

Игорь Шестков "Святой Иоанн на Патмосе"



ИОАНН НА ПАТМОСЕ

Единственный живописный подлинник Иеронима Босха в Берлинской картинной галерее – небольшая двусторонняя картина (створка несохранившегося триптиха) «Святой Иоанн на Патмосе», одна из немногих подписанных работ мастера.

На лицевой стороне картины изображен Иоанн Богослов в розоватой, ниспадающей до пят одежде, сидящий «на пригорке» и внимательно смотрящий в небеса. На его коленях лежит книга, в которую он записывает свои апокалиптические видения. Пишет он – сначала на правой странице, потом на левой, но слова в строке – слева на право.

На горке стоит ангел. Он указывает Иоанну на «жену, облечённую в Солнце». Слева, на земле – маленький «орел», атрибут евангелиста Иоанна. Он пристально смотрит на стоящего справа забавного «сложносоставного» демона. У ног святого Иоанна валяется письменный прибор. Очкастый дьявол возможно хотел подтянуть его к себе маленьким багром, но что-то ему помешало. Позади святого – дерево, в кроне которого «нашли убежище птицы небесные». Его прямизна и высота олицетворяют прямизну и высоту личности и судьбы Иоанна.

Сцена располагается на фоне речного пейзажа, на горизонте виднеются башни средневекового западно-европейского города; очертания высокой готической церкви напоминают контуры громадной церкви Богоматери в Брюгге.

...

Удивляет молодость босховского Иоанна.

Таким, каким его изобразил тут Босх, Иоанна можно себе представить на Тайной вечери или на Голгофе, рядом с крестом, но никак не на острове Патмос, куда Иоанн был сослан после неудавшихся гонений на него в Риме (ему пришлось хлебнуть яда и посидеть в котле с кипящим маслом), происшедших, по мнению некоторых церковных авторитетов, в конце царствования императора Домициана, в 95 году. Т.е. через шестьдесят лет после распятия Христа, коего Иоанн был «самовидец». Иоанну должно было быть как минимум 80 лет. Даже если допустить, что Иоанна сослал на Патмос не Домициан, а император Нерон (как утверждают другие авторитеты), то, учитывая то, что гонения на христиан Нерон начал после 62 года, Иоанну на Патмосе должно было быть далеко за 50. На картине Босха Иоанн – голубоглазый, безбородый, розовощекий, длинноволосый юноша. Рыжий и с аккуратной завивкой.

...

«Жена, облечённая в Солнце» изображена Босхом с младенцем на руках, тогда

как в тексте «Откровения» сказано весьма недвусмысленно: «Она имела ВО ЧРЕВЕ и кричала от болей и мук рождения», а затем подробно описано преследование ее и младенца красным драконом с семью головами, увенчанных диадемами и десятью рогами.

По-видимому, Босх не читал текста «Откровения Иоанна». Не имел понятия, какого возраста был святой во время создания своего знаменитого произведения. Писал картину, как многие тогда писали – по традиции и по наитию сердца. Возможно, Босх был малограмотным человеком. Не сохранились его письма или какие-либо другие, написанные им документы. Подписи на его картинах так похожи друг на друга, как будто они не написаны, а «срисованы» с образца. Очень многое (например изображения бесчисленных зверей, птиц и пресмыкающихся) Босх – ничтоже сумняшеся – копировал из различных источников, не заботясь ни о перспективе, ни о пропорциях, ни об органических связях между частями композиции.

Именно это его неумение или нежелание работать над внутренне связанной, логичной композицией в сочетании с удивительным талантом создавать адские (или райские) биоморфные конструкции или комбинации – и превратило некоторые его картины в ребусы. В этих ребусах нет однако никакого особого, тайного смысла.

Это не «ребусы», а «наборы».

Их интеллектуальная «разгадка» невозможна, их надо просто воспринимать, их надо пережить, надо ими наслаждаться и им ужасаться.

Только это сопереживание и было целью автора. Босх-идеолог был прост и консервативен.

...

Считается, что Босх использовал как образец для своей картины гравюру на меди Мартина Шонгауэра «Св. Иоанн на Патмосе». Там тоже пресловутая «жена», которую христианские мудрецы трактовали то как Церковь от апостольских времен до времени воцарения Антихриста, то как Богородицу, стоит на месяце с младенцем на руках. На этой гравюре присутствует и очень смешной орел, и дерево, и морской пейзаж. У Шонгауэра на гравюре нет однако ни ангела, ни беса. Изображенный в профиль Иоанн – тоже молодой, почему-то

полный, с вторым подбородком, длинноволосый и кудрявый...

