало не только о тяготении заказчика к традиционной придворной культуре, но и о его значительных возможностях. Обладателем этого изысканного манускрипта, как считается, был Энгельберт II, граф Нассау — рыцарь ордена Золотого руна, знаменитый военный и политический деятель при дворе бургундского герцога Карла Смелого, а затем соратник Максимилиана I, помогавший ему в завоевании Нидерландов. Он был также известен как собиратель иллюминированных рукописей. Последнее время с именем графа пытаются связать создание «Сада земных



17. Мастер Энгельберта II (Брюгге)
Сад отдохновения. Миниатюра рукописи
Романа о Розе. Около 1490–1500
Британская библиотека, Лондон,
Ms Harley 4425, f. 12v

20 Образ нимфы — хранительницы места, являвшийся одновременно символом репродуктивных сил природы, затем будет встречаться не только в Риме и Италии, но во многих ренессансных ансамблях, в частности в королевском дворце в Фонтенбло.

наслаждений»²¹ Иеронима Босха. Ранее роль заказчика триптиха приписывалась его племяннику и преемнику — Генриху III Нассаускому. Это умозаключение сформировалось после обнаружения дневниковой записи Антонио де Беатиса, секретаря кардинала Луиджи Арагонского, о посещении резиденции графов Нассауских в Брюсселе в 1517 году и о находившейся там картине, по описаниям вызывающую ассоциации с «Садом земных наслаждений» [28, p. 79].

Интенция связать триптих Босха именно с Энгельбертом II имеет две разноплановые причины. Первая связана с желанием перенести датировку исполнения произведения на более ранний срок из-за результатов дендрологического анализа²². Вторая — с представлением о распутном образе жизни этого исторического лица²³, не случайно имевшего в своей коллекции два феноменальных произведения, в которых повествуется о чувственной стороне любви: иллюминированную рукопись «Романа о Розе» и триптих «Сад земных наслаждений». Однако если первое произведение, при известных фривольностях текста, все же тяготеет к куртуазным идеалам придворной жизни, то изображения на центральной створке триптиха из Прадо носят подчеркнуто откровенный характер и вряд ли могут быть охарактеризованы положительно. Несмотря на наличие различных трактовок, заключенное между Адом и Раем изображение, несомненно, имеет негативный смысл, связанный с идеей греха и последующего наказания²⁴. Обнаженные человеческие фигурки, объединенные в группы, разбитые на пары,

21 Название произведение является условным, именно так оно стало значится в коллекции Музея Прадо начиная с 1933 года. В начале XVII в коллекции Эскориала, куда эта работа Босха была передана Филиппом II еще в 1593 году, она называлась *Tríptico del madroño* («Триптих земляничника»).

22 Привычная датировка, относящаяся к началу XVI столетия, создает слишком большую дистанцию между годом изготовления доски (1460) и созданием самого произведения; между тем как среднеарифметическое значение подобного промежутка времени, согласно нескольким исследованиям, не превышает 19 лет. Одним из главных сторонников этой версии является Бернард Вермет, который хотел бы датировать это произведение Босха 1481 годом, исходя из того, что именно в этом году Энгельберт посещал Хертогенбосс [40, p. 304]. Эта версия имеет ряд сторонников, но поддерживается не всеми. На сайте Музея Прадо в качестве времени создания триптиха указан промежуток с 1490 по 1500 год.

23 Х. Белтинг отмечал, что и Генрих III отличался гедонизмом и невоздержанностью. Однако Вермет, комментируя этот аспект, пишет: «Если мы сравним то, что мы знаем об Энгельберте, то Генрих будет выглядеть просто бой-скаутом» [40, p. 302].

24 Эту точку зрения высказали и авторы каталога 2016 года, отмечая морализирующий характер произведения в целом, хотя для характеристики центральной части употребили словосочетание «радостный хаос» [29, p. 369].

изредка изображенные по одиночке, представлены в смехотворной и уничижительной манере как несмышленные и беспечные дети. Предложенные Анной Бочковски сопоставления с иллюстрациями из алхимических трактатов идут вразрез с панегирическим тоном ее статьи, свидетельствуя, что босховские трактовки являются лишь карикатурным отражением символических фигур Великого делания [15]. А женщины и мужчины с гордой осанкой на первом плане композиции кажутся пародией на дам и кавалеров с миниатюр часословов, которые соответствуют весенним месяцам и имеют аллюзии на тему Сада любви²⁵.

Негативная трактовка изображенного делает логичным вывод о том, что вряд ли сам граф Энгельберт II, склонный к любовным приключениям, мог заказать подобное произведение²⁶. П. Вандербрук предполагает, что заказ мог исходить от жены графа — Кимбурги Баденской [41, p. 12]. Однако Вермет по-прежнему считает главным *auctor intellectualis* триптиха самого Энгельберта II, но допускает влияние его шурина, брата Кимбурги — Кристофа I Баденского, входившего в ближайшее окружение Эберхардта V Бородатого, герцога Вюртембергского [41, pp. 12–13]. Последний был знаменит своим интересом к гуманистическим наукам и связями с итальянскими ренессансными деятелями. И это не случайно, так как герцог был женат на Барбаре Гонзага, дочери маркграфа Лудовико III Гонзага.

