

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования
«САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ»

На правах рукописи

Статкевич Владислав Олегович

**РЕМИНИСЦЕНЦИИ ДЕМОНИЧЕСКИХ ОБРАЗОВ
ИЕРОНИМА БОСХА
В НИДЕРЛАНДСКОЙ ЖИВОПИСИ XVI–XVII ВВ.**

Специальность 5.10.3 — Виды искусства
(изобразительное и декоративно-прикладное искусство и архитектура)

Диссертация на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения

Научный руководитель:
доктор искусствоведения,
доцент
Дмитриева Анна Алексеевна

Санкт-Петербург
2025

Содержание

Введение.....	4
Глава 1. Рецепция Иеронима Босха в XVI в.	
Копии и подражания	31
1.1. Восприятие Иеронима Босха в источниках XVI в.	34
1.2. Произведения Иеронима Босха и его последователей в коллекциях XVI в.	40
1.3. Ян Мандейн	69
1.4. Питер Хюйс	77
Глава 2. Питер Брейгель Старший – «Второй Босх»	85
2.1. Триумф Смерти	90
2.2. Падение мятежных ангелов	94
2.3. Безумная Грета	104
2.4. Реминисценции Безумной Греты Питера Брейгеля Старшего в XVII в.	111
Глава 3. Демонические мотивы в живописи Северных и Южных Нидерландов в XVII в.	122
3.1. Ян Брейгель Старший.....	133
3.2. Якоб ван Сваненбург	144
3.3. Давид Тенирс Младший и Корнелис Сафтлевен	151
Глава 4. Образ ведьмы в живописи Нидерландов XVII в.	171
4.1. Зарождение иконографии ведовства в Южных Нидерландах. Питер Брейгель Старший	173
4.2. Франс Франкен Младший	184
4.3. Давид Тенирс Младший	202
4.4. Другие фламандские мастера.....	214
4.5. Сцены с ведьмами в Северных Нидерландах XVII в.	219
Заключение	226
Список источников и литературы	230
Список интернет-источников.....	261

Список иллюстраций	262
Иллюстрации	284

ВВЕДЕНИЕ

Тема фантастического в нидерландской живописи XVI–XVII вв. вызывала большой интерес уже у ранних авторов и современников, а также позднее часто изучалась в научной литературе, однако большинство исследований скорее привлекают данный материал для разговора об истории колдовства или демонологии. Это создает опасную научную аберрацию, когда изобразительный источник выдается как непогрешимый документ, воссоздающий действительность. Однако, несмотря на существующую связь между демонологической литературой и искусством, важно учитывать, что оно живет еще и по художественным законам, перенимая традиционную и наиболее выразительную иконографию, которая закрепляется и начинает жить собственной жизнью, развиваясь и усложняясь. Эта искусствоведческая сторона демонической образности в искусстве Южных и Северных Нидерландов Раннего Нового времени выступает главным предметом интереса настоящей работы.

Творчество нидерландского художника Иеронима Босха послужило толчком, с которого началось широкое распространение фантастических мотивов в искусстве региона. Воплотившись в творчестве череды последователей и подражателей, иконографические схемы, изобретенные Босхом, были переработаны Питером Брейгелем Старшим. Это предопределило широчайшую популярность и жизнь этих образов в последующих столетиях во фламандском и голландском искусстве. Если самого Питера Брейгеля Старшего в источниках XVI в. сравнивали с Босхом, то для XVII в. уже сам мастер стал единицей отсчета. Давид Рейкарт III и многие другие художники данного направления часто удостоивались прозвища «Второй Брейгель». В инвентарях коллекций этого времени можно встретить фразы «картина в брейгелевском духе», «брейгелевская сцена» и т. д. Именно эта линия утвердилась во многом благодаря ориентации на данную традицию наиболее влиятельных мастеров, в частности, Давида Тенирса

Младшего, который, благодаря собственной финансовой успешности и популярности на художественном рынке, вызвал волну подражаний, укрепив позиции брейгелевской иконографии, на которую он ориентировался.

Подобные произведения могли идентифицироваться не только через прославивших их мастеров. Изображение фантастических элементов, связанных с дьявольскими силами, выделялось как отдельная специализация в ряде источников XVII в. Ей занимались, как правило, мастера, которых мы причисляем сейчас к жанровым живописцам. В интересующих нас эпохе и регионе мы наблюдаем широкое и разнообразное поле довольно узких художественных специализаций. Одной из которых был поджанр *spoockerij*, включавший наполненные демонами сцены, отсылающие нас к связанным с потусторонним миром и адом сюжетам.

Термин *spoockerij* начал появляться в современной научной искусствоведческой литературе после выхода в свет докторской диссертации Т. де Ниле 2013 г.¹ За прошедшие с этого момента более десяти лет появился ряд публикаций, рассматривающий локальные проблемы, связанные с этим поджанром. Однако все больше заметен отрыв от ключевых фигур, повлиявших на становление наиболее распространенных иконографических схем. Это вызывает необходимость комплексного взгляда на проблему и обуславливает **актуальность** данного исследования. Дополнительным стимулом к работе стал значительный интерес к творчеству Иеронима Босха, наблюдающийся после юбилейных выставок и общего каталога 2016 г. Обширное поле новых диссертаций, разрабатывающих отдельные проблемы, связанные с творчеством Босха, поставило на повестку дня задачу – внимательнее рассмотреть вопрос рецепции работ мастера современниками и последователями в Раннее Новое время. Искусство Нидерландов XVI–XVII вв. оказалось наполнено реминисценциями босхианской образности, развитие и распространение которых необходимо привести к определенной структуре для лучшего понимания феномена преемственности босхианской иконографии на протяжении двух веков.

¹ Nile T. De. *Spoockerijen. Tassonomia di un genere della pittura nederlandese del XVII secolo*. Doctoral Thesis. Leiden: Leiden University. 2013.

Нижняя хронологическая граница исследования – начало XVI в. Она обусловлена первыми прижизненными копиями картин Иеронима Босха, а также произведениями его мастерской. **Верхняя граница**, конец XVII в., обусловлена исторически. В 1689 г. Вильгельм Оранский станет королем Англии, в 1700 г. умирает Карл II, испанский король из династии Габсбургов, и это станет основанием для начала Войны за испанское наследство (1701–1714), поменявшей культурную и политическую обстановку как в Южных, так и в Северных Нидерландах. **Территориальные границы исследования** определены регионом создания памятников, то есть провинциями Южных и Северных Нидерландов. Однако рассматриваются также произведения, созданные во время пребывания мастеров в Италии и выказывающие влияние местного искусства.

Объектом диссертационного исследования являются произведения нидерландской живописи и графики XVI–XVII вв., содержащие демонические мотивы, восходящие к иконографии Иеронима Босха. **Предмет исследования** – эволюция иконографических схем демонических образов в контексте художественных традиций и коммерческого спроса.

Цель исследования – выявить закономерности трансформации босхианской иконографии демонов в нидерландском искусстве XVI–XVII вв. и ее роль в формировании поджанра *spooskerij* и других поджанров.

Поставленная цель определяет следующие основные **задачи исследования**:

1. Выявить эволюцию демонических мотивов от Иеронима Босха к мастерам XVI в., в том числе Питеру Брейгелю Старшему и далее к художникам XVII в.
2. Определить влияние коммерческого спроса на распространение этих образов.
3. Выявить рецепцию демонических сюжетов в Южных и Северных Нидерландах.

Предмет, цель и задачи определили **методологическую основу** исследования. В качестве основного метода выступил иконологический. Он позволил выявить и проанализировать устойчивые мотивы в демонических

сценах, а также рассмотреть условия появления и процесс их трансформации в изобразительном искусстве Южных и Северных Нидерландов XVI–XVII вв., их развитие и восприятие современниками, выявить смысловое наполнение образов и содержательную сторону исследуемых произведений. Для наглядной демонстрации и подтверждения гипотез об эволюции иконографии был использован сравнительный анализ, он позволяет проследить трансформацию образов от Босха к его последователям. Также в ряде случаев был применен формально-стилистический анализ памятников для всестороннего рассмотрения представленных произведений искусства и создания целостного впечатления о них, а также с целью определения, как стилистические особенности влияют на визуализацию идеи. Для понимания историко-культурной ситуации, в условиях которой создавались исследуемые памятники, был использован контекстуальный подход. Главы и параграфы работы построены тематически, однако внутри каждой отдельной части сохраняется следование историко-хронологическому методу изложения материала. Подобная систематизация материала дает возможность представить комплексную картину развития обозначенной темы, выделив наиболее крупные явления.

Достоверность научных результатов подтверждается обширностью источниковой базы, позволяющей говорить о реминисценциях босхианских демонических мотивов на протяжении двух столетий, а также адекватностью использованной методологии, применяющейся в подобного рода исследованиях как в отечественном, так и в зарубежном искусствознании.

Визуальными источниками исследования служат памятники нидерландского изобразительного искусства XVI–XVII вв. из собраний отечественных и зарубежных музеев. Знакомство с произведениями стало возможным благодаря их воспроизведениям в научной литературе и в открытых зарубежных электронных базах, среди которых сайты коллекций Рейксмюсеума в Амстердаме (<https://www.rijksmuseum.nl>) и Британского музея в Лондоне (<https://www.britishmuseum.org>), а также библиотечный портал JSTOR (ARTSTOR, <https://www.jstor.org>), доступный через Научную библиотеку им. М. Горького

СПбГУ. Важным источником для получения визуального материала исследования стали сайты аукционных домов Кристи (<https://www.christies.com/en>) и Сотби (<https://www.sothebys.com/en/>), а также Центра искусств Иеронима Босха в Хертогенбосе (<https://jeroenboschplaza.com/?lang=en>) и фотоархив RKD (Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie).

Опорой для диссертационного исследования также стали опубликованные текстовые источники XVI–XVIII вв. Выявление фантастических сцен как отдельного и автономного поджанра живописи происходит уже в ключевой работе по нидерландской художественной теории и практике рубежа XVI–XVII в., «Книге о художниках» Карела ван Мандера² (1604 г.). В части, посвященной принципам живописного искусства, комментируя выразительные свойства огня, он также подчеркивает, что яркие отсветы пламени хороши в контрастных сценах ночных пожаров и изображении адских сцен, связанных с монстрами и адскими силами³. Это важное замечание К. ван Мандера объясняет любовь к контрастному освещению в подобных сценах в XVII в. К. ван Мандер использует для всех демонов один и тот же термин – *sproocken*. В современном нидерландском языке он понимается скорее как призрак или фантом, но в XVII в. у него было гораздо больше значений. Под ним понимали и демонов, и чудовищ, и духов, его применяли довольно часто и, скорее, в собирательном значении – монстр, существо из потустороннего мира. Таким образом, К. ван Мандер использует слово *sproocken* в части, посвященной работам Босха и продолжателям его линии в искусстве⁴. Появляется термин в рассказе о Питере Брейгеле Старшем⁵, Франсе Вербейке⁶ и Яне Мандейне⁷, которые изображали демонов в духе Босха. Появляется он и в тексте о Бартоломеусе Спрангере, который, по свидетельству К. ван Мандера, написал в Риме колдовскую сцену, имевшую

² Мандер К. ван. Книга о художниках / пер.: Минорский В. М. М.: Азбука, 2007.

³ Mander K. van. The lives of the illustrious Netherlandish and German painters, from the first edition of the Schilder-boeck: (1603–1604); preceded by the lineage, circumstances and place of birth, life and works of Karel van Mander, painter and poet and likewise his death and burial, from the second edition of the Schilder-boeck (1616–1618) / ed. by H. Miedema. Vol. 1. Soest: Davaco, 1994. P. 124.

⁴ Мандер К. ван. Книга о художниках. С. 126.

⁵ Там же. С. 221.

⁶ Там же. С. 228.

⁷ Там же. С. 229.

широкий успех⁸. Он выделяет фантастические сцены в отдельный поджанр, объединяя различные сюжеты. Карел ван Мандер использует и другие определения для интересующих нас работ. Иногда он употребляет слово «колдовство» (*toovenarij*)⁹, но оно скорее является частью уже рассмотренного нами *sproockerijen*. Для сцен с монстрами, которые, как в «Безумной Грете», создают не только устрашающий, но и комический эффект, автор использует еще и слово *drollerij*¹⁰.

Отдельное положение этого жанра понимали и за пределами Нидерландов, уже в XVI в. испанский знаток и коллекционер Фелипе де Гевара писал об уникальном положении искусства Босха¹¹ и о необходимости выделения его работ в отдельную категорию «живописи свободной фантазии»¹². Испанский знаток ставит жанр Босха гораздо выше «простого изобретения чудовищ и химер»¹³ и рассуждает о высокой назидательной роли подобных фантазий, вспоминая в этом рассуждении историю Антифила из Египта, рассказанную Плинием. О важной морализаторской роли и эффектности фантазмагорий Босха рассуждает и еще один испанский автор, библиотекарь Эскориала и монах Хосе де Сигуэнса¹⁴. Джорджо Вазари¹⁵ поступает проще и называет изображения демонов и колдовства «фламандской манерой», связывая их с творчеством Иеронима Босха и Питера Брейгеля¹⁶.

В середине XVII в. термин *sproockerijen* применяется в Нидерландах уже повсеместно, его активно использует и Корнелис де Би в своем «Золотом кабинете свободного искусства живописи» 1661 г.¹⁷. Это значительный источник, представляющий поэтические характеристики наиболее выдающихся мастеров. Многие биографии К. де Би заимствует у К. ван Мандера и из книги «Изображения многих великих людей» 1649 г. фламандского гравера Яна

⁸ Мандер К. ван. Книга о художниках. С. 388.

⁹ Mander K. van. The lives of the illustrious Netherlandish... P. 56.

¹⁰ Ibid. P. 195.

¹¹ Guevara F. de. Comentarios de la pintura. Madrid: Por Don Geronimo Ortega, hijos de Ibarra y compañía, 1788.

¹² Ibid. P. 128.

¹³ Ibid.

¹⁴ Sigüenza de J. La fundación del monasterio de El Escorial (1604). Valencia: CMC Editor, 2010.

¹⁵ Вазари Дж. Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих. Полное издание в одном томе / пер. Габричевский А. Г., Венедиктов А. И. М.: Альфа-Книга, 2008.

¹⁶ Там же. С. 1204.

¹⁷ Bie Cornelis de. Het Gulden Cabinet van de edel vry Schilderconst (1661). Soest: Davaco Publishers, 1971.

Майсенса¹⁸. Но во многих биографиях современников труд К. де Би – уникальный и ценный источник, дающий точную информацию. Интересным является лестный панегирик, посвященный поэтом Давиду Рейкарту III. Свидетельство поэта оказывается для нас чрезвычайно важным, так как он был лично знаком с художником, и дает документально подтвержденные и соответствующие истине данные его биографии. Более того, живописец долгое время был кредитором поэта. Интересно увидеть, какие аспекты живописи Рейкарта привлекли К. де Би: он хвалит мастера за разнообразие тем, умелое сочетание фигур и творческую находчивость. Однако вершиной деятельности художника поэт считает его работу над фантастическими сюжетами с использованием контрастных светотеневых эффектов¹⁹. В частности, он пишет, что никто другой не изображал так свечной и факельный свет, как это делал Рейкарт. Это свидетельство необычайно интересно, так как в творческом наследии мастера подобные картины не составляют большинства и вообще стоят особняком. Примечательно и то, что в этой идее К. де Би продолжает линию К. ван Мандера и соединяет изображение огня и фантастические сцены.

Еще одно важное рассуждение поэта касается связи развлекательного мотива и поучительного. К. де Би видит особенную ценность творчества Давида Рейкарта III в его полезности для нравоучительного воспитания молодежи. Рассматривая подобные изображения, мы, по мнению автора, получаем много эмоций: пугаемся, смеемся, с любопытством рассматриваем детали, но, развлекаясь, задумываемся о грехах, пороках и преисподней²⁰. Еще один важный элемент для К. де Би – «естественность», которая близка термину «природа» у Рубенса²¹. О ней автор вспоминает в части о Давиде Тенирсе Младшем, который известен благодаря тому, что «может с высокой естественностью изобразить и

¹⁸ Meyssens J. Image de divers hommes desprit sublime qui par leur art et science deburovent vivre eternellement et des quels la louange et renommée faict estonner le monde. Anvers: Meyssens, 1649.

¹⁹ Bie Cornelis de. Het Gulden Cabinet... P. 308.

²⁰ Ibid. P. 309.

²¹ Петер Пауль Рубенс: Письма. Документы. Суждения современников. / пер. и примеч. Егорова К. С. М.: Искусство, 1977.

играющих обезьян, и ужасающих демонов, и пьяных крестьян»²². Все эти образы живописец, по мнению К. де Би, представляет с высоким художественным мастерством, с блеском колорита и точностью рисунка, но и так, что зритель в них безоговорочно верит.

Многое, что было написано о фламандских мастерах К. де Би, появляется в других жизнеописаниях и теоретических трудах XVII – начала XVIII в. В усеченном варианте включают его рассуждения Иоахим фон Зандрарт²³, Якоб Кампо Вейрман²⁴ и Арнольд Хоубракен²⁵. Труд последнего, однако, оказывается весьма ценным еще и благодаря его рассуждениям о контексте и происхождении подобных сюжетов. Автор считает, что толчком к появлению изображений демонов, ведьм и алхимиков стало обилие суеверий, а главным источником иконографической традиции он называет Питера Брейгеля Старшего²⁶.

Вышеперечисленные авторы XVII в. благосклонно относились к изображению демонов и колдовства, они находили в этом остроту и легкость воображения художников, способных создать увлекательный сюжет. Им противостояла группа теоретиков искусства, отстаивающих классицистические позиции. В итальянской литературе об искусстве того времени уже была объявлена война с гротесками²⁷, во Франции свою художественную теорию предлагал Роже де Пиль²⁸, который оценивал в первую очередь формальные и выразительные качества произведений, а также ратовал за использование высоких сюжетов из истории и Священного Писания. Фантастические сцены оказывались не соответствующими новым вкусам и требованиям. Одним из самых влиятельных голландских классицистов был Франциск Юниус, чьей главной работой был трактат «О живописи древних»²⁹, в котором он иногда отступает от

²² Bie Cornelis de. Het Gulden Cabinet van... P. 334.

²³ Sandrart J. von. Academie der Bau-, Bild- und Mahlerey-Künste von 1675: Leben der berühmten Maler, Bildhauer und Baumeister. Munich: G. Hirth, 1925.

²⁴ Weyerman J. C. De levens-beschryvingen der Nederlandsche konst-schilders en konst-schilderessen, met een uytbreijding over de schilder-konst der ouden. Hague: de wed. E. Boucquet, H. Scheurleer, F. Boucquet, en J. de Jongh, 1729.

²⁵ Houbraken A. De groote schouburgh der Nederlantsche konstschilders en schilderessen. Amsterdam: B. M. Israël, 1976.

²⁶ Ibid. P. 87.

²⁷ Paleotti G. Discorso intorno alle imagini sacre et profane (1582). Bologna: A. Forni, 1990.

²⁸ Piles R. de. Dialogue sur le coloris. Paris: Chez Nicolas Langlois, 1699.

²⁹ Junius F. De schilder-konst der ouden. Amsterdam: Wilhelmus Goeree, 1675.

своего предмета и говорит о современном ему положении дел в искусстве. Свою вторую главу он начинает, опираясь на Аристотеля, с разговора о воображении и фантазии. Ф. Юниус называет неконтролируемое воображение опасным, так как оно делает искусство бессодержательным и не связанным с реальностью³⁰. Он искусно подбирает цитаты из древних античных авторов, наиболее часто Ф. Юниус ссылается на Аристотеля, Плутарха и Витрувия, находя изречения о пользе естественной красоты и о созерцании чудовищного, которое может навредить человеку. На их основе теоретик развивает свою мысль, показывая, что увлечение сюжетами, связанными с потусторонними силами, может привести художника к безумию или по меньшей мере ослабить ясность его образов, так как «чудовищные образы чужды природе и лишь говорят о тлении и пресыщенности таланта мастера»³¹.

Классицистические идеи Ф. Юниуса поддержали и другие голландские теоретики искусства. В 1678 г. выходит трактат Самуэля ван Хогстратена «Введение в искусство живописи»³², по сути, он был адаптацией принципов античного искусства, выведенных Ф. Юниусом к современному состоянию искусства. Автор открыто заявляет о своей позиции, говоря: «Я не могу ни согласиться с Франциском Юниусом, художнику определенно не подобает изображать чудовищ, коих не знает природа. <...> Кораблю подобает быть кораблем, а человеку человеком, а зверю зверем, и их фигуры не должны быть смешаны в одно. <...> Тем более нельзя мириться с монстрами на картинах таких мастеров, как Брейгель, Босх или Сафтлевен, безусловно, остроумных, но преступно искажающих природу»³³. Хотя С. ван Хогстратен и не использует слова *spoockerijen*, заменяя его латинским *monstrum*, речь идет именно об этом жанре. Примечательно, что, выступая против подобных изображений, теоретик лучше, чем кто-либо из современников, описал подобные картины.

³⁰ Junius F. De schilderkonst der ouden. Amsterdam: Wilhelmus Goeree, 1675. P. 15.

³¹ Ibid. P. 22.

³² Hoogstraten S. van. Inleyding tot de hooge schoole der schilderkonst (1678). Soest: Davaco. 1969.

³³ Ibid. P. 184.

Еще один голландский автор, выступивший против изображения интересующих нас сцен, – Герард де Лересс. В «Большой книге живописцев»³⁴ 1707 г., в главе XIII «О правильном использовании живописи и злоупотреблениях в ней», он выстраивает строгую иерархию жанров, выдвигая на первый план исторический и аллегорический. Злоупотребления же автор видит в непристойных жанровых и неправдоподобных фантастических сценах, которые либо унижают природу, либо идут на поводу у прихотей воображения³⁵. Близкие воззрения высказывали и французские авторы XVIII в., которые, хотя и высоко ценили фламандскую живопись предыдущего столетия, не могли смириться с низкими жанрами и недостаточным стремлением к естественности. Жан-Батист Декамп в своей книге «Жизнь французских, фламандских и голландских художников» 1753 г.³⁶ с удивлением отмечает несоответствия высокого формального мастерства и низких жанров: «Как жаль, что Босх думал лишь о чудовищном. Как удивительно, что он был так дорог. А какая бы цена была на него, возмись он хоть за что-то пристойное?»³⁷. Отмечает он это и у мастеров XVII в.: «Удивительно, что Тенирс создал так много замечательных и разнообразных картин на такие посредственные и бесплодные темы»³⁸.

Степень научной разработанности темы показывает фрагментарность и отсутствие обобщающих работ по теме. Первые упоминания и интерес к проблеме можно найти уже в научной литературе XIX в., хотя тематическое разнообразие и фантастические сюжеты в искусстве Фландрии и Голландии XVII в. интересовали исследователей еще мало. Главным достижением этого времени была систематизация известных данных о произведениях, сбор и публикация архивных данных. С 1831 г. торговец произведениями искусств Джон Смит³⁹ публикует многотомное издание каталога произведений наиболее

³⁴ Laire G. de. Groot schilderboek. Amsterdam: Hendrick Desbordes. 1712.

³⁵ Там же. P. 624.

³⁶ Decamps J.-B. La Vie des peintres flamands, hollandais et allemands. Paris. 1754; 2nd ed. Marsseilles: Barle, 1842.

³⁷ Ibid. P. 21.

³⁸ Ibid. P. 154.

³⁹ Smith J. A catalogue Raisonne of the works of the most eminent Dutch, Flemish, and French Painters. III. London: Smith and son, 1831.

выдающихся живописцев немецкой, голландской и фламандской школ⁴⁰. В середине и особенно во второй половине XIX в. происходят интенсивные архивные исследования, приведшие к появлению ряда важных публикаций по формированию отдельных школ и биографий мастеров. Первой из них стал словарь Георга Каспара Наглера 1835 г.⁴¹ Автор не только суммировал известные знания о живописи старых мастеров, но и попытался показать стилистические связи между художниками. Отмечает он и интерес живописцев к фантастическим сценам, который у него объясняется процессами охоты на ведьм и событиями истории. Однако работа Г. К. Наглера носила скорее энциклопедический характер: в ней содержалось много поверхностных или устаревших суждений, а также некоторые фактические ошибки.

На рубеже XIX–XX вв. о фламандской и голландской живописи много пишет знаменитый немецкий историк искусства Вильгельм фон Боде⁴². Ему принадлежат многие атрибуции и ценные формально-стилистические наблюдения. Он выстраивает цепочки влияния творчества мастеров друг на друга – говоря о Тенирсе, в первую очередь он говорит о приемственности к Брейгелю и Брауверу⁴³. Фантастические сцены исследователь считал пережитком иконографической традиции XVI в. и архаическим явлением, менее ценным, чем бытовой жанр и портреты бюргеров.

Тема фантастических сцен в искусстве Нидерландов практически не интересует исследователей первой половины XX в., она появляется эпизодически и в обобщающих работах, таких как книга 1924 г. Эрнста Гейдриха⁴⁴, и в трудах классиков истории искусства М. Фридлендера⁴⁵ (которого скорее занимают стилистические и знаточеские аспекты), и Эрвина Панофского⁴⁶, анализирующего

⁴⁰ Smith J. A catalogue Raisonné of the works of the most eminent Dutch, Flemish, and French Painters. IX. Supplement. London: Smith and son, 1842.

⁴¹ Nagler G. K. Neues allgemeines Künstler-Lexikon. 25 vols. Leipzig: Schwarzenberg and Schumann, 1835.

⁴² Bode W. Die Ausstellung von Gemälden alterer Meister im Berliner Privatbesitz 1883, Vlamische Schule // Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen IV. Berlin. 1883. P. 119–152.

⁴³ Bode W. Von. Die holländischen und vlamischen Malerschulen. Leipzig: Verlag von E. A. Seeman, 1917.

⁴⁴ Heidrich E. Vlämische Malerei. Jena: Eugen Diederichs, 1924.

⁴⁵ Friedländer M. J. Early Netherlandish Painting. Volume V: Geertgen tot Sint Jans and Jerome Bosch. Comments and notes by G. Lemmens. Leiden: A.W. Sijthoff, 1969.

⁴⁶ Panofsky E. Early Netherlandish Painting: Its Origins and Character. Cambridge: Harvard University Press, 1958.

широкий контекст эпохи для прочтения и трактовки сюжетов. Существовали и отдельные публикации о художниках, в частности, статьи К. З. фон Мантейфеля, посвященные Давиду Рейкарту III⁴⁷.

Среди отдельных художников наибольший интерес исследователи проявляли к фигуре Иеронима Босха, слава которого переживала новый взлет. В 1919 г. выходит работа Луи Демона⁴⁸, в которой он предлагает ошибочную картину эволюции творчества мастера. Исследователь считает, что Босх, начиная от традиционных христианских сюжетов, постепенно пришел к фантастическим под влиянием реформационных идей и творческого кризиса. Более ясная картина развития стилистики мастера и хронологии его творчества будет выстроена в монографии Шарля де Тольная⁴⁹, совершившего плодотворный и скрупулезный формально-стилистический и знаточеский анализ. В толковании фантастических образов Босха Ш. де Тольная критиковал своих предшественников за попытки дать простые социологические объяснения их природы и предлагал свою концепцию, основанную на фрейдизме и современной автору творческой практике сюрреалистов. Он писал о внутренних переживаниях греха художником и апеллировании к бессознательным страхам и чувствам его зрителей⁵⁰.

Исследования Ш. де Тольная открыли интерес к поиску источников иконографии Босха и его последователей. Наиболее осторожной, отталкивающейся в первую очередь от литературного, фольклорного и религиозного контекстов эпохи, была монография Д. Бакса, видевшего в работах Босха остроумные проповеди, которые при всей их странности подчинены общей назидательности и традиционному благочестию⁵¹. Однако были и более смелые, хотя и довольно умозрительные концепции. Жак Комбе⁵² находил источник в алхимии, символике карт Таро и текстах религиозных мистиков, в частности, в сочинениях Яна ван Рейсбрука. Алхимическая линия в искусстве Иеронима Босха

⁴⁷ Manteuffel K. Z. von. Bilder David Ryckaerts d. J. in Dresden und Leipzig // Mitteilungen aus den Sachsichen Kunstsammlungen. Berlin. 1915. P. 53–71.

⁴⁸ Demonts L. D. Deux primitifs nerlandais au Musée du Louvre. // Gazette des Beaux-Arts, 4th ser., 15. 1919. P. 1–20.

⁴⁹ Tolnay de C. Hieronymus Bosch. Basel: Holbein, 1937.

⁵⁰ Ibid. P. 104.

⁵¹ Bax D. Onticjfering van Jeroen Bosch. The Hague: Statsdrukkerij and Martinus Nijhoff, 1949.

⁵² Combe J. Jheronimus Bosch. London: Batsford, 1946.

обсуждается до сих пор, ее адептом является Лоринда Диксон⁵³, связывающая выбор колорита мастером с символикой цвета в трактатах златоделов, а его фантастическую архитектуру – с очертаниями химического оборудования.

Наиболее ярко линия Тольная и Комбе воплотилась в текстах Вильгельма Франгера⁵⁴. Исследователь считал, что все предшествующие попытки интерпретации фантастических мотивов в творчестве Босха были фрагментарными, а оттого ложными, так как «никто не мог понять фантазмагии великого экстатического мистика»⁵⁵. Сам же В. Франгер предлагал комплексный, по его мнению, метод трактовки искусства мастера. Он выделил одну группу работ, которую считал созданной для церкви в русле ортодоксальной католической иконографии, и вторую, с которой связывал причастность Босха к религиозно-мистическим сектам. В частности, он считал мастера верным идеям Братства свободного духа, о котором сложилось устойчивое мнение как о секте, практикующей коллективные экстатические обряды. В. Франгер видел в «Саду земных наслаждений» не сцену греха или райский Эдем, а фиксацию реально существующего религиозного ритуала секты адамитов⁵⁶. Немецкий ученый считал главу одной из ячеек секты Якоба де Альмегина духовным наставником Босха и находил его портреты в различных произведениях мастера, однако эта гипотеза, как и многие другие предположения исследователя, не была подтверждена документами. Существует множество аргументированных опровержений теории ученого, хотя работа В. Франгера остается влиятельной до сих пор. В частности, в тенденциозном исследовании Линды Харрис⁵⁷, считающей Босха скрытым последователем уничтоженной секты катаров. Во многом точка зрения В. Франгера сформировала образ художника в сознании массового зрителя.

Середина XX в. приносит интерес к жанровой живописи и рассматриваемым нами темам, которые неразрывно связаны с ней. В 1957 г. выходит монография

⁵³ Dixon L.S. *Alchemical Imagery in Bosch's Garden of Delights*. Ann Arbor, Michigan: UMI Research Press, 1981.

⁵⁴ Franger W. *The Millennium of Hieronymus Bosch: Outlines of a New Interpretation*. Trans. E. Wilkins and E. Kaiser. Chicago: University of Chicago, 1951.

⁵⁵ Ibid. P. 48.

⁵⁶ Ibid. P. 76.

⁵⁷ Harris L. *The Secret Heresy of Hieronymus Bosch*. Edinburgh: Floris Books, 2002.

Симона Спес-Холтерхофа⁵⁸, в которой он выделяет фантастические сцены как отдельную часть жанрового искусства. Автор считает их комическим представлением действительности и видит в подобных образах насмешку над устаревшими предрассудками и суевериями. В том же году выходит знаковая книга фольклориста Яна Граулса о народных мотивах в творчестве Питера Брейгеля Старшего⁵⁹. Он не только предложил интерпретацию сюжета о Безумной Грете, но и в целом определил подход многих историков искусства к фантастическим темам в нидерландской живописи. Я. Граулс объясняет появление героев и существ, связанных с потусторонним миром, их присутствием в народном сознании, а точнее в фольклоре – пословицах и народном театре. Таким образом, по мнению Я. Граулса, фантастические темы не связаны с демонологией, а используют образы героев народного театра. Подобной точки зрения придерживаются и многие современные исследователи, в частности, М. Пикок⁶⁰ и У. Гибсон⁶¹. Последний важен еще и как историограф, создавший в 1983 г. аннотированную библиографию творчества Иеронима Босха⁶².

Начиная с 1960–1970-х гг. многократно вырастает интерес к историческим исследованиям, касающихся колдовства и демонологии. Они имеют разный ракурс рассмотрения проблемы и зачастую привлекают изобразительный материал, скорее, как вспомогательный и иллюстрирующий основные тезисы. Активнее начинают интересоваться темой и историки искусства. Фрэнсин Легран в своей монографии 1963 г.⁶³ делает множество открытий в области изучения жанровой живописи Фландрии XVII в. Она первой обращает внимание на таких художников, как Гиллис ван Тильборх, Виллем ван Херп, Матеус ван Гельмонт и других. Детально изучает автор и вопрос появления фантастических сюжетов, связывая их в цепочку эволюции искусства Фландрии и считая, что заслуга популяризации этой темы принадлежит Питеру Брейгеля Старшему и мастерским

⁵⁸ Speth-Holterhoff S. Les peintres flamands de cabinets d'amateurs au 17e siècle. Brussels: Elsevier, 1957.

⁵⁹ Grauls J. Volkstaal en Volksleven in het werk von Pieter Bruegel. Anwerpen: Standaard-Boekandel, 1957.

⁶⁰ Peacock M. Proverbial Reframing: Rebuking and Revering Women in Trousers // The Journal of the Walters Art Gallery. Vol. 57. Mount Vernon: The Walters Art Museum, 1999. P. 13–34.

⁶¹ Gibson W. S. Pieter Brueghel and art of laughter. Los-Angeles: University of California Press. 2006.

⁶² Gibson W. S. Hieronymus Bosch: An Annotated Bibliography, New York: Hall. 1983.

⁶³ Legrand F. C. Les peintres flamands de genre au XVII siècle. Bruxelles: Editions Meddens, 1963.

его сыновей. Ф. Легран предпринимает первые попытки трактовки фантастических мотивов как при помощи контекста и представлений общества XVII в., так и прослеживая взаимосвязь между художественными образами ряда художников.

Переломным для развития искусствоведческого видения интересующей нас проблематики становится выставка 1973 г. в Национальной библиотеке Франции, посвященная теме колдовства и демонологии в европейском искусстве Нового времени. Ее куратором и составителем каталога⁶⁴ был Максим Прео, чья диссертация была посвящена теме астрологии и ее визуальному контексту. Каталог М. Прео был началом масштабного изучения изображений потустороннего не только со стороны исторических процессов, но и искусствоведческими методами. Проводя тщательный компаративный анализ, автор смог выявить многие источники иконографии подобных образов. Для многих работ он предлагает интерпретации, основанные на иконологическом методе, многие из которых принимаются исследователями до сих пор. Иконологический метод и акцент на сюжетах и конкретных темах делает в своих публикациях и современный исследователь Чарльз Зика. Он опубликовал целый корпус статей, посвященных происхождению ряда иконографических мотивов, в частности, одними из наиболее интересных являются исследования об образе котла и каннибализма⁶⁵ в подобных сюжетах. Последний он связывает со страхом перед иноземцами и дикарями, привнесенном благодаря Великим географическим открытиям. Образцовым является и его исследование ведовских изображений в Европе XVI в.⁶⁶ По мнению Ч. Зики, печатная графика стала важным толчком для распространения подобных тем.

Параллельно с этим процессом можно увидеть и появление ряда работ, исследующих произведения ближайших последователей Босха. Во многом толчком к этому процессу стала масштабная выставка работ мастера в Хертогенбосе в

⁶⁴ Préaud M. Les sorcières, Parijs, exp. cat. Paris: Bibliothèque Nationale 1973.

⁶⁵ Zika C. Cannibalism and Witchcraft in Early Modern Europe: Reading the Visual Images // Workshop Journal, No 44. Oxford: Oxford University Press. 1997. P. 77–105.

⁶⁶ Zika C. Exorcising our Demons. Magic, Witchcraft and Visual Culture in Early Modern Europe, Leiden: Brill. 2003.

1967 г.⁶⁷ По ее итогам Карл Арндт пишет статью⁶⁸, в которой поднимает вопрос о ряде атрибуций и необходимости пересмотра состава произведений, приписываемых Босху по традиции. Итогом стало появление ряда работ, исследующих наиболее близкие ко времени художника произведение и создание типологических рядов. Это диссертация Нэнси Корвин⁶⁹ и колоссальный труд немецкого историка искусства Герда Унверферта⁷⁰, классифицирующий босхианские картины первой половины XVI в. Создание обширного каталога в этой работе стало одной из первых попыток разграничить работы художника и его эпигонов. Работа в этом направлении была продолжена П. Ванденброком⁷¹, который проследил основы популярности Босха, осветив вопросы рецепции его искусства и дав широкую панораму контекста, способствующего формированию обширного количества повторений произведений мастера.

Помимо иконологического и музейно-знаточеского подходов продолжает использоваться и социологический метод, который применяется в том числе и в гендерных феминистских исследованиях, например, в книге Сигрид Шейд⁷² о роли обнаженной женской натуры и проблеме пола в представлениях общества Раннего Нового времени и изображениях, связанных с преисподней и колдовством, относящихся к этой эпохе. Хотя она фокусируется в первую очередь на немецком материале XVI в., многие обобщающие тезисы исследователя весьма значимы для дальнейшего изучения темы. С. Шаде анализирует большой корпус источников и разрабатывает гипотезу конструирования образа ведьмы как противоположного добродетельной женщине персонажа. По мнению С. Шаде, именно теологические тексты и представления о частных добродетелях, столь распространенные в постреформационную эпоху, стали фундаментом для конструирования подобного образа. Схожий с С. Шейд метод использует в своей

⁶⁷ Boon K. G. (eds.), Jheronimus Bosch. 's-Hertogenbosch: Stichting Jeroen Bosch expositie, 1967.

⁶⁸ Arndt K. Zur Ausstellung "Jheronimus Bosch", 's-Hertogenbosch // Kunstchronik. No 21. Munchen: Verlag Hans Carl Nurnberg, 1968. P. 1–21.

⁶⁹ Corwin N. The Fire Landscape: Its Sources and Its Development from Bosch Through Jan Brueghel I, With Special Emphasis on the Mid-Sixteenth Century Bosch "Revival". PhD dissertation, University of Washington, 1976.

⁷⁰ Unverfehrt G. Hieronymus Bosch. Die Rezeption seiner Kunst im frühen 16. Jahrhundert. Berlin: Mann, 1980.

⁷¹ Vandenbroeck P. Jheronimus Bosch: tussen volksleven en stadscultuur. Berchem: EPO, 1987.

⁷² Schade S. Schadenzauber und die Magie des Körpers: Hexenbilder der frühen Neuzeit. Worms: Wernersche, 1983.

работе и Линда С. Хульц⁷³. Она концентрируется на наиболее важных художественных фигурах и избирает довольно широкий хронологический и территориальный диапазон, что делает исследование несколько общим, а яркая социально-политическая окраска и привязка к современным феминистическим теориям вызывают сомнения во многих выводах ученого.

В 1987 г. выходит еще одно важное исследование – монография Джейн П. Дэвидсон «Ведьма в Северном Европейском искусстве 1470–1750 гг.»⁷⁴. В этой книге, а также в более чем в десятке своих статей⁷⁵, Дж. П. Дэвидсон старается проследить связь между демонологической литературой Раннего Нового времени и изображениями. Определенный итог данного научного интереса автор подводит в своем обширном труде 2012 г.⁷⁶ Большой заслугой публикаций Дж. П. Дэвидсон является ее скрупулезная работа с источниками. Она изучает широкий корпус демонологической литературы, опираясь как на известные трактаты Ульриха Молитора, Жана Бодена и Мартина Дельрио, так и на малоизученные книги Оласа Магнуса, Франческо Гуаццо и других. Из представлений о ведьмах, дьяволе, демонах, оборотнях и других проявлениях темной магии Дж. П. Дэвидсон пытается вывести традицию художественного представления этих тем. И в то время, как ее предшественники иллюстрировали свои открытия произведениями искусства, она действует с точностью наоборот, пытаясь найти источники, которые сформировали визуальный образ. Многие из открытий Дж. П. Дэвидсон действительно уникальны и приняты научным сообществом. Однако вступая на путь междисциплинарного исследования, она часто выстраивает довольно сложные связи между литературным источником и его изобразительным воплощением. Многие гипотезы автора кажутся умозрительными и труднодоказуемыми, поскольку литература, которую исследовала Дэвидсон, была элитарной и, возможно, не всегда была доступна в художественной среде. Однако

⁷³ Hults L. S. *The Witch as Muse: Art, Gender, and Power in Early Modern Europe*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2005.

⁷⁴ Davidson J. *The Witch in Northern European Art 1470–1750* Freren: Science and Research Volume. 1987.

⁷⁵ Davidson J., Canio B. *Wolves, Witches, and Werewolves: Lycanthropy and Witchcraft from 1423 to 1700* // *Journal of the Fantastic in the Arts*. Vol. 2, No. 4. Orlando: International Association for the Fantastic in the Arts, 1990. P. 47–73.

⁷⁶ Davidson J. *The Dark Side of European Culture, 1400–1700*. Denver, Colorado: Praeger, 2012.

это не умаляет высокой ценности этих работ. Монография 2012 г. содержит еще и очень ценные приложения – это словарь художников, которые обращались к темам темной магии, а также краткий справочник по основным авторам демонологической литературы. Также стоит отметить впечатляющий научный аппарат книги.

В последние десятилетия появляется все больше работ, разрабатывающих более узкие темы, связанные с репрезентацией фантастических мотивов в искусстве Нидерландов XVI и XVII вв. Много было сделано для изучения творчества Иеронима Босха. Йос Колдевей⁷⁷ в своих публикациях разрабатывает проблему визуальных источников мастера и предшествующей традиции, отмечая важность традиции гротесков в книжной миниатюре Средневековья, в то время как его коллега Маттиас Илсинк занимается последователями и связью работ Босха с творчеством Питера Брейгшеля Старшего⁷⁸. Оба автора также вместе работали над созданием каталога-резюме в рамках масштабного проекта по технико-технологическому исследованию картин Иеронима Босха⁷⁹.

Стоит также упомянуть две крупные посвященные теме обобщающие работы, которые значительно продвинули ее научную разработку. Это докторская диссертация Т. де Ниле⁸⁰, посвященная терминологии определения интересующего нас жанра и художественного рынка вокруг него. Опираясь как на опубликованные архивные материалы (например, работу Яна Денюке⁸¹), так и на найденные источники, исследователь устанавливает место подобных работ в аристократических и рядовых коллекциях и цены на них. Также исследует терминологию и рамки исследуемого поджанра, в этом Т. де Ниле пользуется методологией Л. де Пау –

⁷⁷ Koldewey J. Hieronymus Bosch: The Complete Paintings and Drawings. Trans. Ted Alkins. Amsterdam: NAI Publishers, 2001.

⁷⁸ Ilsink M. Bosch en Bruegel als Bosch. Nijmegen: Orange House, 2009.

⁷⁹ Ilsink M., Koldewey J., Spronk R., Hoogstede L., Erdemann R. G., etc. Hieronymus Bosch – Painter and Draughtsman: Catalogue raisonné. Brussels: Mercatorfonds, 2016.

⁸⁰ Nile T. De. Spoockerijen. 2013.

⁸¹ Denuce J. Kanskamers. Inventarissen van Kunstverzamelingen te Antwerpen in de XVI en XVII eeuwen. Antwerp: De Sikkels, 1932.

де Вее⁸², когда художественное явление рассматривается исходя из применяемой к нему в источниках терминологии. Еще одно важное исследование – книга Рейнелде Ферфорт, подготовленная к выставке, прошедшей в художественных музеях Брюгге и Утрехте в 2015 г.⁸³. Исследовательская концепция выставки и книги строится вокруг попытки определения роли творчества Питера Брейгеля Старшего как ключевого момента изменения представления о ведьмах в искусстве как Северных, так и Южных Нидерландов. Р. Ферфорт изучает генеалогию иконографии ведьмы в Нидерландах, следуя по стопам Ч. Зики и рассматривая печатную графику XVI в. в качестве источника ее формирования.

Отечественная историография демонических мотивов в европейском искусстве Раннего Нового времени является крайне фрагментарной и складывается в первую очередь вокруг немногих подобных работ в отечественных собраниях. О немецкой гравюре и творчестве Альбрехта Дюрера и Бальдунга Грина писала Чармиан Александровна Мезенцева⁸⁴. Ее интерпретация сюжета гравюры последнего «Зачарованный конюх»⁸⁵ и связь с представлениями о магии является крупным научным открытием и принимается научным сообществом до сих пор. О рисунке из собрания Государственного Эрмитажа голландского мастера Якоба де Гейна с изображением двух ведьм существуют небольшие статьи, наиболее полная из которых приведена в каталоге выставки графики в Библиотеке Моргана в Нью-Йорке, ее автором является Алексей Олегович Ларионов⁸⁶. В статье детально рассмотрен сюжет произведения и стилистические особенности рисунка, проведено сравнение с другими работами мастера на схожие темы. А в более поздней публикации автора рассматривается рисунок с изображением адского корабля, атрибутируемый А. О. Ларионовым как

⁸² Pauw – de Veen L. de. De begrippen “schilder”. “schilderij” en “schilderen” in de zeventiende eeuw // Verhandelingen van de Koninklijke Vlaamse Academie voor Wetenschappen. Letteren en Schone Kunsten van België. Jaargang XXXI. No. 22. Brussels: Paleis der Academien, 1969.

⁸³ Vervoort R. Bruegel's Witches. Witchcraft Images in the Low Countries between 1450 and 1700. Bruges: Van de Wiele Publishing, 2016.

⁸⁴ Mezentseva Ch. The Renaissance engravers: fifteenth and sixteenth century engravings, etchings and woodcuts. St-Petersburg: Aurora, 1996.

⁸⁵ Мезенцева Ч. А. «Околдованный конюх» Ганса Бальдунга Грина // Музей. № 5. Художественный собрания СССР. М.: Советский художник, 1984. С. 51–56.

⁸⁶ Larionov A. O. Jacques de Gheyn II. Two withes with a cat. Cat. No 47 // Master Drawings from the Hermitage and Pushkin museums. New York: The Pierpont Morgan library, 1998. P. 96–97.

работа художника мастерской Иеронима Босха⁸⁷. О графических произведениях в собрании ГМИИ им. А. С. Пушкина подробно сказано в научном каталоге, составленном В. А. Садковым⁸⁸, наряду с докторской диссертацией исследователя он значительно расширяет отечественное представление о графическом наследии Нидерландов в отечественных собраниях. Важным является и вклад в изучение В. А. Садковым нидерландских произведений в частных собраниях, воплотившийся в ряде выставочных каталогов⁸⁹.