Скорее всего, Босх был знаком с этой гравюрой «прекрасного Мартина» и заимствовал из нее общую композицию работы (но выпрямил искривленное дерево и убрал мешающую адекватному восприятию тучность святого).

Образцом для главного героя картины, послужила однако не гравюра Шонгауэра, а фигура с правой створки триптиха «Обручение святой Екатерины» (называемого также «Алтарем святых Иоаннов»), старшего современника Босха – Ганса Мемлинга, работавшего в Брюгге.

Сравнив Иоаннов Мемлинга и Босха, нельзя не признать, что слегка «итальянизированный» Мемлинг был как живописец сильнее провинциального, почти средневекового и вовсе не итальянизированного Босха. Его апостол – мощнее, живее, естественнее босховского. Лицо мемлинговского апостола написано мастерски реалистично, он человек. А у босховского Иоанна вместо лица – типичная холодноватая маска.

У Мемлинга нет недостатков живописи Босха: неправильных пропорций, северной скованности фигур, искусственности поз, небрежности в передаче деталей. Однако его живопись, при всех ее достоинствах, кажется мне скучнее живописи Босха. Потому что она остается там, в пятнадцатом веке.

А некоторые картины Босха непостижимым образом несут зрителя в наше мучительное будущее.

Контуры которого вдруг проявились сейчас, в начале двадцать первого века.

...

Для того, чтобы убедиться, насколько плохо Босх рисовал натуру – достаточно внимательно посмотреть на кисть правой руки Иоанна, с которой он явно долго возился, но которая так и осталась культяпой.

Мемлинг на своей огромной работе изобразил не только Иоанна на Патмосе, но и многое из того, что Иоанну показал ангел. У Босха же (картины которого обычно никак нельзя упрекнуть в малом количестве фигур) многосложное видение со всеми его зверями, венцами, драконами, старцами, печатями, казнями и небесными иерусалимами – мирно отсутствует. Зато присутствуют уже упомянутые нами странный синий ангел и дьявол в очках. И еще кое-что на обратной стороне, о чем мы поговорим ниже.

Почему на его картине отсутствуют такие выгодные для хертогенбосского мастера, воистину «босховские» сюжеты?

Потому что для их изображения надо было детально знать текст «Откровения Иоанна», а Босх, как я уже замечал, его скорее всего не знал.

Даже если бы Босх текст знал, то ему пришлось бы (как Дюреру на его гравюрах) быть верным этому тексту, пришлось бы следовать логике и последовательности этого текста, пришлось бы создавать спаянную логичную иллюстративную композицию, а всего этого Босх не умел или не хотел. Ему нужна была свобода «набора» различных элементов композиции. Почти все его «традиционные» работы (без свободных зон – «адов» или «земных раев», без удивительных его дьяволов и потрясающих архитектурных конструкций) скучноваты. Они проигрывают аналогичным картинам мощных северных мастеров-реалистов, его предшественников и современников. Но в «зонах свободы» Босху не было и нет равных до сих пор.

...

Почему я назвал босховского ангела «странным»?

Потому что он – «от гребенок до ног» – голубоватый, синенький. Именно такими, люциферически синеватыми, Босх часто изображал своих демонов. Один из таких синеватых миляг играет на своем ужасно длинном носу на «Стоге сена» рядом с двумя парами – обнимающейся и музицирующей. Другой (или другая) синенькая – это жуткая птичка с кастрюлей на башке и с кошмарными худенькими ножками в кувшинах с правой, адской створки триптиха «Сад наслаждений», та самая, пожирающая грешные души и извергающая их в колодец с блевотиной и золотыми дукатами сомнительного происхождения (из задницы богача). Эту птичку-синюху искусствоведы, ссылаясь на «Видение Тундала», называют Люцифером или Князем тьмы. Хотя у Тундала подобное адское творение извергало беременных змеями грешников – в смрадное замёрзшее болото...

Подозрительны и крылья ангела. Они, хоть и красивы, но явно не птичьи, без перьев, скорее хитиновые, как у насекомого. Да еще и с неприятными пупырышками. У Босха существа с крыльями как у насекомых – почти всегда падшие ангелы, дьяволы.

