

Хроника

**Проблемы искусства
Северного Возрождения.
К юбилею Иеронима Босха
(1450–1516)
III Чтения памяти
Е. И. Ротенберга**

Государственный институт
искусствознания, Москва,
20 декабря 2016 года

Евгения Шидловская

2016 год был отмечен широким празднованием 500-летия со дня смерти Иеронима Босха. В честь этой юбилейной даты были организованы многочисленные мероприятия, прежде всего на родине знаменитого живописца, в Нидерландах — выставки, научные чтения и лекции, мультимедийные проекты, уличные шествия и демонстрации со всевозможными шоу, которые прошли в рамках программы «Иероним Босх — 500». Наиболее значимыми событиями стали две крупномасштабные выставки: *Jheronimus Bosch — Visions of Genius* в родном городе художника Хертогенбосе (музей Het Noordbrabant) и *Bosch. The 5th Centenary Exhibition* в Мадриде (Национальный музей Прадо), где хранится наиболее полная коллекция произведений мастера.

Темой традиционных чтений памяти Е. И. Ротенберга (1920–2011)¹, проводимых в Государственном институте искусствознания Сектором классического искусства Запада (куратор Н. В. Проказина), стала «Проблемы искусства Северного Возрождения. К юбилею Иеронима Босха (1450–1516)».

Во вступительном слове М. И. Сви́дерской (ГИИ, Москва; МГУ имени М. В. Ломоносова) «Общие особенности искусства Северного

Возрождения» был дан широкий анализ культуры стран, расположенных «к северу от Альп» — Нидерландов, Франции, Германии, Англии, Испании². В обзорном докладе, который задал тон всей конференции, были выделены важнейшие новые тенденции, произошедшие во всех областях жизни той эпохи. Рост городов, развитие ремесла и торговли, мощный интеллектуальный и творческий подъем привели эти страны Европы к результату, позволяющему говорить о формировании в них характерных черт Возрождения. Таким результатом стало рождение свободной личности. Однако в процессе ее сложения главным созидательным началом здесь выступало не художественное творчество, как в Италии, а морально-нравственные и религиозные стимулы. Решающую роль в этом сыграла деятельность Николая Кузанского, открывшего для непосредственного исследования весь земной мир, что привело к рождению нового эмпиризма, заложившего фундамент науки Нового времени. Другим важным фактором оказалось религиозное движение *devotio moderna* (Г. де Грооте, И. Таулер, Г. Сузо), которое наряду с трудом Фомы Кемпийского «Подражание Христу» стало основой сложения новой морали и новой религии — протестантизма.

Далее М. И. Сви́дерская дала обстоятельную общую характеристику Северного Возрождения (отмеченного более глубокой, чем в Италии, связью с готической культурой и отсутствием серьезного влияния античности, ориентацией на национальные традиции и ценности), а также обрисовала своеобразие пути каждой из указанных выше стран в ренессансную эпоху. Ни одна из них не знала Проторенессанса в XIV веке (голос Чосера в Англии был одинок); в Нидерландах и Бургундии обновительные тенденции начались в первой трети XV века в живописи (Я. ван Эйк), во Франции — в миниатюре (братья Лимбурги). В Германии в 80–90-х годах XV века новые тенденции проявились в скульптуре с появлением нового вида искусства, каким стал деревянный резной алтарь-складень (синтез архитектуры, скульптуры и живописи при главенстве живописи), а также с успехами книгопечатания, ксилографии (М. Шонгауэр)

1 См.: Памяти Евсея Иосифовича Ротенберга // Искусствознание. 2012. № 1–2. URL: <http://artstudies.sias.ru/2012-12/>.

2 Вступительное слово М. И. Сви́дерской приводится на основании текста, предоставленного автором для настоящей публикации.

и резцовой гравюры. В докладе было отмечено, что, несмотря на то, что ряд исследователей связывают начало и высшую фазу Возрождения в Германии только с творчеством Дюрера, отечественная научная традиция признает представителями Раннего Возрождения уже новаторов XV века в Германии (Г. Мульчер, Л. Мозер, К. Виц). Практически все исследователи единодушны в том, что ближе всего к итальянскому варианту был Ренессанс во Франции. Этому способствовали итальянские походы французских королей в 1490-х годах, открывшие эпоху широкого привлечения итальянцев к художественным предприятиям во Франции, а также направляющая роль и вкусы двора, преобладание светских элементов в культуре, интерес к античному наследию.