Одним из первых упоминаний Босха в отечественной научной литературе будет выход в 1974 г. альбома репродукций с обобщающими тестами об эпохе и работах мастера И. Н. Голомштока, он печатается под псевдонимом⁹⁰ из-за запрета публикации автора по идеологическим причинам. Упоминается мастер и в обобщающем труде Н. Н. Никулина⁹¹, посвященном нидерландской живописи XV в., а в каталоге коллекции исследователь пишет об эрмитажной картине Я. Мандейна⁹². В 2016 г. вышла небольшая публикация Н. Л. Зыкова⁹³, рассказывающая о данных технико-технологического анализа и особенностях картины «Сад земных наслаждений» последователя Босха из коллекции Государственного Эрмитажа.

Одной из самых ярких и интересных фламандских картин является «Кухня ведьм» Франса Франкена Младшего из коллекции Государственного Эрмитажа. Картина поступила в собрание из Гатчинского дворца в 1926 г. и впервые встречается в обзорной статье Ирины Владимировны Линник⁹⁴. Наибольший же вклад в исследование произведения внесла Наталья Павловна Бабина, которая на

⁸⁷ Ларионов А. О. От готики к Маньеризму. Нидерландские рисунки XV–XVI веков в собрании Государственного Эрмитажа. СПб: Издательство ГЭ. С. 115

⁸⁸ Садков В. А. Нидерландский, фламандский и голландский рисунок XVI–XVIII веков. Бельгийский и голландский рисунок XIX–XX веков. М.: Государственный музей изобразительных искусств имени А. С. Пушкина, 2001.

⁸⁹ Садков В. А. Младшие Брейгели. Картины из собрания Константина Мауергауза. М.: Арт-Волхонка, 2015.

⁹⁰ Фомин Г. И. Иероним Босх. М.: Искусство, 1974.

⁹¹ Никулин Н. Н. Золотой век нидерландской живописи. XV век. М.: Изобразительное искусство, 1982.

⁹² Никулин Н. Н. Нидерландская живопись XV–XVI веков в собрании Государственного Эрмитажа. Л.: Изобразительное искусство, 1988. 256 с.

⁹³ Зыков Н. Л. Последователь Иеронима Босха «Сад земных наслаждений». К завершению реставрации. СПб.: Издательство ГЭ, 2016.

⁹⁴ Линник И. В. Западноевропейская живопись XVI–XVIII вв. в собрании музея // Ежегодник музея истории религии и атеизма. Вып. 2. Л.: Издательство Академии наук СССР, 1958. С. 350–359.

основе формально-стилистического анализа высказала предположение о ранней датировке работы⁹⁵. По ее мнению, картина из Государственного Эрмитажа предшествовала схожей работе из Музея истории искусства в Вене и послужила основой для нее. Эта информация вошла и в сводный каталог фламандской живописи XVII–XVIII вв. в собрании Государственного Эрмитажа⁹⁶. Об интересе к фантастическим сюжетам Давида Тенирса Младшего Н. П. Бабина пишет и в своем каталоге работ художника из собрания музея⁹⁷. Исследователь анализирует в первую очередь картины с изображением искушения святого Антония, но упоминает о существовании обширного пласта творчества мастера, связанного с алхимией и колдовством. После работ Н. Ф. Смольской⁹⁸ каталог Н. П. Бабиной стал наиболее крупным отечественным исследованием Тенирса, хотя стоит отметить, что он не затрагивает локальных проблем творчества. О близком к творчеству Тенирса голландском мастере Корнелисе Сафтлеvene и его двух сценах «Изгнания бесов» из собрания Эрмитажа говорит в четвертом томе своего научного каталога И. А. Соколова⁹⁹. Автор подмечает анималистический дар художника и подчеркивает влияние южно-нидерландской традиции.

В научной литературе разрабатывались и локальные темы интересующих нас сцен. В качестве примера можно привести статью М. А. Костыри, исследующую образ виселицы¹⁰⁰, текст М. А. Рогова об иконографии нищих¹⁰¹ или работы историка Ю. Ф. Игиной об особенностях восприятия ведовства в Англии¹⁰², в которых она также касается и вопросов изображений. В отечественной науке последних десятилетий именно среди историков значительно вырос интерес к теме фантастического в изобразительном искусстве

⁹⁵ Бабина Н. П. Частная жизнь в искусстве Западной Европе. СПб.: Издательство ГЭ, 2004.

⁹⁶ Бабина Н. П., Грицай Н. И. Фламандская живопись XVII–XVIII веков. СПб.: Издательство ГЭ, 2005.

⁹⁷ Бабина Н. П. Фламандцы глазами Давида Тенирса Младшего. СПб.: Издательство ГЭ, 2010.

⁹⁸ Смольская Н. Ф. Тенирс. Л.: Издательство ГЭ, 1962.

⁹⁹ Соколова И. А. Голландская живопись XVII–XVIII веков. Т. 4. СПб.: Издательство ГЭ, 2023.

¹⁰⁰ Костыря М. А. Образ виселицы в западноевропейском искусстве XVI–XVII веков: от Босха до Калло // Актуальные проблемы гуманитарных и естественных наук № 9-2. М.: Научно-информационный издательский центр журнала «Актуальные проблемы гуманитарных и естественных наук», 2015. С. 166–171.

¹⁰¹ Рогов М. А. Иконографические мотивы «Чудес Богоматери», профессиональных нищих, двора чудес и живопись Иеронима Босха: визуальная интертекстуальность. // Новое искусствознание № 3. СПб.: Новое искусствознание, 2022. С. 6–19.

¹⁰² Игина Ю. Ф. Ведовство и ведьмы в Англии: Антропология зла. СПб.: Алтейя, 2009.

Европы Раннего Нового времени. Художественный материал привлекает в своих исследованиях отечественный медиевист Ольга Игоревна Тогоева¹⁰³. Ее основная научная тема – судебная практика Позднего Средневековья, в том числе исследователь интересуется и процессами над ведьмами и еретиками¹⁰⁴ и их изображениями¹⁰⁵. Однако стоит отметить, что она рассматривает их, вероятно, как вспомогательный материал в историческом исследовании. Важными также являются исследования Александра Евгеньевича Махова¹⁰⁶, который создал два справочных издания по христианской демонологии, дав краткие исторические и культурологические статьи к основным подобным образам¹⁰⁷.

Долгие годы преподававший в РГГУ А. Е. Махов стал инициатором ряда научных конференций, посвященных демонологии в культуре, и воспитал плеяду молодых ученых, интересующихся данной тематикой. Среди них – В. А. Косякова, разрабатывающая тему эсхатологии в творчестве Босха¹⁰⁸ и ее связь с апокалиптическими настроениями древнерусского общества¹⁰⁹; М. Р. Майзульс¹¹⁰, интересующийся мотивом другого и изображением связи еврейства с потусторонними силами, дьяволом и языческой магией, а также иудейскими чертами в изображении монстров в Позднем Средневековье; С. О. Зотов и Д. Д. Харман¹¹¹, исследующие вопросы истории магии и оккультизма. Эта группа ученых известна в первую очередь благодаря привлечению внимания к данной теме в широких кругах, их книги при большой ценности найденных материалов намеренно излагают его научно-популярным языком, а научный аппарат облегчен.

¹⁰³ Тогоева О. И. Короли и ведьмы. Колдовство в политической культуре Западной Европы XII–XVII вв. СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2022.

¹⁰⁴ Тогоева О. И. «Оставившие Создателя и обратившиеся к Сатане». Ведовские секты позднего Средневековья // Одиссей. Человек в истории. М.: Наука, 2014. С. 115–132.

¹⁰⁵ Тогоева О. И. Шабаш ведьм: ранние образы и их возможные прототипы // In Umbra: Демонология как семиотическая система. Вып. 6. М.: Индрик, 2017. С. 9–42.

¹⁰⁶ Махов А. Е. Hortus daemonum. Словарь inferнальной мифологии Средневековья и Возрождения. М.: Intrada, 2007.

¹⁰⁷ Махов А. Е. Hostis Antiquus. Категории и образы средневековой христианской демонологии. М.: Intrada, 2006.

¹⁰⁸ Косякова В. А. Код Средневековья. Иероним Босх. М.: АСТ, 2020.

¹⁰⁹ Косякова В. А. Апокалипсис Средневековья. Иероним Босх, Иван Грозный, Конец Света. М.: АСТ, 2018.

¹¹⁰ Майзульс М. Р. Между Христом и Антихристом. «Поклонение волхвов» Иеронима Босха. М.: Альпина нон-фикшн, 2021.

¹¹¹ Зотов С. О., Харман Д. Д. Средневековая магия. Визуальная история ведьм и колдунов. М.: АСТ, 2022.

В рассмотренных выше трудах историков искусства поднимались многочисленные проблемы творчества Иеронима Босха, оно рассматривалось с точки зрения его специфической роли в контексте исторических процессов Позднего Средневековья, религиозной и гуманистической культуры, при помощи иконологии и формально-стилистического анализа. Рассматривался и вопрос влияния мастера на последующую традицию, исследовались как прямые копии, так и влияние мастера на творчество Питера Брейгеля Младшего и других художников. Количество научной литературы по теме довольно высоко, однако в большинстве работ дается анализ отдельных проблем, за скобками остается важнейший вопрос комплексного представления о влияниях творчества Иеронима Босха, проблема формирования ими целого поджанра и путей преемственности тех или иных образов от работ Босха к их трансформации в нидерландском искусстве XVI–XVII вв.

Основанием для настоящего диссертационного исследования послужила проблемная ситуация, выраженная во фрагментарности научного осмысления избранной темы. Новизна настоящего исследования заключается в том, что впервые в искусствоведческой практике устраняются неполнота и разрозненность имеющихся представлений о реминисценциях демонических образов Иеронима Босха в нидерландской живописи XVI–XVII вв.

1. В работе впервые разрабатывается и анализируется ряд проблем, до настоящего момента либо удостаивавшихся лишь поверхностного описания, либо вовсе оставляемых без исследовательского внимания. Иконография произведений XVII столетия рассматривается в рамках делящейся традиции, выявляется ее преемственность от Иеронима Босха и Питера Брейгеля Старшего, а также устанавливается связь с иконографическими и композиционными схемами, характерными для жанровой живописи. С помощью компаративного анализа характеризуется развитие традиции не только в Южных, но и в Северных Нидерландах.

2. Вопрос помещения художественных образов в социальный и интеллектуальный контекст Раннего Нового времени впервые изучается столь широко и развернуто. До настоящего момента проблема рецепции не подвергалась глубокому и обстоятельному анализу. Для успешной реализации обозначенной

задачи был привлечен обширный корпус источников, многие из которых в контексте указанной проблематики были рассмотрены впервые.

3. Значительное число памятников визуальной культуры, которые ранее удаивались лишь кратких упоминаний или в принципе не подвергались осмыслению, впервые подробно анализируются, вводятся в научный оборот и публикуются в настоящем диссертационном исследовании.

Научная теоретическая значимость работы заключается в углублении и уточнении представлений о развитии и трансформации босхианской иконографии в нидерландском изобразительном искусстве на протяжении XVI и XVII вв. Это, как и рассмотрение вопроса рецепции, позволяет предложить новые интерпретации для многих образов, а также дает новую аналитическую оптику на вопрос эволюции босхианской иконографии. Более того, предлагается ряд новых атрибуций.

Практическая значимость исследования состоит в возможности применения его выводов и результатов для более точного описания произведений искусства, имеющих босхианские образы, в каталогах выставок и музейных собраний. Рассмотренные примеры могут помочь в установлении авторства ряда произведений искусств, а также могут быть полезны при подготовке и реализации образовательных программ по искусствоведению в высших учебных заведениях.

Основные положения, выносимые на защиту:

1. Широкому распространению босхианской иконографии способствовал факт интереса к творчеству мастера со стороны элит из династии Габсбургов, это хорошо заметно при изучении описей их коллекции. Коммерческий спрос на произведения мастера приводит к тому, что упоминание в ранних источниках его имени определяет не авторство Босха, а принадлежность работы к определенному кругу сюжетов с характерной иконографией и стилистикой. Популярность Босха вызвала целую череду обращений к его иконографии в прямых копиях, пастишах, совмещающих отдельные образы, а также свободных вариациях. Главным художественным центром, в котором появлялись такие работы, стал Антверпен, где некоторые мастера (такие как Ян

Мандейн и Питер Хюйс) даже формируют собственную художественную карьеру на основе подражания Иерониму Босху.

2. Поворотным событием в истории босхианской иконографии стала деятельность издательства Иеронима Кока «На четырех ветрах». Ряд гравюр был выпущен под именем Иеронима Босха. Поворотным моментом в истории распространения подобных гравюр стало сотрудничество с Коком Питера Брейгеля Старшего, который, отталкиваясь от произведений Босха, формирует собственные демонические образы. В основе их иконографии лежит босхианский принцип гибридности, однако круг его источников необычайно широк: от графики немецкого возрождения до фольклорных образов нидерландских пословиц, клюхтов и естественнонаучных сборников гравюр. Образы Питера Брейгеля Старшего будут иметь колоссальное влияние и хождение в последующем столетии. Мастер обновил босхианскую иконографию и определил широкое внимание к ней художников в XVII в.

3. В XVII в. заметно широкое распространение босхо-брейгелевской иконографии, во многом распространяющейся благодаря печатной графике. Можно говорить о формировании целого поджанра *sproosckerij* (термин взят из источников Раннего Нового времени). Он включал в себя как религиозные сюжеты, так и более светские. Его существование будет связано как с деятельностью северных мастеров в Италии (здесь в первую очередь стоит назвать Яна Брейгеля Старшего и Якоба ван Сваненбурга), так и продолжится в местной нидерландской традиции, благодаря Давиду Тенирсу Младшему и Корнелису Сафтлеvenu, сформировавших новый вариант демонической иконографии, основанный не только на босхо-брейгелевской традиции, но и на современной им жанровой живописи. Образы демоном становятся в их творчестве более антропоморфными и схожими с изображениями крестьян в творчестве Адриана Браувера. Эти образы сформируют целую череду повторений среди таких мастеров, как Давид Рейкарт III, Йос ван Красбек и пр., продержавшись до конца XVII в.

4. Несколько отдельно стоит группа сюжетов, показывающая образы колдовства и ведьм. Вторя в отдельных образах демонов босхианской иконографии, эта тема во многом формируется на основе двух гравюр по рисункам Питера Брейгеля Старшего о противостоянии святого Иакова и мага Гермогена. Свое широкое воплощение она получит во фламандской живописи XVII в., основными мастерами, сформировавшими эту традицию, станут Франс Франкен Младший и Давид Тенирс Младший. Исследование голландских обращений к теме показало существование их связи с фламандской художественной традицией. Многие иконографические элементы, используемые Якобом де Гейном Младшим, Рулантом Савереем и Корнелисом Сафтелевеном, происходят из Фландрии и берут свое начало у Питера Брейгеля Старшего. Однако анализ произведений также выявил ряд иконографических различий, обусловленных во многом религиозным контекстом регионов.

Результаты исследования прошли **апробацию**. Они были изложены в восьми статьях по теме диссертационного исследования, пять статей опубликованы в журналах, входящих в список ВАК, а три включены в систему РИНЦ. Отдельные положения работы были представлены в качестве докладов на ряде научных конференций:

1. Актуальные проблемы теории и истории искусства. МГУ, СПбГУ. 4–6 октября 2022 г. Доклад: «Проблема копирования во фламандском изобразительном искусстве XVII века на примере творчества Давида Рейкарта III».
2. Чтения памяти Н. Н. Никулина (1923–2009). Государственный Эрмитаж. 27 апреля 2023 г. Доклад: «Демонические мотивы в рисунках Франса Франкена Младшего».
3. Чтения памяти Е. И. Ротенберга. ГИИ. 10 декабря 2024 г. Доклад: «Реминисценции демонических мотивов Иеронима Босха в живописи Давида Тенирса Младшего. К вопросу о специфике жанра sprooskerij во фламандской живописи XVII столетия».

4. Випперовские чтения. ГМИИ. 12 декабря 2024 г. Доклад: «Аллегорический натюрморт Валентина Вагнера. Вопросы авторства и иконографии».

5. Сервантесовские чтения XLVI. СПбГУ. 2–3 апреля 2025 г. Доклад: «Восприятие творчества Иеронима Босха в Испании и ее колониях в Новое время».

Структура работы. Данная работа состоит из введения, четырех глав (каждая из которых разделена на параграфы), заключения, списка литературы, списка иллюстраций и непосредственно самого иллюстративного материала. Деление на главы подчинено тематическому принципу.

ГЛАВА 1. РЕЦЕПЦИЯ ИЕРОНИМА БОСХА В XVI В. КОПИИ И ПОДРАЖАНИЯ

Рассмотрение искусства Иеронима Босха (ок. 1450 – 1516) и его влияния на художественную традицию Южных и Северных Нидерландов на протяжении последующих двух столетий невозможно без изучения жанровой специфики этого явления. Одной из наиболее сложных и дискуссионных проблем в данном случае является определение жанровой живописи, с которой иногда сближают некоторые образы Босха (и в рамках которой будут работать мастера, использовавшие его иконографические схемы в дальнейшем). Сам термин «жанровая живопись» имеет более позднее происхождение, его не существовало ни в XVI, ни в XVII в., и появлением он обязан французской академической среде XVIII в.

В нидерландских источниках Раннего Нового времени мы встретим скорее обозначения определенных поджанров, связанных с наиболее распространенными мотивами и говорящих о существовании узкой художественной специализации мастеров. В инвентарях домов, документах гильдий святого Луки и в других документах этой эпохи мы встречаем широкое разнообразие подобных определений¹¹². К примеру, наиболее были распространены «кухонные интерьеры» (*keukenstukken*), «караульни» (*kortegardenstukken*), цветочные натюрморты (*bloemstukken*), зимние (*wintertjen*) и ночные пейзажи (*nachtstukken*).

В отдельную категорию, поджанр, были выделены и произведения, посвященные дьявольским и колдовским сюжетам и наполненные демонами и разнообразными существами, связанными с потусторонними силами и адом. Их существование и распространение в нидерландском искусстве всегда связывалось с именем Босха, однако до последнего времени не рассматривалась в совокупности как единое крупное художественное явление. Безусловно, образы

¹¹² Pauw – de Veen L. de. De begrippen “schilder”, “schilderij” en “schilderen” in de zeventiende eeuw. P. 329.

XVII в. опирались на иконографические схемы Босха и Брейгеля, однако развивались и мыслились как специфический автономно существующий поджанр.

Интересующая нас категория именуется в источниках несколькими терминами. Наиболее современный, иногда встречаемый и сейчас, *diableries* – «изображение демонов», однако используемый в нидерландских источниках XVI–XVII вв. *spoockerijen*¹¹³, наиболее точный перевод которого – «фантасмагория». Второе определение яснее воплощает значение, вкладываемое в эти изображения современниками, – основой для данного термина является слово «призрак», указывающее на воображаемое и мимолетное. Предложенное в данной работе словосочетание «фантастические/демонические мотивы», хотя, возможно, и не очень благозвучно, опирается на суть термина XVII в. и сближается с термином «фантасмагория», предложенным Т. де Ниле в ее докторской диссертации 2013 г.¹¹⁴ Для сцен колдовства встречается также термин «изображения ведьм», *toverijtjes*¹¹⁵, но он не столь употребим как *spoockerijen* и может считаться его частным случаем.

Происхождение поджанра *spoockerij* из творческого наследия Иеронима Босха понималось уже в XVI и XVII вв. и получило широчайшее распространение. Воплотившись в творчестве череды последователей и подражателей, изобретенные Босхом иконографические схемы, были переработаны Питером Брейгелем Старшим. Это предопределило их широчайшую популярность и жизнь этих образов в последующих столетиях во фламандском и голландском искусстве. Если самого Питера Брейгеля Старшего (ок. 1525 – 1569) в источниках XVI в. сравнивали с Босхом, то для XVII в. уже сам мастер стал единицей отсчета. Давид Рейкарт III (1612–1661) и многие другие художники данного направления часто удостоивались прозвища «Второй Брейгель»¹¹⁶. В инвентарях коллекций этого времени можно встретить фразы: «картина в брейгелевском духе», «брейгелевская

¹¹³ Falkenburg R. L. Onweer bij Jan van Goyen: artistieke wedijver en de markt voor het Hollandse landschap in de 17de eeuw // Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek. No 48. Leiden: Brill, 1997. P. 116–161.

¹¹⁴ Nile T. De. Spoockerijen. 2013.

¹¹⁵ Nile T. De. Spoockerijen. P. 16.

¹¹⁶ Haute B. van. David III Ryckaert: A Seventeenth-Century Flemish Painter of Peasant Scenes. Turnhout: Brepols, 1999. P. 19.

сцена»¹¹⁷ и т. д. Именно эта линия утвердилась во многом благодаря ориентации на данную традицию наиболее влиятельных мастеров, в частности, Давида Тенирса Младшего (1610–1690), который, благодаря собственной финансовой успешности и популярности на художественном рынке, вызвал волну подражаний, укрепив позиции босхо-брейгелевской иконографии, на которую он ориентировался.

В первые десятилетия после смерти Иеронима Босха образы ада и демонических искушений распространялись довольно близко повторяя иконографию мастера. Важным событием для ее популяризации станет появление типографии «На четырех ветрах» (*In de Vier Winden*), организованной в Антверпене Иеронимом Коком (1518–1570), который в коммерческих целях переосмысляет роль Босха, используя его имя в выпускаемых гравюрах. Босха как автора композиции мы находим обозначенным на гравюре по рисунку Питера Брейгеля Старшего «Большая рыба поедает маленькую»¹¹⁸ 1557 г. (илл. 1). Этот пример хорошо показывает, как к середине XVI в. имя Иеронима Босха станет нарицательным для определения большинства комических и сатирических сюжетов, лишившихся связи в некоторых случаях с демоническим и ставших скорее назидательными жанровыми образами.

¹¹⁷ Denuce J. Konskamers. Inventarissen van Kunstverzamelingen... P. 195.

¹¹⁸ Hollstein, IX (Van der Heyden). 46.

1.1. Восприятие Иеронима Босха в источниках XVI в.

Иероним Босх – мастер, первенство которого в изображении демонических мотивов отмечалось уже в ранних источниках. Испанский придворный Луис Сапата де Чавес (1526–1595), говоря о восстании комунерос, называл мятежников «чудовищным зверьем, созданным не природой, а самим дьяволом, сошедшим с картин Иеронима Босха»¹¹⁹. Примерно в это же время в своем трактате о Нидерландах флорентийский купец Людовико Гвиччардини (1523–1589) характеризует мастера как «создателя вещей странных и фантастических»¹²⁰, что хорошо отражает новаторство живописца в области изображения демонов, привлекавших внимание и удивлявших его современников. До Босха монструозные адские существа были частью скульптурного декора многих средневековых храмов, они могли встречаться в качестве резных изображений на деревянных хорах, именуемые мезирекордами, а также в книжной иллюминации, особенно в таких текстах, как «Апокалипсис», «Видение рыцаря Тундала» (“*Visio Tundali*”)¹²¹ или в «Плавании святого Брендана» (“*Navigatio sancti Brendani*”)¹²². Однако если в средневековой традиции эти образы были побочными, маргинальными, то в искусстве Иеронима Босха они заняли центральное место, о чем говорят уже ранние источники. Гентский историк Маркус ван Верневейк (1518–1569) называет Босха “*duvelmakere*”, то есть дословно – «создатель дьявола». Он вводит этот неологизм специально, говоря, что Босх – «создатель дьявола, не имеющий соперников в искусстве изображения демонов»¹²³.

¹¹⁹ Heidenreich H. Hieronymus Bosch in Some Literary Contexts // Journal of the Warburg and Courtauld Institutes. No 33. Chicago: University of Chicago Press, 1970. P. 171–199.

¹²⁰ Koerner J. L. Bosch and Bruegel. From Enemy Painting to Everyday Life. Princeton: Princeton University Press, 2016. P. 96.

¹²¹ Религиозный текст XII в., рассказывающий историю о рыцаре Тундале, три дня пробывшего в состоянии мистического сна, во время которого ангел показывает его душе устройство Ада и Рая. Подробнее об этом трактате: Gardiner E. Visions of Heaven and Hell Before Dante. New York: Italica Press, 1989. P. 149–195.

¹²² Плавание Святого Брендана. Средневековые предания о путешествиях, вечных странниках и появлении обитателей иных миров / пер. с лат. и старофранц. Н. С. Горелова. СПб.: Азбука-классика, 2002.

¹²³ Vaernewijck M. van. Van die beroerlicketijden in die Nederlanden en voornamelijk in Ghendt, 1566–1568 / ed. Ferdinand Vanderhaeghen. Vol. 1. Ghent: Annoot-Braeckman, 1872. P. 156.

Поворот Иеронима Босха к демоническим мотивам многими исследователями¹²⁴ расценивается как выражение глубокого кризиса католической веры, предопределенного, с одной стороны, усилением религиозной мистической традиции, с другой – появлением протопротестантских идей. Эти два начала были элементами Нового благочестия (*Devotio moderna*), религиозного реформаторского движения в рамках католицизма, расцветшего в Нидерландах благодаря Герхарду Гроте (1340–1384)¹²⁵ и многим другим теософам. Идея поиска пути искупления через аскезу, смирение и послушание, а не через заступничество святых, уподобление и подражание жизни человека истории Христа привнесло и новые темы в искусство. В частности, происходит увеличение количества образов отшельников, отрешившихся от благ материального мира. Одним из любимейших героев нидерландского искусства становится святой Антоний, которому посвящен целый триптих в творчестве Босха (илл. 2). Другие же образы художника, такие как «Воз сена» (илл. 3) или «Сад земных наслаждений» (илл. 4), представляют собой сложную и наполненную визуальной метафорикой историю человечества. Она рассказывает и о первородном грехе Адама и Евы, и о земной жизни людей, наполненной пороками и грехом, и о грядущем адском воздаянии.

Однако это объясняют характер выбора подобных сюжетов, но не обилие и комплексность демонических образов, появившихся у Босха и получивших широкое распространение в дальнейшем. Поставленная проблема требует от исследователя учитывать обширный пласт источников – как письменных, так и визуальных. Итальянский теоретик и историк искусства Э. Баттисти видит в искусстве Босха выражение «антиренессансных» форм, противостоящих «классическому» вкусу и отражающих маньеристическое тяготение к причудливому и гротескному началу¹²⁶. По мнению исследователя, это искусство, манящее своей неясностью, непонятностью, сложностью и комплексностью соединения несочетаемых деталей. Разглядывание многочисленных элементов

¹²⁴ Engen J. van. Sisters and brothers of the common life the *Devotio moderna* and the world of the later Middle Ages. Philadelphia: Univ. of Pennsylvania press, 2008.

¹²⁵ Логунова М. Г. Герт Гроте (1340–1384), “FONS ET ORIGO MODERNAE DEVOTIONIS” // Люди и тексты. Исторический альманах. Выпуск 17. М.: ИВИ РАН, 2024. С. 31–55.

¹²⁶ Battisti E. L'antirinascimento. Milano: Feltrinelli, 1962. P. 100.

изображения само по себе рождает эффект «искушения», заставляя зрителя интересоваться произведением все более и более, так как оно не может быть понято и дешифровано до конца¹²⁷. Это постоянное смещение границ между реальным и нереальным, между объяснимым и необъяснимым, между комичным и устрашающим вызывает у зрителя тот самый эффект, который Зигмунд Фрейд обозначил термином *Unheimliche*¹²⁸, переводимым на русский язык обычно как «жуткое». Явление, по мнению З. Фрейда, проявляющееся в смешении чего-то реального и обыденного с чем-то необычным, что и вызывает зловещее ощущение беспокойства и страха.

Привлекательность произведений Босха во многом лежит в этом соединении комической узнаваемости и даже жанровости его демонических образов и их абсурдности в соединении несоединимых элементов. Это делает попытки полностью объяснить и рационально осмыслить все детали его картин обреченными на провал. Во многих его художественных решениях лежит идея об обманчивости и неясности дьявольского мира, лукавство и иллюзорность которого часто подчеркивалась источниками Позднего Средневековья и Раннего Нового времени¹²⁹. Для визуализации адских образов художнику во многом приходится опираться на собственное воображение, об опасной силе которого говорили многие католические мистики и, в частности, Ян ван Рёйсбрук (1293–1381). Он постулирует тезис об опасности художественного творчества, так как человек может преодолеть дьявольское искушение, лишь отринув всякие вымыслы, чтобы «человек был свободен от образов, привязанностей и от всякой твари»¹³⁰.

Как правомерно отметил Эрнст Гомбрих, интерпретация произведения искусства происходит поэтапно, и первой ступенью, от которой зависит все остальное, является решение вопроса о том, к какому жанру оно относится¹³¹. В период работы Иеронима Босха и несколько десятилетий после его смерти не

¹²⁷ Battisti E. L'antirincascimento. P. 54.

¹²⁸ Фрейд З. Жуткое // Художник и фантазирование. М.: Республика, 1995. С. 265–281.

¹²⁹ Bodin J. On the Demon-mania of witches., tr. Scott R. A. Toronto: Centre for Reformation and Renaissance studies, 2001. P. 96.

¹³⁰ Рёйсбрук Я. ван. Одевание духовного брака. М.: Мусагет, 1910. С. 136.

¹³¹ Гомбрих Э. Символические образы. Очерки по искусству Возрождения. СПб: Алтейя, 2017. С. 30.

существовало термина для точного определения его картин, долгое время упоминания имени Босха будет обозначением скорее не авторства, а принадлежности определенным сюжетам и их иконографическим решениям. Позднее, в конце XVI в., появится термин *spoockerij*, речь о котором уже шла выше. В ранних источниках интересующие нас произведения и вовсе были переданы описательно. Итальянский священник Антонио де Беатис (? – после 1521) в своем дневнике 1517–1518 гг. рассказывает о посещении дворца графа Нассау-Бреды Генриха III (1483–1538) в Брюсселе в составе свиты кардинала Луиджи д’Арагона (1474–1519). Там итальянец видит триптих «Сад земных наслаждений» (илл. 4), о котором говорит как о картине, наполненной «всевозможными странностями» и «вещами столь фантастическим, что те, кто не видел картины сей, не смог бы ее описать словами»¹³². Похожим образом отзываются об искусстве Иеронима Босха и многие другие авторы XVI в.

На этом фоне выделяются описания работ Босха в текстах Фелипе де Гевары (? – 1563) и Хосе де Сигуэнса (1544–1606). Первый из упомянутых был сыном Диего де Гевары (ок. 1450 – 1520), бывшего придворным в Нидерландах сначала при дворе бургундских герцогов, а потом и при Габсбургах. Он входил в то же религиозное сообщество, что и Босх (Братство Богородицы), и владел рядом картин художника, поэтому его сын имел представление об искусстве мастера не понаслышке. В своем трактате «Комментарии о живописи» (*“Comentarios de la pintura”*) 1560 г. Фелипе де Гевара сравнивает Босха с античным художником Антифилом¹³³, знание о котором он взял из текста Плиния Старшего¹³⁴. Его гротескные и сатирические образы, смешивающие людей и животных, сходны с работами Босха, по мнению автора. Примечательно, что независимо от текста Ф. де Гевары к этой параллели пришел и еще один гуманист, делфтский мыслитель

¹³² Beatis A. de. The Travel Journal of Antonio de Beatis: Germany, Switzerland, the Low Countries, France and Italy, 1517–1518 / trans. J. R. Hale. London: Hakluyt, 1979. P. 94.

¹³³ Guevara F. de. Comentario de la pintura y pintores antiguos / ed. Elena Vázquez Dueñas. Madrid: Akal, 2016. P. 190.

¹³⁴ Плиний Старший. Естественное знание. Об искусстве / пер. с лат., предислов. и примеч. Г. А. Тароняна. М.: Ладомир, 1994. С. 106.

Петрус Опмерус (1526–1595). Он также уподобляет Босха Антифилу¹³⁵. Важным замечанием текста Ф. де Гевара является и то, что он стремится разграничить работы Босха и его эпигонов, говоря, что многие во Фландрии, осознав популярность Босха, стремятся ему подражать, изображая чудовищ и всяческие фантазии, утверждая, что в этом и заключается искусство Босха. Но, взглянув на его работы, мы убедимся, что дьявольское не есть его цель и он всегда верен приличиям, природе, а работы его проникнуты глубоким религиозным чувством¹³⁶.

Подобную же интонацию носят оценки творчества Босха и у испанского монаха Хосе де Сигуэнса в «Истории ордена святого Иеронима» 1605 г.¹³⁷ Он отстаивает работы художника, отвергая обвинения в их еретических идеях и говоря о том, что перед нами глубоко благочестивая сатира на человеческие прегрешения. Работы художника богослов разделяет на две категории: «праведные образы из жизни Христа» и «фантазии и чудовища, созданные дьяволом, дабы обеспокоить христианскую душу»¹³⁸. При этом де Сигуэнса применяет термин *disparates* («причуды»), в XVI в. использовавшийся в Испании для обозначения комической литературы, рассказывающей о бродягах и безумцах, но закрепившийся в XVII в., благодаря тексту Сигуэнса, за произведениями Босха¹³⁹.

Примечательно, что Сигуэнса также сравнивает искусство Босха с поэзией и латинской ученостью. Среди наиболее близких мастеров слова он называет итальянского поэта Теофило Фоленго (1491–1544). Известный под псевдонимом Мерлино Коккаджо, он прославился макаронической поэзией, причудливым стихотворным стилем, смешивающим латынь и народные диалекты. Хосе де Сигуэнса подчеркивает – как поэт за смешением стилей скрывает важные мысли о морали и нравственности, так и Босх за насмешливостью и

¹³⁵ Opmerus P. Opus chronographicum orbis universi a mundi exordio usque ad annum MDCXI. Antwerp: Hieronymi Verdussii, 1611. P. 450.

¹³⁶ Guevara F. de. Comentario de la pintura y pintores antiguos. P. 191.

¹³⁷ Sigüenza J. de. Tercera parte dela historia dela orden des. Geronimo. Madrid: Imprenta Real, 1605.

¹³⁸ Sigüenza J. de. Tercera parte dela historia dela orden des. P. 581.

¹³⁹ Ibid. P. 582.

разнообразной игрой маскирует истинную веру и утонченность своего ума¹⁴⁰. Эти размышления Сигуэнса не столь фантазийны – миры, создаваемые Босхом и описанные Фоленго, действительно имеют много пересечений и кишат воплощениями греха и слугами дьявола, уродливыми и ужасными.

Делая вывод из сказанного выше, стоит отметить довольно раннюю связь искусства Иеронима Босха со всеми проявлениями демонических мотивов в нидерландском искусстве. При этом рецепция творчества художника отличалась широкой вариативностью от связывания этих мотивов с глубоким религиозным чувством, с католической нравственной доктриной, а также с интеллектуальной гуманистической культурой, находящей истоки прочтения босхианских образов в маньеристической и античных гротесках. Эта полярность суждений, появившаяся уже на раннем этапе, приведет к интересу к искусству мастера и его тематическому разнообразию, во многом это обусловит внимание со стороны аристократических коллекционеров, старающихся добыть подобные произведения, демонстрирующих их как часть культуры кабинетов редкостей и искусства как нечто привлекающее внимание и дающее пищу для ума и последующего разговора и интерпретации.

¹⁴⁰ Sigüenza J. de. Tercera parte dela historia dela orden des. P. 578.

1.2. Произведения Иеронима Босха и его последователей в коллекциях XVI в.

Широкое разнообразие упоминаний Иеронима Босха в ранних источниках, безусловно, было предопределено популярностью его искусства среди аристократических элит. И на этом стоит остановиться чуть подробнее, так как высокий спрос на работы художника и определенное их виденье со стороны заказчиков определило жизнь и пути распространения босхианского искусства после смерти мастера. Хронологически стоит начать с Бургундского двора, который был прижизненным заказчиком Босха. Известно, что в 1504 г. Филиппом IV (1478–1506) был заказан «Страшный суд»¹⁴¹ – произведение, которое ныне утрачено или вовсе не было завершено, так как по своим масштабам триптих должен был стать одним из самых крупных в творчестве мастера. Герцог, делая этот заказ, был уже знаком с творчеством Босха, он неоднократно посещал Хертогенбос¹⁴² и мог лицезреть доступные публике произведения мастера.

В том же 1504 г. несколько работ Иеронима Босха упоминается среди имущества Изабеллы Кастильской (1451–1504), оставленного ею в замке Аревало¹⁴³. Это парное изображение обнаженных святых, по всей видимости, кающейся Марии Магдалины и святой Марии Египетской, а также изображение искушения святого Антония¹⁴⁴. Эти картины также не идентифицированы исследователями, однако изображение святых вполне укладывается в творчество Босха и его интерес к образам отшельников. А соединение Марии Магдалины и Марии Египетской не было удивительным и встречалось у нидерландских

¹⁴¹ Ilsink M., Koldeweij J., Spronk R. Hieronymus Bosch: Painter and Draughtsman: Catalogue Raisonné. Brussels: Mercatorfonds, 2016. P. 25.

¹⁴² Hoffman E. Philips de Schone bezocht 's-Hertogenbosch // Bossche Bladen No 7. Hertogenbosch: Stadsarchief, 2005. P. 125–130.

¹⁴³ Архивными материалами, связанными с имуществом королевы Изабеллы Кастильской, занимался испанский историк Франсиско Хавьер Санчес Кантон. Подробнее: Sánchez Cantón F.J. Libros, tapices y cuadros que coleccionó Isabel la Católica. Madrid: Consejo superior de investigaciones científicas, 1950.

¹⁴⁴ Bosch. The 5th Centenary Exhibition. Madrid: Museo Nacional del Prado / ed. Silva P. Maroto. 2016. P. 36.

мастеров этого времени. В частности, подобные парные образы есть у Квентина Массейса (илл. 5–6).

Однако стоит отметить, что испанские элиты в начале XVI в. еще не интересовались Босхом столь яро, как это будет при Филиппе II (1527–1598). Наибольшим увлечением искусством мастера в это время были охвачены приближенные Бургундского двора, его бюрократия. Одним из них был финансовый советник Филиппа IV, Ипполит де Бертоз (ок.1438 – 1503), ставший заказчиком триптиха со Страшным судом¹⁴⁵, ныне хранящегося в Вене (илл. 7), а также владевший одной из копий «Искушения святого Антония», восходившей к триптиху из Лиссабона¹⁴⁶. Венский «Страшный суд» в XVII в. будет находиться в прославленной коллекции эрцгерцога Леопольда Вильгельма Австрийского (1614–1662), наместника Южных Нидерландов. Другим известным придворным был уже упомянутый выше испанский дворянин Диего де Гевара. Вероятно, из коллекции отца Фелипе де Гевара получил «Воз сена» и другие картины, о которых еще пойдет речь.¹⁴⁷

Еще один аристократ близкий Бургундскому двору, оценивший творчество Босха, – Филипп Бургундский (1464–1524), внебрачный сын Филиппа Доброго (1396–1567). Он был адмиралом Нидерландов, а потом епископом Утрехта. Так, он владел сценой «Извлечения камня глупости», схожей с мадридской картиной (илл. 8), долгое время приписывавшейся Босху. Произведение находилось в зале для приемов, что говорит о его высоком статусе. Еще одна картина, приписанная кисти Босха, находилась в личных покоях аристократа, и ее сюжет описан в документах как «шутка»¹⁴⁸. Вероятно, ни одно из этих произведений не принадлежало кисти Босха, в отличие от признанного шедевра мастера – «Сада земных наслаждений», находившегося в то время в коллекции Генриха III, графа

¹⁴⁵ Pokorny E. The Overpainted Patron: Some Considerations about Dating Bosch's Last Judgment Triptych in Vienna // The Primacy of the Image in Northern European Art, 1400–1700: Essays in Honor of Larry Silver. Boston: Brill, 2017. P. 52–64.

¹⁴⁶ Ilsink M., Koldeweij J., Spronk R. Hieronymus Bosch. P. 156.

¹⁴⁷ Steppe J. K. de Guevara's en de Vlaamse schilderkunst // Jaarboek – Koninklijke Academie voor Wetenschappen, Letteren en Schone Kunsten van België. Brussel: Paleis der Academiën, 1982. P. 111–116.

¹⁴⁸ Sterk J. Philips van Bourgondië (1465–1524), bisschop van Utrecht als protagonist van de renaissance: zijn leven en maecenaat. Zutphen: Walburg Pers, 1980. P. 125.

Нассау-Бреды, и поразившее А. де Беатиса, о чем говорилось выше. Его, по всей видимости, не видел Альбрехт Дюрер, когда в 1520 г. оказался в резиденции графа, так как не упоминает ничего о картине, хотя описывает другие произведения, увиденные там¹⁴⁹.

Несмотря на то что Дюрер не увидел знаменитого триптиха, многие другие мастера имели возможность познакомиться с ним и сделать копии до того, как картина покинула Южные Нидерланды в конце 1560-х гг. и была перевезена в Испанию¹⁵⁰. К копиям этого времени можно отнести повторение левой створки триптиха с изображением грехопадения из Эскориала (илл. 9), а также уменьшенный вариант центральной доски, хранящийся в Эрмитаже (илл. 10). Дендрохронологический анализ подтвердил принадлежность этой картины к XVI в.¹⁵¹. Интересно и ее следование оригинальной композиции Босха: если в нижней части сцена была скопирована дословно, то в верхней части видны множественные расхождения в незначительных деталях. Можно предположить, что оригинал мастера находился в интерьере дворца на довольно высоком уровне, и верхние части были попросту хуже видны копиисту. Помимо эрмитажной версии существуют и еще несколько копий центральной части этого времени – в Будапеште (илл. 11), Нюрнберге (илл. 12), Лондоне (илл. 13) и нескольких частных коллекциях (илл. 14). Их отношение друг другу и вопрос датировок затруднен небольшими различиями в деталях. Долгое время наиболее ранней считалась версия из Будапешта¹⁵², однако она написана на холсте и дошла до наших дней с многочисленными утратами, что позволяет поставить это утверждение под сомнение.

Подчеркнутое внимание со стороны Габсбургского двора и его приближенных к работам мастера дополнительно подстегнули коммерческий спрос на произведения Босха и подражающих ему мастеров. Подписи с именем

¹⁴⁹ Дюрер А. Дневники, письма, трактаты / вступительная статья, пер. и коммент. Ц. Г. Нессельштраус. Т. 1. Л.: М.: Искусство, 1957. С. 117.

¹⁵⁰ Isink M., Koldewij J. Hieronymus Bosch. 54.

¹⁵¹ Зыков Н. Л. Последователь Иеронима Босха «Сад земных наслаждений». 2016.

¹⁵² Seidel C. Kopieren nach Bosch: beobachtungen zur anbetung der konige und zum weltgericht // Hieronymus Bosch und seineBildweltim 16. Und 17. Jahrhundert. Berlin: Michael Imhof verlag, 2016. P. 54–69.

художника начали появляться уже на работах, выполняемых его мастерской, а позднее стали выгодным приемом среди многих антверпенских подражателей и копиистов. Смерть Босха в 1516 г. пришлась на тот момент, когда Антверпен утвердился как один из наиболее могущественных центров торговли в Западной Европе, важной экономической спецификой которого была продажа произведений искусства и предметов роскоши¹⁵³.

Антверпен станет одним из первых городов, где художественный рынок будет выведен из-под контроля религиозных институций и передан в руки гильдии святого Луки и городских властей¹⁵⁴. Это приведет к постепенной секуляризации сюжетов, в том числе и тех, что иконографически восходили к образам Босха. Таким образом, мы можем наблюдать удивительное явление, когда произведения, вторящие босховским работам, лишь отдаленно связываются с его искусством. Это многочисленная группа преимущественно анонимных картин, в которых фантастические мотивы практически лишаются своего теологического посыла и предполагаются для гораздо менее искушенного в интеллектуальной игре заказчика. Лишь некоторым из художников, таким как Ян Мандейн или Питер Хюйс, удастся построить значительную карьеру, и о них речь еще пойдет в дальнейшем.

Об отношении общества к подобного рода вещам красноречиво говорит изучение состава коллекций XVI в. В 1539 г. графиня Менсия де Мендоса (1508–1554) после смерти своего супруга Генриха III, уже упоминаемого выше, решает вернуться в Испанию и покидает Нидерланды. На родине она в 1541 г. заново выйдет замуж за Фернандо де Арагона (1488–1550), герцога Калабрии и вице-короля Валенсии. В 1548 г. был составлен инвентарь ее резиденции Паласио дель Реаль в Валенсии¹⁵⁵, ставший важным источником для реконструкции состава ее художественного собрания¹⁵⁶.

¹⁵³ Vermeulen F. *Painting for the Market: Commercialization of Art in Antwerp's Golden Age*. Turnhout: Brepols, 2003.

¹⁵⁴ Honig E. A. *Painting and the Market in Early Modern Antwerp*. New Haven: Yale University Press, 1998.

¹⁵⁵ Perez N. G. *Entre España y Flandes, Corpus Documental de Mencía de Mendoza*. Murcia: Nausicaä, 2004.

¹⁵⁶ Архивные материалы, связанные с графиней Менсией де Мендосой, находятся в Историческом архиве Сеговии и в Национальном историческом архиве Мадрида. Большинство из них были опубликованы в трудах Н. Г. Перес из Университета Мурсии.

Из Нидерландов она старается вывезти коллекцию, собранную ею совместно с мужем, попутно приобретая произведения, которые могли бы восполнить лакуны и в без того обширном художественном собрании. Еще в годы жизни в Нидерландах Менсия де Мендоса делает несколько примечательных заказов ведущим мастерам: Бернарду ван Орлею (1488/1492 – 1541/1542), Яну Вермеену (1500–1559) и Яну Госсарту (1478–1532), который и вовсе был практически ее придворным живописцем¹⁵⁷. Одним из произведений, которое интересует графиню, была версия «Воза сена», приписываемого Иерониму Босху. Покупка была поручена ее доверенному лицу в Антверпене Арнао де Плано (ок. 1500 – 1545), однако картина была неожиданно утеряна или погибла при транспортировке, о чем де Плано и сообщает в письме Менсии де Мендосе. Ее ответ крайне примечателен: графиня просит своего доверенного найти еще одну версию «Воза сена», идентичную утерянной¹⁵⁸. Показательно, что Менсия де Мендоса предполагает существование еще нескольких версий картины, что подтверждается и тем, что до наших дней сохранились более пяти картин на этот сюжет, наиболее известные версии которого находятся в Прадо и в Эскориале (илл. 15).