...

Пупырышками покрыты и нижняя часть круглого металлического живота и неприятный хвост-уд у демона, стоящего правее Иоанна. Это пожалуй самый странный демон во всей огромной коллекции нечистых духов, материализованных добрым католиком Йеруном Антониссоном ван Акенем (так на самом деле звали Босха).

За исключением нескольких демонов с аналогичными хвостами (с гадкими утолщениями), я нашел только одного босховского нечистого духа, родственного этому. Он – очкастый, щербатый, чернозубый, с коротенькими растопыренными ручками заточен во внутренностях какой-то безголовой птицы-парусника на центральной части лиссабонского триптиха «Искушение святого Антония», этого непревзойденного по изобретательности собрания дьявольщины. Перед ним исписанный листок бумаги с печатью, который он кажется хочет, но не может достать своими ручками, вылезшими вправо и влево из птичьей шкуры наружу. Хочется назвать этого горбоносого типа – схоластом, попавшим в дьяволы в наказание за бессмысленную религиозную писанину. Но Босх конечно имел в виду нечто иное.

...

Трудно поверить в то, что рисовать демонов доставляло Босху удовольствие. Скорее это был болезненный, мучительный процесс, похожий на роды змеенышей, описанные несчастным Тундалом. Ведь картины Босха это ни в коем случае не ФАНТАЗИИ.

Слово «фантазия» вообще контрпродуктивно. Оно ничего не обозначает. Употребляя его, автор-искусствовед только признает, что не понимает, о чем идет речь.

Картины Босха – это нечто реальное. Кристаллизовавшееся в тайниках его набожной, суеверной католической души. Нет, Босх не фантазировал, его собственные грехи и грехи окружающих его людей мучили, жгли его совесть. Причиняли ему физическую боль. Его садо-мазохистское воображение рисовало ему безжалостных демонов-мучителей. Они кусали и жалили беззащитного художника изнутри, грызли его влажные душевные своды, ползали по ним, щекотали...

Единственной возможностью от них избавиться – было их нарисовать, загнать их в красочные тела. Выкурить их из собственной головы и судьбы – на холст. Посадить в тюрьму, ограниченную рамками картины.

Очистить душу, успокоить совесть. Совершить что-то вроде автоэкзорцизма...

Все «адские» картины Босха – протоколы этого странного действия, замаскированные под сакрально-назидательные композиции.

Автоэкзорцизм, глубокий или поверхностный, осознанный или нет, разумеется, в сочетании с автоэротизмом (обратной процедурой – саморазвратом, заражением самого себя грехами-соблазнами-демонами) одна из очевидных психологических основ, важнейший побудительный мотив творчества.

Любопытно, раньше как в искусстве, так и в жизни доминировал показной автоэкзорцизм, в последние времена – торжествует уже почти ничего не стесняющийся автоэротизм. В тупой и бесталанной форме.

И все же все работы Босха, на которых «бушует адское пламя», картины пыток, умерщвлений, ужасы и кошмары – как-то странно холодны.

Или – холодновато безумны. И это не безумие мастера Босха.

Это безумие жизни как таковой.

Это ее вселенский холод.

...

Босх-художник не «изображал» демонов.

Его совесть и его страх, эти гениальные инженеры-конструкторы внутри нас, делали это за него. Бессознательно. Автоматически. Речь ведь шла не о творчестве, а о спасении.

Поэтому он так легко смешивал «объективную реальность» видимого мира и «субъективную реальность» собственного сознания.

Поэтому так органичны и естественны его «сложносоставные» демоны и изощренные любовные комбинации (из «Сада наслаждений»).

«Интеллекту» тут нечего было делать. Логика, анализ, знание, наука, гуманизм – ничего подобного произвести не в состоянии. Цветная хитиновая архитектура земного рая вырастает у Босха из его растительного подсознания, атрибуты активно участвуют в действии их носителей, живое сочетается с неживым, металл с плотью, а не только крыса и птица с ящерицей и змеей...

...

Кажется, важнейшую роль в творческой работе играли для Босха разнообразные трудноопределяемые словами тактильные, вкусовые, звуковые ощущения. И хитроумные нюансы брезгливости, отвращения, страха и эротики. Не только «прямой» брезгливости и эротики, не только «непосредственного» страха, «удушающего» отвращения, а и гротескно изощренных их разновидностей и комбинаций, не понятно как прочувствованных и пережитых художником-домоседом в его средневековой кухне и спальне.