Связи с заальпийской культурой представляется весьма значимым фактором в отношении создания программы триптиха «Сад земных наслаждений». Метафорическая структура произведения Босха роднит его, как отмечает У. Гибсон, с итальянскими аллегорическими произведениями, чье содержание было очевидно только узкому ограниченному кругу интеллектуалов [25, p. 20]. В. Френгер, отмечая сложное эзотерическое содержание триптиха, писал о том, что «подобный синкретизм христианской догматики, греческой натурфилософии, гностических мистериальных традиций в конце XV века можно было найти только в неоплатонической Флоренции» [20, pp. 145–146]. В этом смысле указанное произведение Босха, как нам кажется, стоит несколько особняком от других работ мастера, тесно связанных с нидерландской культурой.

25 Одним из примеров может служить миниатюра из «Роскошного часослова герцога Беррийского» братьев Лимбург, соответствующая месяцу апрелю, на которой изображена помолвка Карла Орлеанского с Бонной д'Арманьяк.

26 Эта точка зрения принадлежит П. Вандербруку, его позиция пересказана в работе Вермета [41, p. 12].

«Воз сена» (1510–1516) — еще одно произведение Босха, где также показано неумолимое шествие человечества к злополучному концу. Считается, что этот мадридский триптих был создан позднее «Сада земных наслаждений». На центральной створке «Воза сена» представлен более разнообразный спектр человеческих пороков. Среди них есть и *voluptas*²⁷ — на самой верхушке стога, увозимого в ад, на фоне зеленого куста изображены ничего не подозревающие влюбленные, наслаждающиеся музицированием и объятьями. (Ил. 18.) Небольшая сценка создана согласно привычной для северян вариации изображения Сада любви, а добавленные фигуры ангела и беса усугубляют дидактический ракурс прочтения. Принимая во внимание эту традиционную интерпретацию, нельзя не задаться вопросом о том, почему в другом произведении Босха именно сладострастие трактуется как главная причина фатальной гибели человечества. Такая подчеркнутая сосредоточенность на одном из людских пороков, представленном в космическом масштабе, рождает мысль о некоей внешней провокации, приведшей к желанию создать ответ-противоядие.

Выскажем предположение, что идея создания подобного произведения была вызвана распространением ренессансных неоплатонических учений, связанной с ней реабилитацией чувственного мира и возрождением языческой натурфилософии²⁸. Среди произведений, которые содержали подобные идеи и могли быть известны составителю (или составителям) программы, была и «Гипнэротомехия Полифила»²⁹. Безусловно, речь не идет о том, что исключительно этот роман оказал

27 Употребим здесь это слово в традиционном, средневековом значении, к которому затем вернулись в конце XVI века [35, p. 610].

28 Проблема заказчика триптиха «Сада земных наслаждений» по-прежнему остается решенной лишь на гипотетическом уровне. Нахождение произведения в собрании герцогов Нассауских еще не является абсолютным свидетельством того, что именно кто-то из них был его заказчиком. Саркастическая трактовка предающихся похоти персонажей на центральной панели, учитывая любвеобильный нрав обоих графов, как уже было отмечено, скорее, уводит от этого предположения. Возможно, это был умышленный дар, поднесенный кому-либо из графов Нассауских и воспринятый получателем без задней мысли как любопытный кунштюк. Для многих современников и потомков замысел произведения оставался совершенно непонятым, недаром первоначальным обозначением триптиха в коллекции Эскориала было *la variedad del mundo* — «разнообразие мира» [29, p. 356]. Если заказ происходил от Кристофа I Баденского или кого-либо из окружения Эберхардта Бородатого, помимо интереса к гуманистической культуре известного своей набожностью, то тогда в программе произведения Босха можно увидеть ответную реакцию на неоплатоническую интенцию устройства земного мира вокруг Венеры *Genetrix*.

воздействие на программу «Сада земных наслаждений», его влияние, как нам кажется, связано именно с эротическим аспектом. Несмотря на то, что «Гипнэротомехия» указывала на путь «воспитания чувств», проблеме плотской любви в ней было отведено важнейшее место. Этот подтекст романа, смущавший даже многих итальянцев, в заальпийской Европе в конце XV столетия, несомненно, мог вызвать негативную реакцию, которая созвучна более поздним словам Мартина Лютера: «... высшие добродетели у язычников, лучше из того, что есть у философов, самое замечательное у людей, то, что перед лицом мира кажется честным и благим, перед лицом Бога — плоть, и служит она царству сатаны, т. е. она нечестива, кощунственна и исполнена всяческого зла» [6, с. 480].

Предложенная Верметом новая дата создания триптиха, отнесенная к 1481 году или даже к более раннему времени, почти на двадцать лет опережает публикацию романа³⁰. Однако это не исключает полностью возможность того, что создатели программы «Сада земных наслаждений» все же ориентировались на «Гипнэротомехию». Выше уже было указано на то, что идеи этого программно для гуманистов сочинения были распространены в Италии начиная с середины столетия.

29 Нами уже была сформулирована гипотеза, что роман «Гипнэротомехия Полифила» мог повлиять на создание триптиха «Сад земных наслаждений» [2, с. 200–206]. В. А. Садков в рецензии на нашу монографию высказал сомнение относительно этой версии [9, с. 366], в основном исходя из новой датировки произведения Босха, предложенной Б. Верметом [40, с. 366–367]. Первоначальное желание согласиться с высказанной позицией после изучения дополнительной информации сменилось уверенностью в наличии воздействия романа Франческо Колонны на формирование программы произведения нидерландского художника. В то же время заново проведенный анализ заставил усомниться в толковании Э. Гомбриха, видевшего в произведении Босха аллюзию на историю Потопа [28, pp. 84–90].