Еще два варианта «Воза сена» упомянуты в инвентаре антверпенского коллекционера Филиппа ван Фалкениса (1554–1614) в 1614 г.¹⁵⁹ Одна из картин значится как более ценная и стоящая ближе к искусству Босха, а вторая как менее значительная и, по всей видимости, копия. Фалкенис был видным представителем городского нобилитета и был занесен в гильдию Святого Луки в статусе знатока искусства, а в кругу его близких знакомств было множество художников, в том числе и молодой Питер Пауль Рубенс (1577–1640)¹⁶⁰. И он, и графиня Мендоса определенно имели немалый опыт и знания в вопросах живописи. Приобретение ими для своих коллекций вещей под именем Босха, говорит о том, что к середине XVI в. имя художника превращается скорее в

¹⁵⁷ Perez N. G. Mencía de Mendoza, Marquesa del Zenete: An Art Collectorin Sixteenth-Century Spain // Women History Review No 18. Thames: Taylor & Francis, 2009. P. 639–659.

¹⁵⁸ Steppe J. K. Jheronimus Bosch: Bijdrage tot de historische en ikonografische studie van zijn werk. // Jheronimus Bosch: bijdragen bij gelegenheid van de herdenkingstentoonstelling te 's-Hertogenbosch. Eindhoven: Lecturis, 1967. P. 5–41.

¹⁵⁹ S. Kopien, varianten, reminiszenzen. Vervielfaltigungen von Bosch // Hieronymus Bosch und seine Bildweltim 16. Und 17. Jahrhundert. Berlin: Michael Imhof verlag, 2016. P. 6–23.

¹⁶⁰ Belkin K. L., Healy F. A House of Art. Rubens as Collector. Schoten, 2004. P. 15.

определение жанровой и стилистической специфики, нежели обозначает принадлежность кисти мастера.

О необычайном уровне популярности наиболее известных триптихов Иеронима Босха в 1530–1540-е гг. говорит и то, что они стали источником композиций для ряда произведений шпалерного ткачества. Дорогие, затканые серебряными и золочеными нитями ковры с босхианскими мотивами встречаются в коллекции французского короля Франциска I (1494–1547)¹⁶¹. Это пять шпалер – «Искушение святого Антония», «Осажденный слон», «Святой Мартин», «Воз сена» и «Сад земных наслаждений»¹⁶². Все они не сохранились до наших дней и известны только по источникам, однако представление об этих коврах дает более поздняя серия шпалер. Она была изготовлена для кардинала Антонио Перрено де Гранвела (1517–1586)¹⁶³, сейчас эти произведения входят в испанские королевские коллекции. Примечательно, что ковер со сценой «Воза сена» (илл. 16) довольно далеко стоит от триптиха из Прадо. Основная сцена оказывается вписанной в сферу, плывущую в океане. Важным и поздним датирующим признаком этой композиции является наличие множество деталей, направленных на критику католической церкви, в ряде сцен есть насмешка над почитанием реликвий, говорящих о протопротестанской ноте и более позднем происхождении композиции.

Возвращаясь к коллекции графини Мендосы, посмотрим, какие еще произведения значились в ней как работы кисти Иеронима Босха. Как уже упоминалось выше, ее супругу принадлежал триптих «Сад земных наслаждений», однако картина осталась в Брюсселе и была привезена в Испанию только в 1568 г., конфискованная из дворца ее следующего владельца Вильгельма I (1533–1584) герцогом Альбой (1507–1582).¹⁶⁴ Однако в коллекции были и другие работы: имя

¹⁶¹ Schneebalg-Perelman S. Richesses du garde-meuble Parisien de François Ier. Inventaires inédits de 1542 et 1551 // Gazette des Beaux-Arts No 113. Paris: Etablissement Busson, 1971. P. 253–304.

¹⁶² Статкевич В. О. Реминисценции демонических и жанровых образов Иеронима Босха и его последователей в серии шпалер «История Геркулеса» // Университетский научный журнал № 86. СПб: Санкт-Петербургский университетский консорциум, 2025. С. 130–138.

¹⁶³ Kurz O. Four Tapestries after Hieronymus Bosch // Journal of the Warburg and Courtauld Institutes No 30. Chicago: University of Chicago Press, 1967. P. 150–162.

¹⁶⁴ Steppe J. K. Jheronimus Bosch. P. 5–41.

Босха было написано на еще одном триптихе с крупнофигурным изображением истязания Христа (илл. 17). Это большое произведение, на левой створке которого мы видим взятие под стражу, на центральной доске – сцену увенчания тернием, а на правой створке – бичевание.

Помимо крупных фигур Христа и его мучителей, вписанных в круг и овалы, по углам композиции в гризайли написаны ангелы, сражающиеся с демонами. Использование гризайли и золотой фон основных сцен показывают определенную архаичность художественного решения. Заметна также и разница в уровне исполнения центральной и боковых частей – первая появилась раньше и выполнена с большой тщательностью и мастерством. Центральная часть повторяет картину из Эскориала на этот же сюжет (илл. 18), и обе работы являются произведениями неизвестного антверпенского последователя Босха. Картина из Эскориала была написана в конце 1520-х гг., когда Босха уже не было в живых, эта датировка подтверждается и стилистикой, и дендрохронологическим анализом.¹⁶⁵ Пол Ванденброк считает, что обе картины являются копиями с неизвестного оригинала Босха¹⁶⁶, однако, по всей видимости, это не так. Как и еще одна версия из Музея фонда Ласаро Гальдиано в Мадриде (илл. 19), картины скорее являются пастишами, комбинирующими гротескные близкие босховским образы истязателей. Отдельные детали меняются от работы к работе: взгляды перенаправляются, шляпы или латные перчатки перемещаются с одного персонажа на другого и т. д.

Все указанные выше примеры восходят к «Увенчанию тернием» из Национальной галереи в Лондоне кисти Босха (илл. 20), которое имеет и более близкие копийные версии. Например, в Берне (илл. 21), Антверпене (илл. 22) и Филадельфии (илл. 23). В отличие от Лондонской версии, в испанских картинах к группе мучителей добавляются новые персонажи. Наиболее показательна одна из фигур, изображенная слева: она поразительно похожа на портрет Босха из знаменитого манускрипта «Recueil d'Arras» (илл. 24). Роже ван Схуте считает, что

¹⁶⁵ Verougstraete H., Schoute R. van. Copies, Pastiches, and Forgeries after Bosch // Making and Marketing: Studies of the Painting Process in Fifteenth- and Sixteenth-Century Netherlandish Workshops. Turnhout: Brepols, 2006. P. 143–154.

¹⁶⁶ Vandenbroeck P. The Spanish inventarios reales and Hieronymus Bosch. P. 48–63.

это был намеренный коммерческий ход,¹⁶⁷ и портрет, как и поддельная подпись, должен был сильнее связать картины с творчеством Босха.

Боковые створки триптиха из коллекции графини Мендосы не просто отличаются от центральной по стилистике и качеству, но и исполнены позже. Известно, что центральная доска в 1539 г. после отъезда графини из Брюсселя хранилась у купца Мартина Лопеса в Антверпене. По всей видимости, там перед отправкой в Испанию и были заказаны две дополнительные сцены, чтобы сформировать триптих¹⁶⁸. Несмотря на наличие фальшивой подписи, заказчица, вероятно, знала о том, что картина не является произведением Иеронима Босха. История покупки ею «Воза сена» и этот пример красноречиво показывают, что к имени прославленного художника она скорее относилась как к определенному обозначению группы сюжетов и стилистических проявлений. При этом триптих был любим графиней, и после смерти, согласно ее воле, был помещен в мемориальную часовню в Валенсии¹⁶⁹.

Однако если пример с триптихом из коллекции графини Мендосы показывает опору на мотивы из творческого арсенала Босха, то многие произведения, упоминаемые в ранних инвентарях, являются жанровыми картинами и стоят довольно далеко от образов мастера. В коллекции самой графини руке Босха была приписана композиция с крестьянской парой: жанровая сценка с торговцем яйцами, напоминающая по описанию гравюру Дюрера (илл. 25)¹⁷⁰. Еще одна картина была описана в инвентаре 1548 г. как «свадебная сцена с пирующими безумцами кисти Босха»¹⁷¹ – произведение отсылает нас к гротескному представлению простонародного праздника и никак не могло принадлежать руке Босха, так как подобные мотивы получают распространение в искусстве лишь через несколько десятилетий после смерти художника. Описание же картины из коллекции графини более всего напоминает произведения мехеленского мастера

¹⁶⁷ Verougstraete H., Schoute R. van. Copies, Pastiches, and Forgeries after Bosch. P. 143–154.

¹⁶⁸ Kemperdick S. Kopien, varianten, reminiszenzen. Vervielfältigungen von Bosch // Hieronymus Bosch und seine Bildwelt im 16. und 17. Jahrhundert. Berlin: Michael Imhof Verlag, 2016. P. 6–23.

¹⁶⁹ Stepe J. K. Jheronimus Bosch. P. 5–41.

¹⁷⁰ Perez N. G. Entre España y Flandes, Corpus Documental de Mencía de Mendoza. Murcia: Nausícaä, 2004. P. 57.

¹⁷¹ Ibid. P. 103.

Франса Вербейка (ок. 1510 – 1570), в творчестве которого действительно демонические образы Босха переплетались с крестьянским жанром и известно несколько картин, показывающих гротескные свадьбы¹⁷², наполненные всевозможными демонами, шутами, безумцами и калеками. В качестве примера можно привести картину из Музея искусств в Бильбао (илл. 26).

Кисти Босха в коллекции Марии де Мендосы также была приписана сцена строительства Вавилонской башни¹⁷³. Сюжет этот встречается в нидерландской книжной миниатюре и до наиболее известных обращений к нему Питера Брейгеля Старшего (илл. 27). Упомянуты в инвентаре и произведения, ближе стоящие к арсеналу характерных босхианских тем, кроме уже рассмотренного выше триптиха: «сцена адского видения, заполненная огнем»¹⁷⁴ (можно предположить, что это была картина, написанная на сюжет видения рыцаря Тундала, а известно несколько босхианских картин на этот сюжет (илл. 28)); «Искушение святого Антония», которое было описано как «сцена искушения с обнаженной женщиной и несколькими демонами»¹⁷⁵. Показательно, что именно inferнальные существа заинтересовали составителя документа, а не фигура сопротивляющегося им святого.

Другое «Искушение святого Антония» из коллекции графини было идентифицировано и сейчас находится в Прадо (илл. 29). Остановимся на этой картине чуть подробнее. Произведение считалось оригиналом мастера вплоть до выставки 1967 г.¹⁷⁶, пролившей свет на многие работы, не принадлежащие кисти мастера, но традиционно считавшиеся таковыми. В своей статье 1968 г. Карл Арндт¹⁷⁷ поднял ряд вопросов, связанных с многочисленными подражаниями Босху в XVI в., в том числе вывел из круга картин художника и эту работу. Мнение прозвучало вполне убедительно и сначала было принято в монографии Герда Унверферта¹⁷⁸, а потом и дальнейшими исследователями. Однако продолжает стоять

¹⁷² Vandenbroeck P. Verbeeck's Peasant Weddings: A Study of Iconography and Social Function // *Simiolus* No 14. Utrecht: Stichting Nederlandse Kunsthistorische Publicaties, 1984. P. 79–124.

¹⁷³ Perez N. G. Entre España y Flandes, Corpus Documental de Mencía de Mendoza. Murcia: Nausícaä, 2004. P. 103.

¹⁷⁴ Ibid. P. 56.

¹⁷⁵ Ibid. P. 57.

¹⁷⁶ Boon K. G. (eds.), Jheronimus Bosch. Hertogenbosch: Stichting Jeroen Bosch expositie, 1967.

¹⁷⁷ Arndt K. Zur Ausstellung "Jheronimus Bosch", Hertogenbosch. P. 1–21.

¹⁷⁸ Unverfehrt G. Hieronymus Bosch. P. 158.

вопрос датировки и близости этого произведения к творчеству мастера. Картина, по всей видимости, уже принадлежала графине в 1534 г.¹⁷⁹, а значит, была выполнена раньше, чем полагают многие исследователи.

Святой Антоний представлен сидящим в большом дупле высохшего дерева, которое служит ему хижинкой. Отшельника одолевают демоны, а на заднем плане виднеется монастырь, имеющий фантазийные архитектурные формы и определяемый благодаря букве «тау», закрепленной над воротами. Его церковь горит изнутри, и зарево пламени виднеется через открытую дверь и окна. Образы монстров, хоть и наследуют традиции Босха совмещать различные предметы, зооморфные и антропоморфные черты в одном создании, не находят прямых аналогий среди демонов мастера. Птица с кувалдой и башней вместо тела или пускающий слюну двуногий демон с крыльями лишь отдаленно напоминают монстров Босха.

Интерес к произведениям Босха был широк среди аристократии того времени, а некоторые даже добились знаточеского статуса в этом вопросе. Выше уже упоминалось имя кардинала Антонио Перрено де Гранвела, заказавшего в 1560-е гг. серию босхианских шпалер, известно и широкое покровительство аристократа Питеру Брейгелю Старшему, творчество которого будет рассмотрено во второй главе. Коллекция кардинала в Брюсселе задокументирована не столь хорошо, однако существует упоминание шести картин Босха в его резиденции¹⁸⁰: «Искушение святого Антония», разнообразные гризайли, а также портрет Босха, по всей видимости, идентичный известной картине из Амхерст-колледжа в США (илл. 30). Но еще важнее, что к кардиналу обращались за советом и помощью в вопросе нахождения и покупки босхианских картин. Например, в 1560 г. ему написал вице-король Каталонии Гарсия де Толедо (1514–1577) с просьбой помочь в покупке шпалер по картинам Босха¹⁸¹, а в 1567 г. аналогичная просьба поступит от

¹⁷⁹ Perez N. G. Entre España y Flandes, Corpus Documental de Mencía de Mendoza. Murcia: Nausícaä, 2004. P. 49.

¹⁸⁰ Vandenbroeck P. Rudolf II als verzamelaar van werk van en naar Jheronimus Bosch // Jaarboek Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen. Antwerpen: Museum Voor Schone Kunsten, 1981. P. 119–133.

¹⁸¹ Tudela A. P. de. Acceptance of Bosch's Works by Courtiers During the Reign of Philip II: New Examples // Jheronimus Bosch: His Patrons and His Public. s-Hertogenbosch: Jheronimus Bosch Art Center, 2014. P. 190–205.

герцога Альбы¹⁸². О вопросе приобретения двух картин Босха вел переписку Гранвелла и с секретарем вице-короля Неаполя¹⁸³.

Пожалуй, главным коллекционером произведений Босха стал испанский монарх Филипп II, его страстное увлечение произведениями двух его любимейших живописцев – Тициана (1488/1490 – 1576) и Босха – породило широчайшую моду на них в придворных кругах. Однако и коллекция самого монарха в отношении Босха была наполнена множеством произведений, выполненных, вероятнее всего, уже после смерти художника и наполненных гротескными жанровыми образами нехарактерными для него. Многие из них находились во дворце Эль-Пардо и могли пострадать от пожара 1604 г.¹⁸⁴ Охотничий дворец был местом отдохновения и увеселения, чему способствовала коллекция редкостей и курьезов там собранная.

В описи Эль-Пардо упомянута картина с «Мастером кузнечных мехов»¹⁸⁵, показывающая гротескную фигуру шута, занятого починкой этого бытового прибора для приходящих к нему глупцов. Шутка строится на словесном каламбуре, а приходящая пожилая дама предлагает мастеру не только работу, но и более близкие отношения, что вносит в композицию эротизированный комический эффект¹⁸⁶. Подобные сатирические образы, наполненные народным юмором и обличающие глупость и греховность, станут популярны в Антверпене лишь с 1530–1540-х гг. Представление об описанной работе дает картина на этот сюжет из Турне (илл. 31). Будет иметь хождение и анонимная гравюра с этой композицией (илл. 32), на которой будет упомянуто имя Босха, а живописные версии этого сюжета встречаются во многих описях испанских и нидерландских коллекций: во владении епископа Хуана Мануэля де ла Серды (1532–1589) в его поместье в Вальядолиде,¹⁸⁷ в резиденции епископа Антверпена Лавинуса

¹⁸² Tudela A. P. de. Acceptance of Bosch's Works by Courtiers During the Reign of Philip II: New Examples // Jheronimus Bosch: His Patrons and His Public. s-Hertogenbosch: Jheronimus Bosch Art Center, 2014. P. 190–205.

¹⁸³ Steppe J. K. Jheronimus Bosch. P. 5–41.

¹⁸⁴ Woodall J. His Majesty's Most Majestic Room': The Division of Sovereign Identity in Philip II of Spain's Lost Portrait Gallery at El Pardo // *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek*. No 46. Leiden: Brill, 1995. P. 52–103.

¹⁸⁵ Brans J. V. L. *Vlaamse schilders in dienst der koningen van Spanje*. Leuven: Davidsfonds, 1959. P. 81.

¹⁸⁶ Bass M., Wyckoff E. *Beyond Bosch: The Afterlife of a Renaissance Master in Print*. Saint Louis: Saint Louis Art Museum, 2015. P. 192.

¹⁸⁷ Steppe J. K. Jheronimus Bosch. P. 5–41.

Торрентиуса (1525–1595)¹⁸⁸, а также в антверпенском доме банкира Луиса Переса (1532–1601)¹⁸⁹.

Помимо этого, были и другие произведения, приписываемые кисти Босха. Они встречаются в описях дворца 1564 и 1591 гг. О них пишет и Ян Лермит (1560–1622), камердинер короля, имевший антверпенское происхождение: «Во дворце находилось множество чудесных картин разных художников и различных по своим сюжетам, большинство же из них было исполнено рукой Иеронима Босха или являлось придумкой его ума»¹⁹⁰. Среди произведений, приписанных мастеру, было изображение уродливого немецкого мальчика¹⁹¹, которое сейчас сложно связать с какой-то из существующих картин, а также сцена битвы между Масленицей и постом¹⁹². Это произведение известно как минимум в пяти вариантах. Совпадают по ширине, однако имеют чуть меньшую высоту картины из Рейксмузеума (илл. 33) и музея Майера ван ден Берге (илл. 34). Ближе всего ко времени Босха считают композицию, написанную в гризайли из Хертогенбоса (илл. 35), и еще один вариант из частной коллекции (илл. 36), он имеет монограмму и дату – 1510 г. Однако она вызывает сомнения и, вероятно, является подделкой, а всю группу картин стоит датировать второй половиной XVI в. Хотя тема противопоставления умеренности и чрезмерности, представленная через олицетворения праздника и поста, была распространена в нидерландской литературе еще в начале XVI в.¹⁹³, первые попытки ее визуализации относятся к середине столетия, а самой известной, безусловно, является работа Питера Брейгеля Старшего (илл. 37).

Также среди приписанных Босху картин в Эль-Пардо было «Правосудие» – работа, не поддающаяся реконструкции по своему описанию, «Вавилонская башня» и «Свадьба», принадлежавшие раньше Менсии де Мендосе и обсуждавшиеся выше. Еще одно любопытное произведение – «Сражение на льду».

¹⁸⁸ Damme J. van. Laevinus Torrentius: tweede bisschop van Antwerpen. Antwerp: Kerkfabriek van Onze-Lieve-Vrouw, 1995. P. 98.

¹⁸⁹ Gil J. Arias Montano en su entorno: bienes y herederos. Badajoz: Editora Regional de Extremadura, 1998. P. 289.

¹⁹⁰ Verberckmoes J. Parading Hilarious Exotics in the Spanish Netherlands. // *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek*. No 53. Leiden: Brill, 2002. P. 54–69.

¹⁹¹ Vandenbroeck P. The Spanish inventarios reales and Hieronymus Bosch // *Hieronymus Bosch: New Insights into His Life and Work*. Ghent: Ludion, 2001. P. 48–63.

¹⁹² Vázquez Dueñas E. El Bosco en las fuentes españolas. Madrid: Ediciones Doce Calles, 2016. P. 180.

¹⁹³ Vandenbroeck P. Jheronimus Bosch: de verlossing van de wereld. Ghent: Ludion, 2002. P. 281.

Оно описано как «сцена с конькобежцем, несущим на себе лошадиный череп»¹⁹⁴. Представление об этой картине можно получить благодаря произведению из Художественной галереи Йельского университета (илл. 38). Первый план композиции занимают две забавные фигуры, устраивающие ледовый поединок. Однако если взглянуть на картину чуть внимательнее, то на заднем плане справа можно заметить фигуру святого Христофора, а слева маленькую фигурку отшельника с фонарем. Необычные погодные условия (лед, сковавший реку) делают услуги Христофора в качестве паромщика не востребованными – он возлежит в хижине у костра и поворачивает голову к висящей рыбе, символу Христа. Однако лежащая в центре шляпа и торчащая нога напоминают об опасностях реки и человеческого пути, придавая картине назидательное звучание. Произведение вступает со зрителем в своеобразный диалог, призывая отвлечься от гротескных и столь привлекательных демонов в центре, заметить святого и подумать о боге.

Не только в Эль-Пардо, но и в других королевских резиденциях упоминаются произведения, указанные как картины Иеронима Босха. В Сокровищнице (*Casa del Tesoro*) рядом с Алькасаром в Мадриде было несколько подобных произведений. Их описание¹⁹⁵ наталкивает на мысль, что они являлись живописным воплощением популярных гравюр, которые в это время ассоциировались с Босхом. Это изображение святого Мартина, восходящее к антверпенской гравюре «Святой Мартин и бедняки» (илл. 39), подписанной именем Босха, а также «Осажденный слон», восходящий к работе Аларта дю Хамеля (ок. 1450 – ок. 1509) (илл. 40). В южной части строения находились еще два небольших произведения, приписанные кисти художника, – «Святой Христофор» и «Искушение святого Антония». Из описания можно сделать вывод, что это были парные картины¹⁹⁶. Их описание совпадает с парой картин (илл. 41–42), которые в 2017 г. фигурировали на художественном рынке, однако с уверенностью приписать их королевской

¹⁹⁴ Vázquez Dueñas E. *El Bosco en las fuentes españolas*. P. 162.

¹⁹⁵ Ibid. P. 135.

¹⁹⁶ Ibid. P. 165.

коллекции не представляется пока возможным, так как многие картины тиражировались во множестве копий, что видно на ряде обсуждаемых в этом тексте примеров. По своим стилистическим качествам эта пара картин может быть отнесена к антверпенской художественной продукции второй четверти XVI в. Еще один образ святого Христофора упомянут в комнатах на первом этаже летних апартаментов, картина описана как «святая Христофор в желтом одеянии с красным плащом, переходящий реку, в то время как отшельник с фонарем ждет его»¹⁹⁷. Этому описанию, а также указанному масштабу полностью соответствует антверпенская картина 1520-х гг. из частного собрания, фотография и описание которой было опубликовано Г. Унверфертом в 1980 г.¹⁹⁸ (илл. 43).

В еще одной значительной испанской коллекции Филиппе де Геваре кисти Босха была приписана картина с изображением слепцов¹⁹⁹. Это произведение связано с поколением мастеров, работающих в Антверпене в середине XVI в., восходит к гравюре, выпущенной в издательстве «На четырех ветрах» Иеронима Кока (1518–1570) (илл. 44). В последующем оно будет куплено в королевскую коллекцию²⁰⁰. Любопытно, что и там изображение было подписано как Иероним Босх – это происходило и с другими гравюрами, в частности, «Большая рыба поедает маленькую» по рисунку Питера Брейгеля Старшего, уже упомянутую выше. Примечательно, что на рисунке художник поставил собственное имя, однако в гравюре оно было заменено на упоминание Босха, которое Иероним Кок, видимо, посчитал более выгодным, чем подпись Питера Брейгеля Старшего, только начинавшего свою художественную карьеру.

Интерес испанского двора к Босху сохранялся и с началом нового XVII в. Известно, что после пожара 1604 г. во дворце Эль-Пардо Филипп III (1578–1621) поручает сделать копии с наиболее поврежденных картин. Этим занимаются два придворных художника генуэзского происхождения: Франсиско Гранелло (? – 1629)

¹⁹⁷ Vandenbroeck P. The Spanish inventarios reales and Hieronymus Bosch. P. 48–63.

¹⁹⁸ Unverfehrt G. Hieronymus Bosch. P. 161.

¹⁹⁹ Kemperdick S. Kopien, varianten, reminiszenzen. Vervielfaltigungen von Bosch. P. 6–23.

²⁰⁰ Vázquez Dueñas E. El Bosco en las fuentes españolas. P. 135.

и Хулио Сезар Семин (1584–1657)²⁰¹. Появляются в королевской коллекции и новые произведения, ранее не фигурировавшие в источниках XVI в. Так, в более поздних описаниях Алькасара фигурирует множество босхианских работ. В качестве примера можно привести следующее описание картины из одной из галерей дворца: «Святой Антоний с большой рыбой, на которой восседает женщина в красном»²⁰². Д. ван Хейш связывает это описание с картиной из Сан-Франциско (илл. 45) и ее копией из Варшавы (илл. 46)²⁰³.

Американская картина приписывается кисти Яна де Кока (1475/1480 – 1527/1528), о жизни которого известно довольно немного. Традиционно он ассоциируется с художником, родившимся в Лейдене и встречающимся в гильдейских документах Антверпена в 1503–1504 гг.²⁰⁴ Этот мастер был отцом художника Маттиса Кока и издателя Иеронима Кока, а из разрозненных документов становится понятно, что он работал как гравер и выполнял некоторые ремонтные и реставрационные работы в Кафедральном соборе Антверпена²⁰⁵. Однако определение круга работ этого мастера крайне затруднено, более того, является, по всей видимости, гипотетической конструкцией, построенной Максом Фридлендером и не имеющей отношения к действительности. Именитый историк искусства в своих рассуждениях отталкивался от гравюры с изображением святого Христофора (илл. 47), на ней есть латинская надпись «*Pictum J. Cock*», позволяющая предположить, что гравюра была создана по картине указанного мастера. Фридлендер определил эту картину (илл. 48)²⁰⁶, сейчас она находится в частном собрании и последний раз выходила на художественный рынок на аукционе Сотби в 2004 г.²⁰⁷ Хотя никаких подписных и датированных картин не имелось, Фридлендер начал подбирать произведения, близкие к упомянутому святому

²⁰¹ Vandenbroeck P. Hieronymus Bosch. P. 473.

²⁰² Vandenbroeck P. The Spanish inventarios reales and Hieronymus Bosch. P. 48–63.

²⁰³ Heesch D. van. Reimagining Hieronymus Bosch. Receptions of a Pictorial Mode in the Habsburg World (1516–1675). PhD Dissertation. KU Leuven, 2019. P. 116.

²⁰⁴ Vrij M. R. de. Jan Wellens de Cock, Antwerp Mannerist Associate. Amsterdam: Zwanenburg M. R. V. Publishers, 2009. P. 26.

²⁰⁵ Stok J. van der. Printing Images in Antwerp. The Introduction of Printmaking in a City: Fifteenth Century to 1585. Rotterdam: Sound & Vision Interactive, 1998. P. 283.

²⁰⁶ Friedlander M. J. Jan Wellens de Cock // Zeitschrift für bildende Kunst No 29. Leipzig: E. A. Seemann, 1918. P. 67–74.

²⁰⁷ <https://www.sothebys.com/en/buy/auction/2021/old-masters-evening-sale/saint-christopher-carrying-the-christ-child-in-an> (дата обращения: 02.02.25)

Христофору, и приписал Яну де Коку ряд работ. Он отметил влияние на художника Иоахима Патинира (ок. 1480 – 1524) и Иеронима Босха, а также связал стилистику работ мастера с деятельностью лейденского живописца Корнелиса Энгебрехтса (1461–1527)²⁰⁸.

Гипотеза Макса Фридлендера пустила корни и дала плоды: несколько поколений историков искусства вносили новые картины в творческое наследие Яна де Кока и ставили под сомнения старые атрибуции этому мастеру²⁰⁹. Однако собравшаяся критическая масса противоречий привела к тому, что искусствоведческое сообщество приняло – большинство приписываемых художнику картин выполнены разными мастерами и не имеют отношения к Яну де Коку, зафиксированному в документах. Благодаря этому появился термин «Псевдо Ян Вилленс де Кок»²¹⁰, однако в данном исследовании он не будет использован. Это объясняется тем, что большинство босхианских картин этой группы выполнены в Антверпене в первой половине XVI в., но разнятся по манере и качеству исполнения, поэтому будут определены здесь как работы анонимных антверпенских мастеров. Так, «Искушение святого Антония» из собрания Художественного музея Женевы (илл. 49), где искушающие отшельника демоны сведены всего до двух фигур inferнальных любовников, стоит довольно далеко от работы на тот же сюжет из частной коллекции (илл. 50). И обе эти картины не схожи с работой из Берлина (илл. 51), сконцентрированной на крупной фигуре анахорета в центре композиции.

Важно отметить, что интерес к искусству Босха был характерен не только для Испании и Нидерландов, но носил общеевропейский охват – в Священной Римской империи был связан с Рудольфом II (1552–1612). Он и его брат Эрнст (1553–1595) в период с 1563 по 1571 г. получали образование при испанском дворе своего дяди Филиппа II²¹¹ и могли видеть, как он пополняет свою коллекцию произведениями Босха. Из этого, по всей видимости, вырос интерес

²⁰⁸ Friedlander M. J. Jan Wellens de Cock. P. 67–74.

²⁰⁹ Gelder G. J. van. Some unpublished works by Jan Wellens de Cock // The Burlington Magazine No 51. London: The Burlington Magazine, 1927. P. 68–79.

²¹⁰ <https://www.rijksmuseum.nl/en/collection/object/Triptych--0a530e5adefc343603ddcdfbfbf92a5/catalogue-entry> (дата обращения: 02.02.25)

²¹¹ Vandenbroeck P. Rudolf II als verzamelaar van werk van en naar Jheronimus Bosch // Jaarboek Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen. Antwerpen: Museum Voor Schone Kunsten, 1981. P. 119–133.

императора к подобного рода живописи. Рудольф II в целом интересовался всевозможными редкостями, мистикой и алхимией. В его резиденции в Праге находились по меньшей мере двенадцать босхианских картин, а несколько раз Рудольф II даже пытался получить произведения из испанских коллекций, а также из собраний Алессандро Фарнезе и других аристократов²¹². Многие произведения, связанные с Босхом, император унаследовал после смерти своего брата Эрнста²¹³, как и знаменитые венские картины Брейгеля – «Детские игры» (илл. 52), «Крестьянскую свадьбу» (илл. 53) и т. д.

Появление картин мастера в Италии связано в первую очередь с Венецией и с интересом к художнику со стороны кардинала Доменико Гримани (1461–1523). Большинство ученых сходится во мнении, что в его коллекции находился «Триптих со святой Вильгефортис» (илл. 54), «Триптих с отшельниками» (илл. 55), а также полиптих «Блаженные и проклятые» (илл. 56)²¹⁴. Дворянин и знаток искусства Маркантонио Микель (1484–1552) в своих «Записках» (*“Notizia d’opere di disegno”*) упоминает также три картины Босха на холстах в коллекции Гримани. Выбор основы говорит, что это были неоригинальные произведения мастера. Из текста автора мы знаем, что это были «адское полотно, наполненное чудовищами», «полотно, воплощающее сновидения» и «изображение кита, поглощающего Иону»²¹⁵.

В описи племянника Доменико Гримани, также кардинала и видного венецианского патриция Марино Гримани (ок. 1589 – 1546), значится несколько произведений Босха. В ней упомянуты два изображения «Искушения святого Антония», одна картина с изображением ада и один триптих со Страшным судом. Последняя картина недавно было отождествлена с произведением Босха из Брюгге²¹⁶. Сравнение данных о размерах и описании вещи, а также история

²¹² Vandenbroeck P. Rudolf II als verzamelaar van werk van en naar Jheronimus Bosch. P. 119–133.

²¹³ Maeyer M. de. Albrecht en Isabella en de schilderkunst: bijdrage tot de geschiedenis van de XVIIe eeuwse schilderkunst in de Zuidelijke Nederlanden. Brussels: Paleis der Academieën, 1955. P. 52.

²¹⁴ Lenardo I. di. Gli scambi artistici tra le Fiandre e Venezia: Daniel van Bombergen e Domenico Grimani // Jheronimus Bosch e Venezia. Venice: Marsilio Editori, 2017. P. 53–63.

²¹⁵ Aikema B. Jheronimus Bosch e Venezia. Tra “sogni” e “meraviglie” // Jheronimus Bosch e Venezia. Venice: Marsilio Editori, 2017. P. 15–33.

²¹⁶ Ilsink M., Koldeweij J., Spronk R. Hieronymus Bosch. P. 278.

появления картины в музее Грунинге (илл. 57) позволяют подтвердить эту догадку. В Брюгге картина попала из коллекции испанского кардинала, сформировавшего свое собрание в Италии в первой половине XIX в.²¹⁷

Еще один аргумент в пользу того, что брюжский триптих находился в Италии, состоит в том, что некоторые фигуры демонов были взяты с него Джованни Джироламо Савольдо (ок. 1480 – 1548) для его «Искушения святого Антония» (илл. 58). Речь идет о группе демонов, стоящих у уступа скалы и находящихся ближе всего к фигуре отшельника. В частности, демон с книгой Савольдо дословно повторен с правой створки триптиха из Брюгге. Однако итальянский мастер, вероятно, пользовался более широким арсеналом босхианских источников (эта же группа демонов встречается на картине из музея Метрополитен (илл. 59), речь о которой пойдет дальше), а многие монстры Савольдо не находят аналогий в триптихе из Брюгге, но встречаются в других босхианских картинах. При этом случай Савольдо довольно сильно выбивается из общей картины венецианской живописи его времени²¹⁸. Образы Босха в Италии не найдут столь обширного спроса и не будут играть столь же весомую роль, как в других регионах.

Определенная путаница с произведениями, упомянутыми в ранних источниках как работы Босха, становится основой для постоянного поиска этих картин исследователями. Однако на проверку многие произведения оказываются работами мастерской или подражателей. Так в тексте своей «Книги о художниках» Карел ван Мандер (1548–1606) описывает картину Босха «Сошествие в ад», на которой изображен Иуда, связанный и повешенный²¹⁹. Однако описание картины, данное Карелом ван Мандером, не подходит ни к одной известной на сегодняшний день работе Босха. По всей видимости, автор принял за картину мастера одно из произведений его подражателей. Нильс

²¹⁷ Ilsink M., Koldeweij J., Spronk R. Hieronymus Bosch. P. 278.

²¹⁸ Jacobsen M. A. Savoldo and Northern Art // The Art Bulletin No 56. New York: College Art Association, 1974. P. 530–534.

²¹⁹ Мандер К. ван. Книга о художниках. С. 66.

Бюттнер²²⁰ посчитал, что ван Мандер имел ввиду горизонтальную доску из музея Метрополитен (илл. 59).

Остановимся на этой картине чуть подробнее. Она показывает обширный адский пейзаж, наполненный характерными босхианскими мотивами: скелетами гигантских существ, совами, адской головой с раскрытым ртом и фантазийной архитектурой. Христос появляется в аду через его врата, он озарен божественным светом и одет в красный плащ. Демоны пытаются помешать открытию врат, тщетно подпирая их своими телами. У подножия скалы, по которой поднимаются ветхозаветные персонажи, изображен Иуда, рядом с приготовленной для него виселицей. Сцена наполнена многими персонажами, связанными с адом и описывающими его апокрифическими текстами – среди инфернальных существ можно заметить фигуру святого Христофора. Он изображен узнаваемым – в белом одеянии и с младенцем Христом на плечах. Изображение святого Христофора среди легиона демонов в аду нетипично, но отвечает тексту «Золотой легенды» Иакова Ворагинского (1228–1298), согласно которому святой служил дьяволу до того, как обрести Господа, считая его самой могущественной силой²²¹. Чаще всего Христофор искушаем демонами, во время переправы младенца Христа через реку, однако и та, и другая иконография передают главную идею его образа – борьбу со злом и приход ко Христу через преодоление демонического искушения. Благодаря этому изображения святого Христофора получили большое распространение и считались чудодейственными в вопросах избавления от дьявольского наваждения, имея апотропейное значение.

Еще одним показательным персонажем для этой сцены является Сизиф, взбирающийся на вершину скалы. Этот персонаж греческой мифологии получил в христианской мысли свое моральное объяснение как образ тщетных усилий и бессмысленной жизни без веры. С другой стороны Сизиф стал героем гуманистической литературы времен Петрарки – как герой, вечно стремящийся

²²⁰ Buttner N. Fälschung, Plagiat und Kopie nach – Hieronymus Bosch // Fälschung – Plagiat – Kopie: Künstlerische Praktiken in der Vormoderne. Petersberg: Michael Imhof, 2014. P. 27–37.

²²¹ Ворагинский И. Золотая легенда / пер. Аникьев И. И., Кувшинская И. В. Т. 2. М.: Издательство францисканцев, 2017. С. 97.

достичь вершины скалы, в чем виделась метафора борьбы человека за преодоление первородного греха²²². Намек на греховную и глупую жизнь – частый босхианский образ, передается через горящий корабль, помещенный на задний план композиции. Этот образ еще больше закрепится благодаря изданию «Корабля дураков» Себастьяна Бранта (1458–1521) в 1494 г., в тексте которого он в конечном счете оказывается кораблем для тех, кто поддерживает Антихриста²²³.

Картина из музея Метрополитена имеет несколько версий. Первая – из частной коллекции (илл. 60), ранее бывшая в собрании Бенедетто Вальмарана-Манджилли в Венеции и являющаяся точной копией нью-йоркской картины. Большая свобода и наличие «пентименти» в работе из Метрополитена явно указывает на ее первичность, однако работа из частного собрания показывает высокий уровень мастерства, что даже позволило ряду исследователей приписать ее кисти Гиллиса Мостарта (1528–1598)²²⁴. Вторая версия чуть более вариативна (илл. 61), однако известна лишь по черно-белым снимкам начала XX в.²²⁵ Существует также ряд произведений, варьирующих отдельные мотивы с этих картин, в Вене (илл. 62) и в Индианаполисе (илл. 63). Одной из наиболее ярких и качественных является более поздняя версия сюжета «Сошествия в ад» из английской королевской коллекции (илл. 64), которая совпадает по описанию и размерным характеристикам с произведением, находившемся в Эскориале до конца XVI в.²²⁶

Если вернуться к тексту К. ван Мандера, то можно найти и еще несколько работ, которые могут ассоциироваться с ним. Так под описание подходит еще и картина из Национальной галереи Ирландии (илл. 65). Основная сцена с явлением Христа в светящейся мандорле показана на этой картине крупнее, чем на группе произведений, связанных с картиной из музея Метрополитен. Выделен, оказывается, и Иуда, тело которого связано и подвешено справа. Вдалеке виднеется адский пейзаж с фантазийной архитектурой, выхватываемой из

²²² Simon E. M. *The Myth of Sisypheus: Renaissance Theories of Human Perfectibility*. Madison: Fairleigh Dickinson Univ Press, 2007.

²²³ Брант С. *Корабль дураков* / пер. Л. Пеньковского. М.: Художественная литература, 1984.

²²⁴ Bergmans S. *Le Siècle de Bruegel: la peinture en Belgique au XVIe siècle*. Brussels: Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, 1963. P. 136.

²²⁵ Unverfehrt G. *Hieronymus Bosch*. Fig. 10.

²²⁶ *Ibid.* P. 203.

темноты лучами света и всполохами пламени. Дублинская картина оказывается еще ближе и скорее подходит на роль той, что описана у ван Мандера, однако это предположение остается весьма умозрительным. Тем не менее, эти два примера показывают ту путаницу и сложность, которая возникает при попытке категорировать и разобраться с многочисленными повторениями и вариациями мотивов Босха и сопоставить их с текстами ранних источников.

Произведения, варьирующие босхианские образы, определили художественный рынок XVI в. в Антверпене. Герд Унверферт в своей монографии насчитывает около 320 подобных произведений уже до 1550 г.²²⁷, а если принять во внимание, что многие картины погибли и не дошли до наших дней, то их число должно быть больше в несколько раз. Так, только картин на сюжет искушения святого Антония, приписываемых документами Босху в антверпенских инвентарях XVI в., упомянуто около 40 экземпляров²²⁸. При этом стоит отметить, что подобная популярность образов Босха не была единичным явлением, подобное же широкое хождение художественных образов произойдет с работами Альбрехта Дюрера (1471–1528) и Лукаса Кранаха Старшего (1472–1553).

При этом важно отметить, что как существовали произведения, вдохновленные образами Иеронима Босха, так были и прямые копии с его известных работ. Наибольшее число точных копий было сделано с «Поклонения волхвов» и «Искушения святого Антония». Копии с «Поклонения волхвов» (илл. 66), которых насчитывается больше 20, повторяют только центральную часть и не сохраняют полукруглого завершения, характерного для триптихов²²⁹. Оно остается лишь в нескольких версиях: в Филадельфии (илл. 67) и в Берлине (илл. 68), а также частично в картине из Аптон-Хаус (илл. 69), где композиция сохраняет формат триптиха, однако на боковых створках вместо фигур донаторов появляются другие сцены (на левой изображен Иосиф, черпающий воду, а на правой – вооруженные всадники, сопровождающие волхвов). Похожее решение

²²⁷ Unverfehrt G. Hieronymus Bosch. P. 203.

²²⁸ Kemperdick S. Kopien, varianten, reminiszenzen. P. 6–23.

²²⁹ Seidel C. Kopieren nach Bosch: beobachtungen zur anbetung der konige und zum weltgericht. P. 54–69.

крыльев выполнено и на триптихе из Музея Эразма в Андерлехте (илл. 70) и на еще одной копии из Хертогенбоса, на левой створке которой появляются фигуры пастухов (илл. 71). Эти мотивы художники черпали из оригинала, находя персонажей на заднем плане боковых створок у Босха и перенося их на первый план своих композиций. Берлинская копия наиболее близка к оригиналу Босха, ее рисунок повторяет композицию настолько точно²³⁰, что можно предположить даже использование прорисей.

Копий с «Искушения святого Антония» известно около сорока, но лишь три повторяют триптих полностью: это работа из Брюсселя (илл. 72), Берлина (илл. 73) и музея Ханенко в Киеве (илл. 74), в собрание которой картина была куплена Богданом Ханенко в Мюнхене в 1911 г. и происходит из собрания известного французского психиатра Анри Гимбая. Наиболее ранними копиями, восходящими, вероятно, еще к мастерской художника, действующей после его смерти, являются брюссельская и киевская картины – их рисунок более свободен, в них есть следы правок и «пентименти»²³¹, что выгодно отличает их от копий, подобной той, что хранится в Рейксмузеуме в Амстердаме (илл. 75) и датируется периодом 1560-х гг. Ее рисунок выполнен по перфорированному трафарету для более быстрого создания копии²³².

Интересна и показательна история создания берлинского триптиха. Технический анализ картины показал, что она была создана в 1560-е гг. в Северных Нидерландах²³³. На внешней стороне створок этого триптиха на черном фоне изображены два герба, указывающие на заказчика картины. Справа находится герб семьи Пилграм, представители этой семьи в 1550-е гг. переехали из Хертогенбоса в Нюрнберг, спасаясь от преследования протестантов. К моменту написания картины во главе семьи стоял Генрих Пилграм (1533–1581), и второй герб идентифицируют как принадлежащий семье его супруги Сусанны Кублье из Франкфурта. Это был второй брак бюргера, который был заключен в 1576 г.

²³⁰ Verougstraete H., Schoute R. van. Copies, Pastiches, and Forgeries after Bosch. P. 143–154.

²³¹ Lorenz B. Die versuchung des hl. Antonius nach Hieronymus Bosch. Ein triptychon fur die protestantische familie Pilgram. Anmerkungen zur kunsttechnologie, konservierung und restaurierung // Hieronymus Bosch und seine Bildwelt im 16. und 17. Jahrhundert. Berlin: Michael Imhof verlag, 2016. P. 81–88.

²³² Unverfehrt G. Hieronymus Bosch. P. 79.

²³³ Lorenz B. Die versuchung des hl. Antonius nach Hieronymus Bosch. P. 81–88.

А уже в следующем году император Рудольф II возвел нюрнбергскую ветвь рода Пилграм в дворянское достоинство²³⁴. Видимо, в этот момент на триптих и были добавлены гербы, дабы отметить получение семьей нового статуса.

Любопытны и те небольшие изменения, которые копиист внес в угоду протестантскому заказчику. Убраны те детали, которые делали изображение Босха сакральным, так как истории о святых не воспринимались протестантской теософией, и задача художника состояла в том, чтобы не смешивать серьезную веру, Священное Писание и занимательное предание об отшельнике. Именно поэтому в центре триптиха исчезает изображение Христа, появляющегося перед молящимся святым. Исчезновение этой фигуры – попытка сделать из картины не религиозное произведение, а скорее жанровое, показывающая комичных демонов и легенду об искушаемом ими старце, в которую наиболее радикальные протестанты не верили. Убраны и некоторые другие атрибуты присущие католической вере. Так, например, с рясы святого Антония исчезает литера «тау», являвшаяся знаком монашеского ордена антонитов.

В отличие от двух предыдущих примеров, венский триптих с изображением Страшного суда повторялся гораздо реже. Большинство повторений этой композиции не являются копиями и сохраняют лишь основные мотивы, сильно расходясь в деталях. Такая упрощенная версия «Страшного суда», считающаяся работой художника и его мастерской, хранится сейчас в Брюгге: она лишь в общих чертах походит на работу венскую картину Босха. Единственная же точная копия с венского триптиха принадлежит кисти Лукаса Кранаха Старшего (илл. 76). Однако до сих пор остается неясным, где прославленный немецкий художник мог видеть произведение Босха. Кранох с большой тщательностью подошел к повторению картины предшественника, в том числе и в стилистическом отношении. Особенно это заметно в работе с колоритом. Венский триптих отличается сложная работа с цветом. Он поражает тонкими, но при этом контрастными переходами: на фоне темно-коричневых адских пейзажей образы демонов выделяются яркими

²³⁴ Lorenz B. Die versuchung des hl. Antonius nach Hieronymus Bosch. P. 81–88.

оттенками синего, зеленого и красного цветов. Эти яркие образы противопоставляются светлым акцентам в телах грешников и отдельных деталях – изображении яиц и изделий из металла. Яркие световые блики есть и на гладких телах земноводных или отдельных демонов, а такое подчеркнутое акцентирование деталей сближает этот художественный прием с решениями скорее не живописными, а используемыми в книжной миниатюре. Изображение ярких демонических образов на темном фоне, ассоциируемом с адом, будет частым приемом мастеров варьирующих босхианские темы, хотя сама их идея восходит еще к так называемым черным молитвенникам, ставших популярными в Брюгге в 1460–1470-х гг. Самый известный из них исполнен Филиппом де Мазеролем (ок. 1420 – 1479) для Карла Смелого (1433–1477) (илл. 77)²³⁵.