Формы, цвета, деревья, камни, металлы...

Фактуры, текстуры, шерботости, шероховатости.

Прыщики, покраснения, посинения, шипы, иголки, корявости, тянущиеся и складывающиеся в складки ткани, рельефы и минирельефы, холодные и теплые формы, колющие листья, плоды и доспехи, структуры хитиновых панцирей и крыльев насекомых, чувственные зловещие утоньшения и вздувания форм, особые странные ощущения от проткнутости, проколотости, торчания, отрезанности, надрезанности, стекловидности, струнности, паховости, раздвинутости и прочее и прочее – играли для Босха гораздо большую роль, чем архетипы католического сознания, придававшие его зловещему хаосу дозволенную церковной иерархией и бюргерской моралью форму.

...

Босх наблюдал из окна своего дома страшные картинки с выставки жизни.

Видел лицемеров, палачей, обжор, стяжателей, лжецов, обманщиков, бандитов, сладострастников, пьяниц. Лицезрел мир, жадно и яростно предающийся семи смертным грехам.

Босх заглядывал и в себя самого.

И строил «и для них и для себя» свой ад на своих картинах.

Не мог иначе.

Как минимум три раза он показал современникам и свой земной рай. Непонятно, почему они это ему простили.

...

Картины Иеронима Босха часто интерпретируют так, как будто они – книги кроссвордов или магических тайн. Босх же не «приподнял» католическую

религиозную живопись до каких-то особых философских-магических-алхимических «высот», наоборот, он ее еще глубже «опустил». В тину какого-то космического суеверия. В муть предсуществования. В копошащуюся массу архетипов-мутантов-роботов-клонов.

Его творчество-ремесло было очевидно антигуманистическим. И его не даром обожали испанские религиозные ханжи, садисты и изуверы. Они чуяли своего.

...

Вернемся однако к демону, стоящему на нашей картине рядом с юношей-старцем Иоанном Богословом. На покрытой капюшоном голове у него – нечто вроде небольшой шипастой жаровни, в ней полыхает пламя.

Ручки свои коротенькие дьявол поднял вверх, как бы оправдываясь перед адскими шефами.

– Нет, ничего не могу с этим Иоанном поделаться! Даже письменный прибор не могу багром достать, чтобы хоть как-то нагадить. Увы!

Толстое его стальное брюхо пронзила стрела.

Стрела архангела? Которую с того самого, неудачного для падших ангелов, сражения на небесах приходится злему духу таскать в своих дьявольских чреслах? Или это только атрибут греха? И толстое металлическое брюхо демона, похожее на первый советский спутник, это всего лишь сосуд, полный всяческих беззаконий и безобразий?

Интересно, что у босховских демонов внутри?

Кровь, а не противная белесая или зеленоватая жидкость, как у многих современных кино-пришельцев или виртуальных дьяволов.

На груди у очкарика – знак посланника.

Посланник Сатаны? Дежурный по Патмосу?

Или один из тех бесов, которых наслал на Иоанна злобный чародей Кинопс.

Один из тех, кого успешный практикующий банщик-бесогон Иоанн вычислил, обезвредил и послал «мучиться» в ад?

Высказываемые иногда искусствоведами предположения, что этот босховский демон – не что иное, как библейская «саранча», или особый дьявол-доносчик, записывающий греховные мысли – неверны. Сохранилось довольно много позднесредневековых западноевропейских изображений Иоанна Богослова, на

которых дьявол пытается украсть его письменный прибор и помешать записи видения. Босховское произведение – одно из них.

Капюшон монаха или шута, очки на длинном носу, скорбное, вовсе не бесовское, выражение бледного лица, короткие ручки, черненькие, как будто мохнатые ладони, неожиданно светлые крылья, прикрытые сверху как бы футляром, толстое шарообразное металлическое брюхо с пупком, пронзенное стрелой, пупырчатый хвост-уд, лягушачьи ноги...

Почему он печален? Неужели действительно из-за чернильного прибора?

Смешно.

Кто он?

Мутант?

Карикатура на Иоанна?

Анти-Иоанн, «отрицательный» двойник Иоанна?

Или это метафорический автопортрет, вытесненное алтер эго художника, его образ, своеобразная подпись чуть выше подписи настоящей?

Из каких закоулков совести Босха выползла эта мнимая саранча?