В испанском изобразительном искусстве ренессансные традиции вызревали медленно, с опозданием (Реконкиста — отвоевание страны от мавров — закончилась только в 1492 году). Ведущую роль там играли школы Севильи и Валенсии, а источниками ренессансных импульсов сначала были Нидерланды, а позднее, к началу XVI века, — Италия. Наиболее яркими плодами Ренессанса в Испании стали испанская драматургия (Лопе де Вега), испанский плутовской роман, возникший в атмосфере кризиса ренессансных идеалов, и творчество Эль Греко, принесшего с собой отзвуки венецианской и римской живописи Позднего Возрождения, но преломившего их в сочетании с итало-критской иконописью, позднеготической традицией и маньеристской экспрессией.

В Англии, из-за разрыва Генриха VIII с Римом и отсутствия плодотворных художественных контактов с Италией, национальная основа не дала ярких ренессансных достижений в сфере архитектуры, скульптуры и живописи. Ее доблестью сделалось искусство портретной миниатюры (Н. Хилиард, И. Оливер), развившейся под влиянием немца Г. Гольбейна, и мировой вклад в сферу литературы (романа — Т. Мор), поэзии, драматургии и театра (Филипп Сидни, Бен Джонсон, У. Шекспир, Джон Донн), в связи с которым Л. Е. Пинский заметил, что плоды гуманистической ренессансной культуры в Англии были «самыми поздними, но и самыми зрелыми».

Автором было особо подчеркнута, что в концептуальном плане культура XVI столетия носила многосоставный характер. Во Франции — это и архитектура («замки Луары», ярко воплотившие стадийный переход от замка к дворцу и садово-парковому комплексу),

и скульптура Гужона и Жермена Пилона, и монументальные живописные циклы Фонтенбло (созданные итальянскими мастерами), и французский карандашный портрет (Ф. Клуэ, бр. Дюмустье). Кроме того, к числу творческих завоеваний мастеров Северного Возрождения следует отнести и литературу — Ф. Рабле, Маргарита Наваррская).

Что касается Германии, то ее представляет прежде всего скульптура Тильмана Рименшнейдера, Ф. Штоса и семьи Фишеров, а также творчество великих живописцев «эпохи Дюрера» — Грюневальда, Кранаха, Бальдунга Грина, Гольбейна и мастеров Дунайской школы, внесших вклад в создание пейзажа как самостоятельного жанра.

Говоря о Нидерландах — о Босхе и Брейгеле, — М. И. Свицерская заострила внимание на том, что они дают североευропейский, быть может, наиболее полемичный по отношению к итальянскому, вариант мучительно противоречивого перехода к неклассическому образу мира и человека. Это был путь к новым гуманистическим ценностям XVII столетия и ранней буржуазной эпохе, который лежал через сатиру, гротеск, через чудовищное, ужасное, через уничижение возвышенного.

В последующих выступлениях были рассмотрены более частные темы, связанные с творчеством И. Босха и проблемами искусства Северного Возрождения.

В докладе М. А. Демидовой (ГИИ, Москва; Православный Свято-Тихоновский государственный университет, Москва) «Триптих Иеронима Босха “Сад земных наслаждений” в свете неоплатонических идей итальянского Ренессанса. О влиянии образов романа Франческо Колонна “Гипнэротомехия Полифила”» были проанализированы некоторые аспекты одного из самых известных и неоднозначных произведений северного живописца и сопоставлены с мотивами и образами «Гипнэротомехии».

Начиная с XVII века триптих «Сад земных наслаждений» имел весьма противоречивые толкования — от обличения греховного человечества до прославления земного бытия. На его замысел мог оказать влияние достаточно большой круг литературных произведений, и в том числе «Деяния и хроники римлян» (1483), голландское произведение «Три слепых танца» (1482), «Видение Тундхала».

Автор уделила особое внимание предполагаемому путешествию Босха в Венецию между 1498 и 1505 годами и его вероятному знакомству с изданием знаменитого романа Ф. Колонны. Также в докладе

были отмечены аллюзивные связи с творчеством Босха, которые обнаруживаются в ряде произведений итальянских мастеров.

О. Е. Роднова (МГУ имени М. В. Ломоносова) в своем докладе «Культурно-философские предпосылки творчества Иеронима Босха» сосредоточилась на распространившихся в Нидерландах рубежа XV–XVI веков новых религиозно-философских течениях, связь с которыми помогает раскрыть смысл многих противоречивых и загадочных произведений художника. Особое внимание было уделено двум полярным движениям: Новому Благодетию (*devotio moderna*) с идеей «подражания Христу» и сатирической литературе Себастьяна Бранта и Эразма Роттердамского. Автор рассматривает правую створку «Сада земных наслаждений» с изображением Ада, полного демонов, в свете идей Нового Благодетия, которые, по ее мнению, могут дать достаточно достоверную характеристику странных сюжетов и других картин Босха.