Однако несмотря на следование колористическому решению Босха, ряд стилистических характеристик говорит о свободе Кранаха от слепого следования оригиналу. Особенно хорошо это заметно по работе мастера над обнаженными фигурами. Уже Вильгельм фон Бодде заметил отличие фигур Кранаха: они становятся у него более живыми, округлыми и телесными²³⁶. Также меняет немецкий художник и некоторые детали, не влияющие на сюжет – у некоторых персонажей изменяется положение голов, в изображение рая добавляется группа оленей и т. д. Наибольшее количество изменений можно найти в левой части с изображением ада, их характер говорит о том, что Кранах по каким-то неизвестным причинам не смог следовать оригиналу в точности и не мог изучить и скопировать эту часть триптиха с той же точностью, что и две первые. Возможно, мастеру не хватило времени для работы с первоисточником.

Упомянутые выше контрастные художественные решения с яркими цветами в изображении фигур встречаются и на других произведениях, связываемых с Босхом, но не принадлежавших его кисти. Так, аналогичное решение мы находим в «Несении креста» из Музея изобразительных искусств в Генте (илл. 78), которое

²³⁵ Jenny U., Thoss D. Das Schwarze Gebetbuch, Codex 1856. Frankfurt am Main: Insel Verlag, 1982.

²³⁶ Meyer J., Bode W., Scheiber L. Königliche Museen zu Berlin. Beschreibendes. Verzeichniss der Gemälde. Berlin: W. Spemann, 1883. P. 103.

долгое время считалось оригинальной работой мастера, особенно после высокой оценки достоинств картины Максом Фридлендером²³⁷. Различные авторы на протяжении всего XX в. старались найти место картины в хронологии произведений Босха, называя ее то одной из последних работ мастера²³⁸, то напротив говоря о преемственности традициям Позднего Средневековья и располагая работу в начале творческого пути художника²³⁹. Однако техническое изучение доски явственно указывает на более позднее ее происхождение²⁴⁰. Этот пример говорит о явном и довольно долгом искаженном представлении о характерных образах Босха, часто построенном на примерах картин, отсылающих к его искусству, однако созданных несколькими десятилетиями позднее его смерти.

К той же группе относится и фрагмент «Страшного суда» из Старой Пинакотеки в Мюнхене (илл. 79). Также, как и в случае с картиной из Гента, произведение долго считалось оригинальным, а Шарль де Тольнай даже полагал, что мастер выполнил его по заказу бургундского герцога Филиппа Красивого²⁴¹. На множество несоответствий манере письма Босха впервые указал Карл Арндт²⁴², и с этого момента произведение потеряло статус работы Босха. Доска была обрезана с трех сторон²⁴³, и до наших дней сохранился лишь фрагмент с воскрешением мертвецов. Обнаженные мужские и женские фигуры поднимаются из могил, среди них как простой люд, так и представители светской и религиозной власти. В правой части композиции воскресшие становятся добычей для демонов, сохранившийся фрагмент синей ткани был объяснен Э. Бюхнером как часть одеяния архангела Михаила²⁴⁴, находившегося в центре большой композиции Страшного суда. Однако в таком случае картина должна была иметь впечатляющий масштаб, а

²³⁷ Friedländer M. J. Die Brügger Leihausstellung von 1902 // Repertorium für Kunstwissenschaft No 26. Berlin: Druck und Verlag von Georg Reimer, 1903. P. 147–175.

²³⁸ Tolnay C. de. Hieronymus Bosch. Eltville: Rheingauer Verlag-Gesellschaft, 1984. P. 44.

²³⁹ Puyvelde L. van. La peinture flamande au siècle de Bosch et Breughel. Paris: Elsevier, 1962. P. 59.

²⁴⁰ Ilsink M., Koldeweij J., Spronk R. Hieronymus Bosch. P. 442.

²⁴¹ Tolnay C. de. Hieronymus Bosch. P. 35.

²⁴² Arndt K. Zur Ausstellung "Jheronimus Bosch", Hertogenbosch. P. 1–21.

²⁴³ Ilsink M., Koldeweij J., Spronk R. Hieronymus Bosch. P. 450.

²⁴⁴ Buchner E. Ein Werk des Hieronymus Bosch in der Alteren Pinakothek. // Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst No 11. München: Prestel Verlag, 1934. P. 297–302.

столь небольшой фрагмент драпировки мог быть частью и другой фигуры, например, коленопреклоненного донатора.

Различные исследователи творчества Иеронима Босха помещали картину в разные группы произведений. Герд Унверферт²⁴⁵ считает ее близкой к «Искушению святого Антония» из Хертогенбоса (илл. 80) и к «Сошествию в ад» из Филадельфии (илл. 81), о которых речь еще пойдет дальше. Фриц Корени²⁴⁶ высказывает мнение, что все эти произведения разных рук, следовавших одной моде на Босха. Однако ряд демонов с мюнхенской картины и работы из Хертогенбоса встречаются на одном рисунке из Оксфорда (илл. 82). Это и приземистый монстр в широкополой шляпе, изображенный со спины, и синий демон в белом платке, и еще один в головном уборе с пером. Наличие одного графического источника, а также стилистическая и технологическая близость двух картин вполне позволяют считать их работой одного мастера. Определение датировки «Искушения святого Антония» из Хертогенбоса еще и дополнительно осложнено тем, что картина написана на доске, использованной повторно. На рентгенограмме заметны фигуры предстоящих донаторов²⁴⁷, поверх которых был написан образ отшельника, окруженного демонами.

Копии с произведений Иеронима Босха делались как для свободного художественного рынка, так и по специальному заказу. В случае с Лукасом Кранахом Старшим мы можем предполагать желание одного из покровителей художника, вероятнее всего, Фридриха Мудрого (1463–1525)²⁴⁸. Однако неточность в деталях, наблюдаемая на правом крыле, показывает, что картина Босха не была доступна Кранаху на протяжении всей работы над его триптихом. Став основой для копии немецкого живописца, венский триптих Босха широко повлиял и отдельными образами демонов. Э. Покорный даже предполагает его более раннюю, чем это было принято ранее, датировку, так как отмечает влияние этого триптиха на гравюру с изображением Страшного суда, созданную Алартом

²⁴⁵ Unverfehrt G. Hieronymus Bosch. P. 164.

²⁴⁶ Koreny F. Hieronymus Bosch: die Zeichnungen. Werkstatt und Nachfolge bis zum Ende des 16. Jahrhunderts: catalogue raisonné. Turnhout: Brepols, 2012. P. 112.

²⁴⁷ Ilsink M., Koldewey J., Spronk R. Hieronymus Bosch. P. 454.

²⁴⁸ Seidel C. Kopieren nach Bosch: beobachtungen zur anbetung der konige und zum weltgericht. P. 54–69.

дю Хамелем (илл. 83)²⁴⁹. В своей гравюре мастер вторит многим композиционным решениям Босха, повторяя его основные мотивы. В том числе в изображении ангелов, указывающих путь к спасению грешникам.

Работы Аларта дю Хамеля, в которых явно заметно влияние Босха, свидетельствуют о том, как через гравюру образы мастера начали распространяться довольно рано. При этом нам не известно ни одного рисунка самого Босха, сделанного для будущей гравюры. Помимо упомянутого выше «Страшного суда», босхианскими мотивами у дю Хамеля наполнены листы «Осажденный слон» и «Святой Христофор» (илл. 84). Последняя гравюра также показывает череду демонов и демонстрирует еще и сложное отношение к святому со стороны гуманистической и интеллектуальной среды. Овеянный легендами образ святого великана вызывал определенную иронию. В частности, веру в святого Христофора высмеивает Эразм Роттердамский (1466–1536) в «Похвале глупости»: «Зато, без всякого сомнения, из нашего теста испечены того сорта люди, которые любят рассказы о ложных знамениях и чудесах и никак не могут досыта наслушаться басен о призраках, лемурах, ларвах, выходцах с того света и тому подобной невидали; и чем более расходятся с истиной эти небылицы, тем охотнее им верят, тем приятнее ласкают они слух. Не для одного препровождения времени рассказываются эти басни – бывает от них и выгода, особливо священникам и площадным краснобаям. Нужно здесь помянуть и тех, кто внушил себе глупое, но приятное убеждение, будто стоит человеку поглядеть на статую или икону Полифема-Христофора – и смерть не грозит ему в тот день...»²⁵⁰.

На гравюре дю Хамеля Христофор, согласно легенде, пересекает реку, окруженный полчищем демонических существ, среди которых есть и довольно причудливые монстры, имеющие зооморфные формы: гигантских размеров омар вонзает свои клешни в ногу великана. Подпись, содержащаяся на гравюре, подчеркивает охранительную функцию, которую мог иметь этот лист: «Святой

²⁴⁹ Buttner N., Nauhaus M. J., Pokorny E., Silver L. Hieronymus Bosch in der Akademie der bildnen Kunste Wien. Wien: Verlag Bibliothek der Provinz, 2016. P. 17.

²⁵⁰ Эразм Роттердамский. Похвала глупости / пер. П. К. Губер. М.: ГИХЛ, 1960. С. 52.

Христофор, много в тебе сил для спасения. Те, кто увидел тебя утром, улыбаются и вечером»²⁵¹. Примечательно, что по обилию inferнальных существ и по трактовке сюжета гравюра дю Хамеля даже более босхианская, чем работа самого мастера, посвященная этому святому.

Возвращаясь к живописи, следующей Босху, стоит отметить, что еще сложнее обстоит дело с различными ранними произведениями, не копирующими ту или иную картину мастера, а варьирующими его отдельные мотивы. Довольно сложно, если вообще возможно, определить ту границу, которая проходит между мастерской Босха и его ранними последователями, к ней не относящимися. При этом деятельность мастерской Босха при его жизни и после смерти известна очень условно. Единственный сохранившийся документ о деятельности подмастерьев художника – это счет 1503 г., по которому им полагалось вознаграждение за роспись трех гербов²⁵². Учеников Босха упоминает и Фелипе де Гевара²⁵³, однако состав и время существования мастерской в Хертогенбосе практически неизвестны по документам. Так, Фредерик Элсиг²⁵⁴ пытался связать творческий путь Гилиса Панхеделя (ок. 1491 – после 1545) с деятельностью мастерской Босха, пытался найти конкретные имена и Фриц Корени²⁵⁵. Однако из-за отсутствия документов предположения исследователей остаются весьма гипотетичными.

Примером подобной работы, лежащей между мастерской и ранними последователями Босха, является «Искушение святого Антония» из Берлина (илл. 85). Дендрохронологический анализ дает довольно раннюю датировку еще 1480-х гг.²⁵⁶ Тщательно проработанная и гладко написанная живопись этого произведения вкупе с довольно архаичными приемами построения пространства вызывает ассоциации с ранними мастерами, например, Гертген тот Синт Янс

²⁵¹ Pokorny E. Alart du Hameel and Jheronimus Bosch – Artistic Relations and Chronologies // *Heronimus Bosch: his Life and his Works*. 4th International Bosch Conference. 's-Hertogenbosch: Jheronimus Bosch Art Center, 2016. P. 264–276.

²⁵² Ritter L. M. The making of Bosch: Observations on his artistic reception // *Heronimus Bosch: his Life and his Works*. 4th International Bosch Conference. 's-Hertogenbosch: Jheronimus Bosch Art Center, 2016. P. 278–293.

²⁵³ Steppe J. K. De Guevara's en de Vlaamse schilderkunst. P. 111–116.

²⁵⁴ Elsig F. Jheronimus Bosch. La question de la chronologie. Genève: Droz, 2004. P. 120.

²⁵⁵ Koreny F. Hieronymus Bosch: die Zeichnungen. P. 86.

²⁵⁶ Hieronymus Bosch und seine Bildwelt im 16. und 17. Jahrhundert. Berlin: Michael Imhof Verlag, 2016. P. 110.

(1460/1465 – до 1495). Однако композиция картины опирается на «Святого Иоанна» Босха (илл. 86), при этом монстры и демоны, окружившие святого, гораздо менее пугающие, чем это бывает у Босха. Как справедливо отмечает Герд Унверферт, они скорее призваны позабавить зрителя²⁵⁷. Они как будто отвлекаются от своей основной задачи – искушения святого. Демоны равномерно распределены по всему пейзажу и изображены группами: они плавают на лодках, осаждают хижину, дерутся между собой. Дагмар Айхбергер считает, что эта небольшая доска является «Искушением», указанным в описи 1516 г. обширной коллекции Маргариты Австрийской (1480–1530) в Мехелене²⁵⁸, и показывает пример прижизненного Босху подражания его работе.

Анализ состава ряда значительных художественных собраний показывает весомую роль, которую в них играют произведения Иеронима Босха, приписываемые и подражающие ему. Популярность и мода на работы художника приводит к тому, что со временем указание на его имя начинает восприниматься не как обозначение авторства, а как отнесение произведения к определенной группе сюжетов. Это приводит к тому, что именем Иеронима Босха помечаются произведения, не имеющие прямых перекличек с его творчеством, это сатирические жанровые образы, во многом ставшие популярными благодаря расцвету издательства «На четырех ветрах» Иеронима Кока, где босхианские образы становятся частью коммерческой стратегии и создаются на протяжении нескольких десятилетий.

²⁵⁷ Unverfehrt G. Hieronymus Bosch. P. 151.

²⁵⁸ Eichberger D. Leben mit Kunst – Wirken durch Kunst. Sammelwesen und Hofkunst unter Margarete von Österreich, Regentin der Niederlande. Turnhout: Brepols, 2002. P. 270.

1.3. Ян Мандейн

Одним из самых успешных подражателей Босха первой половины XVI в. был Ян Мандейн (1500/1502 – 1559/1560). Художник, не просто продолживший дело Босха, но и во многом создавший свои самобытные образы и иконографические схемы, оттолкнувшись от творчества своего предшественника. Уже ранние источники подчеркивают связь искусства Босха и искусства Мандейна. Карел ван Мандер называет его мастером «прекрасно писавшим, в духе Иеронима Босха, привидения и разные вещи шутивого содержания»²⁵⁹, более того – в издании его трактата портрет Мандейна был объединен с изображениями Эразма Роттердамского и Ганса Гольбейна Старшего (1497–1543) (илл. 87), что по всей видимости должно было стать указанием на его высокий моралистический статус и приверженность к гуманистическим идеалам. О высоких художественных достоинствах мастера говорит голландский поэт и историк Теодор Шревелиус (1572–1649), называя Мандейна «знаменитым художником, который в манере Иеронима Босха изображал при помощи изящества и тонкости своей кисти ночных птиц, призраков и прочих дьявольских существ, на которых страшно взглянуть»²⁶⁰.

Художник пользовался определенным успехом, а его мастерская, что видно из документов, выполняла не только живописные, но и декоративные заказы, поступающие от городского магистрата²⁶¹. А ориентация Мандейна на босхианские мотивы приводила к нему не только антверпенских заказчиков, но и способствовала контактам художника с испанцами. Так, например, в 1542 г. мастер и его помощник (а в последующем и значительный мастер, ставший у истоков такого поджанра как кухни и лавки) Питер Артсен (1508–1575) получили не

²⁵⁹ Мандер К. ван. Книга о художниках. С. 32.

²⁶⁰ Heesch D. van. Out of Bosch's Shadow: A Rediscovered Altarpiece by Jan Mandijn // Oud Holland No 131. Leiden: Brill, 2018. P. 109–122.

²⁶¹ Ibid.

столько художественный, сколько знаточеский заказ. Испанский купец Самсон дель Барко просил оценить три картины на сцены из жизни святых Онуфрия, Иеронима и Антония для последующей продажи их в аристократические коллекции²⁶². Этот пример ясно показывает, что Мандейн поддерживал деловые связи с испанскими представителями в Антверпене и имел выход на таких коллекционеров, как Менсия де Мендоса или Филипе де Гевара.

В настоящее время имя Яна Мандейна обросло значительным корпусом приписанных ему картин, варьирующих те или иные босхианские образы. При этом лишь одна картина имеет верифицированную авторскую подпись – это «Искушение святого Антония» из музея Франса Халса в Харлеме (илл. 88). Отшельник представлен коленопреклоненным, в молящейся позе, отворачивающийся от подходящих к нему демонов. Подобным же образом решен образ святого и на лиссабонском триптихе Босха. Приближающиеся к нему бесы имеют характерный босхианский облик: их тела составлены из человеческих, звериных и птичьих частей. Идущий впереди демон с удлинённым клювом, несущий в руках блюдо с угощением, вооруженные монстры и совы буквально цитируются с похожих персонажей у Босха. Демоническая угроза показана в самых различных деталях: вдалеке адским заревом полыхает церковь, свинья, являющаяся атрибутом святого, как будто выходит из земли, в ее бок воткнут нож. Вторя иконографии триптиха Иеронима Босха, Мандейн помещает и еще одну сцену истязаний отшельника в пространство картины. Вдалеке виднеется сонм демонов, поднимающих несчастного в небо и готовясь уронить его на землю – сцена, разворачивающаяся у Босха на левой створке.

Вторит Мандейн предшественнику и в ряде менее значительных деталей. Он, в частности, повторяет мотив с летающими рыбами, а также фигуры некоторых отдельных демонов. Так, на многих картинах Босха встречается демон с красными крылышками, напоминающими лепестки экзотического цветка сложной формы, появляется этот монстр в различных вариациях и на картинах Мандейна. Переносит художник и образы монстров, появляющихся из яиц, а также воронки, которые его

²⁶² Kegel A. de. Jan Mandijn, leven en werk: Een bijdrage tot de ikonografie der 16de-eeuwse Antwerpse schilderkunst. Master's thesis, Ghent University, 1971. P. 54.

демоны и персонажи Босха носят на головах или используют как доспех. На «Искушении святого Антония» Босха воронки на головах имеют сразу два монстра: птицеголовый демон, держащий в клюве письмо и катающийся на коньках, и длинноухий бес, стоящий за инфернальным священником с синей книгой. На другой картине мастера на этот же сюжет из Канзас-Сити (илл. 89) небольшой монстр и вовсе использует воронку как броню. Эта странная деталь встречается практически на всех картинах Мандейна поджанра *spoockerij*.

Существуют разные объяснения столь широкого распространения этого мотива. Некоторые исследователи видят в этом указание на перевернутый мир, где зло торжествует²⁶³ и побеждает глупость, олицетворяемая этим головным убором, заменяющим шутовской колпак и часто встречающимся на головах шарлатанов, к примеру, на «Извлечении камня глупости». Дирк Бакс в своей интерпретации отталкивается от свойств воронки: из нее все вытекает, она образ нестабильности, неводержанности, распутства и греховности²⁶⁴. И в этом он опирается и на литературную традицию – в некоторых рукописях поэмы Гийома де Дегильвиля (ок. 1295 – 1360) «Паломничество человеческой жизни»²⁶⁵ огромная воронка служит атрибутом чревоугодия. С этой же целью она появляется и на гравюре по рисунку Питера Брейгеля Старшего со сценой? олицетворяющей этот грех. М. Р. Майзульс также отмечает схожесть формы воронки и юденхута²⁶⁶, характерного головного убора, в котором изображались иудеи. Возможно, помимо отсылок к греховности эта иконография намекает и на истязателей Христа и врагов веры, образы которых часто имеют отсылки к иудеям.

Пейзажи в сценах искушения и изображениях ада также часто решаются по схожей схеме: огненные всполохи на заднем плане, высохшие деревья, река, разнообразная и чаще всего фантазийная и руинированная архитектура. Похожий ландшафт мы встречаем еще в одной более редкой сцене кисти Мандейна –

²⁶³ Wauters W. Extracting the Stone of Madness' in perspective. The cultural and historical development of an enigmatic visual motif from Hieronymus Bosch: a critical status quaestionis // *Jaarboek Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen*. Antwerp: Apeldoorn, 2017. P. 9–36.

²⁶⁴ Bax D. Hieronymus Bosch. His Picture-Writing Deciphered. Rotterdam: A. A. Balkema, 1979. P. 101.

²⁶⁵ Темкин В. А., Подольская И. А. Культура средневекового паломничества в образах искусства // *Вестник МГЛУ. Гуманитарные науки*. Вып. 9 (838). М.: ФГБОУ ВО МГЛУ, 2020. С. 269–284.

²⁶⁶ Майзульс М. Р. Воображаемый враг. Иноверцы в средневековой иконографии. М.: АНФ, 2022. С. 77.

«Испытание Иова» (илл. 90). Святой представлен в центре, он сидит на гноище, а тело его поражено проказой. Композиция картины перекликается с триптихом с тем же персонажем мастерской Босха (илл. 91). К Иову на картине Мандейна подступают всевозможные демоны, призывая его отречься от господина и возроптать. Показателен предводитель группы монстров – он как герольд трубит в горн, на котором сидит сова. На его груди закреплен медальон с изображением скорпиона, а одна из ног заканчивается протезом. Золотой герб со скорпионом помещен на груди верховного демона не случайно – этот геральдический знак использовался европейским искусством для маркирования зла и чужаков еще со времени Средневековья²⁶⁷. Как образ зла встречается он, в частности, на изображении мага Гермогена кисти последователя Иеронима Босха из музея в Валансьене (илл. 92).

Хромота демона показана не случайно – это иконографическая деталь имеет множество пересечений как с работами Босха, так и с более ранними позднесредневековыми образами. Это увечье часто сопутствует Сатурну и его спутникам: ведьмам и бродягам, калекам и колодникам (илл. 93)²⁶⁸. Отражает оно и взгляд общества на этих людей как на маргиналов, зачастую имитирующих болезни ради наживы. Подобные образы фигурируют и в знаменитой «Книге бродяг» (*“Liber vagatorum”*)²⁶⁹ и во многих других источниках. Встречаются образы лживых калек и в гуманистической литературе от Себестьяна Бранта²⁷⁰ до Эразма Роттердамского²⁷¹. Этот образ получает широкое воплощение и в изобразительном искусстве: одноногий музыкант с колесной лирой встречается среди искусителей святого Антония на лиссабонском триптихе, еще один демон с корзиной полной грешников ковыляет на костылях в венском «Страшном суде». Увечные демоны будут встречаться во множестве и у Мандейна, и у Питера Брейгеля Старшего, у последнего образы калек будут использованы и в жанровой живописи (илл. 94).

Довольно близко стилистически к картине с Иовом стоит «Страшный суд» Мандейна из Музея изящных искусств в Спрингфилде (илл. 95): и в построении

²⁶⁷ Майзульс М. Р. Воображаемый враг. С. 136.

²⁶⁸ Майзульс М. Р. Между Христом и Антихристом. С. 59.

²⁶⁹ Henke R. Poverty and Charity in Early Modern Theater and Performance. Iowa City: University of Iowa Press, 2015.

²⁷⁰ Брант С. Корабль дураков. С. 377.

²⁷¹ Эразм Роттердамский. Похвала глупости. С. 77.

композиции, и в использование довольно ярких цветов. Его атрибуция мастеру вызывала долгие споры в научной литературе²⁷². У картины есть близкое по стилю повторение, датируемое 1554 г. (илл. 96) благодаря подписи на раме. Обе работы попеременно приписывают то кисти Мандейна, то кисти Питера Хюйса (ок. 1518 – 1584), о котором еще пойдет речь. Однако аргументов в пользу первого имени несравнимо больше. Любопытно, что композиция этого «Страшного суда» послужила основой для довольно необычного пастиша из Праги (илл. 97). Это произведение, представляющее собой деревянный щит, по краю которого идет надпись: «О святой Иаков, победитель мавров, храни меня от врагов» (*SANTIAGO BENCEDOR DELOS MOROS GOARDE MEDEL ENEMIGO*). Многие из изображенных на щите монстров встречаются на рисунке из Льежа (илл. 98), который Фриц Корени связал со «Святым Христофором» Мандейна из Старой Пинакотеки в Мюнхене (илл. 99)²⁷³, о котором еще пойдет речь в дальнейшем, что косвенно сближает исполнителя щита с мастерской художника и не противоречит направлению ее работы, так как из документов известно, что Мандейн часто принимал декоративные заказы от властей Антверпена²⁷⁴.

К этой же группе, что и «Страшный суд», принадлежит и «Святой Христофор» из музея в Лос-Анджелесе (илл. 100). Мандейн соединяет ряд моментов из истории святого в одну композицию. Христофор несет шар с младенцем Христом, отшельник указывает ему путь фонарем, демоны, которым раньше служил герой, искушают его. А на дереве изображена отрубленная и подвешенная за волосы голова Христофора, указывающая на его мученическую смерть²⁷⁵. Подобным же образом решена эта сцена и на картине из собрания Государственного Эрмитажа (илл. 101). Как произведение Мандейна отечественная работа была введена в научный оборот лишь в 1940 г. Е. Ю. Фехнер²⁷⁶. При этом

²⁷² Vrij M. R. de. Jan Mandyn. Amsterdam: M. R. V. Publishers, 2006. P. 76.

²⁷³ Koreny F. Hieronymus Bosch: die Zeichnungen. P. 21.

²⁷⁴ Heesch D. van. Out of Bosch's Shadow. P. 109–122.

²⁷⁵ Ворагинский И. Золотая легенда. С. 97.

²⁷⁶ Фехнер Е. Ю. Два новых определения нидерландских картин в Эрмитаже // Труды Отдела западноевропейского искусств. Вып. 1. Л.: ГЭ, 1940. С. 87–98.

как работа Мандейна она не была признана Марком Фраем²⁷⁷, однако стоит отметить, что он в своей монографии стремится вывести как можно больше работ из под имени Мандейна, приписав их Хюйсу, при этом делая множество допущений и умозрительных заключений.

Анализ рентгенограммы произведения из Лос-Анджелеса показывает разнообразные авторские изменения²⁷⁸, как правило, они касаются ракурсов отдельных фигур и очертаний малозначительных деталей, в том числе и очертаний ножа, воткнутого в голову святого, который приобретает очертания тесака. Если бы эти изменения не были внесены Мандейном, то эта работа была бы еще ближе к эрмитажной композиции, которая, по всей видимости, является более ранней версией этого сюжета в творчестве мастера. Примечательно, что похожий мотив с головой, проткнутой крупным изогнутым ножом, можно встретить и на приписываемой Мандейну картине с искушением святого Антония (илл. 102), находившейся в известной коллекции немецкого врача Густава Рау, а после его кончины проданной на аукционе Кристи в 2004 г.²⁷⁹

В ряде своих композиций Ян Мандейн использует схожие мотивы, перенося их из картины в картину. Одним из них, часто встречающимся у Иеронима Босха, является засохшее дерево. Есть оно и на картине, представляющей святого Христофора, и на многих других. Указывая на греховность, дуплистые и потерявшие листву деревья довольно часто встречаются в этой роли. На картине из Лос-Анджелеса справа на дереве можно заметить разбитый кувшин, этот не столь значимый на первый взгляд мотив можно встретить на изображении святого довольно часто. Есть он и на картине Босха в Роттердаме (илл. 103), и на других работах Мандейна. Хотя некоторые исследователи и связывают этот мотив с отшельником, ждущим Христофора, а в работе Босха и вовсе видят в нем жилище старца²⁸⁰, по всей видимости, это интерпретация не верна, и мотив связан с искушениями, которым

²⁷⁷ Vrij M. R. de. Jan Mandyn. P. 111.

²⁷⁸ Harada K., Vandivere A. Mandijn's Monsters: Shining a light on the techniques and motifs of a Bosch follower // Heronimus Bosch: his Life and his Works. 5th International Bosch Conference. 's-Hertogenbosch: Jheronimus Bosch Art Center, 2023. P. 74–94.

²⁷⁹ <https://www.christies.com/en/lot/lot-4417265> (дата обращения: 02.02.25)

²⁸⁰ Ilsink M., Koldeweij J., Spronk R. Hieronymus Bosch. P. 180.

подвергается Христофор. Раскрытый кувшин часто связывался в искусстве Нидерландов со сладострастием²⁸¹. Этот сосуд, закрепленный на палке, был традиционным изображением на вывесках публичных домов еще со Средневековья²⁸² и прочно вошел как образ в визуальную культуру. Кувшины на ветвях деревьев мы находим во множестве босхианских картин на сюжеты искушений, встречается этот образ и в изображении греха сладострастия в серии гравюр по рисункам Питера Брейгеля Старшего, о которых речь еще пойдет далее.

Образ святого Христофора Мандейна из Лос-Анджелеса использует большое количество уже распространившихся босхианских мотивов, в том числе и образ дьявольской передвижной военной башни. Она имеет конструкцию шатра, вход в который закрывается гигантским щитом, из-за него выходят и стреляют вооруженные до зубов демоны. Этот мотив можно встретить на многих босхианских картинах, иногда подобная башня заканчивается антропоморфной головой как на картине из Хертогенбоса (илл. 104) или еще одной картине (илл. 105), атрибутируемой Яну Мандейну и проходившей на аукционе 2016 г. Однако эта работа из-за своей некоторой скованности и суховатости исполнения вызывает вопросы – видимо, она является произведением неизвестного художника круга Мандейна.

На версии из Эрмитажа, рассматривая отдельные демонические образы, можно увидеть их связь с некоторыми из смертных грехов. Устроившаяся на берегу парочка разнополых демонов – сладострастие, сражающиеся и палящие из пушки монстры – гнев, поедающее кашу ложкой существо справа – чревоугодие и т. д. Есть в композиции и намеки на глупость, часто идущую в культуре Позднего Средневековья и Раннего Нового времени рядом с греховностью²⁸³. В частности, на нее намекают кузнечные мехи, которыми размахивают некоторые демоны. Михаил Романович Майзульс обращает внимание еще на одну деталь, отмечая, что на шлемовидном завершении башни, расположенной в воде, виднеется флаг с черным орлом на нем. По своим им очертаниям геральдическая птица несколько сплюснута

²⁸¹Harada K., Vandivere A. Mandijn's Monsters: Shining a light on the techniques and motifs of a Bosch follower. P. 74–94.

²⁸²Bruyn E. de. The Iconography of Hieronymus Bosch's St. Christopher Carrying the Christ Child (Rotterdam) // Oud Holland No 118. Leiden: Brill, 2005. P. 28–37.

²⁸³Statkevich V. Tekeningen van Pieter Quast in de collectie van de Hermitage // Скандинавская филология. № 1. Санкт-Петербург: СПбГУ, 2023. С. 162–180.

и напоминает насекомое, к примеру, скорпиона, как на картине с изображением Иова. Исследователь считает это намеренным искажением, дабы показать легионы дьявольской армии со своей искаженной иерархией и системой опознавательных знаков²⁸⁴.

Еще один образ святого Христофора в творчестве Яна Мандейна находится в Старой Пинакотеке в Мюнхене. Эта картина была, по всей видимости, довольно популярна, так как в Меце существует ее ранняя копия на холсте (илл. 106). Нэнси Корвин отмечает более скульптурную лепку фигуры святого, связывая ее стилистические особенности с манерой Питера Артсена, близкого мастерской Мандейна в ранние годы²⁸⁵. Этот вариант сюжета у Мандейна имеет несколько иконографических отличий и построен иначе композиционно, нежели два описанных выше примера. Святой изображен в центре композиции и, как и на картине Босха из Роттердама, в его руках мы видим не только посох, но и рыбу, которая является здесь отсылкой к реке и давно закрепившимся христианским символом. То, что рыба у Босха подвешена к посоху, некоторые исследователи и вовсе считают указанием на распятие²⁸⁶. Однако у Мандейна сцена в целом населена монстрами, формы которых напоминают рыб и земноводных. А в левой части композиции мастер показывает еще одну фигуру Христофора в момент до переправы, рыбакащим на берегу при помощи удочки.

Рассмотрение произведений Яна Мандейна показывает, что к середине XVI в. начинают появляться не только копии и вольные вариации произведений Иеронима Босха, но и вполне самостоятельные композиции, созданные имастерами оттолкнувшимися от образного строя и иконографии их предшественника и творчески их переосмыслив. При этом стоит отметить, что творческое наследие этих мастеров до сих пор мало изучено и некоторые атрибуции произведений тому или иному художнику вызывают споры.

²⁸⁴ Майзульс М. Р. Воображаемый враг. С. 156.

²⁸⁵ Corwin N. The Fire Landscape: Its Sources and Its Development from Bosch Through Jan Brueghel I. P. 315.

²⁸⁶ Ilsink M., Koldeweij J., Spronk R. Hieronymus Bosch. P. 180.

1.4. Питер Хюйс

Многие композиции, приписываемые Мандейну или его кругу, показывают переклички с тем, что упоминается в ранних источниках. Так, произведение из частной коллекции, проходившее на аукционе Сотби в 2014 г. (илл. 107), имеет ряд соприкосновений с описанием «Искушения святого Антония» в коллекции Филиппа II. В описях 1564 и 1614 гг. говорится следующее: «Картина с отшельником и большой дьявольской головой, во рту ее гнилой зуб, а под ней любовная пара»²⁸⁷. Из коллекции монарха происходит и святой Христофор²⁸⁸, ныне хранящийся в Дижоне (илл. 108). Однако более внимательное изучение деталей этой картины позволяет приписать ее скорее руке не Мандейна, а Питера Хюйса.

Этот художник по своей манере очень близок к последнему, а с 1545 г. работал в типографии Иеронима Кока²⁸⁹. Как и от Мандейна, от Хюйса осталось довольно мало подписных и датированных работ, что осложняет атрибуции картин одному или другому художнику. Однако это все-таки возможно, в том числе и на сопоставлении подписных картин мастеров. Хорошо заметно, что Мандейн гораздо более уверенный колорист, использующий сложные цветовые решения, тогда как Хюйс суше и рациональнее: составляя свои композиции из отдельных мизансцен он больше задумывается об общем рисунке, достигая впечатления большей уравновешенности и цельности.

Картина из Дижона перекликается с другим вариантом мастера 1560 г. из Винтертура (илл. 109), на котором имеется авторская подпись. Хюйс повторяет и фигуру святого Христофора, и некоторые демонические образы, в частности, монстра, тело которого состоит из небольшой хижины – это существо стоит в воде и замахивается на святого. Его образ у Хюйса связан с гравюрой,

²⁸⁷ Vandenbroeck P. The Spanish inventarios reales and Hieronymus Bosch. P. 48–63.

²⁸⁸ Heesch D. van. New Evidence on Pieter Huys as a Draughtsman and Designer of Prints // *Delineavit et Sculpsit* No 37. Den Haag: Stichting Delineavit et Sculpsit. 2014. P. 2–11.

²⁸⁹ Ibid.

опубликованной Иеронимом Коком в 1560-е гг. Это триптих со сценой Страшного суда, подписанный именем Иеронима Босха и оказавший значительное влияние на иконографию босхианских демонов в дальнейшем (илл. 110). Гравюра отсылает нас к ряду образов Босха, а также «Страшному суду» Аларта дю Хамеля. Ее исполнение К. Баретт было приписано руке Корнелиса Корта (1533–1578)²⁹⁰. Некоторые из демонов на центральной и правой частях листа полностью совпадают с теми, что изобразил Хюйс на картине из Винтертура. Это неуклюжий бес со щитом, прикрывающим его сзади, крупное жабоподобное существо с множеством лапок и другие. Переключки с образами на гравюре обнаруживаются и в нескольких сценах «Страшного суда» кисти Хюйса: это картина из Прадо (илл. 111), где повторяются образы сражающихся демонов на заднем плане, и произведение из Балтимора (илл. 112), где мы вновь встречаем схожих inferнальных созданий. Столь частое появление образов с гравюры в творчестве Хюйса, а также его работа на издательство «На четырех ветрах» закладывают весомые сомнения, а не был ли художник автором подготовительного рисунка.

Среди подписных и датированных работ Питера Хюйса есть также несколько картин с изображением искушения святого Антония. Самая ранняя из них хранится в Лувре и датируется 1547 г. (илл. 113), а наиболее поздняя, написанная спустя 30 лет, находится в музее Майера ван ден Берга (илл. 114). Святой на антверпенской картине изображен в центре, слева к нему приближается демоническое воинство, а справа изображено inferнальное пиршество. Похожую деталь можно найти еще на одной картине, хранящейся в испанском городе Овьедо (илл. 115). Стилистически она очень близка поздним работам мастера и вполне может быть причислена к кругу художника, а может быть исполнена и самим Хюйсом. Можно заметить и отдельные переключки в образах демонов между картинами из Антверпена и Овьедо. Повторяется и образ самого святого, склонившегося близ дерева, на котором

²⁹⁰ Barrett K. Boschian Bruegel, Brughelien Bosch: Hieronymus Cock's Production of "Bosch" Prints // Journal of Historians of Netherlandish Art. No 5:2. 2013. (<https://jhna.org/articles/boschian-bruegel-brughelien-bosch-hieronymus-cocks-production-bosch-prints/>) (дата обращения: 02.02.25)

закреплен киот с распятием, а ветви покрыты плотными шкурами или рогожами, создающими навес. Не вполне понятно при этом, какая из картин предшествовала. К. П. Юдин в своем эссе высказывает мнение о том, что первой была версия сюжета из Овьедо²⁹¹. Так или иначе картина из Овьедо является одной из пяти известных композиций, близких между собой (илл. 116–117). Однако по своим художественным качествам стоящая выше прочих. Ее можно считать первой и оригинальной версией данной композиции.

Картина из Овьедо имеет ряд перекличек и с другими произведениями, варьирующими босхианскую иконографию. Так, мотив хоровода встречается в картине из Зальцбурга (илл. 118) и, видимо, заимствован из нее или близкого к ней варианта, так как произведение из немецкого собрания относится к 1520-м гг.²⁹² и было создано за несколько лет до вступления Хюйса в гильдию Святого Луки. Картина из Зальцбурга также ближе стоит к оригинальной задумке Босха, совмещая историю о полете святого Антония и падении на землю и центральный мотив противостояния искушениям. Сам образ святого также примечателен: во всех упомянутых выше работах он схож между собой и отсылает нас еще и к триптиху с Иовом, упомянутому выше. Есть на картине из Овьедо цитаты и из «Сада земных наслаждений»: мидия с возлежащими в ее раковине любовниками, ягода, плывущая по волнам из которой выглядывают обнаженные фигуры и т. д. Это показывает довольно широкий арсенал босхианских образов, варьируемых его последователями в середине XVI в. Он расширится во многом и благодаря влиянию иконографии Питера Брейгеля Старшего, о котором пойдет речь во второй главе. Так, на картине из Овьедо можно заметить монстров-акробатов, перекликающихся со второй гравюрой по рисунку Питера Брейгеля Старшего, показывающей противостояние святого Иакова и волшебника Гермогена.

Некоторые образы демонов совершают путешествия от картины к картине, например, головоногий монстр с щитом на голове из композиции из Овьедо,

²⁹¹ <https://independent.academia.edu/%D0%9A%D0%BE%D0%BD%D1%81%D1%82%D0%B0%D0%BD%D1%82%D0%B8%D0%BD%D0%AE%D0%B4%D0%B8%D0%BD> (дата обращения: 02.02.25)

²⁹² Fleischer M., Oberli M., Leithner K. Lust am Schrecken: Ausdrucksformen des Grauens; eine Ausstellung der Gemäldegalerie der Akademie der bildenden Künste. Wien: Verlag Bibliothek der Provinz, 2014. P. 78.

обнаруживается на нескольких работах из частных собраний (илл. 119) и национальной галереи Канады (илл. 120), опубликованных Г. Унверфертом²⁹³. На одной из этих картин мы замечаем, как один из последователей Босха соединяет два наиболее частых сюжета (искушение святого Антония и святого Христофора) в одно изображение (илл. 121). Путаница в этих сюжетах иногда замечается и в ранних источниках, но тем более поразительно видеть это соединение визуализированным.

Из-за малого количества подписных картин состав творческого наследия Питера Хюйса находится в процессе постоянных изменений. Одна из inferнальных картин в собрании Прадо (илл. 122) долгое время носила имя художника, однако после выставки 2012 г.²⁹⁴ была определена как работа анонимного последователя Босха. В составе используемых монстров автор опирается на «Сад Земных наслаждений». Характерной цитатой из знаменитого триптиха являются герои, держащие на спине огромную сову, эту деталь можно обнаружить в правом углу картины из Прадо. Характерной босхианской деталью является и огромная сфера, заканчивающаяся стеклянным тубусом, около нее находится мужская фигура, рядом с которой стоит ангел, они указывают на сюжет произведения – видение рыцаря Тундала. История, часто входившая в арсенал подражателей Босха, в качестве примера можно вспомнить картину из Музея фонда Ласаро Гальдиано в Мадриде (илл. 28). Дендрохронологический анализ картины из Прадо показал, что она была написана в 1560-е гг.²⁹⁵ Однако ее исключение из творческого наследия Мандейна и Хюйса не вполне оправдано – Нэнси Корвин в своей диссертации замечает определенные стилистические переключки с поздним творчеством Хюйса²⁹⁶, подтверждается это и в текстах Д. ван Хейша²⁹⁷ и в эссе К. П. Юдина²⁹⁸.

²⁹³ Unverfehrt G. Hieronymus Bosch. P. 263.

²⁹⁴ Tapie A., Weemans M. Fables du paysage flamand: Bosch, Bles, Brueghel, Bril. Paris: Palais des Beaux-Arts de Lille, 2012. P. 190.

²⁹⁵ Ibid.

²⁹⁶ Corwin N. The Fire Landscape: Its Sources and Its Development from Bosch Through Jan Brueghel I. P. 345.

²⁹⁷ Heesch D. van. New Evidence on Pieter Huys as a Draughtsman and Designer of Prints. P. 2–11.

²⁹⁸ <https://independent.academia.edu/%D0%9A%D0%BE%D0%BD%D1%81%D1%82%D0%B0%D0%BD%D1%82%D0%B8%D0%BD%D0%AE%D0%B4%D0%B8%D0%BD> (дата обращения: 02.02.25)

Нэнси Корвин считает также картиной Хюйса произведение из Музея истории искусств в Вене (илл. 123)²⁹⁹ – оно соединяет сразу несколько цитат из Босха. С одной стороны, можно заметить, что очертания скалы, из которой выходит процессия демонов, взята из изображения святого Иеронима кисти Босха (илл. 124), а с другой – увидеть вполне явственные переключки между этой композицией и лиссабонским триптихом мастера. Свое предположение Н. Корвин строит на анализе пейзажа³⁰⁰, который очень близок решению ландшафта в картине Хюйса из музея Майера ван ден Берга, а его отдельные составляющие лишь сгруппированы в чуть ином порядке. В эту же группу исследовательница включает и еще одно «Искушение святого Антония» (илл. 125)³⁰¹, проходившее на аукционе 1958 г. и исчезнувшее из широкого поля с тех пор. Ее предположение подтверждается и существованием ряда гравюр (илл. 126), восходящих к имени Хюйса и демонстрирующих центральную часть интересующей нас композиции.

К группе возможных произведений Питера Хюйса можно также присоединить и картину из Государственного музея Майнца (илл. 127). Она также посвящена теме искушения святого Антония. Однако иконография произведения несколько иная: отшельник оказывается в затемненном пространстве, он изображен в центре, рядом с ним заметно большое бревно, взятое мастером из изображения святого Иеронима кисти Босха. Из персонажей, характерных для картин Хюйса, встречается несколько демонов: это свиноголовый монстр в шапероне, отсылающий нас к схожему герою из лиссабонского триптиха, а у Хюйса встречающийся на картине из Антверпена; большеголовая пара шагающих демонов, а также infernalная старуха, имеющая тело антропоморфного дерева и встречающаяся в антверпенском альбоме рисунков, ставшем предметом отдельного интереса Д. ван Хейша³⁰².

Как уже говорилось выше, многие картины имеют спорную атрибуцию и приписываются поочередно, то Яну Мандейну, то Питеру Хюйсу. Так еще одна

²⁹⁹ Corwin N. The Fire Landscape: Its Sources and Its Development from Bosch Through Jan Brueghel I. P. 344.

³⁰⁰ Ibid.

³⁰¹ Ibid. P. 348.

³⁰² Heesch D. van. Hieronymus Bosch, the Antwerp Sketchbook, and the Transfer of Images from Pen to Print. P. 291–314.

сцена «Искушения святого Антония» из музея Метрополитен (илл. 128) по-разному оценивается исследователями. Все сходятся на том, что произведение появилось не раньше середины XVI в., а Н. Корвин даже подчеркивает, что композиции, на которых фигура отшельника смещена вбок, не встречаются раньше этого времени³⁰³. Как работа Питера Хюйса картина была определена Эдуардом Мишелем³⁰⁴, однако Герд Унверферт³⁰⁵ подверг эту атрибуцию сомнению, поместив картину в поле спорных вещей, схожих с работами обоих мастеров. Так как подписные картины Хюйса разнесены по времени и несколько разнятся по манере исполнения, то атрибуция произведения осложняется еще сильнее. При этом стоит заметить, что ряд мотивов и деталей, встречающихся на картине, близок «Искушению святого Антония» Мандейна из Харлема. Это и характерные демоны с лисьими мордами, и обилие ножей со слегка изогнутым лезвием, а также inferнальные птицы с хохолками, похожие на адских попугайчиков, сидящие на ветках. На картине из Нью-Йорка такая птица показана сидящей рядом с подвешенной человеческой ногой, указывающей на огонь святого Антония, то есть эрготизм, одним из симптомов которого была гангрена, приводившая к потере конечностей. Поскольку заболевание связывалось со святым и лечилось при монастырях его имени, эта деталь не кажется здесь лишней.

Композиция из Метрополитен известна в еще нескольких версиях: в Музее Эразма Роттердамского (илл. 129) и нескольких частных собраниях. Эти три картины копируют композицию из Нью-Йорка, однако существует еще несколько картин, варьирующих ее отдельные образы. Наиболее значительные – произведения из Королевского музея изящных искусств в Брюсселе (илл. 130), Эскориала (илл. 131) и Музея истории искусств в Вене (илл. 132), на которых фигура святого будет перемещена в правую часть композиции, а также несколько изменится состав искушаемых отшельника демонов. Фигура обнаженной inferнальной обольстительницы останется неизменной, однако если на

³⁰³ Corwin N. The Fire Landscape: Its Sources and Its Development from Bosch Through Jan Brueghel I. P. 506.

³⁰⁴ Michel E. Peter Huys au Musée du Louvre // Gazette des beaux-arts No 77. Paris: Etablissement Busson, 1935. P. 150–154.

³⁰⁵ Unverfehrt G. Hieronymus Bosch. P. 282.

американской версии она держала сову, то на картине из Брюсселя художник вручает ей в руки сферу.

Иконография, избранная в картине из Метрополитен, отсылает нас к еще одному произведению с изображением святого Антония из собрания Прадо (илл. 133), считающегося работой учителя Питера Брейгеля Старшего – Питера Кука ван Альста (1502–1550). Фигура святого изображена слева, он поворачивается к соблазнительнице, фигуру которой можно увидеть справа вместе с ее пожилой спутницей, держащей в руке веретено, и которую можно счесть за ведьму. На фоне крупных фигур основных героев разворачивается инфернальный пейзаж, наполненный всевозможными демонами. Примечательно, что фигура искусительницы была довольно сильно переписана. Известна фотография картины первой половины XX в., на которой облик и очертания обнаженной фигуры несколько иные (илл. 134). Картина сильно пострадала, и перед ее продажей на аукционе Кристи в 1972 г. утраты были восполнены³⁰⁶. Однако это несколько исказило иконографию картины и сократило тот итальянизирующее впечатление, которое она производит. Как правомерно замечает в своем эссе К. П. Юдин,³⁰⁷ фигура соблазнительницы в ее изначальной версии основана на гравюре, изображающей Диану и восходящей к Россо Фиорентино (1494–1540) (илл. 135).