Какому изощренному виду зла она соответствует?

Какой выверт чудовищно изобретательного восприятия мастера-католика ее породил?

Не важно.

...

Слева от ангела, на реке, Босх изобразил горящий парусник и рядом с ним несколько корабликов поменьше. Один из них явно терпит бедствие. Нападение пиратов?

Недалеко, на отмели – столб с характерным колесом. На колесе белеют останки казненного. Рядом – еще один столб. Без колеса. Справа от «горы», на реке – тоже беспокойно. Вокруг огромного крестьянского дома или амбара царит тревожная суэта.

Обычный мир, показываемый Босхом только в деталях или в детальках его назидательных или сакральных композиций – опасен, полон всяческого зла.

Жизнь это ловушка. Мир – искушение. На человека нападают звери, демоны (и чужие и его собственные) и другие люди, люди обманывают, грабят, убивают и

унижают друг друга, двуногие, созданные Всевышним по своему образу и подобию – или активно предаются греху в разнообразных притонах, или разбойничают на большой дороге, или погружены в идиотическую пассивность...

Почти всегда на босховских ландшафтах виднеются виселицы с болтающимися на них трупами, торчат мачты с колесами и колесованными на них преступниками, на земле валяются остатки трупов, кости, черепа...

Апостол Иоанн находится на главной диагонали жизни – между дьяволом и ангелом.

Он сидит в руинах рая, на земле, погруженной во зло.

На острове, окруженном океаном небытия.

Вечно юный старец Иоанн смотрит в небеса, на жену, облечённую в Солнце.

...

На оборотной стороне картины представлен выполненный в технике гризайль цикл Страстей Христовых. Эти драматические сцены вписаны в большой круг, в центре которого, в малом круге изображен пеликан, кормящий своих детенышей собственной кровью. Он сидит на скале, окруженной водой.

Фон обратной стороны картины – почти черный. Тут и там на нем проступают, как светлые татуировки на плече у негра, какие-то странные изображения.

Античный Пеликан не «кормил» кровью птенцов, задушенных змеей, а «оживлял» их. «Воскрешал» их и умирал сам. Оттого и стал позже символом Христа и неизменным героем многочисленных геральдических изображений на соответствующих предметах, картинах и фасадах.

Из скалы вырывается пламя. Горячее это пятно явно диссонирует с монохромной живописью вокруг него. Что это? Отсылка к другой райской птичке, соседу Пеликана по райским кущам – Фениксу? Или алхимические штучки (огонь-тигель, пеликан-христос-философский-камень), на мой взгляд тут совсем неуместные?

В Евангелии от Луки (и у Матфея) Иоанн Креститель говорит: «Я крещу вас водою, но идет Сильнейший меня, у Которого я недостойн развязать ремень обуви; Он будет крестить вас Духом Святым и огнем. Лопата Его в руке Его, и Он очистит гумно Свое и соберет пшеницу в житницу Свою, а солому сожжет

огнем неугасимым».

Вот этот «неугасимый» адский огонь Босх и нарисовал на скале-Голгофе посреди вод и соединил так два крещения – водяное и огненное.

В центре Божьего зрачка.

...

На работах Босха не найти Воскресения Спасителя.

Хорошо смазанная машина веры этого художника-экзота исправно везла его через все ужасы Страстей Христовых до последнего вздоха Иисуса на Голгофе.

Но потом...

Обрушивалась с креста во тьму, в чистилище, в нижний ад.

Минуя сладкие некрофилические пасхальные экстазы.

И на этой картине Босха – Страсти есть, а Воскресения нет.

Ну разве что только символическое, птичье, пеликанье.

...

Легко, почти небрежно написаны Босхом его монохромные, составляющие символически «главный круг бытия» Страсти Христовы. Композиция, включающая восемь сцен (справа, по часовой стрелке – Моление о чаше, Взятие Христа под стражу, Суд Пилата, Бичевание, Наложение тернового венца, Несение креста, Распятие, Оплакивание) вписана в единый ландшафт. Со скалами и деревьями Масличной горы, пилатовым судилищем, как бы вырубленным в скалах, двумя, очень босховскими зданиями – ротондой-преторией (там бичуют одну из частей Святой Троицы) и базиликой с стоящей вверх ногами фигуркой над фасадом (перевернутый мир – Царя вселенной коронуют тут терновым венцом)...