30 Несмотря на приведенные доводы, дендрологический анализ, как отметил С. Хитчинс, фиксирует только *terminus post quem* [41, pp. 7–8]. Верхней границей, т. е. *terminus ante quem*, по-прежнему остается 1517 год, к которому относится первое упоминание произведения. Стилистические доводы, приведенные Б. Верметом, также не вполне убеждают. Мы не станем ввязываться в существующую дискуссию между специалистами по творчеству Босха, но лишь выскажем мнение относительно проблемы «архаичности» стиля и связей с миниатюрами франко-фламандской школы, что также приводится в качестве доводов в пользу ранней датировки. Отмеченные формальные черты могли быть специально заданными. Не исключено, что нарочитая стилизация под миниатюры, а также заимствование фигур из композиций «Страшного Суда» Ханса Мемлинга (около 1471), были частью замысла. Аналогичным образом «Триумф смерти» Питера Брейгеля Старшего выполнен в архаической манере, с тем чтобы вызвать ассоциацию со средневековыми плясками смерти. Можно также говорить о подобии между позами фигур с триптиха «Сад земных наслаждений» и с венецианских створок «Видения потустороннего мира», которые датируются 1505–1515 годами (доска — 1485), но это также не является достаточным основанием для датировки триптиха из Прадо.



18. Иероним Босх. *Воз сена*. 1510–1516
Дерево, масло. 147,1 × 224,3
Фрагмент
Музей Прадо, Мадрид

Существенным доводом в пользу предполагаемой связи между «Гипнэротомажией» и «Садом земных наслаждений» является название, которое триптих получил через некоторое время после того, как попал в коллекцию Эскориала — он стал называться *Tríptico del madroño*, «Триптихом земляничного дерева» [40, pp. 299–300]. Эти экзотические плоды несколько раз изображены на центральной створке. Г. Коленбрандер, а за ним и Вермет объясняют их присутствие в композиции аллюзией на отрывок из «Естественной истории» Плиния Старшего³¹, где говорится, что съедание более одного плода может привести человека к серьезной болезни. Таким образом, считают исследователи, в аллегорической форме высказана мысль о необходимости умеренности в любви³². Не станем отрицать возможной аллюзии на описание Плиния, однако она могла возникнуть через посредство «Гипнэротомажии». Сцена с лицемерием обнаженной мраморной нимфы, с которой начинается путь духовного возрастания Полифила, происходит как раз под сенью земляничного дерева. (Ил. 16.) Этот эпизод символизирует самый начальный примитивный уровень плотской любви, воплощен-

ный в фигуре сатира. Через несколько мгновений, очутившись внутри банного павильона Полифил также испытывает приступ вожделения, которого сразу начинает стыдиться.

Мысль о воздействии «Гипнэротомажии» на создание центральной створки триптиха «Сад земных наслаждений» не означает, что произведение Босха иллюстрирует роман. Напротив, абсолютных совпадений между изображением и текстом нет. Взаимодействие происходит на образном уровне, пересечения можно найти как с отдельными фрагментами рассказа об острове Кифера, который является совершенным по своему устройству царством Венеры, так и с описаниями владений Элевтерииды и Телозии.

В начале своего путешествия Полифил оказывается в стране Элевтерииды среди абсолютного материального богатства и многообразия, где все призвано к услаждению его чувств. В царстве Телозии после лицемерия триумфов любви и наблюдения за бесчисленными беспечными парами влюбленных на лоне цветущей природы Полифил, восхищаясь увиденным, все же восклицает: «Диана все это предала бы огню» [18, p. 197]. Человечки, населяющие «сад» Босха, пользуются щедрыми дарами природы и безудержно любвеобильны.

Мир острова Кифера описан как постепенно совершенствующийся, становящийся все более регулярным по направлению к центру, где растительность, архитектурные сооружения и драгоценные камни образуют некое единство, отражающее *harmonia mundi* [23, p. XXVI]. Ландшафт «Сада земных наслаждений» этому описанию не соответствует, его богатство и разнообразие производят впечатление спонтанности. Однако на мысль о чудесном острове наводят не только группы мужчин и женщин в нижней части панели³³, но также и сценки на воде вокруг центрального синего фонтана, которые заставляют вспомнить о шуточных сражениях на реке в центральной части Киферы. Изображение внутри фонтана представляется насмешкой над мистическим

31 Плод земляничника указан и в описании Золотого века в «Метаморфозах» Овидия (Кн. I; 104).

32 П. Вандерброк назвал произведение *speculum nuptiarum* и высказал предположение, что оно было даром на бракосочетание, с этой позицией отчасти соглашается Вермет [40, p. 300]. Факт дарения на свадебное торжество произведения, содержащего в своей программе призыв к воздержанию, кажется неправдоподобным.

33 Сцены, характерные для садов любви, присутствуют не только в царстве Телозии, но и на острове Кифера.

бракосочетанием у источника Венеры [18, р. 370; 4, с. 456–457]³⁴, а круглый водоем кажется аллюзией на видение стоящей в воде богини, которое открывается Полифилу сразу после этого аллегорического обряда [18, pp. 370–371; 4, с. 457]. Но теперь в этом бассейне находится не Киприда, а множество женщин, а вместо стоящего рядом и зачарованного ее красотой Полифила вокруг несется кавалькада безумных всадников.