Похожая обнаженная фигура повторяется на еще одной версии, варьирующей иконографию упомянутой выше картины из Брюсселя и восходящей к группе картин Мандейна или Хьюйса. На Сотби в 1981 г. эта картина (илл. 136) проходила как Ян Мандейн, однако не попала в каталог Г. Унверферта. По всей видимости, ее автор знал произведение ван Алста, так как перенес на свою картину не только примечательный образ искусительницы, но и некоторые детали инфернального пейзажа и образы монстров. Имеет картина определенные переключки и с произведением Хьюйса из Лувра, а некоторые демоны идентичны

³⁰⁶ Mena Marqués M., Albarrán V. La belleza encerrada: de Fra Angelico a Fortuny. Madrid: Museo Nacional del Prado, 2013. P. 11.

³⁰⁷ <https://independent.academia.edu/%D0%9A%D0%BE%D0%BD%D1%81%D1%82%D0%B0%D0%BD%D1%82%D0%B8%D0%BD%D0%AE%D0%B4%D0%B8%D0%BD> (дата обращения: 02.02.25)

монстрам на изображении святого Христофора в Винтертуре. Это позволяет с осторожностью сблизить картину с работами Питера Хюйса.

Творчество Питера Хюйса показывает широкий ареал иконографических источников демонических мотивов, который существовал к середине XVI в. Близость между творчеством мастера и работами Яна Мандейна, а также рядом графических работ Питера Брейгеля Старшего доказывает существование широкого спроса на босхианские работы. Подводя общий итог теме, рассмотренной в первой главе, необходимо отметить, что творчество Иеронима Босха вызвало обширную волну подражаний, которая привела к тому, что имя художника стало обозначать скорее жанровую специфику, чем принадлежность произведения его кисти. Коммерческий интерес к произведениям мастера, а также возможность их прочтения, как в католическом, так и в протестантском ключе привело к формированию целого художественного поджанра – *spoockerij*, ставшего основной специализацией для многих живописцев, таких как Ян Мандейн, Питер Хюйс и другие.

ГЛАВА 2. ПИТЕР БРЕЙГЕЛЬ СТАРШИЙ – «ВТОРОЙ БОСХ»

Спустя всего несколько десятилетий после своей смерти Иероним Босх, как это было показано на примерах из первой главы, стал одним из самых известных мастеров Нидерландов, а его творчество распространилось во множестве копий, вариаций, пастишей и подражаний. Весомую роль в процессе распространения босхианских мотивов сыграла печатная графика, в том числе и гравюры, выпускаемые Иеронимом Коком и его издательством «На четырех ветрах».³⁰⁸ Уже Людовико Гвиччардини называет его «великим распространителем работ Иеронима Босха посредством печати»³⁰⁹. И действительно – И. Кок, начиная с 1550-х гг., опубликует не менее тридцати гравюр, в которых будет значиться имя Босха как изобретателя композиций³¹⁰. И хотя лишь две такие гравюры – «Искушение святого Антония» (по другим предположениям герой гравюры – святой Христофор) (илл. 137) и «Страшный суд», уже упоминаемый ранее, – были посвящены inferнальным темам, это стало важным толчком для карьеры и вдохновения молодого Питера Брейгеля Старшего, источником, где он мог черпать как отдельные мотивы, так и творческие приемы.

Брейгель создаст ряд босхианских рисунков, послуживших в дальнейшем основой для гравюр, исполненных Питером ван дер Хейденом (ок. 1530 – после 1572), – это и «Искушение святого Антония» (илл. 138), и «Добродетель Терпения» (илл. 139), и образы «Семи смертных грехов» (илл. 140–146), «Страшный суд» (илл. 147) и «Сошествие в ад» (илл. 148). Особенную роль сыграет пара гравюр, посвященных истории противостоянию святого Иакова и волшебника Гермогена, обсуждаемых в последней главе. Воплотится искусство Босха и в живописи Брейгеля, найдя свое воплощение в «Падение мятежных ангелов», «Триумфе

³⁰⁸ Конев А. Н. Мастера старонидерландской гравюры. СПб.: Издательство ГЭ, 2024. С. 109.

³⁰⁹ Koerner J. L. Bosch and Bruegel. P. 96.

³¹⁰ Bass M., Wyckoff E. Beyond Bosch. 2015.

смерти» и «Безумной Грете». Людовико Гвиччардини подчеркивает это и даже называет мастера «вторым Босхом»³¹¹. Этот титул будет повторен многими ранними биографами мастера и внесет свою лепту в путаницу в вопросах определения произведений двух художников, которая продлится вплоть до начала XX в. Еще в 1895 г. венский историк искусства Теодор фон Фриммель сетовал, что «довольно легко принять работы Брейгеля за работы Босха»³¹².

Однако, несмотря на существующую близость, Брейгель не слепо повторяет босхианскую иконографию – он меняет ее, вкладывая в знакомые и привлекательные образы демонов новое значение. Это изменение тональности, другие задачи, поставленные художником, особенно явственно проступают, если взглянуть на стихотворные характеристики, которыми Доминик Лампсоний (1532–1599) обозначает двух мастеров в своем сборнике «Изображения некоторых знаменитых художников Нижней Германии» (*“Pictorum aliquot celebrium Germaniae inferioris effigies”*)³¹³. В описании Босха акцент сделан на ужасе, страхе, на жутком и дьявольском, художник называется вторым Данте, способным перенести наш ум в ад (илл. 149). Совсем другую интонацию можно уловить в характеристике Брейгеля (илл. 150) – да, он новый Иероним Босх, но его оружие не страх, а остроумная шутка. При этом Лампсоний подчеркивает, что за этим стоит не легкомыслие, а напротив умелое сочетание нравоучения и легкости.

Это обращение скорее к сатире и к миру человеческого несовершенства было намечено уже и в творчестве Босха. Стоит вспомнить хотя бы прославленный «Воз сена», где каждый из участников стремится урвать заветный клоч, найти свое место под солнцем. Представление о демоническом как о внешнем враге, вторгающемся в нашу жизнь, постепенно сменяется благодаря все большему увлечению идеями гуманистов. Они говорят о ежедневной борьбе, которую каждый человек ведет внутри себя, противостоя искушениям и греху,

³¹¹ Koerner J. L. Bosch and Bruegel. P. 96.

³¹² Frimmel T. von. Verzeichniss der Gemälde im Besitze der Frau Baronin Auguste Stummer von Tarnob (Galerie Winter). Wien: Verlag der Sammlung, 1895. P. 16.

³¹³ Dominicus Lampsonius. Pictorum aliquot celebrium Germaniae inferioris effigies. The Hague, 1610. (<https://sites.courtauld.ac.uk/netherlandish-canon/>) (дата обращения: 20.03.25)

который есть в нем³¹⁴. Это позволяет в изображении зла отойти от повествовательной точности сюжета, позволить себе эксперимент в изображении демонов, что и делает Брейгель, вдыхающий новую жизнь в образы Босха, наполняя их находками из народного юмора, обыгрывая злободневные темы и выводя изображения дьявольских сцен из поля простого подражания в автономно существующий поджанр *spoockerij*.

Питер Брейгель Старший, усваивая многие иконографические схемы Босха, рекомбинирует их. Это заметно даже по наиболее близким к образам предшественника вещам. Гравюра с изображением «Искушения святого Антония» дает в данном случае хороший пример. Ее образный строй очень близок босхианским работам: отшельник на берегу в хижине, сделанной в дуплистом дереве, в центре композиции оказывается адская голова, являющаяся и пастью inferнального чудища и фантазийной архитектурой. Гротескным новшеством Брейгеля оказывается таверна, устроенная бесами в рыбе, возлежащей на адской голове. Подобное смешение знакомых, но не связанных между собой областей (живой и неживой природы, архитектуры, механизмов и т. д.) – характерный принцип босхианских фантазмагорий, лежащий в основе и всей последующей традиции.

При этом знакомство с искусством Босхо должно быть было осложнено для художника недоступностью многих оригинальных картин мастера, уже давно находившихся в резиденциях аристократических ценителей искусства. Первые соприкосновения с босхианским искусством для Брейгеля, по всей видимости, происходили через антверпенскую художественную среду. Вероятно, он мог видеть множества подражаний Босху в мастерских своих коллег по цеху. Долгое время считалось, что этому знакомству значительно способствовал Ян Вилленс де Кок, будучи отцом издателя, на которого работал Брейгель³¹⁵. Однако это положение было впоследствии отвергнуто, так как был радикально пересмотрен

³¹⁴ Guldner G. Das Toleranz-Problem in den Niederlanden im Ausgang des 16. Jahrhunderts. Lübeck: Matthiesen Verlag, 1968.

³¹⁵ Gelder G. J. van. Some unpublished works by Jan Wellens de Cock. P. 68–79.

корпус работ, приписанных этому мастеру³¹⁶. Определенное знакомство с босхианскими мотивами могло произойти и в мастерской Питера Кука ван Альста. На это указывает рассмотренное в предыдущей главе «Искушение святого Антония» из собрания Прадо, некоторые демонические образы можно найти и в других произведениях ван Альста, в том числе и в шпалерах, сотканных по его проектам.

Важным источником иконографии были и гравюры. А листы Аларта дю Хамеля были, вероятно, знакомы Брейгелю. Например, один из мотивов «Осажденного слона» – изображение войска, прикрывающегося большим щитом и выставляющего вперед лезвие исполинской пилы, – взят Брейгелем для сцены «Гнева» в серии «Семи смертных грехов». Заметно опирается на гравюру дю Хамеля и «Страшный суд» художника. Явственно босхианский облик имеет и композиция «Сошествия в ад» 1561 г. Согласно тексту апокрифического Евангелия от Никодима³¹⁷, Христос на листе Брейгеля изображен в свечении, окруженный девятью музицирующими ангелами. Ветхозаветные праведники выбегают в сторону Христа из демонической головы, ее пасть служила входом, но теперь ворота обрушены, а в ее черепе зияет дыра, показывающая напуганных происходящим демонов. Сцена наполнена всевозможными босхианскими фигурами монстров и бесов, которые стремятся закрыть врата, а также истязают грешников, вываривая их в гигантском котле (эта деталь кажется напрямую заимствованной из венского «Страшного суда» Босха). Изобилует сцена и всевозможными изображениями вооружения, то там, то здесь виднеются ножи, арбалеты, абордажные крючья и латы. А в правой части гравюры появляется рыцарский шлем на колесах. Некоторые исследователи связывают этот мотив с насмешкой над уходящей куртуазной культурой рыцарских поединков и джостр, так как изображенный Брейгелем шлем подчеркнуто архаичен и скорее связан с турнирными доспехами, чем с боевыми³¹⁸.

³¹⁶ Filedt Kok J. P. Drieluik met de Heilige Familie en graaf Hendrick III van Nassau, met op de buitenluiken de Annunciatie, ca. 1535 // Lucas van Leyden en de Renaissance. Leiden: Museum de Lakenhal, 2011. P. 108.

³¹⁷ Иисус Христос в документах истории / сост. Б. Г. Деревенский. СПб.: Алтейя, 2014. С. 120.

³¹⁸ Kavalier E. M. Pictorial Satire and Ironic Inversion: Peter Bruegel's Battle Between the Piggy Banks and Strong Boxes // Netherlands Yearbook for History of Art. No 47. Leiden: Brill, 1996. P. 155–179.

«Сошествие в ад» можно в целом считать для европейского искусства новым сюжетом — если в восточнохристианской традиции его изображения довольно часты, то в европейском Средневековье его изображали довольно редко, мысля чаще всего как часть расширенного страстного цикла. В подобной роли этот сюжет входит в «Большие страсти» Дюрера (илл. 151). По этой причине ряд исследователей считает, что это изображение завершало циклы гравюр из «Семи добродетелей» по рисункам Питера Брейгеля Старшего³¹⁹. На это намекает и стилистическая близость этих композиций, и то, что в описи имущества вдовы Иеронима Кока эта серия названа циклом из восьми листов³²⁰. Однако босхианские образы XVI в. надламывают эту традицию, выводя сюжет в самостоятельный и существующий сепаратно от страстных циклов. О картине с «Сошествием в ад» и повешенным Иудой в творчестве самого Босха упоминает Карел ван Мандер³²¹, что подробно обсуждалось в первой главе. Возможно, одна из подобных босхианских картин и послужила источником вдохновения для Брейгеля. Лаура Риттер³²² в качестве такого иконографически близкого произведения предлагает выразительную работу из частной коллекции, существующую в нескольких вариантах (илл. 152).

³¹⁹ Bassens M., Grieken J. van. Bruegel. The complete graphic works. London: Thames & Hudson, 2019. P. 135.

³²⁰ Pieter Brueghel the Elder. Drawings and Prints / ed. by N. M. Orenstein. New York: The Metropolitan Museum of Art, 2001. P. 212.

³²¹ Мандер К. ван. Книга о художниках. С. 66.

³²² Ritter L. M. The making of Bosch: Observations on his artistic reception. P. 278–293.

2.1. Триумф Смерти

Как уже было сказано выше, всего три живописные работы в творчестве Брейгеля могут быть сближены с Босхом. И начать их краткий обзор стоит с картины, стоящей дальше всего и по своей задумке, и по используемой иконографии от работ Босха. Это «Триумф Смерти» (илл. 153) из собрания Прадо. Художник разворачивает широкую панораму адского пейзажа, наполненного воинами смерти, уносящими все живое. Произведение Брейгеля, наверное, одно из самых влиятельных среди группы работ, показывающих всевластие Смерти и временность человеческой жизни. Известно несколько точных копий с картины, выполненных сыновьями мастера, хранящихся в Кливленде (илл. 154), в Граце (илл. 155), Базеле (илл. 156) и нескольких частных коллекциях (илл. 157).

«Триумф Смерти» Брейгеля не датирован, но часто рассматривается исследователями вкупе с «Падением Мятёжных ангелов» и с «Безумной Гретой», так как большинство сходятся на том, что он был написан около 1562 г.³²³ Заказчик картины не известен, однако она уже упоминается у Карела ван Мандера, который говорит о картине «Которая изображает, как применяются в борьбе со смертью всевозможные ... средства»³²⁴. В XVII в. она принадлежала видному антверпенскому нобилю и коллекционеру Филиппу ван Фалкенису, который владел также и одной из реплик «Воза сена» Босха³²⁵. Из этих трех работ произведение несколько выбивается стилистически: зритель видит опустошенный, разрушенный смертью мир с высоты птичьего полета, тогда как в двух других картинах выбрана несколько иная точка зрения. «Триумф Смерти» оказывается и наиболее серьезным и пугающим произведением, отходящим от ироничной ноты двух прочих. Картина Брейгеля показывает нам не христианский

³²³ Bruegel / ed. by Hoppe-Harnoncourt A., Oberthaler E., Penot S. London: Thames & Hudson, 2018. P. 167.

³²⁴ Мандер К. ван. Книга о художниках. С. 119.

³²⁵ Kemperdick S. Kopien, varianten, reminiszenzen. P. 6–23.

Апокалипсис, но нечто совсем иное – несмотря на то что в центре композиции есть крест, бог, кажется, покинул эту землю. Уолтер Гибсон называет эту сцену «секулярный Апокалипсис», где нет ни судьи, ни спасения³²⁶. Хотя наличие пламени и архитектура, по своим очертаниям схожая и заменяющая мотив адской головы, может нас натолкнуть и на ассоциации с более традиционными Страшными судами.

Интересно взглянуть на иконографическое решение картины, а оно довольно сложно и имеет обширный набор источников. Бесспорно влияние на произведение Брейгеля традиции изображения плясок смерти, когда разные сословия оказываются бессильны противостоять своему неминуемому концу. Самой известной и лежащей в основе ряда фигур на картине Питера Брейгеля Старшего была серия гравюр «Пляска смерти» Ганса Гольбейна Младшего (1497–1543) (илл. 158), впервые опубликованная в Лионе в 1538 г.³²⁷ Хотя хорошо заметно, что следование Брейгеля этому графическому образцу неточное – он часто варьирует типы фигур или совмещает персонажей с разных листов в одну мизансцену. Опирается Брейгель и на традиционную средневековую иконографию «Триумфа Смерти» с изображением скелета на колеснице, мотив который можно увидеть в XIV и XV вв. (илл. 159) в монументальной итальянской живописи, а после широко распространяемый в гравюре (илл. 160)³²⁸. Встречается он и в изображениях к поэме Петрарки (1304–1374) «Триумфы»³²⁹. А среди близкого окружения Брейгеля можно вспомнить один из рисунков Питера Кука ван Альста (илл. 161), а также гравюру Амброзиуса Франкена (илл. 162), показывающих мотив аллегии триумфа Славы и Смерти на колеснице. Еще один нарратив, органически связанный с образом Брейгеля, – нравоучительная притча о встрече трех мертвецов и трех живых, распространяемая в пересказах, а иногда и в изображениях со второй половины XIII в.³³⁰. И если в более ранних вариантах ее иконографии персонажи были статично показаны друг напротив

³²⁶ Gibson W. S. Pieter Brueghel and art of laughter. P. 62.

³²⁷ Clark J. M. The Dance of Death by Hans Holbein. London: Phaidon press, 1947.

³²⁸ Gibson W. S. Pieter Brueghel and art of laughter. P. 63.

³²⁹ Петрарка. Триумфы / пер. В. Б. Микушевича. М.: Время, 2000.

³³⁰ Gibson W. S. Pieter Brueghel and art of laughter. P. 60.

друга, то в поздних книжных миниатюрах начала XVI в. мертвецы и живые часто противопоставлены, изображенные в момент сражения или противостояния (илл. 163). В частности, так этот сюжет трактует итальянский художник-миниатюрист Джулио Кловьо (1498–1578), у которого Брейгель мог учиться³³¹ или, по крайней мере, бывать в мастерской.

Мир торжества смерти, созданный Брейгелем, действительно далек от изображений ада у Босха, однако характер опустошенного пейзажа и наличие ряда перенятых мотивов показывает, что и в этом случае не обошлось без влияния предшественника. Переключка в первую очередь заметна с героями «Воза сена». Это и влюбленная пара, изображенная Босхом на стогу, и встречающаяся у Брейгеля в сопровождении мертвого скрипача, и мужская фигура, преследуемая адскими псами, и подвергшийся нападению паломник, убиваемый скелетом и повторенный в фигуре монаха на мосту, а также другие схожие лежащие и терзаемые персонажи, взятые как с центральной доски, так и с правой створки с изображением ада. К босхианским мотивам можно причислить и мотив с большойдохлой рыбой, рядом с которой изображено множество мелких рыб, – это авторская отсылка к знаменитой гравюре по-своему же рисунку с указанием имени Босха, считываемый современниками как оммаж к нему. Нарочитые цитаты из Босха могут быть объяснены несколькими мотивами: во-первых, высокой популярностью «Воза сена», который вызывал жгучее желание обладать им у коллекционеров этого времени, о чем уже говорилось в первой главе; во-вторых, общая коммерческая успешность босхианских мотивов; в-третьих, подходящая назидательная нота «Воза сена» – людские пороки и желания, трактуемые как причина, по которой бог отвернулся от человечества.

По мнению Анны Павлак, Брейгель создает гуманистическое произведение, проникнутое идеями Эразма Роттердамского и призывающее к размышлению о внутреннем мире. Как фигуру, связанную с меланхолией, она интерпретирует изображение скелета у башни слева³³², сидящего в задумчивой позе,

³³¹ Bruegel. 2018. P. 166.

³³² Pawlak A. Trilogie der gottessuche. Berlin: Gebr. Mann Verlag, 2011. P. 137.

действительно напоминающего знаменитую гравюру Дюрера (илл. 164). Этот мотив вполне может быть связан с символикой бренности (*vanitas*), так как назидательный смысл композиции Брейгеля во многом лежит в том, что, несмотря на ужасающую катастрофу, люди не перестают цепляться за земные блага и не желают отречься от греховной жизни. При внимательном рассматривании композиции можно найти отсылки и ко всем Семи смертным грехам.

«Триумф Смерти» – произведение, сочетающее в себе довольно много разнообразных визуальных отсылок, укорененное в традицию изображение Плясок Смерти, известное еще со Средневековья. При этом мастер использует ряд узнаваемых элементов, почерпнутых им из творчества Иеронима Босха. Если предположить, что работа предназначалась для кардинала Гранвеллы, то в этом можно усмотреть как желание понравиться заказчику, так и использование уже наработанных на подготовке гравюр образов.

2.2. Падение мятежных ангелов

Главным произведением Питера Брейгеля Старшего, варьирующим босхианскую образность, безусловно, является «Падение мятежных ангелов» (илл. 165). Картина была куплена Королевским музеем изящных искусств в 1846 г. как работа Питера Брейгеля Младшего, которому часто приписывали изображения, наполненные демонами. Впоследствии картина приписывалась Иерониму Босху вплоть до 1898 г., когда за рамой в левом нижнем углу была обнаружена подпись *M.D.LXII/BRVEGEL*³³³. Это стало неоспоримым подтверждением авторства мастера, как и упоминание картины в некоторых ранних источниках. Хотя ее не называет Карел ван Мандер, она появляется в маргиналиях экземпляра его трактата, принадлежавшего антверпенскому коллекционеру Питеру Стевенсу (1590–1668), который указывает, что видел картину Брейгеля «Падение Люцифера»³³⁴.

В центре композиции мы находим архангела Михаила, его меч поднят, крылья расправлены, а прекрасный лазоревый плащ развивается. В левой руке он держит щит с красным латинским крестом – символом распятия. Фигура архангела стоит на ужасном чудовище, имеющем семь голов, inferнальное существо изображено в свободном падении, его брюхо повернуто вверх, головы перекручены. Эта сцена окружена сонмом демонов, ужасающим торнадо, спускающимся из небесной сферы. Брейгель дает волю фантазии, и его монстры имеют сложные гибридные формы, сочетающие в себе всевозможных животных, антропоморфные черты, одежды, инструменты, вооружение и т. д. Несколько ангелов помогают Михаилу бороться с inferнальным воинством.

³³³ Meganck T. L. Pieter Bruegel the Elder. Fall of the Rebel Angels. Milano: Silvana Editoriale, 2019. P. 17.

³³⁴ Briels J. Amator Pictoriae Artis. De Antwerpse kunstveramelaar Peeter Stevens (1590–1668) en zijn Constkamer // Jaarboek Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen. Antwerpen: Museum Voor Schone Kunsten, 1980. P. 137–226.

Сюжет картины восходит к апокрифическому тексту, рассказывающему о первом противостоянии добра и зла, когда ангел Люцифер посчитал себя выше бога и был изгнан с небес. Августин³³⁵ помещает этот сюжет в первый день Творения, когда свет отделялся от тьмы; этот момент, по всей видимости, Брейгель и стремится обыграть через контрасты цвета и света на своей картине. Сюжет станет особенно популярен в Позднем Средневековье, его можно найти во множестве книжных миниатюр (илл. 166), входит он и в круг благочестивого чтения, преподносимый такими трактатами как “*Speculum Humanae Salvationis*”, как предвестие событий Нового Завета и указание на первородный грех человечества³³⁶. Однако в станковой живописи XVI в. сюжет встречается нечасто.

Наиболее примечательный пример – алтарная картина (илл. 167) для антверпенской гильдии фехтовальщиков, исполненная в 1554 г. Франсом Флорисом (1520–1570)³³⁷. Работа выдающегося романиста, безусловно, была знакома Брейгелю, интересен и художественный прием, используемый Флорисом для раскрытия сюжета. Мятежные ангелы проходят трансформацию от антропоморфных существ к дьявольским химерам. При этом художник дистанцируется от популярной босхианской образности и в силу своих творческих устремлений за ориентир выбирает итальянское искусство и «Страшный суд» Микеланджело (1475–1564). Брейгель и Флорис были знакомы, возможно, даже находились в ситуации конфликта и соперничества. По крайней мере, такую картину рисует перед читателем забавный риторический опус живописца и рисовальщика Лукаса де Хере (1534–1584). На страницах его “*Invective, aen enen Quidam Schilder*” Флорис называет своего оппонента «мастером карнавальных кукол», а Брейгель своего визави «художником сахарных фигурок»³³⁸.

У самого Босха мятежные ангелы появляются лишь как мотив, дополняющий образы в нескольких его триптихах. На левой створке «Воза Сена»

³³⁵ Блаженный Августин. Творения / подг. С. И. Еремеева. Т.3. СПб.: Алтейя, 1998. С. 508.

³³⁶ Meganck T. L. Pieter Bruegel the Elder. P. 27.

³³⁷ Pinson Y. Fall of the Angels and Creation of Eve in Bosch's Eden: Meaning and Iconographical Sources // Flanders in a European Perspective: Manuscript Illumination around 1400 in Flanders and Abroad. Louvain: Peeters, 1995. P. 693–707.

³³⁸ Richardson T. Pieter Bruegel the Elder: Art Discourse in the Sixteenth-Century Netherlands. Burlington: Ahgate Publishing LTD, 2011. P. 47.

и «Страшного суда» он помещается над изображением Эдемского сада. Архангел Михаил изгоняет ангелов, уже обретших монструозный насекомоподобный облик. Фигура небесного воина в золотом доспехе и с раскрытыми крыльями напрямую заимствуется Брейгелем. Из художественного арсенала Босха берет он, по всей видимости, и сложное решение пейзажа, изменяющегося от светлой к темной полусфере. Однако смысл этого приема меняется: у Босха в сцене «Восхождения блаженных на небо» так был показан путь праведников в рай, у Брейгеля же это чудовищная воронка, по которой осуществляется низвержение мятежных ангелов. При этом образ мастера необычайно сложен, и окончательной уверенности в сюжете нет до сих пор. Наличие семиголового монстра подталкивает некоторых исследователей увидеть связь картины с сюжетом Апокалипсиса³³⁹, так как подобный inferнальный зверь упоминается в «Откровении» Иоанна Богослова.

Зверь Апокалипсиса прочно теряется среди других дьявольских существ. Большинство из них Брейгель действительно показывает в падении, их тела перевернуты головой вниз. Некоторые из персонажей даже поддаются расшифровке – комичный ослиноголовый монстр, окруженный роем мух, видимо, является Вельзевулом, подобным образом он встречается и на гравюрах того времени (илл. 168), легко узнаваемый по этому атрибуту. Самого же Люцифера исследователи часто видят в темной полуфигуре в правом верхнем углу³⁴⁰, уходящей за край картины и представленной только темным очертанием. Соединение двух иконографических мотивов – Люцифера и зверя Апокалипсиса – в данном случае, вероятно, сознательный прием мастера, вторящий Босху. Большинство его триптихов строится по схеме, рассказывающей историю от грехопадения до адских мучений. Брейгель сжимает начало и конец в один комплексный образ, где среди inferнальных образов есть отсылка и к началу зла, и к концу времен.

Патетика «Падения мятежных ангелов» опробована Брейгелем и в более ранних его образах. Во многом его художественное решение в брюссельской

³³⁹ Bruegel. 2018. P. 171.

³⁴⁰ Meganck T. L. Pieter Bruegel the Elder. P. 36.

картине продиктовано находками, сделанными при подготовке рисунков к гравюрам «Семи смертных грехов» и гравюре «Стойкость» (илл. 169), из серии «Семи добродетелей». Аллегория стойкости вступает в борьбу с зооморфными демоническими олицетворениями грехов: медведем, ослом, павлином, жабой, кабаном и петухом. Все они как атрибуты персонификаций семи смертных грехов есть на упоминаемых ранее гравюрах. Сам образ стойкости схож с фигурой архангела Михаила: она представлена с крыльями и в латном нагруднике, попирающая закованного в цепи монстра. Образы упомянутых выше животных, ассоциируемых с грехами, есть и на брюссельской картине. В правом углу есть медведь, а в левом – кабан; Вельзевул имеет ослиные уши, а рядом с ним изображена забавная птица, которую можно принять за ощипанного павлина; чуть дальше можно заметить собаку, сражающуюся с демоническим ящером, а внизу изображена жаба. В этой же роли это земноводное встречалось и у Босха, восседая на обнаженной грешнице в аду на правой створке «Сада земных наслаждений».

Как уже говорилось выше, Брейгель, вторя традиции Босха, создает гибридных демонов, смешивая антропоморфные и звериные черты и соединяя их подчас с элементами неживой природы и рукотворными предметами. Демоны демонстративно маргинальны, а их образы наполнены физиологическими подробностями. Один из бесов, изображенный Брейгелем в левом нижнем углу, имеет отдаленно похожее на человеческое тело и голову ящерицы, падая, он прикусывает свою нижнюю лапку и демонстративно опорожняет свой желудок. Этим же занят и еще один монстр в центре композиции. Их неблагоприятное занятие не только отталкивающее, но и говорит об ужасном зловонии, которое в Позднем Средневековье часто связывалось с адом и демонами³⁴¹. С адом ассоциировался и ужасающий шум, гвалт и гам³⁴². Некоторые демоны Брейгеля трубят в длинные горны, а один имеющий голову ракообразного и клешни, и вовсе имеет тело, сходное с народным музыкальным инструментом (колесной

³⁴¹ Falkenburg R., Vergara A. The Devil is in the Detail: Ways of Seeing Joachim Patinir's World Landscapes // Patinir. Madrid: Museo del Prado, 1988. P. 61–79.

³⁴² Moens K. Muziek & Grafiek: Burgermoraal en muziek in de 16de- en 17de- eeuwse Nederlanden. Antwerp: Hessenhuis, 1994. P. 38.

лирой), ассоциировавшемся с бедняками и бродягами. Эти детали перекликаются с образом ада на правой створке «Сада земных наслаждений», где Босх превратил этот музыкальный инструмент в орудие пытки.

Еще один важный мотив, встречающийся у обоих мастеров, – бесплодность зла и его тщетные попытки к размножению. В разных местах композиции Брейгель оставляет мертвые, потерявшие листву, ветки, перекликающиеся с высохшими деревьями Босха. Многие демоны имеют потомство: птицевидный монстр справа пытается защитить его от удара ангельского клинка, еще один демон разверзает живот, за которым заметны битые яйца. Еще одно большое яйцо находится в центре композиции, а птица слева несется прямо в полете. Такое изобилие яиц, по всей видимости, создает перекличку между глупостью и грехом, базирующуюся на фольклорном каламбуре³⁴³. Слово желток (*dooier*) в нидерландском языке омонимично слову «дурак», и этот образ часто встречается в творчестве Брейгеля, а также в картинах, приписываемых Босху. Примером может выступить известная картина, на которой изображено большое яйцо, наполненное музицирующими дурнями (илл. 170). Встречаются изображения яиц и в оригинальных работах мастера, в частности, на «Искушении святого Антония» из Лиссабона.

Брейгель вторит и идее перевернутого мира: как и у Босха, его рыбы летают, а птицы падают, не в силах держаться в воздухе. Брейгель использует также и гибридных, скорее, водных существ, изображенных в полете. Яркий пример – монстр в центре композиции, имеющий черты рыбы и краба с раковинами мидии вместо крыльев. Это, вероятно, отсылка на глупость и разврат – мидии служили частым атрибутом Великого поста и еды бедняков³⁴⁴, а ее створки служили убежищем для любовников на центральной доске «Сада земных наслаждений».

Возможно, одним из источников вдохновения при создании «Падения мятежных ангелов» Питером Брейгелем Старшим были и его впечатления от ученических лет в мастерской Питера Кука ван Альста. Широко известно, что

³⁴³ Sullivan M. Madness and Folly: Peter Bruegel the Elder's Dulle Griet // The Art Bulletin. Vol. 59. No. 1. New York: CAA. P. 55–66.

³⁴⁴ Bruegel. 2018. P. 86.

учитель мастера был тесно связан со шпалерными мануфактурами в Южных Нидерландах³⁴⁵, нас же интересует подготовленная им серия «Семи смертных грехов». Семиголовый зверь Апокалипсиса, схожий по своему строению с монстром на картине Брейгеля тащит кареты – олицетворения Гордыни и Похоти (илл. 171). За ними поднимается столп дыма, в котором кружатся босхианские демоны. Возможно, Брейгель мог быть знаком с подготовительными рисунками или картонами учителя. Так или иначе, серия шпалер, вытканная брюссельским ткачом Виллемом де Паннемакером (ок. 1510 – 1581) по композициям Питера Кука ван Альста имела широкую популярность, и существует несколько сохранившихся серий этих ковров, принадлежавших в XVI в. влиятельным аристократам, таким как Марии Венгерская (1505–1558) или граф Эгмонт (1522–1568)³⁴⁶.

Важной новацией в образном строе брейгелевских демонов, которую замечает Тине Меганк,³⁴⁷ является то, что они показывают знакомство мастера с зарождающейся культурой кабинетов редкостей, а также с экзотикой, к 1560-м гг. довольно широко поступавшей из стран Нового света в Европу. Как она показывает в своем исследовании, Брейгель был дружен с картографом Абрахом Ортелиусом (1527–1598) и через него познакомился с выдающимся итальянским ботаником Сципионом Фабиусом, женатым на родственнице известного натуралиста Улиссе Альдрованди (1522–1605)³⁴⁸. Эти примеры показывают, сколь вовлечен был Брейгель в интеллектуальную среду своего времени, что находило отражение и в его живописи, в том числе в трактовке демонических образов. Подтверждается это и в посмертной эпитафии, которую Ортелиус внес в свой *Album amicorum* после скоропостижной кончины друга. В ней именитый картограф говорит, что Брейгель изображал природу столь точно, что она могла испугаться его притязаний,³⁴⁹ и, вторя риторической традиции того времени, сравнивает мастера с античным

³⁴⁵ Campbell T. Tapestry in the Renaissance: Art and Magnificence. London: Yale University Press, 2002. P. 410.

³⁴⁶ Ibid. P. 416.

³⁴⁷ Meganck T. L. Pieter Bruegel the Elder. P. 69.

³⁴⁸ Simili R. Il teatro della natura di Ulisse Aldrovandi. Bologna: Compositori, 2004. P. 131.

³⁴⁹ Melion W. S. Shaping the Netherlandish Canon. Karel Van Mander's Schilder-Boeck. Chicago: Chicago University Press, 1991. P. 173.

художником Эвпомпом, о котором Плиний говорит, что тот никогда не знал над собой другого учителя, кроме природы³⁵⁰.

Знания, полученные Брейгелем в результате общения с представителями естественных наук, нашли свое применение в «Падении мятежных ангелов». Это становится особенно очевидным, если внимательнее всмотреться в зооморфные черты изображенных гибридных демонов. Некоторых животных мастер изображал до и после интересующей нас картины. Так, бурых медведей он включил в один из своих ранних рисунков (илл. 172), а мартышки вида красноголовый мангобей даже станут персонажами отдельной картины (илл. 173). Обезьяны этого же вида донимают незадачливого коммивояжера на гравюре (илл. 174) по рисунку мастера, встречаются они среди монстров и на другой босхианской картине художника – «Безумная Грета», о которой речь еще пойдет в дальнейшем. При этом значение мартышек на композициях Брейгеля может быть различно, если в сценах *spoockerij* они указывают на человеческую греховность и неумение остановиться перед искушением³⁵¹, то трактовка «Двух обезьян» вызывает многолетние споры у исследователей. Маргарет Салливан сближает картину с христианским и морализирующим подтекстом³⁵², а Матиас Илсинк, напротив, видит в этой картине не назидательный посыл, а философствующее рассуждение о природе искусства и вечном подражании творца природе³⁵³. Еще один исследователь творчества мастера, Альфонс Монбалье, и вовсе предлагает более социологический подход к проблеме и рассуждает о рынке экзотических животных в Антверпене XVI в. и влиянии его на изобразительное искусство³⁵⁴. По всей видимости, правота есть во всех подходах, и широкий спрос на мартышек подстегивал интерес художников к ним и приводил к поиску дополнительных смыслов, закладываемых в изображение этих животных.

³⁵⁰ Плиний Старший. Естественное знание. Об искусстве. С. 66.

³⁵¹ Schepers B. Monkey Madness in Seventeenth-Century Antwerp // The Rubenianum Quarterly. Antwerpen: Rubenianum. 2012. No. 4. P. 3–4.

³⁵² Sullivan M. A. Peter Bruegel the Elder's Two Monkeys: A New Interpretation // Art Bulletin. No 63. New York: College Art Association, 1981. P. 114–126.

³⁵³ Ilsink M. Bosch en Bruegel als Bosch. 134.

³⁵⁴ Montballieu A. De twee appjes van P. Bruegel of de Singerie over de Schelde te Antwerpen in 1562 // Jaarboek Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen. Antwerpen: Museum Voor Schone Kunsten, 1983. P. 119–211.

Еще одним экзотическим существом, которое будет встречаться и в других работах Брейгеля, а также повлияет на демоническую иконографию XVII в., является шарообразная рыба. В дальнейшем мы найдем ее и в ряде гравюр, и на картинах Франса Франкена Младшего (1581–1642). Изображенная рядом с Вельзевулом, она пытается ускользнуть от удара мечом. Это морское существо вполне натуралистично передано Брейгелем и схоже с рыбами семейства иглобрюхих. В поиске источника Брейгель мог обратиться к разным изданиям и, в частности, к энциклопедии о рыбах “*De piscibus Marinis*”, вышедшей в Лионе в 1554 г. и написанной Гийомом Ронделе³⁵⁵. Хотя нельзя отрицать и гипотезу, что в одном из кабинетов редкостей художник мог видеть высушенный образец этого обитателя морей.

Тине Меганк видит и еще некоторые фрагменты, восходящие к экзотическим животным, в облике некоторых из монстров. По ее мнению, чешуйчатый демон слева напоминает своей шкурой броненосца³⁵⁶, который хоть и был удивительным южно-американским чудом, уже встречается в альбоме с животными и рептилиями (илл. 175), подготовленном в 1542 г. Ламбертом Ломбардом (1505/1506 – 1566) для императора Карла V (1500–1558). Распространялись изображения этого зверя и в гравюре, в частности, он встречается в книге французского врача Пьера Белона (1517–1564), вышедшей в 1555 г. в издательстве «Плантен» в Антверпене³⁵⁷. Встречается зверь и на известной гравюре Адриана Колларта (1560–1618) по рисунку Мартена де Воса (1532–1603) (илл. 176), где несет на себе персонификацию Америки.

Любопытны и рукотворные детали, которые становятся вооружением, доспехами или даже продолжением тел некоторых демонов. Так, один из мятежных ангелов, изображенный в центре композиции в шлеме и с изогнутой короткой саблей, навевающая своей формой ассоциации с магометанами, как с неверными, являющимися угрозой для христиан европейцев. В качестве щита он использует основание для солнечных часов, совмещенное с компасом, что

³⁵⁵ Meganck T. L. Pieter Bruegel the Elder. P. 69.

³⁵⁶ Ibid. P. 84.

³⁵⁷ Ibid. P. 87.

становится ясно, если рассмотреть его гравировку с указанием сторон света и знаков зодиака. Возможно, это еще одна тонкая отсылка автора к борьбе света со злом, которая длится от начала времен и до их завершения. Еще один демон, носящий воротник из крупных цветных перьев, по всей видимости, намекает на американских индейцев, которые, благодаря многим фантастическим рассказам путешественников, ассоциировались с дикостью, каннибализмом и дьяволопоклонничеством. А американский историк Чарльз Зика в одном из своих исследований наглядно демонстрирует влияние гравюр, связанных с Новым Светом, на иконографию колдовства и демонических сцен³⁵⁸. В миссионерской деятельности монахов францисканцев в Латинской Америке частое упоминание демонов и дьявола и специальная связывание их образов с местными культами приведут к тому, что босхо-брейгевские образы ада повлияют на местное монументальное искусство Раннего Нового времени³⁵⁹.

Важным новшеством, уже отмеченным ранними источниками, было то, что по сравнению с Босхом Брейгель вносит значительную комическую ноту. Это является следствием увлечения мастера народной культурой и камерами риториков. Связь мастера с литературой и театром особенно явственно прослеживается в «Безумной Грете», но заметна она и в других произведениях художника. Подобная комплексность образов Брейгеля, безусловно, не могла не привлекать его просвещенных заказчиков, как знал он и о популярности Босха среди аристократов, близких правящему двору. «Падения мятежных ангелов», вероятно, могло быть выполнено для кардинала Антонио Перрено де Гранвела, о знании картин Босха которым уже говорилось в первой главе. Этому предположению есть ряд косвенных доказательств.

Из ряда источников известно, что кардинал высоко ценил произведения Брейгеля, несколько из них было в его коллекции³⁶⁰, а уже после смерти художника

³⁵⁸ Zika C. Cannibalism and Witchcraft in Early Modern Europe: Reading the Visual Images. P. 77–105.

³⁵⁹ Heesch D. van. Imagining Hieronymus Bosch in colonial Peru: foreign sources, indigenous responses // Simiolus. No 39:4. Utrecht: Stichting Nederlandse Kunsthistorische Publicaties, 2017. P. 351–369.

³⁶⁰ Dinard S.-P. La collection du cardinal Antoine de Granvelle (1517–1586). L'inventaire du palais Granvelle de 1607 // Les Cardinaux de la Renaissance et la modernité artistique. Villeneuve d'Ascq: Institut de recherches historiques du Septentrion, 2012. P. 157–168.

в 1570-е гг. Гранвелла пытается добыть некоторые работы мастера для своего собрания³⁶¹. По всей видимости, в 1560-е гг. кардинал находится все в более и более тревожном состоянии. Его автократический стиль управления вызывает неудовольствие местного дворянства, в регионе растут симпатии к протестантизму. Из писем Гранвеллы ко двору в 1562–1563 гг. видна его встревоженность, он все больше апеллирует к мысли, что происходящие в Нидерландах события приведут к Апокалипсису³⁶². Подобные эсхатологической тематики произведения начинают все больше интересовать кардинала. В описи его коллекции 1607 г. указана картина «Архангел Михаил, сражающийся с демонами», однако ее размеры не соответствуют картине Брейгеля³⁶³. Вероятно, это была не единственная картина на эту тему в коллекции. В это же время кардинал заказывает серию босхианских шпалер, о которой уже упоминалась в первой главе, а также еще одну по проектам Бернарда ван Орлея, посвященную сценам из Апокалипсиса (илл. 177)³⁶⁴.

Подводя итог выше сказанному, стоит отметить, что «Падение Мятёжных ангелов» при всем своем внешнем сходстве с произведениями Иеронима Босха и его последователей воспроизводит лишь некоторые характерные черты их творчества. В работе Питера Брейгеля Старшего можно заметить тот же гибридный подход в составлении монстров из разных антропоморфных и зооморфных частей, а некоторые из демонов и прямо заимствуются из произведений предшественника. Однако круг источников для этих мотивов меняется, становятся доступными разнообразные гравированные издания, рассказывающие о редкостях Нового Света, а образ Брейгеля начинает играть роль не назидательной религиозной сцены, а скорее занимательного произведения, требующего долгого рассмотрения знатоком экзотических редкостей.

³⁶¹ Ježková M. Rudolf II and the Collection of the de Granvelle Family // *Hans von Aachen in Context: Proceedings of the International Conference*. Prague: Artefactum, 2012. P. 227–231.

³⁶² Rodríguez-Salgado M. J. King, Bishop, Pawn? Philip II and Granvelle in the 1550s and 1560s // *Les Granvelle et les anciens Pays-Bas*. Leuven University Press, 2000. P. 105–133.

³⁶³ Dinard S.-P. La collection du cardinal Antoine de Granvelle (1517–1586). P. 157–168.

³⁶⁴ Campbell T. Tapestry in the Renaissance. P. 435.

2.3. Безумная Грета

Третья из рассматриваемых картин (илл. 178), отвечая внешне босхианской схеме построения, также демонстрирует ряд отличительных черт и показывает глубокое переплетение в творчестве Питера Брейгеля Старшего бытовых тем и образов подземного мира. Сюжет об истории «Безумной Греты» необычайно показателен, так как объединяет фантастические мотивы и пласт фольклора (пословиц, народного театра), имеющий существенный морализаторский посыл. Элементы потустороннего мира имеют здесь различное значение как назидательная символика и комический элемент для развлечения искушенной публики.

Питер Брейгель Старший, став изобретателем многих иконографических схем, связанных с потусторонним миром, и произведя перестройку творческого наследия Иеронима Босха, предопределил долгую жизнь этих образов в последующих столетиях во фламандском искусстве. Если самого Питера Брейгеля Старшего в источниках XVI в. сравнивали с Босхом, говоря о подражании его образам, то для XVII в. уже сам мастер стал единицей отсчета. Давид Рейкарт III (1612–1661) и многие другие художники данного направления часто удостоивались прозвища «Второй Брейгель»³⁶⁵. Это дополнительное подтверждение важности творчества Питера Брейгеля Старшего в формировании подобного жанра во фламандском искусстве XVII в., который часто определялся через него; в инвентарях коллекций этого времени можно встретить фразы «картина в брейгелевском духе», «брейгелевская сцена»³⁶⁶ и т. д. Именно эта линия утвердилась во многом из-за ориентации на данную традицию наиболее влиятельных мастеров, в частности, Давида Тенирса Младшего (1610–1690), который вызвал волну подражаний благодаря собственной финансовой

³⁶⁵ Haute B. van. David III Ryckaert. P. 19.

³⁶⁶ Denuce J. Koninkamers. Inventarissen van Kunstverzamelingen... P. 195.

успешности и популярности на художественном рынке, укрепив позиции брейгелевской иконографии, на которую он ориентировался.

Одним из важных сюжетов, сформированных Питером Брейгелем Старшим, стало изображение истории о безумной Грете. Название знаменитой картины «Безумная Грета» (*“Dulle Griet”*) 1563 г. приводит уже Карел Мандер в «Книге о художниках». Он пишет, что изображение безумной крестьянки, совершающей грабительский поход в ад, находится в замке императора Рудольфа II в Праге³⁶⁷, таким образом, мы узнаем не только местоположение картины в начале XVII в., но и ее интерпретацию младшим современником мастера. Неизвестно, как работа покинула собрание Габсбургов, однако неудивительно, что фантастическое изображение с множеством причудливых деталей оказалось в коллекции Рудольфа II – император был известен своим увлечением оккультными знаниями, астрологией и алхимией³⁶⁸.