Не менее важной линией развития нидерландской мысли на рубеже XV–XVI веков была сатирическая литература. Автор отметила неоспоримое взаимовлияние Босха и Эразма Роттердамского, который в 1485–1487 годах обучался в школе Нового Благодетия на родине художника, в Хертогенбосе, а также параллели в интерпретации темы Глупости, ставшей столь популярной в ту эпоху в творчестве Босха, Себастьяна Бранта и Эразма Роттердамского. Было подчеркнуто также, что выбор многих сюжетов в работах Босха в немалой степени определялся религиозной средой его родного Хертогенбоса.

Доклад «Концепция “суеты сует” Иеронима Босха в контексте нидерландской культуры XV–XVI веков» В. А. Косяковой (РГГУ, Москва) поднимает одну из центральных тем голландского натюрморта, которая уже в XV веке была закодирована в произведениях Босха, — тему *vanitas*. Автором были проанализированы работы Босха, связанные с библейскими и нидерландскими средневековыми образами «суеты сует». Моральные категории конца эпохи Средневековья, представления о зле и смертных грехах, были рассмотрены на примере триптиха «Воз сена» (также В. А. Косякова остановилась на проблемах датировки данного произведения). Автор подчеркнула, что творчество Босха представляет широкую панораму человеческих фантазмов, страхов, запретных желаний и грёз, в нем обнаруживаются магические, алхимические и еретические коннотации. Серьезным прорывом в понимании и осмыслении наследия Босха стал сравни-

тельный анализ деталей его картин с нидерландским фольклором, народным творчеством, а также книжной, интеллектуальной культурой его эпохи.

В докладе С. О. Зотова (РГГУ, Москва) и В. А. Косяковой (РГГУ, Москва) «Босх-критик: образы ложных медицинских и алхимических представлений в контексте развития науки XV–XVI веков» наследие Босха было представлено в связи с западноевропейской алхимической традицией, изучение которой началось в середине XX века и остается актуальным по сей день. Авторы исследуют образность Босха в контексте алхимических исканий Позднего Средневековья, исходя из присутствующего в его работах критического отношения к алхимии. Алхимия и некоторые приемы медицины показаны живописцем как ложные знания в виде магических амулетов, алхимических сосудов (триптих «Искушение св. Антония»), сомнительных медицинских средств (мандрагора у путешествующего врача на триптихе «Воз сена»), соединяясь с иронией фламандских пословиц.

Актуальные исследования алхимической концепции Босха связаны с анализом трансформаций в научных и медицинских представлениях, происходивших в XV–XVI веках, — от инкриминирования Босху еретических представлений и участия в алхимических практиках до критической позиции художника к методам алхимического и научного знания.

В докладе «“Моносандализм” в живописи Иеронима Босха и других мастеров Северного Возрождения» М. А. Рогов (РГГУ, Москва; Общество историков нидерландского искусства, HNA) рассматривает произведения нидерландского и немецкого искусства XV–XVI веков (от ван Эйка и ван дер Гуса до Брейгеля и Мастера Петrarки), в которых присутствуют изображения снимаемой обуви (*discalceation*, код Iconclass 31A553) и по-разному обутых или одетых ног (моносандализм, код Iconclass 41D2334). Аллюзии на эти мотивы встречаются и в произведениях нидерландских мастеров XVII века, например Рембрандта, Вермеера, Метсю.