Вершина этой горы-мистерии – Голгофа. Распятые висят на высоких «готических» крестах. Рядом с крестами – только скорбная Мария и все тот же апостол Иоанн.

Распятие на фоне моря!

Какое потрясающее невежество! И это несмотря на то, что многие соседи Босха, коллеги по братству Богородицы побывали паломниками в святой Земле, все видели своими глазами и наверняка многократно рассказывали и о долгом, опасном пути от моря до Иерусалима, и о храме Гроба Господня, и о маленькой

Голгофе, на которой гротескно смотрелся бы четырехметровый готический крест...

Или это не невежество, а бессознательное перенесение архетипа сознания на текущую реальность?

Победа мифа над географией?

Средневековый католик Босх представлял себе мир как сковородку, окруженную океаном, под стеклянной сферой с фонариками-звездами.

На этот сферический аквариум посматривает на его картине (внешние створки триптиха «Сад наслаждений») ревнивый бородатый садовод.

Почему бы и не поместить Голгофу на фоне моря?

Романтично.

...

Левая половина неба над Голгофой и морем потемнела.

И сделалась тьма по всей земле...

Эта тьма царит вне круга Страстей, на фоне картины, до самых рамок.

Возможно, это та самая тьма, которая так и «не объяла свет».

Или этот темный фон – это ночное небо, вселенная, а просвечивающие на нем изображения – это босховские «созвездия»? Разглядеть их можно только с помощью инфракрасной фотографии.

В верхней части картины, справа – голова рыбы или оленя, воин в каске, держащий на плече арбалет, выныривающая из глубины огромная рыба с открытой пастью, из которой вылетают птицы. Левиафан?

Над ним – пронзенный длинной стрелой пузатый горшок, в котором сидит вытянувшийся над своей головой руки человек.

На центральной части триптиха «Сад наслаждений» можно (под козой) найти человечка, нежащегося в синем бионическом горшке. Он тоже выставил из своего убежища руки. Образ на обратной стороне «Иоанна па Патмосе» – это как бы иллюстрация наказания (пронзен стрелой вместе со своим убежищем-горшком-плодом-вагиной) для неженки из «Сада наслаждений».

...

«Человек в горшке или в ягоде» – как и многие другие странные ласкуны-пожиратели райских плодов на этой картине – наверняка не «прикольная

картинка», а нарисованная, овеществленная словесная метафора вроде «как у Христа за пазухой», «как сыр в масле» или метафорическое изображение телесного соития, которое во все времена вызывало у религиозных ханжей и мракобесов зависть и садистское желание наказать любящих. Застрелить их или проткнуть их стрелой – и так садистски совокупиться с ними «в крови и смерти».

Хертогенбосский мастер заметил этот милый «тайный импульс» (неважно – у святых отцов или у собственной совести) и неоднократно материализовал его в разнообразных «протыканиях» на своих картинах.

...

Рядом с человеком в горшке – арфа. Атрибут злостных бездельников-музыкантов? Или музыкальное сопровождение пропагандистского фильма студии Ватикан «Вечный ад для ближних и дальних»?

В центре верхней части фона, прямо над распятым Христом – колокол, прямо как у Тарковского, левее и выше его – фигурка демона, склонившегося над крылатой рыбиной. В заднице демона торчит длинная стрела.

Что она символизирует?

Стрелу в заднице.

Чуть левее рыбины – какая-то птичка как пикирующий бомбардировщик атакует демона, держащего в руках кривую саблю.

Левее фигурки с саблей – демон с лестницей на плече. Голова его покрыта как шапкой средних размеров котлом, на ногах у него вместо обуви – то ли ведра, то ли котлы.

В нижней части картины (справа – налево): пушка или пушечный лафет, странное сидящее животное, то ли кролик, то ли сороконожка, половина вазы с цветком, чудовище с головой птицы, длинным клювом и туловищем насекомого, демон в длинном одеянии верхом на рыбине. В руках у него копье, на конце копья висит кувшинчик. Чуть левее – лежит ничком какой-то человек. Зрителю видны только его голая задница и ноги. Еще левее можно различить несколько деревьев, двух прекрасно нарисованных оленей с ветвистыми рогами, косулю и смотрящую на них большую собаку. Над собакой крупная птица клюет рыбину, другая – подлетает к ней, видимо, тоже хочет полакомиться, еще одна – улетает.

Что все это значит?

...