Фламандское прилагательное *“dul”* имеет несколько значений и может переводиться как «глупый», «безумный» или «свирепый», «буйный»³⁶⁹. Все эти оттенки художник воплощает в своей работе, рассказывающей зрителю о порочной невоздержанности героини, которая связана с жадностью, гневом и глупостью, то есть смертными грехами, связанными с тем дьявольским безумством, которое затуманило разум старухи. Ее фигуру мастер располагает в центре, она выделена размером и в отличие от других женщин, дерущихся, грабящих и мародерствующих в адских ландшафтах, представленных Брейгелем зрителю. Непропорционально большие размеры главной героини исследователи объясняли различно: некоторые видели в этом обращение к позднесредневековой изобразительной традиции и выделение главной фигуры, имеющей аллегорический подтекст персонификации грехов³⁷⁰, другие объясняют это праздничными мистериями, распространенными в Антверпене XVI в.³⁷¹. Во время кermess

³⁶⁷ Мандер К. ван. Книга о художниках. С. 227.

³⁶⁸ Vandenbroeck P. Rudolf II als verzamelaar van werk van en naar Jheronimus Bosch. P. 119–133.

³⁶⁹ Grauls J. Volkstaal en Volksleven in het werk von Pieter Bruegel. P. 39.

³⁷⁰ Marijnissen R. Bosch and Bruegel on human folly // Folie et déraison a la Renaissance. Colloque international novembre. Brussel: ULB. 1973. P. 41–52.

³⁷¹ Huet L. Pieter Bruegel. De biografie. Antwerpen: Polis, 2016. P. 38.

горожане не только устраивали театральные постановки с нравоучительными народными пьесами, но и проводили шествия с большими куклами, «великанами», изображающими тех или иных героев. В 1561 г. подобные увеселения проходили в честь конкурса между камерами ритоворов на традиционном празднике (*“ladjuwee”*), плата из Мехелена «Ирис» (*“De Lisbloem”*) показывала назидательную сценку, в которой одной из героинь была «Грета, ограбившая преисподнюю»³⁷², что, безусловно, могло запомниться интересующемуся театром художнику.

Интерпретация картины через образы народного театра – одна из самых распространенных. Существует несколько фольклорных мотивов, ставших опорными точками для подобных объяснений. Все они сконцентрированы вокруг представления Греты как властной сварливой крестьянки, терроризирующей своего супруга и оспаривающей главенство в доме. Существует специальное выражение в нидерландском языке для обозначения вздорной супруги – *“kwaad wijf”*. Выражения «где есть две Греты, там собаки не нужны», «одна женщина создает шум, две – много неприятностей, три – ярмарку, четыре – потасовку, пять – армию, а шесть побьют и дьявола» и «столь безумна, что может ограбить ад», традиция называть именем Грета пушки, а также наличие подобных героинь в народных пьесах XVI в.³⁷³ – все это делает подобную интерпретацию вполне убедительной. Склонные и агрессивные женщины, способные побить даже демонов, – частый сюжет немецких средневековых пьес и поэм³⁷⁴, в частности, в текстах Ганса Сакса. В одной из своих поэм он рассказывает историю богача, победившего дьявола, натравив на него нескольких старух, в другой истории Сатана приходит в мир в поисках жены, но встречает столь вздорную женщину, что в испуге возвращается в ад³⁷⁵.

Встречается подобный мотив и на гравюрах Позднего Средневековья – на анонимном листе (илл. 179), изданном в Аугсбурге в 1475 г., изображена старуха, избивающая чертей металлическим ковшом на длинной ручке. А на ксилографии

³⁷² Vandommele J. Als in een spiegel : vrede, kennis en gemeenschap op het Antwerpse Landjuweel van 1561. Hilversum: Verloren, 2011. P. 278.

³⁷³ Gibson W. S. Pieter Brueghel and art of laughter. P. 127.

³⁷⁴ Ibid. P. 135.

³⁷⁵ Сакс Г. Избранное / под ред. А. Г. Левинтона. М.: ГИХЛ. 1959. С. 192.

Бартеля Бехама 1532 г. (илл. 180) сварливая крестьянка избивает самого Вельзевула³⁷⁶. Бьет веретеном незадачливого демона и женщина на гравюре 1528 г. Якоба Бинка (илл. 181). Помимо ряда подобных образов, изображающих противоборство демонам, существует огромное количество работ, изображающих избиение женами своих мужей. Этот сюжет, называемый часто «борьбой за штаны», так как на ряде гравюр незадачливые мужья лишались не только власти в доме, но и своих брюк, был популярен в народном театре и также мог подразумеваться в данном контексте.

Марта Пикок отмечает, что, несмотря на широкое распространение образа сварливой жены в народной культуре, положение женщины в нидерландском обществе было не столь однозначным³⁷⁷. Свобода и независимость многих женщин в регионе удивляла современников, в частности, этим был поражен итальянский торговец, ведущий дела в Антверпене, Лодовико Гвиччардини (1521–1589). В своем описании Нидерландов 1567 г. он отмечал, что нигде не видел столь активных женщин, часто подхватывающих семейные дела после смерти супруга³⁷⁸. Важным дискурсом являлось и участие женщин в нидерландской войне за независимость. Наиболее известные женщины-воительницы – Кенау Хасселер (1526–1588) и Трейн ван Леemput (1530–1607), истории которых широко распространились в Нидерландах, а иконография сложилась в многочисленных анонимных гравюрах³⁷⁹. Однако отношение к героиням, которые нарушали привычные гендерные роли, оставалось весьма противоречивым.

Однако не только изображения вздорной жены повлияли на Брейгеля. Грета – это еще и олицетворение ряда смертных грехов, и в первую очередь – Гнева. Фигура женщины в доспехах и с мечом довольно близко копирует схожую на рисунке мастера, с которого будет сделана гравюра, входящая в цикл «Семи смертных грехов». Жадность героини олицетворяет награбленное ею добро: из котелка, корзинки и тюков старухи вываливаются как драгоценности, так и простые предметы

³⁷⁶ Gibson W. S. Pieter Brueghel and art of laughter. P. 136.

³⁷⁷ Peacock M. Proverbial Reframing: Rebuking and Revering Women in Trousers. P. 13–34.

³⁷⁸ Guicciardini L. Beschrijvinghe van alle de Nederlanden (1612) / ed. P. Montanus. Haarlem: Fibula-Van Dishoeck, 1979. P. 245.

³⁷⁹ Peacock M. Proverbial Reframing: Rebuking and Revering Women in Trousers. P. 13–34.

быта. Некоторые исследователи указывают еще и на Похоть, как один из высмеиваемых в этом образе грехов, подмечая пояс героини, который она несет в руках, а также наличие полупрозрачной вуали на ее шлеме³⁸⁰. Она интерпретируется как связанная с пословицей о голубом плаще – символе супружеской неверности. Однако это предположение довольно умозрительно и скорее продиктовано другими более очевидными переключками с фламандскими пословицами.

Еще одним источником для сюжета о Безумной Грете стала апокрифическая легенда о Маргарите Антиохийской³⁸¹. Согласно этой легенде, святой Маргарите пришлось сразиться с двумя бесами. Первый появился в виде ужасного дракона, который был остановлен девой при помощи распятия. Второй же явился в человеческом облике и был обездвижен силой молитвы Маргариты, после чего связан ее покрывалом и избит. В народном воображении эта дева и мученица, вынужденная сражаться с дьяволом, постепенно трансформировалась из хрупкой девушки в сильную и яростную женщину. Так в образе одной героини соединились две сущности: 1) святой Маргариты, покровительницы беременных и домашнего труда, которая почитаема и поныне; 2) злой вредоносной и воинственной безумицы. Комические истории о святой Маргарите были широко известны в XVI в., а наиболее известный литературный источник – «Сборник старых римско-католических легенд» (*“Den Roomschen Uylen-Spiegel: Getrocken uyt verscheyden oude Roomsche-Catholijke Legende boeken, ende andere schrijvers”*) 1671 г. протестантского теолога Якоба Лидия³⁸².

Образ гневливой женщины, привязывающей демона к подушке, встречается уже в некоторых средневековых произведениях малой пластики. Такие гротески мы находим в малой пластике мизерикордов в Старой церкви Дордрехта (илл. 182), в Аарсхоте и в церкви святой Екатерины в Хогстратене, где нам даже известно имя

³⁸⁰ Pinson Y. Folly and vanity in Bruegel's Dulle Griet: proverbial metaphors and their relationship to Bosch's imagery // *Studies in Iconography*. Vol. 20. Kalamazoo: Western Michigan University, 1999. P. 185–213.

³⁸¹ Haute B. van. “Dulle Griet” in seventeenth-century Flemish painting: a risible image of popular peasant culture // *Acta Academica*. 2011. P. 1–40.

³⁸² Lydius J. *Den Roomschen Uylen-Spiegel : Getrocken uyt verscheyden oude Roomsche-Catholijke Legende boeken, ende andere schrijvers*. Amsterdam: Verbeek, 1716. P. 362.

мастера – Альбрехт Гельмерс³⁸³. Интересно, что они соседствуют с изображениями на схожие темы женской силы, рядом показаны и Самсон, и Далила, и Аристотель, и Филлида (илл. 183).

Изображение женщины, изображенной за схожим занятием, Брейгель помещает в свою картину «Нидерландские пословицы» (илл. 184). Отчаянная крестьянка держит демона, придавив его коленом к подушке и привязывая к ней отрезом ткани. Рядом она бросила веретено – символ добропорядочной хозяйки, часто встречающийся в нидерландских эмблемах. Изображение этого мотива есть и на «Безумной Грете»: одна из женщин заломила лапы птичьеголового монстра за спину и связывает его. Данный образ перенимает для своей «Ведьмы» 1630-х гг. Давид Тенирс Младший. Это подробно освещается в последней главе.

Скажем несколько слов еще и об окружении героини Питера Брейгеля Старшего. Слева мастер помещает изображение гигантской адской головы. В этом он следует босхианской традиции – адские головы можно найти и в других работах на дьявольскую тематику – как у Брейгеля, так и у его современников, предшественников и последователей. Часто голова помещается в изображения «Страшного суда», «Искушения святого Антония» и т. д. В носу адской головы сидит сова – символ глупости и темного начала. Роль бровей исполняют винные кувшины, намекающие как на Чревоугодие, так и на Похоть. Пустые горшки были общим образом сладострастия и женского сексуального начала³⁸⁴, их во множестве Брейгель помещает в композицию, иллюстрирующую соответствующий смертный грех в своей серии 1550-х гг. Встречается этот образ и у других мастеров XVI и XVII вв., в частности, в известном «Искушении святого Антония» Йооса ван Красбека (ок. 1650 г., Кунстхалле, Карлсруэ), о котором еще пойдет речь.

Слева раскинулся адский пейзаж – под всполохи огненного зарева армия вздорных крестьянок осаждает крепость демонов, которые в испуге отстреливаются из арбалетов. Вдалеке виднеются адский корабль и голые фигурки

³⁸³ Adriaensen E., Segers G. De Collegiale Kerk van de H. Katharina te Hoogstraeten. Hoogstraeten: Hoof-Roelans, 1895. P. 112.

³⁸⁴ Froitzheim E. M. Die "Versuchung des Heiligen Antonius" von Joos van Craesbeeck // Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen in Baden-Württemberg 25. 1988. P. 85–107.

грешников: они бегут к виселице, ползают на четвереньках и отбиваются от зверей. Ближе к зрителю расположена монструозная фигура человека с лодкой на плечах. Его нижняя часть представляет собой куриное яйцо, оно расколото, а персонаж выгребает из себя монеты большой ложкой. Монеты ловят стоящие внизу женщины. Я. Граулс предполагает, что этот герой также связан с пословицами, и связывает фигуру с выражением «черпать большой ложкой», обозначающее неразумную расточительность³⁸⁵. Ему вторит Маргарет Салливан, считая это указанием на Глупость, тем более что яйца были ее символом, помимо указания на Похоть³⁸⁶. В похожем значении яйца появляются в гравюре по рисунку Брейгеля «Ведьма из Маллегема», о которой еще будет сказано подробнее. На картине много и других элементов, связанных с яйцами. Безусловно, одним из основных иконографических источников Брейгеля здесь был «Сад земных наслаждений» Босха, где в аду также присутствует герой, тело которого выглядит как расколотое яйцо. Судно на плечах героя – это «голубая лодка» (*blauwe schuit*), известный образ из народного театра, в котором были собраны представители разных сословий, предавшиеся порокам³⁸⁷. Пассажиры лодки Брейгеля держат блюдо с жареной курицей (намек на Чревоугодие) и прозрачную сферу (бренность бытия). «Голубая лодка» – один из традиционных образов, часто встречающихся у Иеронима Босха и его последователей. Наиболее знаменитым воплощением этого сюжета стал «Корабль дураков» Себастьяна Брандта³⁸⁸.

Анализ «Безумной Греты» Питера Брейгеля Старшего показывает, что к босхианским мотивам мастер добавляет еще и фольклорные элементы, обогащая сюжетное разнообразие поджанра *sproockerij* и меняя его восприятие. Все более образы ада и демонов начинают прочитываться как сатирические, а назидательный посыл передается скорее через комические детали.

³⁸⁵ Grauls J. Volkstaal en Volksleven in het werk von Pieter Bruegel. P. 41.

³⁸⁶ Sullivan M. Madness and Folly: Peter Bruegel the Elder's Dulle Griet. P. 55–66.

³⁸⁷ Pleij H. Het gilde van de Blauwe Schuit: Literatuur, volksfeest en burgermoraal in de late Middeleeuwen. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2009. P. 29.

³⁸⁸ Брант С. Корабль дураков. 1984.

2.4. Реминисценции Безумной Греты Питера Брейгеля Старшего в XVII в.

Тема Безумной Греты найдет некоторый отклик у художников XVII в. Но так как ее решения будут довольно близки работе Брейгеля, то о них будет сказано в рамках данной главы. Речь пойдет о двух мастерах, которые продолжают эту иконографии в новом столетии: Давид Тенирс Младший и Давид Рейкарт III. Оба мастера были плотно связаны с босхо-брейгелевской традицией, и появление в их арсенале этого сюжета не вызывает удивления. При этом образы мастеров более камерные и, вероятно, они не видели самой работы художника, но могли видеть некоторые пастиши более позднего времени. Несмотря на то что Рейкарт опирался на творчество Тенирса, из-за малого количества датированных произведений на интересующий нас сюжет сложно говорить о том, кто был первым в возрождении темы во фламандском искусстве.

Наиболее интересной и поражающей своими художественными качествами работой из этого круга является «Безумная Грета» Давида Рейкарта III 1650 г. из Музея истории искусства в Вене (илл. 185). Картина имеет удивительно хорошую сохранность и является практически эталонной в наследии художника. Она поражает гармоничным выбором красок, которые нанесены тонким, но уверенным слоем. На ней изображена старуха, окруженная адским пламенем, ее глаза горят безумным огнем, волосы выбились из-под платка, а на поясе болтается большой охотничий нож. Женщина в неистовстве замахивается метлой на группу зооморфных демонов, в ужасе убегающих от нее. В синем фартуке у нее награбленные драгоценности, которые не дают сомневаться в правильности прочтения сюжета, несмотря на то что долгое время сюжет работы вызывал споры. В императорские коллекции работа попадает в 1781 г. из собрания эрцгерцога Карла Александра Лотарингского (1712–1780)³⁸⁹, в это время она была описана Кристианом фон Мечелем как «ведьма с

³⁸⁹ Ren L. de, Dervaux E., Franz T., Galand M., Guyon C., Petiot A., Zedinger R. Charles-Alexandre de Lorraine, prince de l'Europe des Lumières. Lunéville: Musée du château de Lunéville, 2012. P. 146.

метлой у костра, призывающую в пещеру демонов»³⁹⁰. Эта трактовка повторяется у Ф. ван ден Брандена в части о художнике³⁹¹. Повторяется трактовка фон Мечела и в каталоге музея 1973 г.³⁹², впервые сюжет картины был правильно определен в публикации Лео де Рена 1987 г.³⁹³

Рейкарт подчеркивает комичность ситуации: его старуха, как и у Брейгеля, имеет грубые черты лица, однако она даже не воительница, а простая взбалмошная крестьянка. Это подчеркивает порочность главной героини, которая символом домашних забот и добродетелей – метлой – не убирает свой дом, а сражается с демонами в аду. Глупость старухи подчеркивается излюбленным символом Рейкарта – небольшой совой, которая заметна в ветках дерева (совы часто появляются у Рейкарта в картинах с алхимиками и кабацких сценах)³⁹⁴. С алхимической темой связывают также демона, выглядящего как стеклянная колба, имеющая птичьи лапы и извергающая языки пламени. Некоторые исследователи видят в этом ссылку на алхимическую символику, где ртуть обозначается как дракон или огнедышащий змей, который помещается в колбу³⁹⁵. Однако вполне вероятно, что Рейкарт просто соединил зооморфные черты с бытовым предметом, создав таким образом забавного монстра, как это часто делали и Босх, и Брейгель.

Существует предположение, что «Безумная Грета» из Вены создавалась как парное произведение к «Искушению святого Антония» из Палаццо Питти (илл. 186)³⁹⁶. Это произведение также происходит из брюссельской коллекции эрцгерцога Карла Александра Лотарингского³⁹⁷ и близко по размерам. Еще одно сходство – похожее композиционное решение: фигура старца противопоставлена группе демонов, которая очень близка той, что встречается в «Безумной Грете», – это скелетообразные зооморфные монстры, решенные в светлых тонах. Подобное

³⁹⁰ Mechel C. von. Verzeichniss der Gemälde der Kaiserlich königlichen Bilder Gallerie in Wien. Wien. 1783. P. 128.

³⁹¹ Branden F. J. van den. Geschiedenis der Antwerpsche schilderschool. 3 vols. Antwerp: J.-E. Buschmann, 1883. P. 858.

³⁹² Demus K. Verzeichnis der Gemälde. Wien: Kunsthistorisches Museum, 1973. P. 178.

³⁹³ Ren L. De. Charles-Alexandre de Lorraine: Collectionneur et amateur d'art // Gouverneur general des Pays-Bas autrichiens. Brussels: Bibliotheque royale, 1987. P. 50–73.

³⁹⁴ Статкевич В. О. Образ алхимика во фламандском изобразительном искусстве XVII века // Феномен алхимии в истории науки, философии, культуре: материалы IV международной научной конференции. СПб.: РХГА, 2022. С. 108–117.

³⁹⁵ Haute. B. van. “Dulle Griet” in seventeenth-century Flemish painting: a risible image of popular peasant culture. P. 1–40.

³⁹⁶ Haute B. van. David III Ryckaert. P. 146.

³⁹⁷ Ren L. de, Dervaux E., Franz T., Galand M., Guyon C., Petiot A., Zedinger R. Charles-Alexandre de Lorraine. P. 168.

противопоставление также было в духе мастера: в 1649 г. он написал два монументальных полотна для эрцгерцога Леопольда Вильгельма, где были представлены деревенский праздник и разграбление селения солдатами из Северных Нидерландов. Здесь происходит подобное сравнение добродетельной жизни святого и порочной натуры Греты, а оба сюжета объединяются взаимодействием с демонами.

В сцены «Искушения святого Антония» мастера XVII в. часто добавляли образы, найденные ими для других сюжетов, связанных с потусторонними силами. На работе Рейкарта изображены демоны, оседлавшие летающих монструозных рыб и устраивающие дуэль, они яростно сражаются друг с другом. Этот образ часто встречался в картинах Давида Тенирса Младшего как на сюжет искушения святого Антония, так и в сценах с ведьмами. По всей видимости, он был позаимствован именно у этого мастера, служившего ориентиром для Рейкарта долгие годы. Первоисточником же этих образов являются гравюры по рисункам Брейгеля, рассказывающие о столкновении волшебника Гермогена и святого Иакова, о которых еще пойдет речь в последней главе. Там, в левой верхней части композиции, изображены женщины, сидящие на монстрах, – одна из них одета, а две другие обнажены. Ведьмы сражаются между собой, и здесь Брейгель дает отсылку к древним фольклорным мотивам. Это переложение древнегерманского фольклора о существовании добрых и злых богинь леса, сражающихся друг с другом. Французский монах-доминиканец и проповедник Этьен Бурбонский (1180–1261) разделял их на тех, кто летал на палках, называя их добродетельными женами (*bonae res*), и тех, кто летал верхом на волках, именуя их стригами (*striga*)³⁹⁸. Их образы смешались и потеряли ясность, став одним из элементов в формировании образа ведьма в народной культуре.

Группа демонов на картине Рейкарта возможно прочесть и как отсылку на аллегория пяти чувств. Это важная деталь еще раз подчеркивает связь между демоническими сюжетами и иконографическими схемами, которые принято ассоциировать с жанровым искусством. Маленький демон с надутыми щеками

³⁹⁸ Encyclopedia of Witchcraft / ed. by R. Golden. The Western Tradition. Oxford, Santa Barbara: ABC-CLIO. 2006. P. 1089.

может олицетворять вкус, монстр с флейтой – слух, одноглазое чудовище – зрение, а существо с гигантской пастью и раздутыми ноздрями – обоняние, осязание же можно увидеть в остальных персонажах, близко расположенных друг к другу и размахивающих своими когтистыми лапами. Подобное соединение общего сюжета с образами семи смертных грехов, человеческих чувств или фольклорных мотивов очень распространено. Ряд деталей помимо бытового наглядного значения получают еще одно, дополнительное, а зритель должен вникнуть и прочесть визуальную загадку, умение разгадать которую – качество, высоко ценимое в XVII в. Игровая сторона культуры этого времени отмечалась как исследователями, так и современниками, в частности, Корнелис де Би писал, что умелый мастер способен не только научить зрителя морали, но и развлечь его, пробуждая любознательность и остроту ума³⁹⁹.

Примерно в это же время Давид Рейкарт III пишет еще одну версию «Безумной Греты» (частное собрание, 1650-е гг.) (илл. 187)⁴⁰⁰. Она имеет ряд отличий: во-первых, мастер зеркально меняет ее композицию, располагая Грету справа, а демонов слева; во-вторых, старуха вооружена уже не метлой, а мечом, который крепко держит двумя руками, свирепо замахиваясь на монстров. Демоны решаются мастером в привычной для него манере, однако в этой работе видно сходство с картинами Тенирса, о которых еще пойдет речь. Это проявляется и в том, что Грета вооружена мечом, и в наборе монстров, используемых Рейкартом. Среди них появляются демон в крестьянском берете, существо с лошадиным черепом вместо головы, адский скелетоподобный пес – характерные для Тенирса мотивы. Монстра, выглядящего как алхимический сосуд, заменяет схожий демон, основой туловища которого становится сосуд, напоминающий масленку с носиком.

Еще одна картина Рейкарта, написанная на данный сюжет, была продана на аукционе Доротеум в Вене в 2015 г. (илл. 188)⁴⁰¹. Она необычайно интересна иконографически: Грета на данной работе не отгоняет монстров, а избивает одного

³⁹⁹ Bie C. de. Het Gulden Cabinet van de edel vry Schilderconst (1661). Soest: Davaco Publishers, 1971. P. 15.

⁴⁰⁰ Haute B. van. David III Ryckaert. P. 145.

⁴⁰¹ <https://www.dorotheum.com/en/1/2332618> (дата обращения: 20.03.25)

из них, примотав демона к подушке. Разъяренная женщина удерживает его коленом, замахиваясь веретеном, слева оставшиеся монстры в испуге сплетаются в клубок; в верхней части работы изображена летающая рыба, затемненное пространство освещают лишь адские всполохи на заднем плане. Безусловно, это отсылка к истории о святой Маргарите и фольклорной традиции, воплощенной Брейгелем в своих «Нидерландских пословицах». Однако если Тенирс перенял эту иконографию и применил для комического изображения ведьмы, о чем упоминалось в первой главе, то Рейкарт воплощает этот фольклорный мотив наиболее близко к Брейгелю и фольклорному тексту. Это уникальное и интереснейшее изображение в XVII в., наиболее точно представляющее два ответвления сюжета о Безумной Грете. Здесь воплощается не просто причудливая сцена с комической старухой, как могут быть прочитаны другие подобные образы, а читается нравоучительный посыл мастера. Главным антагонистом оказываются не демоны, а старуха, которая столь порочна, что пугает исчадий ада, и неудивительно ее оружие – веретено, символ женского труда и добродетели, которое используется не по своему прямому назначению. Подобное подчеркнутое моральное послание характерно для Рейкарта, эта же идея воплощалась в его образах алхимиков, где жены пытались вернуть своих мужей на истинный путь, указывая им на Библию⁴⁰².

Давид Рейкарт III исполнил всего три работы на тему Безумной Греты, но его немногочисленные образы, обращающиеся к тематике потустороннего мира, довольно близки между собой и могут быть рассмотрены в данном контексте. Довольно самобытны картины мастера, изображающие пляски демонов. Работа «Ведьма» 1650-х гг. из Музея искусств в Клермон-Ферране (илл. 189) не поддается четкой интерпретации. Пять зооморфных скелетоподобных демонов водят хоровод на переднем плане, над ними висит глубокий глиняный горшок, а слева сидит маленький монстр и играет на флейте. В верхнем левом углу в светлом сиянии изображена мужская фигура с бородой, которую Б. ван Хауте считает образом Бога-

⁴⁰² Статкевич В. О. Светотеневые эффекты в сценах с алхимиками в творчестве Давида Рейкарта III // Образная память и средства художественной выразительности в истории искусства: сб. статей. М.: РГГУ, 2022. С. 166–176.

отца⁴⁰³, в правой нижней части изображена еще одна фигура, которая неясно выступает из тени, на ее голове платок, что дает возможность предположить, что это женщина. Эта догадка и дала основания для названия картины, однако иконография работы не находит аналогов среди прочих ведовских сцен. Б. ван Хауте интерпретирует картину как наглядное представление последствий дьявольского искушения и жизни в грехе⁴⁰⁴, однако ряд деталей (таких как горшок по центру и главенствующее положение демонического хора) вызывают сомнения. В качестве гипотезы можно предположить, что перед нами самобытное воплощение сюжета искушения святого Антония и фигура вверху не Бог-отец, а отшельник. Горшок можно прочесть как образ похоти, часто встречающейся в подобных картинах, в частности, его использует Йос ван Красбек (1605/1606 – 1654), и тогда женщина, выглядывающая из пещеры, не ведьма, а искусительница, одна из демонов, донимающих Антония.

Близкой к рассмотренной выше картине является «Дьявольский концерт» (1650-е гг., частное собрание) (илл. 190). Группа демонов стоит кругом: одни поют, другие играют на духовых инструментах, а один играет роль пюпитра, поддерживая лист с нотами на спине. Монстров окружает не адское пламя, как на других картинах, а обычный ландшафт – слева изображен дом, справа открывается ночной пейзаж. Из дома выглядывает через приоткрытую дверь женщина. А. П. де Меримонде предполагает, что это ведьма⁴⁰⁵, которая вызвала демонов, исполняющих для нее свою дьявольскую серенаду. Картина также рассматривалась как олицетворение расплаты за несправедную жизнь, а женщина воспринималась как куртизанка⁴⁰⁶, эту догадку подтверждает тема музыки, которая часто дополняла назидательные сюжеты о продажной любви. Хотя данная картина и не вписывается в обычные иконографические схемы колдовства во Фландрии XVII в., предположение А. П. де Меримонде может быть верно, так как вдалеке мы видим изображение костра и трех обнаженных человеческих фигур около него. По всей видимости, перед нами

⁴⁰³ Haute B. van. David III Ryckaert. P. 126.

⁴⁰⁴ Ibid.

⁴⁰⁵ Mirimonde A. P. de. La musique el le fantastique chez David Rijckaert III // Jaarboek Koninklijk Museum voor Schone Kunsten van Antwerpen XVI. Antwerpen. 1968. P. 177–216.

⁴⁰⁶ Haute B. van. David III Ryckaert. P. 127.

изображение шабаша, на который демоны приглашают ведьму, выманивая ее своей музыкой. Но главные герои данной картины именно они, монстры, которые должны поразить зрителя своей отвратительностью и причудливостью соединения разнообразных зооморфных форм. Один из них имеет деревянные культи вместо задних лап, напоминая о суеверной средневековой боязни физических увечий и представлений о том, что дьявол не может создать ничего здорового и полноценного⁴⁰⁷.

Связь шума, музыки и демонов эксплуатируется Рейкартом в еще одном «Искушении святого Антония» (1650-е гг., Палаццо Питти) (илл. 191), где характерные для Рейкарта монстры играют на лютнях и флейтах, поют и размахивают различными предметами, в частности, метлами и оружием. Поведение демонов напоминает народную традицию осмеяния, выражающуюся в унижительных шествиях, когда виновник подвергался побоям и сталкивался с шумной толпой. В отечественной историографии эта традиция известна под ее французским названием *charivari*⁴⁰⁸. В Нидерландах она называлась *scherminkelen* или *ketelmuziek*, при этом первый термин предпочтительней, так как слово *ketelmuziek* часто употребляли и для обозначения шума во время праздников и карнавалов⁴⁰⁹. Подобные унижительные шествия были частью жизни фламандских деревень Раннего Нового времени, этому наказанию подвергались многие преступления против морали. Обычно осуждались скорые браки вдовцов, беременность и потеря девственности до замужества, отказ от свадьбы и т. д.

Давид Рейкарт создал еще несколько довольно типичных образов святого Антония, однако, завершая разговор о работах мастера, стоит сказать еще о двух изображениях пороков, в которые также встраиваются демонические персонажи. Это аллегории бренности и жадности (1650-е гг., замок Вайсенштайн, Поммерсфельден; Музей изящных искусств, Лион) (илл. 192–193). На первой картине изображена полуфигура мужчины за столом: он раскуривает трубку, вдыхая дым, рядом стоит медицинская колба, намекающая на болезнь и скорую смерть. Это характерное размышление на тему *vanitas* – человеческая жизнь столь же мимолетна, что и

⁴⁰⁷ Davidson J. P. The Dark Side of European Culture, 1400–1700. P. 110.

⁴⁰⁸ Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. М.: Художественная литература, 1990. С. 163.

⁴⁰⁹ Moens K. Muziek & Grafiek. P. 38.

табачный дымок⁴¹⁰. Фантастическую и назидательную ноту вносит появление демона за плечами мужчины. В отличие от святого Антония он не в состоянии противостоять дьявольским искушениям, что и приведет его к бесславному концу в аду. Картина прекрасно дополняет второй образ – аллегория жадности. Возможно, они даже составляли серию. На картине изображена улыбающаяся старуха, она с увлечением считает и взвешивает золотые монеты. Из темноты за ней также выступает фигура свиноголового демона, тянущегося к мешочку с монетами. Назидательный посыл данных работ ясен. Это характерная черта Давида Рейкарта III – использовать образы потустороннего мира для усиления морализаторского значения своих произведений.

Возвращаясь к теме Безумной Греты, рассмотрим, как она изображалась Давидом Тенирсом Младшим. Мастер неоднократно обращался к данному сюжету, однако многие известные ныне произведения выполнены мастерской или кем-то из подражателей художника. Наиболее известна «Безумная Грета» 1650-х гг. (частное лондонское собрание) (илл. 194), которая может быть как произведением самого мастера, так и работой его мастерской под контролем Тенирса. В этой сцене художник трактует Грету как простую вздорную крестьянку, она даже не облачена в латы, как это происходит на картине Брейгеля. Старуха окружена толпой демонов, характерных для сцен искушения святого Антония, и имеющих брейгелевское происхождение. Это стандартный набор персонажей: старуха с рогами, гротескный демон-крестьянин, оседлавший дьявольского коня с черепом вместо головы, бесам Тенирса присуща яркая антропоморфность, в отличие от существ Давида Рейкарта III, многие жители преисподней выглядят у художника как гротескные крестьяне в духе Адриана Браувера (1605/1606 – 1638). Помимо прочих демонов мастер помещает еще и трехголового пса Цербера, указывая на то, что дело происходит в аду. Эту деталь мастер мог позаимствовать из изображений преисподней своего тестя, Яна Брейгеля Старшего (1568–1625), который в 1600-е гг. написал ряд изображений ада⁴¹¹ на темы, иллюстрирующие античную мифологию и поэзию, в частности, Овидия. В сюжетах,

⁴¹⁰ Статкевич В. О. Аллегорические сюжеты в творчестве Валентина Вагнера // KANT: SOCIAL SCIENCES & HUMANITIES № 3(23). Ставрополь: Ставролит, 2025. С. 81–88.

⁴¹¹ Gottler C. Fire, Smoke And Vapour. Jan Brueghel's "Poetic Hells": "Ghespooch" In Early Modern European Art // Spirits Unseen: The Representation of Subtle Bodies in Early Modern European Culture. Leiden: Brill, 2008. P. 19–46.

связанных с пребыванием в аду Энея и Орфея, появление Цербера вполне оправдано, а в историю о Грете пес попадает как остроумная цитата.

Важную художественную роль в картине играет работа Тенирса с контрастами, фигура адского пса и некоторых демонов выступают темными силуэтами, выхваченными светом пожара, оставляя мистический и драматический эффект. Его композиция, как и у Рейкарта, гораздо камернее, чем многофигурное сложносочиненное произведение Брейгеля, а обширный густонаселенный пейзаж последнего заменяется здесь темной пещерой, освещаемой огненными всполохами. Грета у Тенирса выглядит гораздо спокойнее, чем старухи на картинах его коллег. Это женщина средних лет, которая замахивается мечом на демонов, однако зритель не видит широко раскрытых глаз, разъяренно открытого рта или грубых мужеподобных черт. Подобное сглаживание экспрессивных черт было в целом характерно для Тенирса, его крестьяне не столь гротескны, как у Браувера, его назидания в сценах с алхимиками менее нарочиты, а сцены с ведьмами более благопристойны.

Существует еще целый ряд работ, использующих данную иконографию с адской пещерой, Цербером, демонами и женщиной, воинственно поднимающей нож или меч и держащей корзину с драгоценностями. Большинство этих картин скорее подражают работам Тенирса и созданы вне его мастерской. «Безумная Грета», проданная на аукционе Сотби в 1987 г.⁴¹² (илл. 195), очень близка к рассмотренной выше картине и, вероятно, является копией с нее. На еще одном варианте с аукциона Кристи 2017 г. в Нью-Йорке⁴¹³ женщина становится старше (илл. 196). Менее выразительна эта работа и по своим художественным качествам – она обладает менее сложным колоритом и композицией. Существует и другие вариации данного типа в частных собраниях. Несколько отличной является работа с амстердамского аукциона 1990 г. (илл. 197)⁴¹⁴. На ней Грета изображена как безумица с распущенными волосами и гримасой испуга на лице. На данной картине скорее не она, а полчища демонов теснят женщину к выходу из пещеры. Художник явно был знаком с работами

⁴¹² Haute, B. van. "Dulle Griet" in seventeenth-century Flemish painting: a risible image of popular peasant culture. P. 1–40.

⁴¹³ <https://www.christies.com/en/auction/oldmasters26747/?filters=&page=1&searchphrase=&sortby=lotnumber&themes=> (дата обращения: 20.03.25)

⁴¹⁴ Haute, B. van. "Dulle Griet" in seventeenth-century Flemish painting: a risible image of popular peasant culture. P. 1–40.

Тенирса, заимствуя у него набор монстров, Цербера и решение пространства, однако он теряет смысл сюжета. Слабое построение композиции и общее низкое художественное качество делают возможным предположить, что это работа анонимного копииста для свободной продажи, вероятно, более позднего времени.

Свой иконографический тип с пещерой и человеком, взаимодействующим с демонами, Тенирс также воплощает и в других сюжетах. Он появляется в многочисленных изображениях искушения святого Антония, но в них мастер вырабатывает свою иконографическую схему, которую варьирует на протяжении десятилетий. Гораздо интереснее единичная работа Тенирса «Богач в аду» (ок. 1647 г., НГ, Лондон) (илл. 198), которая выглядит как прямое использование композиционного решения картин о Безумной Грете (с той лишь разницей, что меняется главное действующее лицо). История о богаче – сюжет, который встречался в искусстве региона уже с Позднего Средневековья, восходит к Евангелию от Луки⁴¹⁵. Тенирс, помня об этом библейском происхождении притчи, придает своему герою восточные черты: старик облачен в богатые бархатные широкополые одежды, на голове его черная шапочка, напоминающая кипу. Герой расположен в пещере, он в страхе отстраняется от группы демонов, окружающих его.

Тенирс использует уже рассмотренный нами на примере Безумной Греты прием. Пространство пещеры затемнено, несколько фигур демонов на контрасте выступают из темноты, освещенные лишь всполохами адского жара, видимого через выход из данного грота. Набор монстров также остается очень близким: рогатые старухи, гротескные крестьяне, зооморфное существо с метлой и демон с головой в виде лошадиного черепа. Они играют на музыкальных инструментах, подчеркивая униженное состояние героя и создавая ту самую *scherminkelen*. Таким образом, данный сюжет оказывается вариацией на тему Жадности, которая обличается и в истории о Безумной Грете, ее же художественное воплощение имеет мало различий. Картина имеет повторение мастерской Тенирса, хранящееся в Музее изящных искусств в Лилле (илл. 199).

⁴¹⁵ Лк. 16:19-31.

Ряд исследователей считают, что к XVII в. образы ведьмы и Безумной Греты были близки, а художники не видели принципиальной разницы между ними⁴¹⁶. Но это не так, иконография и тех, и других сюжетов оставалась довольно выверенной, несмотря на присутствие очень схожих демонов на картинах. Эту разницу подтверждает то, что у Тенирса существовала пара картин, на одной из которых была изображена ведьма, а на другой – Грета. Речь идет о картинах, проданных в неизвестную частную коллекцию из замка Уорвик в 1970 г.⁴¹⁷ (илл. 200–201). Это две небольшие доски вертикального формата, на первой из которых изображена Грета с кинжалом, входящая в помещение, где ее уже ждет Цербер и несколько демонов, а на второй – колдунья, стоящая с факелом перед монстрами, у нее развеваются волосы, и это излюбленный тип Тенирса, который он почерпнул из гравюры Я. Ван де Велде, о чем подробнее было сказано в первой главе. Несмотря на то, что набор демонов оказывается схожим, мастер четко показывает зрителю разницу между двумя персонажами.

Безумная Грета – интересный пример взаимодействия народной комедии, жанровой живописи и представлений о потусторонних силах. Более чем другие сюжеты данная тема носила комический характер и была призвана научать и развлекать зрителя. Этот сатирический посыл был придан сюжету еще Питером Брейгелем Старшим и продолжился в работах мастеров XVII в. Заклучая все сказанное во второй главе, важно подчеркнуть новаторство Питера Брейгеля Старшего в вопросе иконографии поджанра *sproockerij*. Отталкиваясь от популярной и коммерчески успешной иконографии Босха, художник преобразовал ее, дополнив мотивами из немецкой графики эпохи Возрождения, образами, почерпнутыми из естественнонаучной литературы и кабинетов редкостей этого времени, а также фольклорными сюжетами и народным юмором. Это во многом определило развитие поджанра в XVII в.

⁴¹⁶ Milne L. S. *Dreams and Pieter Bruegel the Elder's Dulle Griet* // *Contemporary Explorations of the Low Countries*. Lanham: University Press of America. 1996. P. 207–230.

⁴¹⁷ Haute B. van. "Dulle Griet" in seventeenth-century Flemish painting: a risible image of popular peasant culture. P. 1–40.

ГЛАВА 3. ДЕМОНИЧЕСКИЕ МОТИВЫ В ЖИВОПИСИ СЕВЕРНЫХ И ЮЖНЫХ НИДЕРЛАНДОВ В XVII В.

Среди множества художественных специализаций в искусстве Северных и Южных Нидерландов прочно закрепляется поджанр *sproockerij*, хотя термины и описания использовались различные. Т. де Ниле в своей докторской работе 2013 г. насчитывает в обработанных ею архивных документах 230 записей, связанных с упоминанием адских сцен в Антверпене и 209 в Северных Нидерландах⁴¹⁸. Это ярко свидетельствует о колоссальном распространении темы, о ее популярности и широком коммерческом спросе. Ожидаемо, что пальму первенства по упоминаниям в подобном контексте несет имя Иеронима Босха⁴¹⁹ – это наследие XVI в., приписывающее любое inferнальное произведение кисти мастера, о чем шла речь в первой главе. Следом идет Питер Брейгель Старший, а для Антверпена еще часты упоминания Херри Мет де Блеса (1500/1510 – ок. 1555) и Франса Вербейка. Из мастеров XVII в. наиболее часто указаны имена Яна Брейгеля Старшего и Давида Тенирса Младшего⁴²⁰, о которых мы скажем чуть подробнее. Однако есть и более проблематичные данные. Так, известны упоминания картин на сюжет искушения святого Антония Адриана Браувера⁴²¹, (неизвестных в наши дни) или дьявольских сцен у Эразма де Би (1629–1675)⁴²², живописца, воспринимаемого в наше время исключительно как мастера городских пейзажей со сценами праздников и карнавалов.

Довольно много упоминаются и мастера, показывающие определенную зависимость от творчества Тенирса: Давид Рейкарт III, Йос ван Красбек и Томас ван Апсховен (1622–1664). Довольно много упоминаний в антверпенских описях

⁴¹⁸ Nile T. De. *Fantasmagorie. Streghe, demoni e tentazioni nell'arte fiamminga e olandese del Seicento*. Roma: Officina Libraria, 2023. P. 68.

⁴¹⁹ Ibid. P. 73.

⁴²⁰ Ibid.

⁴²¹ Knuttel G. *Adriaen Brouwer: The Master and His Work*. Hague: Boucher, 1962. P. 54.

⁴²² Denuce J. *Konskamers. Inventarissen van Kunstverzamelingen...* P. 261.

можно встретить о колдовских сценах, написанных художниками из семьи Франкен⁴²³. Здесь же мы видим и упоминания мастеров, далеких от интересующего нас поджанра, в частности, Бартолле Флемаля (1614–1675). Упоминание о его картине с изображением колдовства встречается в антверпенской документации в 1685 и 1694 гг.⁴²⁴ Вероятно, это то произведение, что хранится сейчас в Нейбурге-на-Дунае и происходит из коллекции курфюрста (илл. 202)⁴²⁵. Картина показывает совсем иной стилистический подход, близкий классицизму и итальянской живописи, а ужасающая химера скорее сближает работу с традицией Сальватора Розы (1615–1673), чем с босхианскими монстрами. Однако само обращение художника к теме показывает распространение поджанра за пределы привычной для него стилистической специфики.

Среди голландских источников наибольшее количество упоминаний связано с Корнелисом Сафтлевром (1607–1681), признанным художником поджанра, получившим при этом и фламандскую «прививку», благодаря пребыванию в Антверпене. В связи с Босхом упомянут и более жанровый и переосмысленный «Воз сена» кисти Гиллиса Мостарта (илл. 203), бывшего учеником Мандейна и хорошо знавшего босхианские образы своего учителя. Поступали на голландский рынок и картины Тенирса и его последователей, довольно часто можно встретить упоминания о Маттеусе ван Гельмонте (1623 – после 1679)⁴²⁶. Его «Искушения святого Антония» выказывают опору на иконографическую схему Давида Тенирса Младшего, однако они гораздо более архаичные, показывающие зависимость от антверпенской традиции XVI в. (илл. 204–206). В документах XVIII в. к этим именам в большом количестве добавляются и упоминания Эгберта ван Хемскерка Младшего (ок. 1676 – 1744)⁴²⁷, несколько подобных работ которого известны и варьируют тип иконографии Тенирса и Сафтлевена, показывая демонические гроты (илл. 207–208).

⁴²³ Nile T. de. *Fantasmagorie. Streghe, demoni e tentazioni nell'arte fiamminga e olandese del Seicento*. P. 77.

⁴²⁴ Denuce J. *Konskamers. Inventarissen van Kunstverzamelingen...* P. 374.

⁴²⁵ Renger K., Schleif N. *Staatsgalerie Neuburg an der Donau. Flämische Barockmalerei*. Cologne: DuMont, 2005. P. 148.

⁴²⁶ Nile T. *De. Fantasmagorie. Streghe, demoni e tentazioni nell'arte fiamminga e olandese del Seicento*. P. 79.

⁴²⁷ *Ibid.* P. 83.

Широкое распространение поджанра в XVII в. во многом стало возможным благодаря распространению босхианской иконографии по средствам печатной графики. В первую очередь это, безусловно, была продукция издательства «На четырех ветрах» Иеронима Кока, до деятельности которого известно очень ограниченное количество подобных листов. Это «Искушение святого Антония» Мартина Шонгауэра (1450–1491) – гравюра, имевшая широчайший успех (илл. 209); работа на этот же сюжет Лукаса Кранаха Старшего (илл. 210); листы, связанные с колдовством Альбрехта Дюрера и Ганса Бальдунга Грина (1480/1485 – 1545), речь о которых еще пойдет в последней главе; работы Аларта дю Хамеля; и еще пара листов – один принадлежал неизвестному монограммисту MR (илл. 211), а второй (1522 г.) ранее приписывался Яну де Коку⁴²⁸ (илл. 212). Такой ограниченный круг памятников, конечно, стал причиной уже обсуждаемого ранее бума, который охватил художественный рынок с появлением листов издательства Кока. Это во многом и определило иконографические решения демонических сцен второй половины XVI и всего XVII вв.

Композиции с донимаемыми демонами святыми, выпущенные Иеронимом Коком, повлияли на широкий круг работ, в том числе и на серию гравюр по рисункам Мартена де Воса (1532–1603) «Уединение или жизнь отцов-отшельников» (*“Solitudo sive Vitae Patrum Eremiticorum”*), гравированную Рафаэлем (1561–1632) и Яном Саделером (1550–1600) в 1588 г.⁴²⁹ Соблазнительницу и демонов мы находим рядом со святым Антонием (илл. 213); святой Дидим Слепец топчет адских земноводных и трехголового дракончика (илл. 214); святой Иван, отшельник IX в. из Богемии, силится не прервать молитвы, хотя его мучают два характерных гротескных босхианских беса, в шутовских головных уборах и с короткими жабоподобными телами (илл. 215); святой Калуппан укрывается в пещере от дьявольского монстра (илл. 216); святой Альфедж наблюдает за нападением датчан,

⁴²⁸ Filedt Kok J. P. Lucas van Leyden en de Renaissance. Leiden: Museum de Lakenhal, 2011. P. 224.

⁴²⁹ Маркова Н. Ю. Рисунок Мартена де Воса «Отшельник» в контексте интереса к теме отшельничества и уединения в европейской культуре в конце XVI в. // Вестник РГГУ. № 1. М.: ФГБОУ ВО РГГУ, 2023. С. 129–142.

принявших облик гибридных монстров (илл. 217); святой Беат изображен рядом с драконом (илл. 218).