Остров Кифера, как сообщает Полифил, состоял из особого минерала: «...из сияющей нерушимой материи, чистой и не поддающейся измельчению, но прозрачной, цельной и незамутненной как выточенный прозрачный кристалл» [18, р. 299]. Материал, из которого состоят скалы и фантастические сооружения на триптихе Босха, также необычен: он не только принимает фантастические формы, но имеет экстраординарные цвета — ярко розовый и синий, что, скорее всего, соответствуют разным стадиям Великого делания. Кроме этого, на центральной панели представлено много стеклянных и полупрозрачных предметов: стеклянные трубки, полусферы и сферы — что также отсылает к алхимическим опытам³⁵. Стекловидные предметы в виде своеобразных колонн или отростков украшают синие и розовые сооружения центральной створки. Прозрачная колонна с черной базой, увеченная сосудом, похожим на философское яйцо, находится в правом нижнем углу. Считается, что в «Гипнэротомахии» не было явных отсылок с Великому деланию, но алхимические аллюзии лишь обогащали основную фабулу, связанную с неоплатоническим восхождением к тайнам мироздания [34, pp. 265–267, 276]. Однако, как уже было отмечено, алхимические учения XV столетия вышли за рамки проблемы трансмутации металлов и все больше были связаны с проблемами жизни и происхождения материи, единства органического и неорганического миров, так что жесткую границу между неоплатонизмом и алхимией в эту эпоху провести сложно.

Все невероятное богатство и разнообразие, представленное на центральной панели триптиха, несмотря на отмеченный негативизм трак-

34 Интересно, что Франсуа Рабле в своем романе также создал пародию на кульминационную сцену у фонтана Венеры на острове Кифера, которая, по воли французского гуманиста, превращается в фонтан Божественной бутылки (V кн., XLII). О следах воздействия «Гипнэротомахии» на произведение Рабле писал Марсель Франсон [21; 22].

35 «Алхимики сближали выработку золота с искусством стекловудов» [34, р. 277]. Фома Аквинский: «...я стужил раствор и получил камень светлый как кристалл» [3, с. 225]. Никола Фламель: «...камень трансмутирует в рубин чистой воды и горный хрусталь» [10, с. 275].

товки, создает впечатление евтопии, образы которой существуют в различных культурах³⁶. В этот земной рай, чтобы насытиться всевозможными благами, стремится попасть каждый смертный. На картине «Страна лентяев» Питера Брейгеля Старшего показано, как один из героев проделывает отверстие в стене из кукурузной каши, чтобы оказаться в Луйлеккерланде. Напомним, что Полифил после скитаний по подземному лабиринту попадает в царство Элетерилиды также неожиданно через лаз на склоне покрытой лесом горы.

Аналогичный мотив есть и в произведении Босха: в правом нижнем углу из некоей норы высовывается голова человека, который указывает пальцем на необычную женскую фигуру со светлыми кудрями. (Ил. 19.) Последняя находится за изогнутой стеклянной поверхностью с небольшими кругами с точками посередине. За выглядывающим из норы человеком можно увидеть еще одну голову. Сценка привлекла к себе внимание нескольких исследователей, некоторые трактовали ее то как скрытые портреты заказчиков и автопортрет Босха, то как образы жениха и невесты³⁷. Последнее предположение отчасти верно, но речь идет, в первую очередь, об алхимической свадьбе. Изображенная впереди женщина со светлыми локонами и печатью на устах — скорее всего, олицетворяет соль; именно ее знак — окружность с точкой посередине — одиннадцать раз изображен на прозрачной панели [3, с. 291]. Соль трактовалась алхимиками как живительная сила, соединяющая душу с телом [3, с. 104], и одновременно как новое существо, рождающееся от соединения мужского и женского начала, сульфур и ртути [3, с. 119]. Какое именно значение создатели программы триптиха вложили в находящуюся за стеклянной поверхностью фигуру, сказать сложно, но указующий перст темноволосого человечка свидетельствует о ее важном значении, возможно, речь идет об образовании более совершенной, очищенной субстанции.

36 Это и Аркадия, и Эль Дорадо, и Атлантида, и *Cockaigne Land*. Эрвин Покорни отметил совпадение между изображением у Босха и описанием века Сатурна в «Метаморфозах» Овидия, а также образом земного рая в трактате Бартоломея Английского «О природе вещей» [33, р. 47].

37 Впервые об этих фигурах написал У. Френгер [20, pp. 138–140]. Ученый считал, что фигура за стеклянной панелью — это «новая Ева» или «сивилла», а человек с темными волосами, лицо которого он сравнил с макиавеллевским, — это глава ордена Братьев Свободного Духа или сам художник. А. Бочковски, во многом поддерживая теорию Френгера, назвала женщину за стеклянной панелью и с яблоком в руке — Евой и Венерой, а двух людей изображенных за ней — женихом и невестой [15, р. 215].

Нора не случайно расположена в правом нижнем углу центральной части, в непосредственной близости от створки с адом. В нижней части последней изображен монструозный птенец, который заглатывает человеческие фигурки и затем испражняется ими³⁸. Из синего прозрачного пузыря, напоминающего философское яйцо, несчастные человечки падают в подобие адской канализации. Это не просто уничижительная казнь для грешников³⁹. Птенец является одним из символов философского камня⁴⁰, который не только считался главной целью каждого конкретного алхимического процесса, но и продуктом, способствующим трансмутации другой несовершенной материи. Внизу адской створки показано начало долгого пути превращения — стадии гниения (*nigredo*), а на центральной панели представлено завершение процесса — восстановление материи и возвращение человеческих фигурок, достигших очищения и совершенства, в край чувственных удовольствий.

У монструозного создания с адской створки, как нам кажется, есть еще одно значение. Это Демогоргон, описанный в «Генеалогии языческих богов» Джованни Боккаччо. Итальянский гуманист, со ссылкой на некоего древнего мифографа Теодонта, называет его прародителем всех богов, а затем с презрением описывает этого демона земли, живущего в самой глубокой подземной пещере⁴¹. Продолжая излагать

38 В этой части «адской створки» отмечены исправления и записи [29, р. 374].