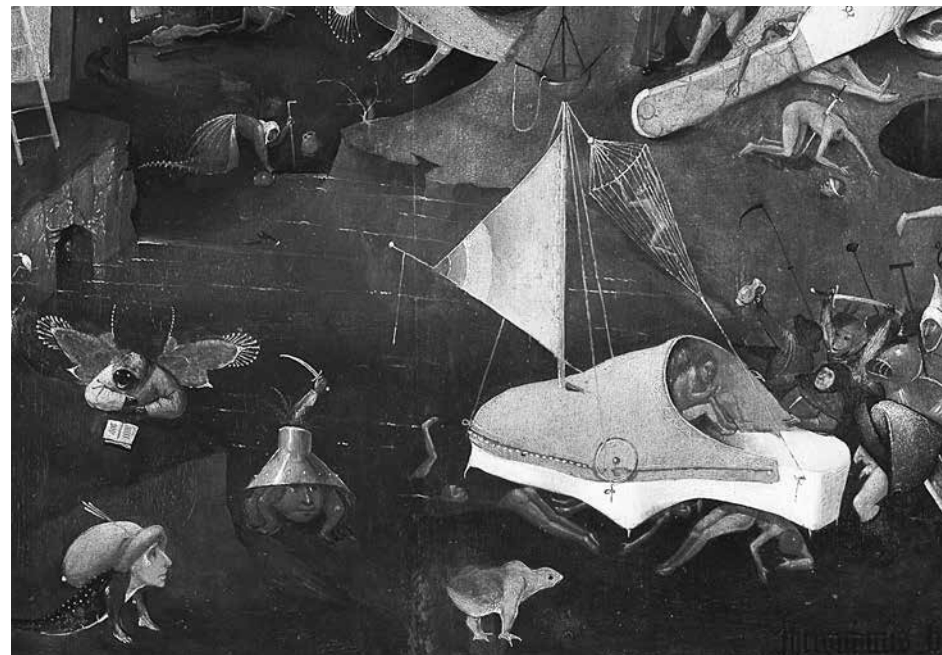
Автором было отмечено, что историография моносандализма (*μονοσανδαλός*) восходит к античности (Аристотель, Фукидид, Макробий) и развивается в Новейшее время. Несмотря на то что эти мотивы в искусстве мастеров Северного Ренессанса представлены широко, они изучены недостаточно. Они могут нести различные смыслы,

обозначая иудейский правовой символизм, маркеры «дурости», ереси и шутовства, иллюстрации отдельных жанровых, фольклорных и литературных мотивов. В творчестве Босха моносандализм активно используется как маркер «дурости». Например, по-разному обутый «Путник» (Музей Бойманса-ван Бёнингена, Роттердам) указывает на «блудного» сына. Снятая обувь под стулом пациента в «Извлечении камня глупости» (Национальный музей Прадо, Мадрид) указывает на слабоумие (мория). Парусник-башмак на центральной панели триптиха «Страшный суд» (Музей Грюнинг, Брюгге) ассоциируется с «Кораблем дураков». (Ил. 1.) Изучение иконографии моносандализма у Босха и других мастеров Северного Возрождения открывает дополнительные возможности интерпретации произведений и прочтения новых смыслов.

Е. А. Забродина (РГГУ, Москва) в своем выступлении «Надписи в алтарных композициях братьев ван Эйк и Рогир ван дер Вейдена: текст как ключ к пониманию позиции зрителя» обратилась к относительно новому в иконографии и иконологии подходу в изучении произведений мастеров *ars nova*. Она отметила, что, несмотря на критику иконографического и иконологического анализа как метода на протяжении последних трех десятилетий, появляются новые исследования, посвященные символизму Северного Ренессанса.

Концепция Уорда (J. L. Ward, 1994) о «предписывающем» символизме в противоположность «скрытому символизму» Панофского отчетливо просматривается на примере надписей в «Мадонне Дюрана» (1435–1438, Национальный музей Прадо, Мадрид) и на алтаре св. Колумбы Рогир ван дер Вейдена (1460–1464, Старая Пинакотека, Мюнхен), которые заставляют зрителей скорее размышлять, чем созерцать. Концепция рецептивной эстетики позволяет по-новому взглянуть на «Портрет Тимофея» Яна ван Эйка (1432, Национальная галерея, Лондон) и «Мужчину, читающего письмо (Св. Иво)» ван дер Вейдена (ок. 1450, Национальная галерея, Лондон), сравнивая бесчисленные грани мира, показанного одним художником и игру со зрителем другого.

По утверждению Жюльена Шапюи (J. Charpui, 1999), точный смысл произведения раннего нидерландского искусства неуловим; он конструируется зрителем, основываясь на его собственных верованиях, предрассудках, опыте и знаниях. Братья ван Эйк часто ставят зрителю задачу всматриваться в изображенное, чтобы увидеть текст



1. Иероним Босх. *Страшный суд*
Около 1495–1505. Фрагмент
центральной створки триптиха
Дерево, масло. 99,5 × 117,5
Музей Грюнинг, Брюгге

как часть вышивки на одежде, надписи на каменном постаменте, тогда как Рогир ван дер Вейден создает «интерпретативный промежуток», согласно А. Эйкрес (A. Acres, 2000), позволяющий зрителю осмыслить отношения между визуальным и вербальным.