По рисункам Мартена де Воса была сделана гравюра с «Сошествием в ад» (илл. 219), обрамленная рамкой, составленной из босхианских гротескных демонов (имеющих однако не ужасающий, а скорее нелепый комический вид). Этот лист был гравирован Антониусом Вириksom – он, как и его отец, Иеронимом Вирикс (1553–1619), проявил большой интерес к теме искушения святых, выпустив более десятка подобных гравюр⁴³⁰. Попробовали себя в создании гравюр на этот сюжет и другие известные мастера: Хендрик Гольциус (1558–1617) (илл. 220), Ян ван дер Страт (1523–1605) (илл. 221) и Антонио Темпеста (1555–1630) (илл. 222), выпустивший целую серию листов, посвященную житию святого Антония. Этот процесс соседствовал с широким распространением репродукционных гравюр, популяризируя и распространяя наиболее востребованные иконографические схемы мастеров поджанра *spoockerij*. В особенности это касается работ Давида Тенирса Младшего (илл. 223), широко тиражируемых по средствам печатной графики⁴³¹.

Распространение гравюр и живописных реплик давало благодатную почву для создания пастишей, когда из разных источников берутся отдельные части композиции. Подобный подход можно найти у многих мастеров, ярким примером такого создания композиций с демонами являются работы немецкого живописца, работавшего в Италии, Йозефа Хайнца Младшего (ок. 1600 – после 1678). Отец живописца был одним из придворных мастеров императора Рудольфа II⁴³². Возможно, увлеченность монарха демонологией и мистикой стала проводником для интереса к этой теме у мастеров кисти близких его двору. С 1625 г. художник работал в Венеции⁴³³, одном из центров увлечения нидерландскими образами *spoockerij*, а также городе, где находилось несколько оригинальных работ

⁴³⁰ Hollstein Dutch XLIV.

⁴³¹ Mack-Andrick J. “Teniers pinxit”. Die Rezeption von David Teniers d. J. in der Reproduktionsgraphik des 17. Und 18. Jahrhunderts // David Teniers der Jüngere: 1610–1690: Alltag und Vergnügen in Flandern. Heidelberg: Kehrer Verlag, 2005. P. 76–86.

⁴³² D’Anza D. Uno “Stregozzo” di Joseph Heintz il giovane // AFAT Arte in Friuli, arte a Trieste. No XXV. Tarquinia: Arti grafiche friulane, 2007. P. 13–18.

⁴³³ D’Anza D. Joseph Heintz il Giovane pittore nella Venezia del Seicento // Tesi di dottorato discussa presso l’Università di Trieste, 2008.

Иеронима Босха. Хайнц создает целый ряд картин на inferнальные сюжеты, составленных как оригинально соединенные цитаты из гравюр издательства Кока, работ Калло (1592–1635), а также итальянских мастеров. Примечательно, что художник редко следовал сюжету избранных гравюр и не ограничивался цитатами из одного или двух источников.

В картине из частного собрания, показывающей «Медею» (илл. 224), можно распознать ряд деталей, взятых из гравюры Калло «Искушение святого Антония». Еще несколько деталей берутся у Брейгеля: это и фантазийная архитектура из гравюры серии «Семи смертных грехов», показывающей «Зависть», и ряд монстров из «Противостояния святого Иакова и волшебника Гермогена». Подобный же подход можно увидеть и на аллегорической сцене Хайнца из Музея истории искусств в Вене (илл. 225). Ряд демонов взят мастером из «Похоти» Брейгеля, часть из «Лени». Также заметны цитаты из Калло и стоящий скелет цапли с гравюры Филиппо Наполетано (1589–1629). Этот же скелет встречается в «Плутоне и Прозерпине» Хайнца (илл. 226), выказывая также и ориентацию на Яна Брейгеля Старшего, и имеющую несколько авторских повторений (илл. 227).

Еще несколько демонических картин мастера – это «Аллегория бренности» из Пинакотеки Брера (илл. 228), «Аллегии колдовства» (илл. 229) и «Аллегии алхимии» (илл. 230) из частной венецианской коллекции. В них также можно заметить обилие цитат из известных гравюр. В первой картине это часы с рукой вместо стрелки из «Лени» Брейгеля и демоническая птица из его же «Страшного суда», сидящая в композиции гравюры на носу дьявольской пасти. «Аллегория колдовства» основана на гравюре Маркантонио Раймонди (ок. 1479 – 1534) и Агостино Венециано (ок. 1490 – ок. 1540) (илл. 241), а «Аллегория алхимии» представлена фигурой одной из «Четырех ведьм» Дюрера (илл. 231) – в ней же заметна и демоническая голова, дословно перенесенная с «Искушения святого Антония» Брейгеля.

Известны также примеры масштабного живописного повторения наиболее значительных гравюр. Сцена с противостоянием святого Иакова и волшебника Гермогена, подробно разбираемая в последней главе, будет несколько раз

дословно повторена в живописи XVII в. В качестве примера можно привести картину из частной коллекции, приписываемую Андрису ван Баесроде (1574–1641), на основании «Искушения святого Антония» (илл. 232), проходившего на аукционе Сотби в 2008 г.⁴³⁴ Она в точности повторяет композицию Брейгеля (илл. 233), внося лишь небольшие коррективы в состав демонов. Ряд деталей, таких как отрубленная голова в шлеме и круглый крылатый монстр, указывает и на знакомство мастера с композициями Франса Франкена Младшего, эти детали встречаются и на многочисленных «кухнях ведьм», и на «Искушении святого Антония» из частной коллекции (илл. 234), и на гравюре, сделанной по композиции мастера Вириксом (илл. 235). Любопытно, что самое заметное новшество Баесроде в том, что он отказывается от главного персонажа гравюры – святого Иеронима, заменяя его на фигуры обнаженной ведьмы и демонических персонажей в карнавальных костюмах. Потеряв привязку к святому, картина меняет сюжет, Д. Мофор интерпретирует ее как изображение доктора Фауста⁴³⁵.

Особенно влиятельными окажутся гравюры по рисункам Брейгеля из серии «Семи смертных грехов». В дальнейшем будут детально разобраны два примера влияния их на трактовку сюжета искушения святого Антония у Давида Тенирса Младшего и Йоса ван Красбека, но стоит отметить, что цитаты из этих листов встречаются во многих картинах. В качестве примера можно привести анонимную работу, проходившую на лондонском аукционе Кристи 1990 г. (илл. 236). Ее композиция повторяет варианты искушения святого Антония Яна Брейгеля Старшего, с добавлением боевого щита с торчащим ножом из «Гнева» и фигуры демона в плаще из «Лени» Питера Брейгеля Старшего. Еще один пример картина на тот же сюжет из Вальядолида (илл. 237), также основанная на композиции Яна Брейгеля Старшего и включающая в череду демонов монстра с проткнутым стрелой носом из Зависти Питера Брейгеля Старшего, и образ отшельника, терзаемого демонами в небесах, повторяющий гравюру Шонгауэра.

⁴³⁴ <https://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2008/important-old-master-paintings-including-european-works-of-art-n08404/lot.275.html> (дата обращения 20.03.25)

⁴³⁵ Maufort D. De Antwerpse schildersfamilie van Baesrode uit de Zeventiende eeuw en de historie van Dokter Faust // Gentse bijdragen tot de kunstgeschiedenis en oudheidkunde No XXXI. Gent: Hoger Instituut voor Kunstgeschiedenis en Oudheidkunde van de Rijksuniversiteit te Gent, 1996. P. 209–228.

Цитату из этой немецкой гравюры можно увидеть и на картине на этот сюжет Мартена де Воса (илл. 238).

Как уже было показана на примере работ Хайнца, важную роль в иконографии сюжета сыграла гравюра Жака Кало (илл. 239–240), к этой теме мастер обращался несколько раз. Если с более поздней версии известны точные живописные копии (их более десятка), то первая имела гораздо меньшее хождение. Такой редкий пример демонстрирует картина, проданная на аукционе в Кельне в 2016 г. (илл. 241), и еще одна работа из Милана – оба произведения приписываются кисти Сваненбурга (1571–1638), хотя для этого нет четких оснований. Художники старались копировать как демонические мезансцены, так и изображения отдельных бесов. В частности, они встречаются на целом ряде рисунков находящихся в Рейксмузеуме (илл. 242). А наиболее частый мотив, связанный с гравюрой Калло и заимствуемый нидерландскими художниками, – это использование демонами огнестрельного оружия.

Так встречается этот мотив на рисунке Франса Франкена Младшего со сценой искушения святого Антония из Британского музея (илл. 243). Однако там он, вероятно, появляется до выхода гравюр Калло в свет и не связан с ними. Лист носил ранее имя Иеронима Босха и был соотнесен с работами Франкена впервые М. Виннером в 1975 г. на основе стилистического сравнения с рисунком из Альбертины (илл. 244)⁴³⁶. Атрибуция была подтверждена в новейшей публикации Лауры Риттер⁴³⁷. По ее мнению, лист может быть датирован второй половиной 1600-х гг., так как демонстрирует большую робость и тщательность в проработке деталей, а также некоторую зависимость от работ мастеров старшего поколения, в частности, Яна Брейгеля Старшего⁴³⁸. Лист действительно по своей манере отличается от наиболее известных графических работ мастера, в нем нет беглости и живописности рисунков Франкена 1610-х гг.

⁴³⁶ Winner M. Pieter Bruegel d. Ä. als Zeichner. Berlin: Staatliche Museen zu Berlin, Preussischer Kulturbesitz, 1975. P. 308.

⁴³⁷ Ritter L. Tales of the City: Drawing in the Netherlands from Bosch to Bruegel. Cleveland: Cleveland Museum of Art, 2022. P. 176.

⁴³⁸ Nile T. De. Fantasmagorie. Streghe, demoni e tentazioni nell'arte fiamminga e olandese del Seicento. P. 16.

Франкен использует характерный набор демонов, встречающихся на других его работах. Это существа, похожие на лягушек с круглыми тельцами и раскинутыми в разные стороны лапками, взятые мастером из работ Питера Брейгеля Старшего; обнаженные фигуры с крыльями как у насекомых, которые часто встречаются и у Яна Брейгеля Старшего (в частности, в сценах с Орфеем в аду, о которых еще пойдет речь); отрубленная голова в шлеме с руками, о которой уже говорилось выше; комические монстры, похожие на антропоморфных животных, характерные для всей демонической босхианской иконографии. Их мы находим в различных произведениях автора, например, на живописном искушении святого Антония 1605 г. из частного собрания, отмеченном выше⁴³⁹. Композиция картины более компактная: фигура святого и небольшая группа демонов выдвинуты на первый план. Однако многие детали сближают рисунок и картину. Святой изображен на фоне церкви, простая архитектура которой схожа с храмом на рисунке. Его окружают демоны, подносящие блюдо с кубком и устрицами, являющимися здесь символом земных наслаждений. Характерным является и набор антропоморфных демонов, а за старцем стоит ведьма с темным лицом, напоминающая колдунью с рисунка из собрания Лувра (илл. 245). Встречается похожая приземистая женская фигура и на других работах мастера. Тщательная проработка деталей, довольно темный колорит и тяготение к вертикальной компактной композиции вполне соотносимо с другими ранними произведениями художника, в частности, с «Кухней ведьм» 1606 г. из Музея Виктории и Альберта⁴⁴⁰.

Интересной особенностью иконографии рисунка из Британского музея является то, что изображенные на нем демоны облачены в латы и кирасы и стреляют из пушки. Вооруженные монстры часто встречается в сценах с демонами и могут служить аллегорией Гнева. Подобным образом этот смертный грех решен на гравюре по рисунку Питера Брейгеля Старшего. Гораздо сложнее с изображением артиллерийского орудия, которое практически не встречается, и редким примером,

⁴³⁹ Harting U. A. Frans Francken der Jungere (1581–1642). Die Gemälde mit kritischen Oeuvrekatalog. Freren: Luca Verlag, 1989. P. 300.

⁴⁴⁰ Ibid. P. 360.

когда пушка появляется в сцене искушения Святого Антония, являются работы Жака Калло (1592–1635).⁴⁴¹ Однако первая гравюра французского мастера была выполнена в 1617 г., а вторая в 1635 г., что отвергает гипотезу о том, что офорты Калло могли послужить основой для иконографии Франкена.

По всей видимости, рисунок Франкена был основой для будущего живописного произведения, не дошедшего до нас. Такой вывод можно сделать, основываясь на факт существования картины довольно низкого художественного качества (илл. 246), проданной на аукционе Кристи в 2002 г.⁴⁴² При продаже картина была атрибутирована как работа художника круга Якоба ван Сваненбурга и, по всей видимости, является анонимным повторением работы Франкена или его мастерской. Многие детали, встречающиеся на рисунке, были пропущены на картине или заменены на более обычные – пушка стала в живописном варианте телегой.

Еще один интересный лист (ок. 1605 г. Рисунок пером и коричневым тоном. 16,5 x 18,2 см.), считающийся работой Франса Франкена Младшего и изображающий сцену искушения Святого Антония, был продан на аукционе Леклер в 2010 г. (илл. 247)⁴⁴³ По своим стилистическим особенностям рисунок схож с работой из Британского музея. Перекликаются и особенности трактовки сюжета: святой представлен в молитве у небольшой часовни, к нему подходит группа демонов с обнаженной искусительницей. Интересно, что Франкен соединяет иконографию искушения святого и сцены колдовства – на переднем плане он помещает ведьму, проводящую обряд в магическом круге. Мастер использует уже привычный набор демонических существ, но помимо них стоит отметить гигантскую ящерицу в центре композиции, которая будет повторена в рисунке из Альбертины.

Интересно включение в группу демонов акробата – этот небольшой монстр изображен на высоких ходулях и расположен на заднем плане. Здесь Франкен вновь обращается к иконографии Питера Брейгеля Старшего, который населил

⁴⁴¹ Goldstein C. Print culture in early modern France: Abraham Bosse and the purposes of print. Cambridge: Cambridge University Press, 2011. P. 77.

⁴⁴² <https://www.christies.com/lot/lot-3998974> (дата обращения: 20.03.25)

⁴⁴³ Claire T. Le. Master Drawings. No 26. Hamburg: Le Claire Kunst, 2010. P. 6–7.

композицию падения мага Гермогена уличными артистами. Это довольно редкий мотив, еще один пример использования его в сценах искушения можно найти на поздней картине Тенирса из Токио (илл. 248).

Последний рисунок, о котором необходимо сказать (илл. 249), никогда не публиковался ранее и не был учтен в каталоге-резоне Урсулы Хюртинг⁴⁴⁴. Он происходит из специального фонда Государственного Эрмитажа и попал в музей из Германии в результате Второй мировой войны. Его более раннее происхождение до сих пор остается невыясненным. Лист сдублирован и обрезан, имея форму вытянутого по горизонтали восьмиугольника. Во второй половине XVIII – начале XIX в. рисунок был сдублирован на лист бумаги, имеющий водяной знак с гербом Пфальца. Подобная маркировка соответствует этому времени и региону, встречается она также в Баварии, в частности, похожий водяной знак есть на бумаге из Вюрцбурга 1800-х гг.⁴⁴⁵

Композиция листа, видимо, была несколько больше, хотя она и кажется цельной и, вероятно, была обрезана не столь значительно, и можно предположить отсутствие каких-то персонажей. Этот небольшой рисунок представляет еще одну сцену искушения святого Антония. По своей беглости он может быть отнесен к работам мастера около 1610 г. С работой из Альбертины его связывает еще подцветка акварелью (мастер использует характерные оттенки серого, розового и желтоватого цветов) и свободное владение линией, которой без лишней штриховки он передает объемные подвижные фигуры. Сама композиция листа довольно динамична: святой, хотя и изображен в молитве, вынужден противостоять демонам, которые замахиваются на него палками и тянут за полы его монашеской рясы. Рисунок по своим художественным качествам занимает место среди лучших графических произведений художника. Стилистические особенности листа убедительно соотносятся с узнаваемой манерой мастера, соответствуют его работам и иконография рисунка.

⁴⁴⁴ Harting U. A. Frans Francken der Jungere (1581–1642). 1989.

⁴⁴⁵ <https://memoryofpaper.eu/filigrana/filigrana.php?wmid={DD232256-03CC-436E-AC75-5EC83B60C6C0}>

Франкен повторяет здесь излюбленные типажи многих демонов. Особенно узнаваемо существо с розовыми крылышками и круглым тельцем, изображенное в центре листа, о таком типе речь уже шла выше. Другой демон, представленный с духовым инструментом, близок к летающим монстрам с рисунка с изображением шабаша из Британского музея. А еще одно существо привлекает внимание своими увечьями – оно изображено справа, его ноги заканчиваются деревянными протезами, а руки опираются на костыли. Образы калек среди демонов уже не однократно подчеркивались здесь в связи с босхианской иконографией.

3.1. Ян Брейгель Старший

Мастером, которому необходимо уделить отдельное внимание, является Ян Брейгель Старший. С одной стороны, он принял эстафету босхианской традиции от своего отца и от антверпенских мастеров XVI в., с другой – стал трансформатором темы и создателем специфической категории произведений, называемых сценами «поэтического ада». Именно Ян Брейгель Старший, как показывают последние исследования⁴⁴⁶, получил прозвание «Адский» как в Италии (*Brueghel degli Inferni*), так и на родине (*Helschen Breugel*). Важной новацией, связанной с мастером, стало расширение сюжетного арсенала, используемого художниками *spoockerij*. Если раньше этот поджанр варьировал бесконечные искушения святых, сцены Страшного суда, сошествие Христа в ад или видение Тундала, то Ян Брейгель Старший, ориентируясь в том числе и на аристократического итальянского заказчика, начинает изображать подземный мир, описанный Вергилием и Овидием. В демонические сцены теперь допускаются новые герои – Орфей, Эней, Юнона.

Как отмечает Кристина Гёттлер, первая обратившаяся к вопросу изучения отражения классических латинских текстов в изображении ада, до работ Яна Брейгеля Старшего известны лишь две картины на подобные сюжеты, приписанные художникам XVI в.⁴⁴⁷. Это картина, считающаяся работой Яна Мандейна (илл. 250) и еще одно произведение, определяемое как работа мастерской Херри мет де Блеса (илл. 251). Однако обе атрибуции вызывают вопросы и звучат не вполне убедительно. Обе картины показывают сюжет Орфея в подземном мире, к этому же сюжету обращается и Ян Брейгель Старший еще в период своего пребывания в Риме в 1590-е гг. Это четыре близкие между собой работы на медной основе из Палаццо Питти (илл. 252), Палаццо Колонна (илл. 253) и двух лондонских коллекций (илл. 254–255). Мастер изображает Орфея в антикизированной одежде, в руках он

⁴⁴⁶ Nile T. De. Fantasmagorie. Streghe, demoni e tentazioni nell'arte fiamminga e olandese del Seicento. P. 159.

⁴⁴⁷ Gottler C. Fire, Smoke And Vapour. Jan Brueghel's "Poetic Hells": "Ghespoock" In Early Modern European Art. P. 19–46.

держит лиру, а рядом в шатре изображены правители ада – Плутон и Прозерпина. Примечательно, что фигура Орфея появляется в композиции еще один раз, когда он уводит Эвридику за собой. Образ Орфея Ян Брейгель Старший, вероятно, заимствует из книжной иллюстрации, опубликованной в *Метаморфозах* 1557 г., выполненной Бернаром Соломоном (1506–1561). Это же изображение повторится и во франкфуртском издании, гравированном Вергилием Солисом (1514–1562) (илл. 256). Избранная Брейгелем в этих работах иконография найдет свое воплощение и у других мастеров, в более поздних работах ее можно найти у Франса Франкена Младшего, Якоба де Гейна Младшего (ок. 1565 – 1629) и Руланта Саверея (1576–1639) (илл. 257).

На этой группе работ Яна Брейгеля Старшего мы видим героев, характерных для классического подземного мира: здесь встречается и Харон на лодке, переправляющий души, и Титий, чью печень терзают коршуны, а вдалеке слева на горном уступе две фигуры в плащах: синем и алом, которые могут быть идентифицированы как Вергилий и Данте. Однако есть в ней и множество отсылок к нидерландской босхианской традиции, воплощенной в данном случае через переосмысление образов демонов из серии «Семи смертных грехов» своего отца. Рогатое чудовище, представляющее собой крылатую голову, на которой совы разбили гнездо, изображенное на переднем плане чуть правее Орфея, взято из композиции «Зависти», мотив с грешниками, собравшимися в адской пасти, – из «Гордости», позорное шествие на ослике из «Похоти», а таверна справа со столом, за которым демоны проводят время, из «Чревоугодия».

Сцена спасения Эвридики, по мнению Т. де Ниле, вторит работам мастера на более привычные христианские сюжеты⁴⁴⁸, перекликаясь с «Сошествием в ад» из Маурицхейс (илл. 258), выполненном совместно с Иоганном Роттенхаймером (1564–1625), и с картинами из Риггисберга (илл. 259) и Рима (илл. 260), выполненными также в 1590-е гг. Подобная перекличка была вполне оправдана и доказательно объясняется К. Гёттлер через отсылку к подобной метафоре в “*De*

⁴⁴⁸ Nile T. De. *Fantasmagorie. Streghe, demoni e tentazioni nell'arte fiamminga e olandese del Seicento*. P. 161.

pictura sacra” Федерико Борромео (1564–1631)⁴⁴⁹. Орфей действительно уподоблялся Христу наиболее смелыми интеллектуалами из религиозной среды, а Борромео сыграл немаловажную роль в судьбе и художественной карьере Яна Брейгеля Старшего⁴⁵⁰. Совпадает это и со временем открытия многих ансамблей раннехристианской живописи в катакомбах, где изображения Орфея действительно встречаются как отсылки к Христу. Известно, что художник бывал в этих подземных лабиринтах и даже оставил свою подпись в одном из помещений катакомб Домитиллы⁴⁵¹. Древние руины привлекали мастеров, их раскрытие позволяло напитаться новыми впечатлениями, но также ассоциировались с мистикой и потусторонними силами. Итальянский скульптор Бенvenuto Челлини (1500–1571), говоря о многих находках древней живописи, так описывает появление слова «гротеск» и образы с ним связанные: «Эти гротески получили это название от современных, потому что они были найдены изучателями в неких земных пещерах в Риме, каковые пещеры в древности были комнатами, банями, кабинетами, залами и тому подобное. Так как эти изучатели нашли их в этих пещерных местах, потому что со времен древних почва поднялась и они остались внизу, и так как слово называет эти низкие места в Риме гротами, поэтому они и приобрели название гротесков. Но это не их название; потому что, как древние любили создавать чудища, применяя коз, коров и коней, и, когда получались такие убогодки, называли их чудищами; так и эти художники делали из своих листьев такого рода чудища; и настоящее их название – чудища, а не гротески»⁴⁵².

Еще одним частым сюжетом, связанным с античными источниками в творчестве Яна Брейгеля Старшего, было сошествие Энея и кумейской сивиллы в Аид. Всего насчитывается около шести работ мастера (илл. 261–266) на этот сюжет, две из которых датированы. На картине, принадлежащей Джонни ван Хефтену,

⁴⁴⁹ Gottler C. Fire, Smoke And Vapour. Jan Brueghel’s “Poetic Hells”: “Ghespooock” In Early Modern European Art. P. 19–46.

⁴⁵⁰ Jones P. M. Federico Borromeo and the Ambrosiana: Art Patronage and Reform in Seventeenth-Century Milan. New York: Cambridge University Press, 1993.

⁴⁵¹ Hoogewerff G. J. De Romeinse Catacomben // Nederlands archief voor kerkgeschiedenis, vol. 44. Leiden: S. en J. Luchtmans, 1961. P. 19–230.

⁴⁵² Жизнь Бенvenuto, сына маэстро Джованни Челлини, флорентинца, написанная им самим во Флоренции / пер., примеч. и послесл. М. Л. Лозинского. М.: ГИХЛ, 1958. С. 89.

значится – 1598 г., а на работе из Палаццо Колонна – 1604 г. Картины изображают тот отрывок Энеиды, в котором герой перед входом в подземный мир сталкивается с inferнальными созданиями, терзающими людей; он видит огромное дерево, кентавров, лирнейскую гидру, гарпий и прочих монстров⁴⁵³. Это перечисление ужасающих созданий должно было вызвать азарт в душе фламандского мастера, знакомого в этом случае как с книжной печатной графикой, так и опирающегося на босхианскую традицию. Энеида была издана довольно рано, ее выпуск был подготовлен еще Себастьяном Брантом в страсбургской типографии Иоганна Грюнингера (1455–1533) в 1502 г. и включал 137 гравюр, иллюстрирующих текст⁴⁵⁴. К концу XVI в. герой Вергилия также получает новую жизнь, переосмысляясь с позиций христианских добродетелей и благочестия. Итальянский гуманист Джованни Фабрини (1516 – ок. 1580) уподобляет Энея человеческой совести, которая под руководством веры (сивиллы) вынуждена мучительно созерцать пороки и мирское зло, воплощенное в уродливые монструозные формы⁴⁵⁵.

Схожая представлению Энея иконографическая схема использована Яном Брейгелем Старшим и в изображении Юноны в картине из дрезденской Галереи Старых мастеров (илл. 267). В ней мастер визуализирует отрывок из «Метаморфоз» Овидия, где богиня Юнона обращается к фуриям. На примере этого произведения особенно важно отметить приоритеты Яна Брейгеля Старшего, который при всей тщательности разработки сюжета подчиняет его inferнальному пейзажу, показывающему гористую бухту, погруженную в тьму и прорезаемую редкими всполохами огненного зарева, которые высвечивают в нескольких местах сонм демонов и чудовищ. Ян Брейгель Старший всегда очень внимателен к пейзажу, именно этим он известен среди итальянских заказчиков⁴⁵⁶. И варьирует его во многих демонических сценах, в частности, и во вполне традиционных «Искушениях святого Антония» (илл. 268). Используя в качестве отправной точки

⁴⁵³ Вергилий. Энеида / пер. М. Л. Гаспарова. М.: Художественная Литература, 1979. С. 248.

⁴⁵⁴ Goldsmith J. B. Leonaert Bramer's Illustrations for Virgil's 'Aeneid'. Phd. Diss. University of California, Berkley, 1981. P. 294.

⁴⁵⁵ Allen D. C. Mysteriously Meant. The Rediscovery of Pagan Symbolism and Allegorical Interpretation in the Renaissance. London: The Johns Hopkins press, 1971. P. 162.

⁴⁵⁶ Ertz K. Jan Brueghel der Aeltere (1568–1625). Die Gemälde mit kritischem Oeuvrekatalog. Cologne: DuMont, 1979. P. 131.

гравюру по рисунку отца, мастер локализует группу демонов вокруг святого. Остальное же пространство заполняется ночным пейзажем, освящаемым горячей церковью слева и огненным взрывом справа. В еще одной версии сюжета группа демонов и отшельник и вовсе смещаются в левый нижний угол, давая возможность для представления панорамы, вдалеке которой виднеется и особенно любимый мастером храм Весты в Тиволи, встречающийся и на других его картинах. Так, одна из копий этой композиции хранится в собрании Эрмитажа (илл. 269).

Любопытной вариацией темы является изображение искушения святого Антония и из Старой Пинакотекы в Мюнхене (илл. 270). Здесь художник соединяет образ святого со сценой колдовского шабаша, ведьмы сгруппированы у гигантского котла, от которого поднимается дьявольский дым, он превращается в зловещую бурю, черная магия вызывает падеж скота. Сцена укладывается в традиционную иконографию шабашей и рядом деталей сближается со знаменитой гравюрой по рисунку Якоба де Гейна Младшего и работами Франса Франкена Младшего. Колдовские сцены выделялись в отдельную категорию в рамках поджанра *spoockerij* и развивались несколько отдельно от других адских сюжетов, пережив обширное влияние демонологических текстов и визуализируя многие их позиции. Подробно ее развитие будет обсуждаться в последней главе.

Как уже было отмечено, Ян Брейгель Старший расширяет сюжетный арсенал поджанра, что вызывает к необходимости большего количества разнообразных заимствований, которое можно увидеть в этих работах, заставляя мастера ориентироваться не только на босхо-брейгелевскую традицию, но и на современное ему итальянское искусство. В «Сошествии Энея в Аид» из Будапешта можно увидеть переключку с фигурой ведьмы с рисунка Никлауса Мануэля Дойча (1484–1530) (илл. 271), а фигуры терзаемых женщин в этой и других работах на этот сюжет взяты из «Избиения младенцев» Тинторетто (ок. 1519 – 1594) (илл. 272). Несколько обнаженных безжизненных тел, лежащих на земле и переплетенных между собой, встречаются на нескольких подобных сценах и, по мнению Клауса Эртца, имеют итальянское происхождение. В качестве возможных источников он называет «Десять тысяч мучеников Понтормо» (1494–1557) (илл. 273) и «Моисея,

защищающего дочерей Иофора» (илл. 274) Россо Фьорентино (1494–1540)⁴⁵⁷. А Ута Нейдхардт указала на близость с телами, изображенными на «Медном змий» из Скуола Гранде Тинторетто (илл. 275)⁴⁵⁸. Т. де Ниле предположила еще один итальянский источник – рисунки Федерико Цуккаро (1542–1609) к Данте⁴⁵⁹. Листы были созданы мастером в конце 1580-х гг. (илл. 276) еще в Испании и не покидали его мастерской до смерти художника в 1609 г.⁴⁶⁰ Ряд деталей в композициях Брейгеля действительно показывают его знакомство с этими рисунками: это и отдельные сплетения тел грешников, и образ Цербера. Брейгель, возможно, мог познакомиться с листами художника благодаря покровительству Федерико Борромео⁴⁶¹. Некоторые образы, реализованные мастером в рисунках к Данте, воплощались им и в монументальной живописи в Санта Мария дель Фьоре (илл. 277). Обращение к адским сценам в творчестве Цуккаро, видимо, было навеяно атмосферой испанского двора и жгучим интересом к подобного рода сценам со стороны Филиппа II. На этом основании ряд исследователей приписывает испанской поездке мастера и рисунок из Библиотеки Моргана в Нью-Йорке (илл. 286), который по своей иконографии выдает хорошее знание нидерландского виденья этого сюжета⁴⁶².

Еще один мотив (вздымающая руки грешница, которую тащит ужасающий демон) встречается на картинах из Будапешта и из Вены, его Брейгель переносит из «Страшного суда» Тинторетто из Санта-Мария делл' Орто в Венеции (илл. 278). Похожую фигуру можно найти на «Страшном суде» Мартена де Воса в церкви Норрсунда в Швеции (илл. 279) и на фресках Цуккаро. В отличие от других мастеров Ян Брейгель Старший цитирует своего предшественника наиболее точно. По всей видимости, художник посетил Венецию в 1596 г. незадолго до возвращения в Антверпен.

⁴⁵⁷ Pieter Breughel der Jüngere – Jan Brueghel der Ältere flämische Malerei um 1600, Tradition und Fortschritt / red. K. Ertz. Lingen : Luca-Verlag, 1997. P. 177.

⁴⁵⁸ Neidhardt U., Krüger K. Das Paradies auf Erden. Flämische Landschaften von Bruegel bis Rubens. Dresden: Sandstein Verlag, 2016. P. 174.

⁴⁵⁹ Nile T. De. Fantasmagorie. Streghe, demoni e tentazioni nell'arte fiamminga e olandese del Seicento. P. 168.

⁴⁶⁰ Acidini Luchinat C. Taddeo e Federico Zuccari. Vol. 2. Rome: Jandi Sapi, 1999. P. 65.

⁴⁶¹ Ibid. P. 97.

⁴⁶² Acidini Luchinat C. Taddeo e Federico Zuccari. Vol. 2. Rome: Jandi Sapi, 1999. P. 58.

Ян Брейгель Старший, начав писать картины *spoockerij* в Италии в 1590-е гг., продолжил это и по возвращении в Антверпен, создавая их вплоть до 1608 г. Популярность демонических образов мастера среди итальянских заказчиков Т. де Ниле объясняет как раз через их преемственность босхианской традиции⁴⁶³, их подчеркнуто северный взгляд на тему, несмотря на все те заимствования из итальянского искусства, о которых говорилось выше. Точка зрения с высоты птичьего полета на эти адские пейзажи дает широкую панораму, которая простирается насколько видно глазу, то там, то здесь прорезаемая всполохами огня, вспышками ярких цветов, создающих ощущение дополнительной глубины и протяженности этого бесконечного ада. На руку мастеру играет и избираемая им живописная основа – медные пластины. Материал задает этой живописи большую гладкость, давая внутреннее свечение и блеск краскам. На фоне подобного обширного ландшафта особенно поражала ранних биографов от ван Мандера⁴⁶⁴ до Хаубракена⁴⁶⁵ виртуозность и тщательность проработки мастером даже самых небольших и незначительных фигур. Все это вкупе привлекало итальянских ценителей искусства, а фламандские работы подобного типа стали неотъемлемой частью кабинетов редкостей⁴⁶⁶.

Среди ценителей искусства Яна Брейгеля Старшего, безусловно, выделялись виднейшие аристократы своего времени. Главным из них был уже упоминаемый ранее кардинал Федерико Борromeо. Художник приехал к нему в Палаццо Верчелли еще в 1593 г., а в июле 1595 г. последовал за своим патроном в Милан, когда того сделали архиепископом этого города⁴⁶⁷. После десяти месяцев, проведенных в Ломбардии, мастер вернется на родину. Одно из произведений *spoockerij* в коллекции кардинала, не привязанное к конкретному религиозному сюжету, – это «Ад» из Пинакотеки Амброзиана (илл. 280). Произведение встречается в тексте

⁴⁶³ Nile T. De. Fantasmagorie. Streghe, demoni e tentazioni nell'arte fiamminga e olandese del Seicento. P. 174.

⁴⁶⁴ Мандер К. ван. Книга о художниках. С. 349.

⁴⁶⁵ Houbraken A. De groote schouburgh der Nederlantsche konstschilders en schilderessen. P. 86.

⁴⁶⁶ Rijks M. Artists' and artisans' collections in early modern Antwerp: catalysts of innovation. Turnhout: Harvey Miller Publishers, 2021. P. 44.

⁴⁶⁷ Gottler C. Last Things: Art and the Religious Imagination in the Age of Reform. Turnhout: Brepols, 2010. P. 372.

завещания клирика 1607 г.⁴⁶⁸ Интерес кардинала к подобным картинам Кристин Гёттлер объясняет через отсылку к «Духовным упражнениям» Игнасио Лойолы (1491–1556)⁴⁶⁹, где одна из практик предполагает размышление об аде, чтобы «увидеть взором воображения огромные языки пламени и души, как бы заключенные в раскаленные тела»⁴⁷⁰. Настроиться на подобные мысли и помогала живопись Брейгеля.

Еще одна демоническая сцена мастера, предназначенная для Борromeо, упоминается художником в письме от 13 июня 1608 г. к Эрколе Бьянки (1576–1636)⁴⁷¹. Он пишет об «Искушении святого Антония», упоминается картина и в обновленном варианте завещания в 1611 г.⁴⁷² Однако позднее из документов она исчезает – видимо, была продана своим владельцем. Джанфранко Кьадороли идентифицирует упоминаемую в источниках картину с произведением из частной миланской коллекции, повторенную в 1630-е гг. Яном Брейгелем Младшим (илл. 281)⁴⁷³. Т. де Ниле предлагает в качестве искомой работы «Искушение святого Антония» из Дрездена⁴⁷⁴ на основании того, что ее пейзаж перекликается с ландшафтом, изображенным в картине с «Кузницей Вулкана» из Пинакотеки Амброзиана (илл. 282), которая входила в собрание Борromeо, а Брейгель в письме отмечал, что повторяет многие части картины.

Не только Федерико Борromeо, но и другие представители влиятельных итальянских семей интересовались сценами «поэтического ада» Брейгеля. В опочивальне кардинала Бенедетто Джустиниани (1554–1621), согласно посмертной описи 1621 г., находилось изображение ада кисти Яна Брейгеля Старшего⁴⁷⁵. Еще одна коллекция, в которой были произведения живописца, принадлежала кардиналу Франческо дель Монте (1549–1627). В посмертной описи

⁴⁶⁸ Jones P. M. Federico Borromeo and the Ambrosiana. P. 336.

⁴⁶⁹ Gottler C. Fire, Smoke And Vapour. Jan Brueghel's "Poetic Hells": "Ghespooock" In Early Modern European Art. P. 19–46.

⁴⁷⁰ Святой Игнатий Лойола. Духовные упражнения. Духовный дневник. М.: Институт философии, теологии и истории св. Фомы, 2006. С. 65.

⁴⁷¹ Jones P. M. Federico Borromeo and the Ambrosiana. P. 238.

⁴⁷² Ibid. P. 339.

⁴⁷³ Chiodaroli G. Un quadro di Giovanni Brueghel per il cardinal Federico Borromeo. Arte Lombarda. Vol.2. Milano: Vita e Pensiero, 1956. P. 186–187.

⁴⁷⁴ Nile T. De. Fantasmagorie. Streghe, demoni e tentazioni nell'arte fiamminga e olandese del Seicento. P. 174.

⁴⁷⁵ Danesi Sqarzina S. La Collezione Giustiniani. Turin: G. Einaudi, 2003. P. 28.

его собрания 1627 г. упоминаются две сцены «Искушения святого Антония» и картина с «Орфеем в преисподней».⁴⁷⁶ Из переписки между дель Монте и Борromeо известно, что клирики активно обменивались художественными подарками⁴⁷⁷. Картины из собрания дель Монте в дальнейшем дополнили собрание кардинала Антонио Барберини (1607–1671) и были описаны в документах 1644 г.⁴⁷⁸ Но наибольшее количество работ Яна Брейгеля Старшего на интересующие нас темы находилось в собрании семьи Колонна. Это как минимум три картины, которые и сейчас находятся в Палаццо Колонна, различные по сюжетам («Орфей», «Эней» и «Сошествие в ад»). Однако ранние источники говорят о гораздо большем количестве произведений – в завещании латинского патриарха Иерусалима Эгидия Колонны (1607–1686) в 1684 г. значатся восемь картин мастера, в том числе и две, связанные с демоническими сюжетами⁴⁷⁹. Большим знатоком inferнальных сцен был, вероятно, князь Палиано Лоренцо Онофрио Колонна (1637–1689), в коллекции которого находилось несколько произведений Брейгеля и других мастеров на подобные сюжеты⁴⁸⁰.

Однако картины Яна Брейгеля Старшего пользовались популярностью не только в Риме, но и в других итальянских городах, о чем детально пишет в своем исследовании С. Бедони⁴⁸¹. Видным коллекционером, проявляющим интерес к демонической тематике, был мантуанский герцог Винченцо Гонзаго (1562–1612), который с большой симпатией относился к нидерландской живописи, а в 1599 г. посещал Антверпен⁴⁸². При его дворе несколько лет служил Питер Пауль Рубенс (1577–1640)⁴⁸³. В 1627 г. в описи коллекции Гонзаго упоминается шесть тондо Брейгеля, шесть фантасмагорий и три «Искушения Святого Антония»⁴⁸⁴. Не все эти произведения были приписаны кисти Яна Брейгеля Старшего, некоторые из них

⁴⁷⁶ Frommel C. L. Caravaggio's Frühwerk und der Kardinal Francesco Maria del Monte // *Storia dell'Arte*, 9/10. Venezia: La Nuova Italia, 1971. P. 5–52.

⁴⁷⁷ Jones P. M. Federico Borromeo and the Ambrosiana. P. 129.

⁴⁷⁸ Nile T. De. Fantasmagorie. Streghe, demoni e tentazioni nell'arte fiamminga e olandese del Seicento. P. 178.

⁴⁷⁹ Gottler C. Fire, Smoke And Vapour. Jan Brueghel's "Poetic Hells": "Ghespook" // *Early Modern European Art*. P. 19–46.

⁴⁸⁰ Nile T. De. Fantasmagorie. Streghe, demoni e tentazioni nell'arte fiamminga e olandese del Seicento. P. 180.

⁴⁸¹ Bedoni S. Jan Brueghel in Italia e il collezionismo del Seicento. Florence: Rotoffset, 1983.

⁴⁸² Ibid. P. 164.

⁴⁸³ Belkin K. L., Healy F. A House of Art. Rubens as Collector. P. 18.

⁴⁸⁴ Bedoni S. Jan Brueghel in Italia e il collezionismo del Seicento. P. 177.

вполне могли относиться к босхианским антверпенским картинам XVI в. Работы мастера на интересующие нас темы мы находим и в описи туринской коллекции Виктора Амадео I Савойского (1587–1637), составленной в 1635 г., и в Вероне в знаменитой коллекции Джакомо Музелли (1569–1641)⁴⁸⁵.

В своем труде К. Эртц говорит, что последняя подобная картина была написана мастером около 1604 г.⁴⁸⁶ Из письма к Ф. Борромео мы знаем, что мастер обращается к этой теме и в 1608 г. Интересные свидетельства дают и некоторые документы, связанные с сыном художника Яном Брейгелем Младшим (1601–1678), в своем дневнике он сообщает, что в 1630 г. сделал копию с «Искушения святого Антония» своего отца⁴⁸⁷. Есть и другие картины, приписанные кисти художника и копирующие или слегка варьирующие работы его родителя, – это произведения, показывающие «поэтический ад», Энея или Юнону, сошествие в ад и искушения святого Антония (илл. 283). Таким образом, мы видим появление целого ряда работ, продолжающих линию Яна Брейгеля Старшего уже в середине XVII в. При этом в источниках чаще всего можно увидеть запись «Брейгель Адский» без указания конкретного мастера или сюжета⁴⁸⁸.

Это станет основанием для путаницы, продлившейся довольно долго и приписывающей это прозвание исключительно Питеру Брейгелю Младшему. Уже в ряде источников XVII в. есть разделение на Питера Адского и Яна Бархатного⁴⁸⁹, укоренение же этой дифференциации Жорж Юлин де Лоо⁴⁹⁰ связывает с Жаном-Батистом Декамом, который говорит, что один получил прозвание за невиданное богатство и роскошь, а второй за картины с адскими сценами⁴⁹¹. Однако, как справедливо замечает Жорж Марлье, основательная путаница в этих прозвищах уже существовала в XVII в.⁴⁹² По всей видимости, впервые определение «Адский» появилось в Италии, когда художник находился на этапе становления, хотел

⁴⁸⁵ Bedoni S. Jan Brueghel in Italia e il collezionismo del Seicento. P. 177.

⁴⁸⁶ Ertz K. Jan Brueghel der Altere (1568–1625). P. 120.

⁴⁸⁷ Ertz K. Jan Brueghel the Younger (1601–1678): The Paintings with Oeuvre Catalogue. Freren: Luca Verlag, 1984. P. 65.

⁴⁸⁸ Bastelaer R. van, Hulin de Loo G. Peter Bruegel l'ancien, son uvre et son temps; étude historique, suivie des catalogues raisonnés de son uvre dessiné et grave. Bruxelles: G. van Oest, 1907. P. 351.

⁴⁸⁹ Marlier G. Pierre Brueghel le Jeune. Bruxelles: Finck, 1969. P. 17.

⁴⁹⁰ Bastelaer R. van, Hulin de Loo G. Peter Bruegel l'ancien, son uvre et son temps. P. 351.

⁴⁹¹ Decamps J.-B. La Vie des peintres flamands, hoolandais et allemands. P. 378.

⁴⁹² Marlier G. Pierre Brueghel le Jeune. Bruxelles: Finck, 1969. P. 20.

отделить себя от славы отца и создать собственное имя. Однако позднее мастер получит широкое признание, а к инфернальным сценам потеряет интерес, приобретая более респектабельное обозначение «Бархатный». Это и привело к определенным сложностям в определении, закрепившись в последующем XVIII в., где через устойчивые словосочетания «Брейгель Адский» или «в манере Брейгеля Адского» определялось большинство произведений поджанра *spoockerij*, заменяя этим ссылки на босхианскую традицию.

Что же касается Питера Брейгеля Младшего, то сейчас ему приписывают лишь одно «Искушение святого Антония», существующее в нескольких вариантах. Три из них (из частных собраний) К. Эртц причислил к числу произведений Питера Брейгеля Младшего⁴⁹³, еще одна картина находится в музее-квартире А. Н. Толстого в Москве (илл. 284–285). Все четыре картины очень близки между собой, отличаясь лишь в малозначительных деталях, однако в московской версии несколько перерабатывается фон: меняется очертание скалы слева, а башня справа, рядом с горящей церковью, и вовсе исчезает, заменяясь на простой крестьянский дом. Вариативность в небольших элементах композиции и стилистическая близость картин довольно явно говорит о принадлежности произведений одной мастерской. А отдельные детали пейзажа и характер его передачи совпадает и с другими картинами мастера, аналогичный горный уступ можно встретить на картине художника из Праги (илл. 286).

Ориентация Яна Брейгеля Старшего в 1590-е гг. на итальянских аристократических заказчиков привела к значительному обновлению группы сюжетов, используемых мастерами в рамках поджанра *spoockerij*. К традиционным изображениям искушения святого Антония или сцены сошествия в ад добавились образы античной преисподней с Плутоном и Прозерпиной, Орфеем и Энеем. А многие отдельные детали композиций Яна Брейгеля Старшего были взяты из работ итальянских мастеров, что значительно расширило круг иконографических источников и обновило поджанр на рубеже XVI и XVII вв.

⁴⁹³ Pieter Breughel der Jüngere – Jan Brueghel der Ältere flämische Malerei um 1600. P. 332.

3.2. Якоб ван Сваненбург

Рассмотрим еще одного мастера, прославившегося благодаря колдовским и адским сценам в Италии. Якоб ван Сваненбург (1571–1638) родился в Лейдене, однако в возрасте двадцати лет он отправился в Италию для продолжения обучения, жил в Венеции, во Флоренции, а с 1596 г. в Неаполе⁴⁹⁴. В 1608 г. с художником приключается примечательная история – он будет обвинен Святой инквизицией и предстанет перед судом капитулярного викария. Поводом для обвинения стала картина с изображением сцен колдовства, выставленная Якобом ван Сваненбургом в его мастерской⁴⁹⁵.

Акты судебного процесса над художником весьма показательны и демонстрируют различное отношение к живописи на подобные темы. Сваненбург рассказывает, что к нему с заказом обратился итальянец, представившийся человеком на службе вице-короля Франсиско де Кастро (1579–1638). Как считает Т. де Ниле, этой деталью мастер хотел отвести подозрения от соотечественников⁴⁹⁶, тем более что он был из протестантской семьи. После чего викарий попытался надавить на художника, выпрашивая его: не принимал ли он участия в шабашах и насколько глубоко его знакомство с тем, что он изображает. В ответ Сваненбург отрицал обвинения, говоря, что лишь скопировал двух демонов с картины из церкви аббатства Монте-Оливето-Маджоре⁴⁹⁷. Луиджи Амабиле идентифицирует упомянутую работу как ныне утраченную картину Бальдассаре Алоизи (1577–1638) с изображением видения святой Франциски

⁴⁹⁴ Nile T. de. Rethinking Swanenbourg. The Rise and Fortune of New Iconographies of the “hell” in Italy and the Northern Netherlands // *Questioning Pictorial Genres in Dutch Seventeenth-Century Art. Definitions, Artistic Practices, Market & Society*. Turnhout: Brepols, 2021. P. 291–309.