39 Подобная кара описана и в «Видении рыцаря Тундала»; влияние этого литературного источника на программу триптиха также невозможно исключить. Э. Покорни убедительно показал близость босховских решений к миниатюрам рукописи указанного произведения, которые были выполнены Симоном Мармионом (1475) для бургундской герцогини Маргариты Йоркской [33, р. 49]. Однако на триптихе Босха указанный мотив имеет существенную особенность, связанную с демонстрацией процесса перерождения материи.

40 «В стеклянной колбе, или гнезде <...> В печи, построенной с умом, Которую мы называем домом, Птенец родится. Своею кровью он избавит От всех болезней вас навеки. А плоть его насытит тело, Поверьте истинным словам; Его же оперенье Послужит вам одеждой, От холода и ветра защитит»; «Алхимики, что удостоились удачи, В короткий срок птенца получают И горя не узнают, вместе с ним Имея и богатство, и здоровье» [10, с. 115–116]. В отличие от стихотворения Фламеля, у Босха сам «птенец» потребляет людей, но, так сказать, для их же блага, способствуя их новому перерождению.

41 «Когда я описал [генеалогическое] древо, то этот сонный предок языческих богов, окруженный облаками и мраком, явился мне, пока я бродил по самым глубоким внутренностям земли; Демогоргон, чье имя наводит ужас, окутанный слизью и мерзкой влагой, выдыхающий землистый, отвратительный и зловонный пар, объявленный отцом этого жалкого царства, он встал передо мной, создателем этого нового сочинения. Я, признаться, смеялся, разглядывая его, памятуя о глупости древних, которые полагали, что он, никем не порожденный и вечный, отец всего сущего, который скрывается в земных недрах. Но поскольку это мало относится к делу, оставим его в его жалком бытии и устремимся к нашей цели» [14, р. 33].



19. Иероним Босх. Сад земных наслаждений. 1490–1500 (?)
Дерево, масло. 185,8 × 172,5
(центральная панель)
Фрагмент
Музей Прадо, Мадрид

мысли Теодонта и рассуждая о появлении веры в Демогоргона, Боккаччо рассказывает о самом первом поколении аркадских пастухов. И здесь он предлагает читателям уникальное описание Аркадии — не идиллическое, а негативное по своей сути. Первое поколение аркадских пастухов проживало в замкнутом мире среди непомерного изобилия. Эти люди с любопытством и без страха наблюдали за различными явлениями природы. Они вообще не верили в богов, но думали, что земля производит дары для их благоденствия, а после смерти возрождает все, и поэтому считали себя вечными [14, pp. 33–34]. Затем появляется новое поколение аркадийцев, у которых «были более возвышенные мысли»: они «говорили, что это не просто земля была автором всех вещей, но неразрывно связанный с ней божественный разум, и эти действия были исполнены по его приказаниям его интеллектом, и они думали, что этот разум живет в подземном мире» [14, p. 34]. Этим подземным божественным разумом и был Демогоргон. Они боялись его и благоговели перед ним до такой степени, что даже боялись произносить его имя.

Знаменательно, что этот образ, которому Боккаччо дал уничижительную характеристику, был возвеличен Марсилио Фичино в «Трех книгах о жизни» (*De vita libri tres*, Флоренция, 1489): он идентифицировал его со *spiritus mundi*, исходящим от Души мира и распространяющим ее по всей живой и неживой природе [31, pp. 308–309]⁴². С этого момента Демогоргон становится важной категорией алхимии [31, p. 309]. Трудно сказать, насколько указанные сочинения и связанные с ними учения были известны составителям программы триптиха Босха. Однако изображение на центральной панели вызывает ассоциации с рассказом Боккаччо о наивных самонадеянных человечках, уверенных в своей бессмертии. А птицеголовый монстр, Демогоргон, который, истребляя людей, способствует их новому рождению, кажется сатирическим отражением возродившегося учения о палингенезе.

Обличительная сила триптиха направлена не только против *voluptas*, но в целом против безмятежного плотского существования и горделивого желания овладеть тайной жизни, сокрытой от человека⁴³.

42 Марсилио Фичино был не первым, кто связал образ Демогоргона с понятием *spiritus mundi*. С. Маттон указал на аналогичное замечание Леоничело Онъибени в его «Комментариях на “Фарсалию” Лукана» (Венеция, 1475) [41, p. 274]. Помпонио Лето также писал о «таинственной божественности» Демогоргона [12, p. 63]. Напротив, Франсуа Рабле вспоминает об этом образе с насмешкой, помещая его рядом с «адским нужником» (III книга, XXII глава) [31, p. 267].

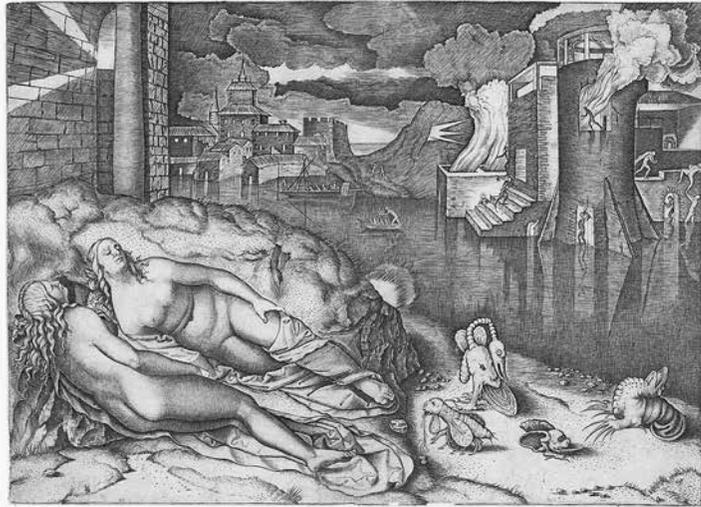
О взаимосвязанности этих двух интенций писал еще св. Августин, один из немногих богословских авторитетов, почитаемых Лютером: «Кроме плотского вождения, требующего наслаждений и удовольствий для всех внешних чувств и губящего своих слуг, удаляя их от Тебя, эти же самые внешние чувства внушают душе желание не наслаждаться в плоти, а исследовать с помощью плоти: это пустое и жадное любопытство рядится в одежды знания и науки» [1, с. 299–300].