Фон картины был грубо, широкой плоской кистью, замалеван темной краской. Затем мастер набросал тонкой кисточкой подмалевку – вышеописанные фигурки. После просушки кое-где прорисовал еще раз. Потом почему-то эту работу прекратил, несмотря на то, что некоторые сценки и фигурки явно нуждались в дальнейшей работе. Например, «Левиафана» довел до конца, а «косулю» только наметил. Почему?

Потом мастер затемнил фон еще раз, так, чтобы никаких фигурок и тем более задницы видно не было. И рассыпал по фону обобщенные изображения «цветов».

Через столетия краски стали чуть-чуть прозрачными, в том числе и этот верхний защитный слой. И фигурки опять показались на темном фоне.

...

Обратную сторону картины Босха «Святой Иоанн на Патмосе» можно рассматривать как карту внутреннего мира художника.

В этом случае Страсти Христовы, главная тема творчества Босха, его основная художественная реальность, его платформа – это его скорбное христианское СОЗНАНИЕ.

Внутренний, пеликаний, светлый круг – это надежда Босха, его НАДСОЗНАНИЕ.

Фигурки на темном фоне картины – отображение его темного ПОДСОЗНАНИЯ. Подсознание бесполезно интерпретировать – оно само интерпретирует нас.

Рискну высказать одно предположение.

Человек с голым задом под деревом просто не может быть никем другим как только Иудой Искаротом. Кому еще позволено лежать с голой задницей рядом со Страстями Христовыми? Немного выше он еще целует Спасителя, а ниже – уже валяется, сорвавшись с дерева, на котором удавился, «с рассевшимся чревом и выпавшими внутренностями».

«Демон на рыбине» явно хочет вонзить свое копьё Иуде в зад. Подобные наказания для грешников нередко изображались на всевозможных средневековых и ренессансных «Страшных судах». Например на грандиозной

фреске в куполе собора Санта-Мария-дель-Фьоре во Флоренции черти с удовольствием засовывают грешнику толстую пылающую палку в задницу, а грешнице – в другое отверстие.

Интересно, что думали невинные девы и юноши, после принятия Святого Причастия случайно вознесшие свои смиренные очи на купол храма...

...

Что же за кувшинчик висит на копье?

У меня на этот вопрос есть два не совсем серьезных ответа.

У некоторых дьяволов Босха, вооруженных копьями, на самом конце копья – как будто губка. Может быть, это губка с уксусом, которым поили умирающего Спасителя на кресте? На нашей картине – кажется – на конце копья тоже губка, а кувшинчик стало быть – с уксусом. В воспоминание о том, что претерпел Христос из-за предательства Иуды.

Второе объяснение для кувшинчика не требует губки. Кувшинчик – это тот самый сосуд «алавастровый» с благовониями, которыми Мария Магдалина умастила Христа, что вызвало негодование Иуды, который как известно был не только предателем, но и скрягой. Он резонно заворчал... Масло мол можно было бы и продать, а деньги раздать нищим, не гоже дорогое масло на ноги лить. За что получил как пощечину великолепный ответ Иисуса. А потом и от Босха персонально – удар копьем в зад.

...

На самом деле кувшинчик на копье – это всего лишь атрибут греха. Указание на пьянство или распутство. Скучно! А вот, что на самом деле находится на картинах Босха на концах копий или похожих на копья длинных тонких палок – не знает никто.

В том же духе можно проинтерпретировать все эскизные сценки на темном поле картины, но я этого делать не буду, потому что не важно, имел ли Босх что-то особое в виду, когда их рисовал. Гораздо важнее «скрытых аллегорических смыслов», которых, повторюсь, у Босха вовсе нет, – эскизная, коллажная композиция элементов, сохранившаяся на этой картине возможно именно из-за того, что автор знал, что должен будет ее позже закрасить черным. Ведь картина предназначалась для алтаря главного в Хертогенбосе храма.

Босх часто и на других картинах отказывался от сложного единства композиции и довольствовался простым, «наборным» единством, отвоевывая этим удивительную свободу для деталей.

Он отдыхал на полях картины от концентрированной жути Страстей, от символического пеликана, от складок на одеянии Иоанна, от его рук, от гор, от небес, от знамений, от водных потоков, кораблей, колес, деревьев, листьев...

Легкой кисточкой набрасывал он контуры своего истинного мира. Чтобы потом скрыть их под слоем темной краски...