В докладе А. В. Терехович (Санкт-Петербургский государственный университет) «Серии рисунков “Грехи” и “Добродетели” Питера Брейгеля Старшего. Парадоксы в истории интерпретаций наследия мастера» был дан краткий обзор истории изучения наследия мастера, и в том числе его рисунков из серии «Грехи» и «Добродетели», в XX — начале XXI века. Автор констатировала, что большинство ученых сходятся во мнении, что понятие парадокса является одним из ключевых

в художественном языке Брейгеля, а сама история интерпретации работ художника отражает парадоксальную картину восприятия его наследия зрителем на протяжении последних ста лет.

Мнения исследователей относительно рисунков «Грехи» и «Добродетели» сильно разнятся и даже противоречат друг другу. В отношении серии «Грехи» можно выделить следующие основные тенденции. Это представления о скрытой и болезненной реальности, рассмотрение рисунков в контексте «карнавальной культуры», а также высмеивание слабости и глупости человечества. Что касается рисунков серии «Добродетели», то здесь также можно отметить несколько направлений их восприятия. Одни авторы рассматривают их в рамках философии стоицизма, другие видят в них едкую сатиру, третьи отмечают влияние гуманистического мировоззрения, с его направленностью на реальные индивидуальные и социальные нужды человека. А. В. Терехович остановилась также на сопроводительных текстах к рисункам «Добродетели» (и гравюрами по ним), которые приписываются гуманисту Дирку Коорнхерту и представляют особый интерес. Было показано, что эти тексты носят назидательный характер и в ряде случаев полемизируют с изображением.

В заключение автор отметила, что общая картина мнений и концепций исследований в отношении наследия Питера Брейгеля со всеми ее противоречиями созвучна образному миру автора, который подразумевает диалог мыслей порой в весьма парадоксальном ключе.

Д. В. Волосова (Санкт-Петербургский государственный университет) посвятила свой доклад «Творчество Амброзиуса Гольбейна и новые исследования “Портрета молодого человека” из собрания Государственного Эрмитажа» художнику, искусство которого не так часто становится предметом рассмотрения исследователей. Это объясняется как немногочисленностью работ рано умершего мастера, так и тем, что он всегда оставался в тени своего знаменитого брата.

В докладе были освещены атрибуционные проблемы, которые всегда возникают при изучении художественного наследия семьи Гольбейнов, а также представлены графические работы А. Гольбейна, в том числе и книжная графика, которая обычно лишь упоминается вскользь. Автор уделила пристальное внимание «Портрету молодого человека» А. Гольбейна из собрания Эрмитажа и вопросу идентификации личности юноши, изображенного на портрете. Отправной

точкой исследования стали инициалы на берете портретируемого и дата с надписью в картуше: *Eratis. sve. XXMDXVIII* («В возрасте 20 лет, 1518»). Следовательно, изображенный на картине юноша с инициалами FG родился в 1498 году. Д. В. Волосовой была обнаружена монограмма, которая оказалась практически идентичной монограмме на берете юноши. Это монограмма базельского гравера и книжного иллюстратора, личность которого удалось идентифицировать. Также были найдены биографические данные и показано, что художник и изображенный юноша могли быть знакомы.

Конференцию завершило выступление А. С. Белицкой (Ассоциация искусствоведов, Москва) «Росписи каминов в замке Экуан (сер. XVI века). К вопросу об особенностях художественного стиля школы Фонтенбло». Обычно о стиле школы Фонтенбло говорят, рассматривая саму королевскую резиденцию, сохранившую отделку оригинального итальянизирующего стиля. Внимание автора было сконцентрировано на малоизученном памятнике, построенном в первой половине — середине XVI столетия — замке Экуан в двадцати километрах от Парижа, который был оформлен мастерами школы Фонтенбло. Памятник не очень хорошо сохранился и был частично восстановлен (в настоящее время это музей искусства эпохи Возрождения). Предметом пристального исследования А. С. Белицкой стали фресковые росписи каминных экранов в интерьерах замка, в которых соединились стилистические особенности итальянской и нидерландской живописи середины XVI века.

Подводя некоторые итоги, можно отметить, что московская конференция, посвященная проблемам наследия Иеронима Босха, отличалась разнообразием тем и подходов, от широкого обзорного взгляда на культуру Северного Возрождения до узких тем, позволяющих увидеть те или иные малоизученные аспекты творчества нидерландского живописца.