Произведение Босха демонстрирует, что учение ренессансных философов обрекает человеческий род лишь на бесконечный круговорот в мире материи, уводя от пути Спасения. Апофеозу чувственного и материального в центральной части триптиха, человеческим попыткам разгадать тайны мироздания и овладеть секретом жизни, противопоставлены начертанные на внешних створках слова из 32 псалма: «Ибо Он сказал, и возникли; Он повелел и создались». Не великая Венера *Genetrix* и Демогоргон населили безжизненную и лишенную красок землю, но все создано было лишь словом Творца. Отец де Сигуэнса, которому принадлежит одно из первых толкований произведения, призывал делать копии с произведения Босха, ведь оно убедительно могло показать его современникам нелепость человеческой суеты, тщетность стремления управлять законами бытия.

Свидетельством столкновения итальянских неоплатонических мечтаний с негативной реакцией в духе босховских видений может служить гравюра Маркантонио Раймонди с условным названием «Сон»⁴⁴. (Ил. 20.) На берегу реки возлежат две обнаженные женские фигуры, они

43 Мы не претендуем на толкование триптиха Босха, но выскажем предположение, что представленный посередине адской створки человек-дерево — это воплощение идеи гомункула, искусственно созданного человека. Нахождение фантастического существа между верхней и нижней зонами соответствует учению неоплатоников о срединном положении человека между духовным и материальным мирами. Изображенное антропоморфное существо не может окончательно обрести человеческую природу. Однако растения, а в особенности деревья, согласно представлениям Марсилио Фичино, были максимально приближены к живым существам [32, с. 139] и также были наделены душой. Огромный размер этого создания (при том, что гомункулы считались маленькими человечками) в сочетании с его «недоделанностью», возможно, является метафорой амбициозных и одновременно беспомощных замыслов алхимиков и философов. А сам Ад на триптихе Босха превращен в своеобразную алхимическую лабораторию.

44 Предположение о венецианском путешествии Иеронима Босха носит до сих пор гипотетический характер. Высказанная несколькими учеными версия о пребывании нидерландского художника в Венеции на рубеже XV–XVI веков базируется в основном на том, что в коллекцию кардинала Доменико Гримани в 1507–1508 годах попало



20. Маркантонио Раймонди. Сон. 1506–1508 (?)
Гравюра на меди. 23,1 × 33
Галерея Альбертина, Вена

как бы являются зеркальным отражением друг друга. Героини безмятежно спят, они подобны мраморной нимфе ΠΑΝΤΩΝ ΤΟΚΑΔΟΣ. К ним подбираются четыре маленьких чудовища, будто заимствованные из обширного графического арсенала Иеронима Босха; на другом берегу показано горящее здание, в котором мечутся человеческие фигурки, — фрагмент, напоминающий верхнюю часть створки Ад «Сада земных наслаждений». Прекрасные нимфы, вероятно, олицетворяют двух Венер — *Venus Urania* и *Venus Genetrix*, которых возвеличила итальянская гуманистическая мысль, а все изображенное вокруг них выглядит как свидетельство эфемерности и уязвимости неоплатонической философии.

Тема Сада любви, получившая право на изображение еще в конце Средневековья, парадоксальным образом именно в искусстве Ренессанса обрела трактовки с диаметрально противоположным звучанием —

от апологетической до обличающей. Уже в эпоху кватроченто пылкий ум философов-гуманистов дошел до мистических и языческих основ сюжета, что вдохновило одних и раздражило других. В Венеции, ставшей местом встречи разноречивых тенденций в философии и искусстве, образы земной любви и земной красоты вновь были наполнены поэтическим умиротворением.

Картина Джорджоне «Гроза» (1506) достаточно далеко отстоит от традиционных трактовок темы Сада любви, но, учитывая ренессансную трансформацию последней в сторону философского осмысления витальных сил природы и различных градаций любовных отношений, все же можно говорить о ее отдаленном родстве с названным сюжетом⁴⁵. Кормящая младенца нимфа и молодой аристократ олицетворяют женское и мужское начала, но представляют их не в привычном для Сада любви ключе, а как персонификации воспроизводящих сил природы и человеческой познавательной способности, допущенной к созерцанию тайн универсума. В отличие от триптиха Босха, в картине Джорджоне космогонический образ природы с находящимся среди ее разнообразных проявлений человеком интерпретируется как гармоничный и благословенный союз⁴⁶.

В титиановских вариациях «Венеры и музыканта» Сад любви утрачивает вселенский размах, умеряясь до масштаба человеческих чувств. Тема эротического влечения сочетается с лирическим настроением прогулки влюбленных в прекрасном парке. Хотя представленные на первом плане персонажи сохраняют заданное разделение на одетую мужскую и обнаженную женскую фигуры, но их отношения переводятся в плоскость куртуазной любви, что роднит живописные образы как с прозаическими произведениями, содержащими рассуждение о характере любовного чувства, так и с различными примерами

несколько его картин; а в творчестве Леонардо да Винчи, Джорджоне, Джулио Кампаньолы, Марка Антонио Раймонди встречаются отдельные заимствования из его творческого арсенала. Косвенным доказательством состоявшегося на рубеже веков путешествия служит документ 1498 года, обнаруженный в архивах Хертогенбоса, согласно которому Босх уполномочивал некое лицо вести дела от его имени; дальнейших упоминаний о художнике в архивах Хертогенбоса нет вплоть до 1504 года

45 Другое произведение Джорджоне «Сельский концерт» имеет более непосредственное отношение к теме Садов любви. Анализ этой картины в указанном аспекте дан в монографии Е. Яйленко [11, с. 263–287].

46 Учитывая, что ключ к интерпретации этого произведения Джорджоне по-прежнему отсутствует, хотя испробованы самые разнообразные подходы [24, р. 65], позволим себе трактовку, основанную фактически на личном восприятии.

петраркистской поэзии. Образы из «Гипнэротомехии» получают лишь латентное звучание [2, с. 293–307]. Витиеватый путь воспитания чувств, изложенный в романе Колонны, у Тициана приобретает характер земных переживаний, несмотря на то, что статус героини не определен — она представляется то богиней, то просто прекрасной возлюбленной.

В «Саду любви» Рубенса мифологическо-мистическая составляющая и тема любовных встреч на лоне природы окончательно поменялись местами в иерархии ценностей. Пары влюбленных с удовольствием и безмятежностью расположились на поляне у грота в уголке прекрасного парка; языческая богиня и вертящиеся повсюду веселые амуры уже не требуют поклонения, а напротив, как будто бы стремятся услужить счастливым. Венчает композицию не фонтан с фигурой сатира (как в двух тициановских картинах «Венера и музыкант» из Прадо), но группа трех граций, указывая, что гармонии достаточно в этих простых человеческих эмоциях, и здесь не требуется вмешательства небесных сфер.

Лишь в образе оживающей статуи Венеры на полотне Рубенса, как впоследствии и на картинах Антуана Ватто «Паломничество на остров Киферу», продолжившего тему волшебной страны любовных грез, содержится легкое напоминание о запутанном мире «Гипнэротомехии» и о том, под чьим покровительством продолжают оставаться Сады любви.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Блаженный Августин. Исповедь. Москва: Гендальф, 1992.
2. Демидова М. Скрытые смыслы. Становление символических систем Ренессанса и западноевропейское изобразительное искусство XV–XVIII веков. Москва: Лингва-Ф, 2023.
3. Книга алхимии. История. Символы. Практика. СПб.: Амфора, 2008.
4. Колонна Ф. Любовное бореие во сне Полифила [Путешествие на остров Киферу] / Пер. и коммент. Б. М. Соколова // Искусствознание. 2005. № 2. С. 414–472.
5. Лоррис Г., де Мён Ж. Роман о Розе. Москва: ГИС, 2007.
6. Лютер М. О рабстве воли // Эразм Роттердамский. Философские произведения. М.: Наука, 1987. С. 290–545.

7. Панофский Э. Слепой Купидон // Панофский Э. Этюды по иконологии. Гуманистические темы в искусстве Возрождения. СПб.: Азбука-классика, 2009. С. 165–225.
8. Пивень М. Г. Античные росписи в декоративной живописи кватроченто. Герои, триумфы, любовь и метаморфозы. М.: Буксмайт, 2018.
9. Садков В. [Рец.]. Демидова М. Скрытые смыслы. Становление символических систем Ренессанса и западноевропейское изобразительное искусство XV–XVIII веков. М.: Лингва-Ф, 2023 // Искусствознание. 2023. № 3. С. 362–371.
10. Фламель Н. Алхимия. СПб.: Азбука, 2010.
11. Яйленко Е. Венецианская античность. М.: Новое литературное обозрение, 2010.
12. Accame M. Pomponio Leto. Vita e insegnamento. Tivoli (Roma): Edizioni Tored, 2008.
13. Baligand F. Plateau d'accouchée. Cour d'amour // Musenor. URL: <https://webmuseo.com/ws/musenor/app/collection/record/762>.
14. Boccaccio G. Genealogy of the Pagan Gods. London: The I Tatti Renaissance Library, 2011. Vol. I.
15. Boczkowska A. The Crab, the Sun, the Moon and Venus: Studies in the Iconology of Hieronymus Bosch Triptych "The Garden of Earthly Delights" // Oud Holland. 1977. Vol. 91. No. 4. Pp. 197–231.
16. Calvesi M. Il sogno di Polifilo prenestino. Roma: Officina Edizioni, 1983 (1 ed. — 1980).
17. Chastel A. Art et Humanisme à Florence au temps de Laurent le Magnifique. Paris: Presses Universitaires de France, 1961.
18. Colonna F. Hypnerotomachia Poliphili / A cura di M. Ariani e M. Gabriele. T. II. Milano: Adelphi Edizione, 2015 (1 ed. — 1998).
19. Ficin M. Commentaire sur le Banquet de Platon, de l'Amour / Texte établi, traduit, présenté et annoté par P. Laurens. Paris: Les Belles Lettres, 2012.
20. Fraenger W. The Millennium of Hieronimus Bosch: Outlines of New Interpretation. New York: Hacker Art Books, 1976 (1 ed. — Chicago, 1951).
21. Françon M. Francesco Colonna's "Poliphili Hypnerotomachia" and Rabelais // The Modern Language. 1955. Vol. 50. No. 1. Pp. 52–55.
22. Françon M. Francesco Colonna's Poliphili Hypnerotomachia and Pantagruel // Italica. 1954. Vol 31. No. 3. Pp. 136–137.
23. Gabriele M. Il viaggio dell'anima // Colonna F. Hypnerotomachia Poliphili / A cura di M. Ariani e M. Gabriele. T. II. Milano: Adelphi Edizione, 2015 (1 ed. — 1998). Pp. IX–XXX.

24. *Gentili A.* Traces of Giorgione. Jewish Culture and Astrological Science // *Giorgione. Myth and Enigma. Catalogue.* Milano: Scira, 2004. Pp. 57–69.
25. *Gibson W.S.* *The Garden of Earthly Delights* by Hieronimus Bosch: The Iconography of the Central Panel // *Netherlands Yearbook for History of Art (NKJ).* 1973. Vol. 24. Pp. 1–26.
26. *Gombrich E.H.* Botticelli's Mythologies: A Study in the Neo-Platonic Symbolism of his Circle // *Gombrich on the Renaissance. Vol. 2: Symbolic Images.* London: Phaidon, 1993 (1 ed. – 1972). Pp. 31–81.
27. *Gombrich E.H.* Hypnerotomachiana // *Gombrich on the Renaissance. Vol. 2: Symbolic Images.* London: Phaidon, 1993 (1 ed. – 1972). Pp. 102–108.
28. *Gombrich E.H.* Jerome Bosch's "Garden of Earthly Delights" // *Gombrich E.H. The Heritage of Apelles. Studies in the Art of the Renaissance.* New York: Cornell University Press, 1976. Pp. 79–90.
29. *Ilsink M., Koldewey J. et al.* Hieronymus Bosch, Painter and Draughtsman: Catalogue Raisonné. Hertogenbosch-Brussel: Bosch Research and Conservation Project-Mercatorfonds, 2016.
30. *Kretzulesco-Quaranta E.* Les jardins du Songe. Poliphile et la mystique de la Renaissance. 2-ème ed., revue et corrigée. Paris: Les Belles Lettres, 1986.
31. *Matton S.* La figure de Démogorgon dans la littérature alchimique // *Alchimie: art, histoire et mythes.* Paris–Milan: Arche, 1995. Pp. 265–346.
32. *Matton S.* Marsile Ficin et l'alchimie: sa position, son influence // *Alchimie et philosophie à la Renaissance.* Paris: Librairie philosophique J. Vrin, 1993. Pp. 123–192.
33. *Pokorny E.* Illuminated Manuscripts as a Main Source of Hieronimus Bosch // *Between Hell and Paradise. The Enigmatic World of Hieronimus Bosch.* Budapest: Museum of Fine Arts, 2022. Pp. 44–57.
34. *Polizzi G.* La fabrique de l'énigme: lectures "alchimiques" du Poliphile chez Gohory et Béroalde de Verville // *Alchimie et philosophie à la Renaissance.* Paris: Librairie philosophique J. Vrin, 1993. Pp. 265–288.
35. *Ripa C.* *Iconologia* / A cura di S. Maffei. Testo stabilito da P. Procaccioli. Torino: Einaudi Editore, 2012.
36. *Rossiter H.P.* The Little Garden of Love // *Bulletin of the Museum of Fine Arts.* 1965 Vol. 63. No. 334. Pp. 196–202.
37. *Stewering R.* Architektur und Natur in der "Hypnerotomachia Poliphili" (Manutius 1499) und Die Zuschreibung des Werkes an Niccolò Lelio Cosmico. Hamburg: Lit, 1996.

38. Sur la terre comme au ciel. Jardins d'Occident à la fin du Moyen Âge. Catalogue de l'exposition. Paris: Réunion des Musées Nationaux, 2002.
39. *Van Marlet R.* Iconographie de l'art profane au Moyen-Âge et à la Renaissance, et la décoration des demeures. Vol. 2. Allégories et symboles. La Haye: Martinus Nijhoff, 1932.
40. *Vermet B.* Baldass was Right. The Chronology of the Paintings of Jheronimus Bosch // *Jheronimus Bosch: His Sources.* 2nd International Jheronimus Bosch Conference, May 22–25, 2007. 's-Hertogenbosch: Jheronimus Bosch Art Center, 2010. Pp. 296–319.
41. *Vermet B.* Baldass was Right. Part IIa: The Dating of Bosch's *Garden of Earthly Delights.* An Update // *Hieronimus Bosch Plaza.* 2022. URL: https://jeroenboschplaza.com/wp-content/uploads/2022/04/Vermet02_article_BaldassWasRightIIa.pdf.
42. *Watson P.* Garden of Love in Tuscan Art of the Early Renaissance. Philadelphia: Art Alliance Press, 1979.
43. *Wind E.* La Primavera di Botticelli // *Wind E. Misteri Pagani nel Rinascimento / Traduzione di P. Bertolucci.* Milano: Adelphi Edizioni, 2012. Pp. 141–158 (1 ed. – *Pagan Mysteries in the Renaissance.* New Haven, 1958).
44. *Wind E.* La Virtù riconciliata col Piacere // *Misteri Pagani nel Rinascimento / Traduzione di P. Bertolucci.* Milano: Adelphi Edizioni, 2012. Pp. 101–119 (1 ed. – *Pagan Mysteries in the Renaissance.* New Haven, 1958).
45. *Winston-Allen A.* Gardens of Heavenly and Earthly Delight: Medieval Gardens of the Imagination // *Neuphilologische Mitteilungen.* 1998. Vol. 99. No. 1. Pp. 83–92.