⁴⁹⁵ Sman G. J. van der. The Living Conditions and Social Networks of Northern Netherlandish Painters in Italy c. 1600–1700. Evaluation of the Archival Sources // *Simiolus*. No XLIII. Utrecht: Stichting Nederlandse Kunsthistorische Publicaties, 2021. P. 87–118.

⁴⁹⁶ Nile T. de. Rethinking Swanenbourg. The Rise and Fortune of New Iconographies of the “hell” in Italy and the Northern Netherlands. P. 291–309.

⁴⁹⁷ Ibid.

Римской⁴⁹⁸. В этом же аббатстве находилась и фреска Яна ван дер Страта, показывающая грешников в аду, которая также могла стать источником вдохновения. Она не сохранилась до наших дней, но ее композиция известна по гравюре Гольциуса (илл. 287). Свое же намерение написать подобную картину Сваненбург объяснил как желание создать хорошую шутку⁴⁹⁹. Это еще раз указывает на сатирическую подоплеку, часто вкладываемую мастерами *spoockerij* в свои композиции.

Отношение мастера к его работам во многом могло лежать в плоскости осмысления ночных сновидений и видений, популярных в интеллектуальной среде того времени. Демонические фигуры и гротескные монстры часто осмыслялись как часть призрачного неуловимого мира, в которую можно попасть через сон. О подобном путешествии рассказывает Либрипета, герой диалога «Сон» Леона Баттисты Альберти (1404–1472). Он попадает в запутанный и пугающий демонический мир, наполненный «ошеломляющим уродством» и «чудовищными фигурами»⁵⁰⁰. Такое представление сна, связанное и с босхианскими монстрами, можно найти и в изобразительном искусстве, в качестве примера может быть приведена картина Баттиста Досси (ок. 1490 – 1548) из Дрездена (илл. 288), где монструозные существа окружают аллегория сна. К этому же отсылает и изданный Ричардом Бретоном (1524–1571) сборник из 120 гравюр Франсуа Депре (1530–1587) «Забавные сны Пантагрюэля»⁵⁰¹, коммерческой успешности которого во многом способствовала слава текстов Франсуа Рабле (1494–1553) и популярность босхианских образов, для нас же примечательна связь представлений и ночных кошмарах и потустороннем мире.

В свою очередь, это прекрасно перекликалось с современной Сваненбургу теорией колдовства, распространенной в протестантском мире и пропагандируемой

⁴⁹⁸ Amabile L. Due artisti ed uno scienziato: Gian Bologna, Jacomo Svanenburch e Marco Aurelio Severino nel S.to Officio Napoletano. Naples: Tipografia della Regia Università, 1890. P. 62.

⁴⁹⁹ Sman G. J. van der. The Living Conditions and Social Networks of Northern Netherlandish Painters in Italy c. 1600–1700. Evaluation of the Archival Sources. P. 87–118.

⁵⁰⁰ Абрамсон М. Л. От Данте к Альберти. М.: Наука, 1979. С. 171.

⁵⁰¹ Рабле Ф. Забавные сны Пантагрюэля. М.: Циолковский, 2025.

трактатами Иоганна Вейера (1515–1588)⁵⁰² и Реджинальда Скота (ок. 1538 – 1599)⁵⁰³, показывающих присутствие демонических образов исключительно как помешательство, иногда имеющее дьявольские корни, но при этом не материальное и лежащее в поле фантазий и галлюцинаций. Эта идея будет продолжена в Богословско-политическом трактате Бенедикта Спинозы (1632–1677), который называет веру в демонов фантазиями и бредом⁵⁰⁴. Чрезвычайно показательна и переписка философа с Гуго Бокселем 1674 г., в которой они спорят о призраках⁵⁰⁵. Спиноза придерживается бескомпромиссной точки зрения, высмеивая подобную веру и призывая отнестись к ней со смехом, говоря, что «подобные основания никого не могут убедить в том, что существуют привидения или духи всевозможных видов, – разве только тех, кто, зажимая свои уши перед разумом (интеллектом), отдается во власть суеверию, которое настолько враждебно правильному разуму (рассудку – *Ratio*), что для унижения авторитета философов готово верить всяким сказкам старых баб»⁵⁰⁶.

Описание произведения, данное Сваненбургом на допросе, совпадает с большинством колдовских изображений того времени и наследует иконографии, устоявшейся после работ Питера Брейгеля Старшего, о чем подробнее пойдет речь в последней главе. Это сцена с полетами ведьм, вздымающимися в воздух через печную трубу с факелами, окруженными всевозможными демонами и помещенные среди италянизированной архитектуры с фонтаном. Сваненбург утверждает, что брал за основу картину другого мастера, однако это произведение до сих пор не было четко идентифицировано. Однако данному им описанию отвечает гравюра 1593 г., показывающая бесчинства ведьм в Трире (илл. 289). Этот лист заметно опирается на брейгелевскую иконографию и в изображении дымохода, и в образе позорного шествия, взятого из композиции «Похоти» из серии «Семи смертных грехов». При этом не известны сохранившиеся картины Сваненбурга на колдовские сюжеты. Единственная картина из частной

⁵⁰² Clark S. Thinking with demons: the idea of witchcraft in early modern Europe. Oxford: Oxford University Press, 1999. P. 198.

⁵⁰³ Scot R. The Discoverie of Witchcraft, 1584, ed. M. Summers. New York: Dover Publications. 1972.

⁵⁰⁴ Спиноза Б. Богословско-политический трактат. М.: Академический проект, 2015. С. 350.

⁵⁰⁵ Люкимсон П. Е. Спиноза: разоблачение мифа. М.: Молодая гвардия, 2018. С. 290.

⁵⁰⁶ Там же. С. 294.

коллекции, которую иногда причисляют его кисти, по всей видимости, является работой Себастьяна Вранкса (1573–1647), и речь о ней еще зайдет.

Однако до пресловутых обвинений инквизиции Сваненбург успешно работал в Италии, изображая адские сюжеты. Он прибыл на Аппенинский полуостров примерно в то же время, что и Ян Брейгель Старший и, вероятно, поймал волну интереса к подобного рода живописи. Его картины 1590-х гг. из Рейксмузеума (илл. 290), Королевского музея изящных искусств в Брюсселе (илл. 291) и частной коллекции (илл. 292) очень близки по своему духу и художественным решениям адским сценам Яна Брейгеля Старшего и, кажется, должны рассматриваться как части одного явления. При этом Сваненбург еще смелее подходит к вопросу смешения различных персонажей, которые относятся к аду, черпая их из абсолютно разных источников как мифологических, так и христианских, визуальных и литературных. Одним из его любимых и отличительных мотивов будет изображение лодки Харона, представленной вздыбленной и почти летящей. Ее наполняет толпа душ, среди которых иногда изображается и Эней с сивиллой. Ее форму Сваненбург берет, по всей видимости, у Мартена де Воса (илл. 293) с изображения «Ионы, попавшего в бурю». Хотя Т. де Ниле предлагает в качестве прототипа лодку с грешниками с фрески Педро Ровиале (ок. 1511 – 1582) в часовне Сомария в замке Капуано в Неаполе (илл. 294)⁵⁰⁷. Еще один примечательный элемент композиций Сваненбурга – изображение колесницы Плутона и Прозерпины, а также персонификации семи смертных грехов, которые представлены как жанровые фигуры, одетые по моде XVII в. Подобный мотив также встречался и у де Воса, на гравюре по композиции которого персонификации грехов передвигаются на дьявольской повозке в виде адской головы (илл. 295).

Любопытной деталью в «Аде» Сваненбурга из музея Лакенхал (илл. 296) является группа грешников, расположенная у котла над inferнальной пастью. Это мужчина, одетый по голландской моде конца XVI в., как будто только попавший в Преисподнюю и заглядывающий в котел, становясь на колени. Рядом с ним

⁵⁰⁷ Nile T. de. Rethinking Swanenbourg. The Rise and Fortune of New Iconographies of the “hell” in Italy and the Northern Netherlands. P. 291–309.

изображены монахиня и звонарь, дергающий за веревку небольшого колокола, этих персонажей Сваненбург берет из «Сошествия в ад» Питера Брейгеля Старшего. Они, вероятно, были включены художником для того, чтобы дополнительно подчеркнуть сцену рядом: ангел извлекает из котла человеческую душу, в то время как демон лишь безучастно смотрит на это. Душа, спасаемая ангелом, может быть также цитатой из «Страшного суда» Мартена де Воса. (илл. 297). Т. де Ниле считает, что коленопреклоненный персонаж имеет сатирическое значение, иронизирующее над католическими представлениями об аде и чистилище⁵⁰⁸. На это косвенно указывает и то, что художник изобразил в этой сцене колесницу Плутона, но не фигуру Христа.

Как уже говорилось выше, во многих деталях композиций Сваненбурга можно заметить переклички с работами Яна Брейгеля Старшего. На той же картине из Лейдена можно увидеть демона, несущего обнаженную грешницу, фигуру, которая упоминалась выше как цитата, взятая Брейгелем из «Страшного суда» Тинторетто. Сложно сказать, у кого из мастеров находит ее Сваненбург, возможно, она была взята у венецианца напрямую, так как на судебном процессе художник говорил, что обучался живописи в Венеции, где не был учеником конкретного мастера, но с интересом изучал местную живопись⁵⁰⁹. Во время пребывания во Флоренции мастер мог общаться с Яном ван дер Стратом и, возможно, видеть некоторые его работы, использующие демонические образы. В частности, он мог быть знаком с фреской живописца с грешниками в аду на вилле Пацци аль Паруджано (илл. 298).

Изображение ада Сваненбургом окажется очень влиятельным для неаполитанского художественного контекста. Ряд местных художников с вниманием отнесется к искусству голландца. Так несколько адских сцен мы встречаем в творчестве Франсуа де Номе (1593 – после 1623), обучавшегося

⁵⁰⁸ Nile T. de. Rethinking Swanenburg. The Rise and Fortune of New Iconographies of the “hell” in Italy and the Northern Netherlands. P. 291–309.

⁵⁰⁹ Sman G. J. van der. The Living Conditions and Social Networks of Northern Netherlandish Painters in Italy c. 1600–1700. Evaluation of the Archival Sources. P. 87–118.

в Риме у Адама Эльсхаймера (1578–1610), а потом переехавшего в Неаполь⁵¹⁰. Его изображения преисподней, конечно, вторят работам Сваненбурга, хорошо это заметно и по самой необычной такой картине из Безансона (илл. 299). Картина представляет собой изображение фантастического грота, наполненного множеством фигурок грешников и демонов. Произведение совмещает языческий подземный мир с Плутоном, Прозерпиной и Сатурном, пожирающим своих детей, и христианский ад, показанный через обвивающую колонну змею. Фантасмагорический эффект работы подкреплён ещё и использованной мастером техникой подчеркнута рельефной живописи, особенно в изображении скал и архитектуры, выделяющихся на чёрном фоне.

Ещё один мастер, обращающий внимание на искусство Сваненбурга, – Филиппо де Льяно (1587–1629), известный как Наполетано и прибывший в Неаполь из Рима около 1600 г., провёл в городе почти 15 лет⁵¹¹. Его небольшие картины на шифере или меди близки нидерландскому мастеру и даже довольно часто ошибочно приписывались Сваненбургу. Наиболее известные работы мастера «Данте в аду» из галереи Уффици, две версии «Энея в Аиде» из Дориа-Памфили и «Ведьмы» из частной коллекции (илл. 300–301). На близость к Сваненбургу в них указывают многие детали: и появление лодки Харона, и отдельные группы демонов и грешников. Наппи сближает с творчеством мастера и изображение ада из музея Лакенхал (илл. 302), которое, как считает исследователь, даже могло быть привезено Сваненбургом в Нидерланды⁵¹².

Последним итальянским мастером, который много времени посвятил inferнальным сценам и о котором следует упомянуть, является Сальватор Роза (1615–1673). Живописец будет множество раз обращаться как к сценам колдовства (илл. 303), так и к искушению святого Антония (илл. 304). Любимейшим и примечательным демоническим мотивом в его творчестве станет изображение громадных монструозных скелетов. Влияние нидерландских

⁵¹⁰ Nappi M. R. François de Nomé e Didier Barra: L'enigma Monsù Desiderio. Milano: Jandi Sapi, 1991. P. 155.

⁵¹¹ Ibid. P. 23.

⁵¹² Nappi M. R. François de Nomé e Didier Barra: L'enigma Monsù Desiderio. P. 27.

мастеров на работы Розы отмечалось многими историками искусства. Чарльз Зика, анализируя колдовские сцены художника, говорит о их преемственности к гравюре по рисунку де Гейна. Особенно заметно это, по его мнению, в работе из Лондона (илл. 305)⁵¹³. Выказывает влияние северной печатной графике и рисунок мастера из музея Метрополитен (илл. 306), где заметны цитаты и из ведьм Маркантонио Раймонди и Агостино Венециано, и из листа де Гейна, и из гравюры, связанной с описанной на суде картиной Сваненбурга.

Подводя итог выше сказанному, стоит отметить обособленную роль мастера в истории поджанра. История жизни и творчества Якоба ван Сваненбурга красноречиво показывает разность отношения к демоническим образам среди католиков и протестантов, а также показывает разнообразные пути распространения поджанра *sproockerij* в Северных Нидерландах, куда босхианские мотивы проникали благодаря поездкам мастеров в Италию и тесному контакту с фламандскими мастерами.

⁵¹³ Zika C. The Corsini Witchcraft Scene by Salvator Rosa: magic, violence and death // Melbourne Art Journal. No 7. Melbourne: The Daytopia Press, 2004. P. 179–190.

3.3. Давид Тенирс Младший и Корнелис Сафтлевен

Если предыдущие два примера были скорее ориентированы на итальянский художественный рынок, то примеры следующих мастеров покажут развитие поджанра *sproockerij* в Южных и Северных Нидерландах. Пожалуй, самым влиятельным мастером, продолжившим босхо-брейгелевскую традицию в XVII в., был Давид Тенирс Младший. Это подтверждается тем колоссальным количеством работ, которые приписаны ему и его мастерской. Тенирс, как и его предшественники Босх и Брейгель, стал ключевой, поворотной фигурой. Многие мастера жанровой живописи Фландрии середины XVII в. строили свои карьеры, подражая этому мастеру, хотя Давид Рейкарт III и Йос ван Красбек сохранили определенную автономность и авторскую манеру. Это повсеместное увлечение и коммерческий спрос на работы Тенирса и определили облик бытовой картины в Южных Нидерландах на несколько десятилетий.

Тенирс во многом стал организатором очень влиятельной мастерской, которая многократно тиражировало его образы. Это были как его родные братья, Юлиан (1616–1679), Абрахам (1629–1676) и Теодор (1619–1697), так и нанятые подмастерья и ученики⁵¹⁴. Гильдейские книги упоминают имена Михила Бергани, Матеуса Милесе, Гиллиса ван Болдера и Яна де Фроя⁵¹⁵, о которых мы знаем только то, что они работали в мастерской Тенирса в период между 1632 и 1648 гг. Они, вероятно, так и остались на всю свою жизнь в статусе подмастерьев, хотя и были зарегистрированы в качестве мастеров в гильдии святого Луки. Вопрос разграничения и каталогизации произведений мастера необычайно сложен, так как его популярность привела к формированию определенного иконографического и композиционного типа, повторяемого многократно. При этом существует

⁵¹⁴ Rombouts P., Lerijs T. Van. De liggeren en andere historische archieven der Antwerpsche Sint Lucasgilde. 2 vols. Antwerp: Baggerman, 1872. P. 234.

⁵¹⁵ Ibid. P. 191.

бесчисленное количество копий с картин Тенирса, в том числе и поздних, так как его работы пользовались большим спросом во Франции XVIII в., что сохранялось даже до его второй половины, когда Дени Дидро в тексте «Салонов» превозносит его колористический дар, говоря, что отдал бы десяток картин Антуана Ватто (1684–1721) за одну работу Тенирса⁵¹⁶.

Первым, кто повлиял на творческий подход мастера и сформировал его на ранних этапах карьеры, был его отец Давид Тенирс Старший (1582–1649). По всей видимости, он был единственным учителем живописца. Сложно назвать Давида Тенирса Старшего успешным художником, так как продажа его картин не могла обеспечить семью. Он трижды попадал в долговую тюрьму, отбывая наказание в замке Стен в 1623, 1625 и 1629 гг.⁵¹⁷, и имел армию кредиторов, которая росла год от года. Уже перед близкой кончиной отца, в 1649 г., Давид Тенирс Младший оплатит все его долги. Кисти отца художника, согласно ряду источников, принадлежало несколько «Искушений святого Антония»⁵¹⁸, на данный момент неизвестных. Упоминание одной из этих картин есть в списке произведений, посланном художником в 1620 г. Жерару Вилриксу, и предлагаемом в качестве залога за свою задолженность⁵¹⁹. Можно предположить, что это были скорее пейзажные работы в духе Адама Эльсхаймера, которому Давид Тенирс Старший подражал после своей поездки в Рим⁵²⁰.

Вторым источником вдохновения могли стать работы Адриана Браувера. Популярность его произведений на художественном рынке и их новизна привлекали многих мастеров, которые начинали подражать ему. Не остался в стороне и молодой Тенирс, желающий найти для себя не только художественно близкую стилистику, но и коммерчески выгодную, так как молодой художник хорошо помнил финансовые трудности своего отца. Первые опыты в стилистике Браувера относятся уже к 1630-м гг. В частности, арт-дилер Х. ван Иммерсел

⁵¹⁶ Дидро Д. Салоны / пер. с фр. Волевич И. Я., Денисова Ю. М., Дмитриева В. Г., Шкунаева С. В. Т. 2. М.: Искусство, 1989. С. 326.

⁵¹⁷ Vlieghe H. David Teniers the Younger. Turnhout: Brepols, 2011. P. 7.

⁵¹⁸ Duverger E., Vlieghe H. David Teniers der Altere. Utrecht: Haentjens, Dekker, and Gumbert, 1971. P. 58.

⁵¹⁹ Ibid. P. 78.

⁵²⁰ Vlieghe H. David Teniers the Younger. P. 6.

благодарил в письме от 26 марта 1636 г. Давида Тенирса Младшего за заказанные у него 12 религиозных сцен и «портрет и забаву в духе Браувера».⁵²¹ Увлечение Тенирса Браувером в эти годы и правда было велико, он не только перенял характерную палитру, но и копировал с его картин целые группы фигур, не внося изменений. Некоторые работы Тенирса были буквальными копиями картин Браувера, что посеяло массу проблем с их атрибуцией. Художник тщательно изучал произведения своего предшественника, делая с них зарисовки. В качестве примера можно вспомнить рисунок «Картежники» (1630-е гг., Альбертина, Вена) (илл. 307), где фигура старика с пивной кружкой взята из «Трактирщика» Адриана Браувера (1630-е гг. Старая Пинакотека, Мюнхен) (илл. 308).

Кисти Адриана Браувера также принадлежало несколько картин с «Искушением святого Антония», которые, однако, не известны на сегодняшний день. Явная преемственность к работам художника чувствуется хотя бы в том, что Тенирс включает среди своих демонов гротескные крестьянские типажи, заимствованные им у Браувера. Одно из «Искушений святого Антония» Браувера даже принадлежало коллекции Рубенса⁵²². И иногда с этой картиной пытаются связать произведение из Берлина⁵²³, однако это скорее работа одного из подражателей мастера и иногда приписывается кисти Томаса ван Апсховена (илл. 309). С работами Браувера она сближается скорее благодаря гротескным антропоморфным фигурам, гримасничающим и экспрессивно жестикулирующим, в остальном же образы демонов взяты из традиционной босхо-брейгелевской иконографии – это и дуэль летающих монстров в верхней части композиции, и гибридные существа, играющие на флейтах и донимающие отшельника на земле.

О распространенном в XVII–XVIII вв. мнении о том, что Браувер является автором ряда демонических сцен, говорит частое приписывание ему работ других художников. Показателен пример рисунка голландского художника Корнелиса Монинкса (1620–1666) из собрания Эрмитажа (илл. 310). Остановимся на нем чуть

⁵²¹ Vlieghe H. David Teniers the Younger. P. 6.

⁵²² Clippel de C. Rubens Meets Brouwer: Confrontations with Low-Life Genre Painting // *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek. Rubens en de Nederlanden*. Leiden: Brill, 2004. P. 302–333.

⁵²³ Hieronymus Bosch und seine Bildwelt im 16. und 17. Jahrhundert. P. 114.

подробнее. Лист происходит из собрания училища им. А. Л. Штиглица, куда поступил в 1920-е гг. Он входит в состав французского альбома зеленой тисненой кожи XVIII в. Вначале альбома находится перечень рисунков в него вошедших, где перечислено их предполагаемое авторство (составителем рисунок был приписан руке Адриана Браувера). Однако несходство с манерой рисования этого мастера очевидно: эталонные графические работы Браувера выполнены на бумаге пером и коричневым тоном, выделяясь свободной, живописной манерой (илл. 301). Эрмитажный рисунок же выполнен черным мелом на пергамене⁵²⁴.

Рисунок изображает сцену искушения святого Антония, его трактовка сюжета вполне традиционная. В центре композиции расположен старец, за его спиной в кронах деревьев виднеется хижина, показанная как простой деревянный дом, старец окружен всевозможными демонами. В центре находится небольшой бес, имеющий внешность, походящую на крестьянские образы Монинкса. Он предлагает святому кувшин, а сбоку придерживает небольшой винный бочонок с краном. Его одежда имеет карнавально-шутовской характер, а одна из ног подогнута и опирается на палку, сближая его образ с ярмарочными плутами и калеками, подобный облик придан и другому монстру, ноги которого развернуты в разные стороны. Легко намеченный ложчатый кубок повисает прямо перед взором старца. Зритель не сразу замечает этот роскошный бокал, можно предположить, что это сознательный ход, и кубок нарисован так потому, что относится скорее к миру видений и иллюзий, одолеваемых святого Антония. Многие демоны на рисунке Монинкса выглядят как карикатурные головы, не имеющие тел и передвигающиеся на лягушачьих лапках, подобный мотив встречается в произведениях Франса Франкена Младшего, связанных с демонами, и имеет босхианское происхождение. Одна из таких голов у Монинкса облачена в шлем и раскуривает трубку. Уродливую внешность имеют и многие другие демоны, их носы неестественно вытянуты, подчас имею фаллическую форму, один из монстров изображен как человек в очках, покрытый оспинами. Очки считались

⁵²⁴ Statkevich V. Tekeningen van Cornelis Moninckx in de collectie van de Hermitage // Скандинавская филология. № 1. Санкт-Петербург: СПбГУ, 2024. P. 172–191.

с Позднего Средневековья признаком духовной слепоты и часто встречались в изображениях хулителей Христа и фарисеев⁵²⁵.

На рисунке много вооруженных демонов, они одеты в старомодные латы, некоторые вооружены алебардами, пиками и моргшенштернами, а один целится из аркебузы. Вооруженные монстры часто встречается в сценах с демонами и могут служить аллегорией Гнева. Подобным образом этот смертный грех решен на гравюре по рисунку Питера Брейгеля Старшего. Гораздо сложнее с изображением артиллерийских орудий, которые практически не встречаются, и редким примером, когда пушка появляется в сцене искушения Святого Антония, являются работы Жака Калло. Первая гравюра французского мастера была выполнена в 1617 г., вторая в – 1635 г. Существует также рисунок Франса Франкена Младшего с этим мотивом, обсуждавшийся ранее, однако он вряд ли мог быть известен Монинксу. Значительная часть монстров имеет зооморфный облик, продолжая традицию подобных inferнальных существ, идущую от Иеронима Босха. В них сочетаются признаки разных животных: собак, земноводных, птиц. Некоторые из них имеют обнаженную женскую грудь, намекающую на сладострастие и распущенность этих существ, одна из пар демонов, расположенная в левом нижнем углу, уже даже перешла к соитию. В центре композиции на земле раскинулся небольшой монстр, имеющий круглое тельце, поднявший ноги, заканчивающиеся змеиными хвостами. Это существо взято мастером из работ Питера Брейгеля Старшего, у которого подобные монстры встречаются и в гравюре «Похоть» из серии «Семи смертных грехов», и в картине «Падение мятежных ангелов» из Брюсселя.

Вернемся к Давиду Тенирсу Младшему и посмотрим на его первые работы с демоническими персонажами. Это сцена «Кухни ведьм» из Музея Шартрез в Дуэ, которая будет подробно рассмотрена в последней главе, и два датированных «Искушения святого Антония» 1634 и 1635 гг. (илл. 312–313). Все эти три работы имеют характерные черты, которые будут встречаться в большинстве картин

⁵²⁵Майзульс М. Р. Мышеловка святого Иосифа. Как средневековый образ говорит со зрителем. М.: Слово, 2019. С. 284.

поджанра *spoockerij* художника: прежде всего – бесы, одетые как люди или выглядящие как крестьяне с зооморфными частями тела и наделенные атрибутами грехов и пороков, летающие демоны в верхней части композиции; построение работы на контрасте – затемненная половина и напротив другая выхваченная светом, идущим от камина или свечи; демоны, представленные со спины, с огромными свечами, воткнутыми в метлы.

Это соединение в демонах облика крестьян и зооморфных черт особенно хорошо заметно на картине 1634 г., где изображена группа селян, имеющих хвосты и копыта, в остальном же почти не отличимых от обычных посетителей кабаков и деревенских праздников на картинах Тенирса. Они подчеркнута насмешливы, их лица сжимаются в безобразные ухмылки и гримасы, подчеркивающие их темное маргинальное начало и контрастируя с созерцательной задумчивостью отшельника. Эта традиция насмешливых демонов идет еще от иконографии истязателей Христа, глумящихся над своей жертвой, и имеет средневековое происхождение, тесно переплетаясь с босхианскими образами. Глубоко укоренено это и в богословской традиции, так многие теософы, ссылаясь на слова Христа «Горе вам, смеющиеся ныне! Ибо восплачете и возрыдаете»⁵²⁶, говорят, что он никогда не смеялся за свой земной путь. Особенно часто это можно встретить в текстах монашества, противопоставляющих тихую радость праведников и хохот грешников⁵²⁷.

Как показывают исследования последних лет, большое влияние на формирование демонических образов Давида Тенирса Младшего оказал приезд в Антверпен роттердамского художника Корнелиса Сафтлевена (1607–1681), который провел в городе два года, с 1632 по 1634 г.⁵²⁸ Мастер был всего на три года старше Тенирса, и, по всей видимости, это было не столько одностороннее влияние, сколько параллельное развитие двух мастеров с практикой заимствования отдельных мотивов друг у друга.

⁵²⁶ Лк. 6:25.

⁵²⁷ Майзульс М. Р. Воображаемый враг. С. 237.

⁵²⁸ Vlieghe H. David Teniers the Younger. P. 23.

Одно из первых изображений «Искушения святого Антония» в его творчестве – подписная картина 1629 г. из частного собрания (илл. 314). Композиция картины разделена на две части: слева изображен стол, за которым пируют различные животные, а на дальнем плане справа – святой Антоний, влекомый демонической женщиной, предлагающей жестом присоединиться к застолью. Образы демонов Сафтлевена более зооморфны, чем у его предшественников, однако также используют принцип создания гибридных монстров. За столом сидит рогатый бес, выпивающий кувшин пива, рядом изображен козел с песенником, демон, носящий воронку на голове и имеющий тело пышногрудой женщины в платье, а также свинья и обезьяна. Включение свиньи в сцены искушения святого Антония было традиционным и отвечало тексту жития отшельнику у Иакова Ворагинского⁵²⁹. Однако именно у Сафтлевена это животное, как будто ведомое своей природой, подчиняется искушениям демонов и присоединяется к ним. В некоторых сценах свинья у художника и вовсе становится во главе бесов, в качестве примера можно привести картину из Фонда Кустодия в Париже (илл. 315). Любопытной особенностью этой картины является исчезновение из ее композиции фигуры святого, о былом присутствии которого напоминает лишь колокольчик и книга, оставленная рядом. На еще одной картине из Вадуца (илл. 316) гигантская свинья обрастает мехом, напоминая по своим масштабам скорее медведя, облачается в крестьянскую одежду и играет на роммелпоте, традиционном народном карнавальном инструменте. Фигура испуганного святого виднеется вдалеке. Эти примеры показывают процесс секуляризации сюжета, превращение его из религиозной сцены скорее в занимательный жанровый сюжет, близкий в творчестве мастера к изображениям фольклорных сцен с зверями, имеющих характер нравоучительной басни (илл. 317). Примечательно, что именно святой Антоний вызывал наибольший гнев у иконоборцев, существует целый ряд примеров осквернения святынь, связанных с отшельником радикальными протестантами⁵³⁰.

⁵²⁹ Ворагинский И. Золотая легенда / пер. Аникьев И. И., Кувшинская И. В. Т. 1. М.: Издательство францисканцев. 2017. С. 153.

⁵³⁰ Майзульс М. Р. Идол, защищайся! Культ образов и иконоборческое насилие в Средние века. М.: АНФ, 2023. С. 185.

При этом подобного пренебрежения религиозной атрибутикой мы не находим в изображении святого Антония 1629 г. из частной коллекции. Возможно, это произведение было ориентировано на заказчика из Южных Нидерландов и старалось следовать фламандской иконографии умышленно. Об этом говорит и поза святого, углубленного в чтение Свешенного Писания, и наличие летающих монстров, как часто это бывает в босхианской традиции, и многочисленные битые горшки, значение которых обсуждалось в первой главе. Произведение поражает своим сходством с ранними работами Тенирса, а облик святого Антония в точности повторяется на гравюре Франса ван ден Вейнгарде (1614–1679) по его композиции (илл. 318). Лист связан с двумя рисунками – это произведение из Музея изящных искусств в Ренне (илл. 319) и еще один набросок центральной группы монстров из Музея Вальрафа-Рихарца в Кельне. По мнению Т. де Ниле, это явно указывает на влияние картины Сафтлевена на Тенирса⁵³¹, однако связь эта может быть не столь очевидной и даже обратной, тем более что Маргарет Клинге ставит под вопрос атрибуцию рисунка из Ренна⁵³², а более поздняя гравюра, не имеющая живописного оригинала, кажется недостаточно весомым аргументом.

Однако нельзя отрицать, что Корнелис Сафтлевен был одним из самых преуспевающих мастеров поджанра *spoockerij*. Таковым его видит ряд ранних источников, в частности, Арнольд Хаубракен⁵³³. Мастер был тесно связан с антверпенскими художественными кругами, а в его творчестве встречаются темы, определенно навеянные именно фламандской традицией. Так, в 1630-е гг. он пишет картину из Института искусств Чикаго (илл. 320), названную «Ведьмы», которая на самом деле является его обращением к сюжету о Безумной Грете. Старуха, оседлавшая белого козла и вооруженная метлой, разгоняет inferнальное воинство. Еще одна картина с изображением Адских врат также скорее вызывает в сознании образы Яна Брейгеля Старшего и мастеров, побывавших в Италии (илл. 321).

⁵³¹ Nile T. De. Fantasmagorie. Streghe, demoni e tentazioni nell'arte fiamminga e olandese del Seicento. P. 231.

⁵³² Klinge M. David Teniers der Jungere als Zeichner. Die Antwerpener Schaffenszeit (1633–1651) // Jaarboek Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen. Antwerp: Apeldoorn, 1997. P. 71–282.

⁵³³ Houbraken A. De groote schouburgh der Nederlantsche konstschilders en schilderessen. P. 305.

Корнелис Сафтлевен войдет и в знаменитую Иконографию Антониса ван Дейка (1599–1641)⁵³⁴. На гравюре (илл. 322), исполненной Лукасом Ворстерманом (1595–1675), живописец представлен опирающимся на рыбоподобное монструозное существо и назван художником ночных фантазий. Во время своего пребывания в Антверпене мастер сведет знакомство с Питером Паулем Рубенсом, а его картины пополнят коллекцию именитого мастера⁵³⁵. В описи указаны 8 картин, одна из которых – «Искушение святого Антония». Четыре же произведения обозначены как совместные работы двух художников, что указывает на непродолжительную работу Сафтлевена в мастерской Рубенса⁵³⁶. Их отношения до сих пор мало обсуждались в научной литературе, однако, безусловно, показывают статус голландского мастера, хорошо принятого в Антверпене.

Тенирс хорошо знал творчество Сафтлевена антверпенского периода, в том числе и картины, входившие в собрание Рубенса. Так, изображение кормящего щенка крестьянина (илл. 323) кисти Сафтлевена, принадлежавшее Рубенсу, появляется как мотив картины в картине в «Аллегии бренности» Тенирса 1633 г. (илл. 324). Однако это не дает веских оснований предполагать сотрудничество двух мастеров напрямую, так как об этом нет ни одного достоверного документа. Единственный пример объединения двух мастеров, который подтвержден источниками, – это «Интерьер со служанкой» из Музея Истории искусств в Вене (илл. 325). Картина была исполнена Корнелисом Сафтлевым в 1630-е гг., а позднее попала в коллекцию эрцгерцога Леопольда Вильгельма Австрийского, в описи которой в 1659 г. она значится⁵³⁷. По всей видимости, уже после отъезда Сафтлевена (когда Тенирс стал придворным художником наместника) по поручению владельца она была завершена, были добавлены еще несколько фигур⁵³⁸.

В Антверпене Сафтлевен имел возможность увидеть множество произведений, связанных с босхианской традицией, поэтому именно на этот

⁵³⁴ Raupp H. J. Untersuchungen zu Künstlerbildnis und Künstlerdarstellung in den Niederlanden im 17. Jahrhundert. New York: Olms, 1984. P. 52.

⁵³⁵ Muller J. M. Rubens: The Artist as Collector. Princeton: Princeton University Press, 1989. P. 142.

⁵³⁶ Muller J. M. Rubens: The Artist as Collector. Princeton: Princeton University Press, 1989. P. 143.

⁵³⁷ Davidson J. P. David Teniers the Younger. Boulder, Colorado: Westview Press, 1979. P. 27.

⁵³⁸ Vlieghe H. David Teniers the Younger. P. 34.

период приходится расцвет его подобных работ, которые порой выходят за пределы привычных сюжетов и демонстрируют темы, встречающиеся чаще в XVI в. Так, на картине из Кунстхалле в Карлсруэ мы видим окруженного бесами Иова на гноище (илл. 326), облик которых хоть и демонстрирует характер гибридного построения монстров, гораздо менее гротескный, чем у мастеров, стоящих ближе к босхианской традиции. Но и по возвращении в Роттердам Сафтлевен продолжил писать картины с использованием демонических сюжетов, встречающиеся у него и в 1650-х гг. (илл. 327–328).

В творчестве Тенирса образы демонов закрепятся дольше и будут варьироваться им в множестве вариантов на протяжении всей творческой карьеры. Одним из важнейших источников интереса к ним была близость мастера к брейгелевской традиции. Давид Тенирс Младший был тесно связан семейными узами с Брейгелями, его первой супругой была дочь Яна Брейгеля Старшего Анна, что давало ему возможность познакомиться с их произведениями напрямую. Иконографические заимствования широко заметны в разных областях творческого наследия художника: в сценах ведовства, сюжетах искушения святого Антония и изображениях отдельных существ подземного мира. Находим мы их и в крестьянских сценах, в особенности в традиции изображения деревенских праздников⁵³⁹.

Однако эта близость брейгелевской иконографии заметна лишь в отдельных деталях, в целом же можно говорить о формировании Тенирсом своей иконографической схемы, варьируемой им на протяжении многих лет. При довольно жестком следовании ей художник будет варьировать некоторые детали, оживляя свои сцены. Так, на картине из Музея Майера ван ден Берге в Антверпене (илл. 329) можно заметить, что искушающий святого Антония демон, имеющий облик плутоватого крестьянина, предлагает отшельнику не традиционный бокал вина, а курительную трубку. Этот герой перенесен художником из его кабацких сцен. При этом Тенирс не отказывается и от привычного варианта – на картине

⁵³⁹ Davidson J. P. David Teniers the Younger. Boulder, Colorado: Westview Press, 1979. P. 15.

того же времени из Королевского музея изящных искусств в Антверпене (илл. 330) infernalная крестьянка (вероятно, являющаяся ведьмой) указывает на фигуру молодой демонической соблазнительницы с бокалом в руке, на дьявольскую природу которой указывает небольшой змеиный хвостик, выглядывающий из-под платья. Варьирует Тенирс также формат картин и состав демонов в них изображенных. Для крупных фигур святого и малого количества бесов используется вертикальный формат (илл. 331), в котором отшельник представлен, как правило, в пещере, а для более пейзажных решений – горизонтальный (илл. 332). В подобных картинах появляется руинированная архитектура, часто отсылающая к классической древности.

Образ демонической красоты, соблазняющей анахорета, встречается практически на всех интерпретациях этого сюжета, начиная с процессии, изображенной Иеронимом Босхом, и иногда трактуемой как часть шабаша ведьм⁵⁴⁰. Этот персонаж иногда называется «королевой ада» и находит свой исток уже в текстах легенд о святом Антонии, взятых монахом-доминиканцем Альфонсо Буэнхombre из арабских источников⁵⁴¹. Один из этих текстов рассказывает о встрече святого с дьяволом, который предстал перед ним в облике величественной женщины. Анахорет был пленен ее величественными манерами и рассказом о чудесах, дама утверждала, что может лечить паралитиков освященной водой, предлагая старцу испить ее. Этот мотив встречается в изобразительной традиции, однако позднее легенда, видимо, несколько забылась, и дьяволица скорее предлагает старцу бокал вина, а не зачарованной воды. Однако этот образ еще мог быть использован Босхом, так как героиня на его картине протягивает скорее глубокое блюдо, пригодное для того, чтобы поить больных, а принять его готова гротескная монахиня и головоногий демон, напоминающий о калехах. Некоторые исследователи даже видят в этом аллюзию на святой винаж, настой на основе вина

⁵⁴⁰ Tolnay C. de. Hieronymus Bosch. P. 29.

⁵⁴¹ Halkin F. La legend de S. Antoine traduite de l'arabe par Alphonse Bonhomme // *Analecta Bollandiana*. No LV. Brussel: Société des Bollandistes, 1942. P. 142–212.

и целебных трав, в который опускали частичку мощей святого Антония и раздавали больным в монастырях антонитов⁵⁴².

Несмотря на большое количество работ Тенирса, повторений его мастерской и подражаний других художников, его картины устойчиво пользовались высоким спросом. А лучшие и оригинальные вещи мастера поражают своей изысканностью и легкостью – это быстро и непринужденно написанные картины, продуманные с точки зрения колористического баланса, контрастов света и тени, демонстрирующие «воздушную» живопись, построенную на тонких нюансах. Во многом такой является одна из лучших картин мастера на сюжет искушения святого Антония из Прадо (илл. 333). Интересна она и благодаря своему следованию иконографическим схемам Питера Брейгеля Старшего, которые активно живут в XVII в., продолжая линию босхианских образов.

В этой работе Тенирс соединяет образы привычных для него демонов с образами «Семи смертных грехов» своего предшественника⁵⁴³. Так, образ девушки, соблазняющей старца, является аллегорией Похоти, что дополнительно подчеркивает Купидон с луком, ноги которого заканчиваются змеиными хвостами, проявляющими его дьявольскую сущность, и демон в виде гротескного крестьянина с лютней, напоминающий такого же персонажа на картине с ведьмами из Дуэ. Этот набор образов несколько несхож с брейгелевским, однако Тенирс изображает василиска и добавляет на первый план характерную птицу с длинным клювом, схожую с теми, что многократно повторяются в «Похоти» Брейгеля. Руку соблазнительницы поддерживает галантный юноша, одетый по последней моде, несущий павлина, который символизирует Гордыню (эта птица встречается и в одноименной гравюре Брейгеля). Окружают святого и другие смертные грехи. Скупость изображена художником в крайнем правом углу и воплощена в виде старухи, сидящей среди мешков с деньгами и взвешивающей

⁵⁴² Cuttler C. D. The Lisbon "Temptation of Saint Anthony" by Jerome Bosch. The Art Bulletin. No 39. New York: College Art Association, 1957. P. 109–126.

⁵⁴³ Статкевич В. О. Демонические образы в живописи Давида Тенирса Младшего и их связь с произведениями Питера Брейгеля Старшего // Гуманитарный акцент № 1. М.: РГГУ, 2024. С. 75–92.

монеты. Атрибуты ростовщичества были использованы и в гравюре «Скупость» Питера Брейгеля Старшего. Рядом с ней находится старик со шкатулкой, вместе они воплощают образ пары скупцов, известный еще с образа менял, популярной темы в Нидерландском искусстве еще с XVI в. Птичьи ноги женщины олицетворяют ее греховную природу, показывая идею демонологических трактатов того времени о том, что дьявол не может создать подобие человека и в любом его приспешнике обязательно есть уродство.⁵⁴⁴

Напротив находятся Чревоугодие, Гнев и Зависть. Гнев воплощен в образе женщины, размахивающей большим ножом и оседлавшей льва. Хотя мы не находим львов в гравюре Брейгеля, в ней встречается обилие острых предметов: ножей, пил, мечей и прочего. Однако стоит заметить, что образ столь ослепленной гневом женщины, что оседлала льва, имеет явную перекличку с сюжетом о Безумной Грете. Аллегорию Зависти Тенирс изображает человеком, съедающим свое сердце, что напрямую повторяет подобный брейгелевский образ. Лень представлена женщиной, уснувшей на медленно идущем осле, что также основано на гравюре по рисунку Брейгеля. Чревоугодие, хотя и не основано на брейгелевской иконографии «Семи смертных грехов», представляется олицетворением фольклорного нидерландского героя Ганса Вурста.⁵⁴⁵ Персонаж, как и подобает традиции, носит гирлянду из сосисок, а в руке держит бокал вина. Этот традиционный герой народного театра имеет огромное количество воплощений в живописи региона, самым известным, вероятно, является его изображение в «Веселой компании» Франса Халса (1617 г. Метрополитен, Нью-Йорк) (илл. 334).

Подобную же опору на брейгелевскую иконографию мы встречаем и в еще одной картине XVII в. на тот же сюжет кисти Йоса ван Красбека (илл. 335). Остановимся на этой картине чуть подробнее. Святой расположен справа, его образ вполне традиционен. Рядом с ним изображены демоны, терзающие его свинью. Этот мотив встречается на некоторых картинах Давида Тенирса Младшего и Корнелиса Сафтлевена, и, видимо, был почерпнут Красбеком у них. Интересно, как у него

⁵⁴⁴ Davidson J. P. *The Dark Side of European Culture, 1400–1700*. Denver, Colorado: Praeger, 2012. P. 110.

⁵⁴⁵ Klinge M. *David Teniers the Younger*. Antwerp: Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, 1991. P. 96.

представлен и еще один традиционный мотив – искушению святого подвергает в первую очередь обольстительная красавица, держащая кубок. Ее образ многократно повторялся в работах Тенирса, о чем говорилось выше. Художник совмещал его с иконографической традицией изображения сюжетов продажной любви, столь популярных в нидерландском искусстве. К святому подходила сводня, предлагающая ему счастливое времяпрепровождение с красавицей. Как правило, ее роль у Тенирса выполняла старуха с небольшими рожками на голове, говорящими о ее сатанинской природе, реже это был демон мужского пола. Красбек, основываясь на работах Тенирса, при этом решает отказаться от образа сводни. Девушка самостоятельно протягивает роскошный бокал-наутилус старцу, однако память о наличии образа рогатой старухи у Красбека все же заметна – он помещает на ее место козлиную голову.

Место действия сцены в трактовке художника отличается от того, которое описано в житии Святого Антония⁵⁴⁶, вместо Фиванской пустыни мастер изображает побережье. В этом он следует трактовке сюжета в гравюре 1556 г. Питера ван дер Хейдена с рисунка Питера Брейгеля Старшего. Из нее же он берет и образ гигантской головы в центре (к ней мы еще вернемся позднее). Красбек, заимствуя подобную трактовку сюжета, совмещает образ святого Антония со сценой, намекающей на Страшный суд. Более того, художник наполняет свою картину образами семи смертных грехов. Тема Страшного суда передана в изображении лодок, которые увозят души грешников. Ими управляют различные демоны, флаги которых красноречиво говорят о том, что эти люди мертвы, так как на них мы видим изображение черепов и костей.

Образ лодки был довольно распространен в изображениях Страшного суда и встречается повсеместно, в частности, все у того же Брейгеля в рисунке для гравюры на этот сюжет. Есть он и у Босха («Страшный суд», 1504 г., Музей истории искусств, Вена). Трактовка сюжета, при которой искушение святого Антония дополнялось образами семи смертных грехов, также не был придумкой

⁵⁴⁶ Ворагинский И. Золотая легенда. С. 153.

Красбека. Он встречался в ряде работ мастеров XVI в., следующих босхианской традиции. В частности, мотив лодок и символику Страшного суда и грехов мы находим в работах Яна Мандейна, Питера Хюйса и других живописцев. Об этом же мы говорили и на примере картины Тенирса из Прадо. Оба мастера опирались на иконографию Питера Брейгеля Старшего в его серии гравюр конца 1550-х гг., изображающих аллегории смертных грехов. В этом смысле Красбек даже превзошел Тенирса в сложности композиции и количестве символов.

В самом центре картины расположена фигура горбатой старухи, которая пересчитывает монеты. Она достает их из горшка, который пододвигает к ней демон с клювом и перьями. Представленная фигура олицетворяет образ Скупости, как и в одноименной гравюре Брейгеля, а также на картине Тенирса из Прадо. Башмаки женщины с загнутыми носами в работе Красбека акцентированы красным цветом, старуха у Тенирса и вовсе изображена с птичьими ногами. В произведении Красбека много символов, переданных через птиц. Зависть показана индюшкой, которая сопровождает старуху, такой же образ встречаем мы и у Брейгеля. Гордыня передана через павлина на ветвях дерева, которого мы можем также увидеть у Брейгеля и Тенирса. Гнев предстает на картине Красбека в виде невысокого воина с огромным ножом в руках. Возможно, этот образ он создал под впечатлением от гравюры Брейгеля, где такие же приземистые стражники пилили грешника гигантским клинком. Лень Красбек представляет традиционным символом улитки, много их было и в гравюре Брейгеля. У Похоти в картине Красбека нет конкретного символа: это и соблазняющая святого женщина, и обнаженные демоны в лодках, и птицы, разучивающие парный танец, и большое количество птенцов и змей, появляющихся из яиц, разбросанных по пространству картины, а также опрокинутый кувшин на дереве, являющийся образом женского сексуального начала⁵⁴⁷.

⁵⁴⁷ Froitzheim E. M. Die "Versuchung des Heiligen Antonius" von Joos van Craesbeeck. P. 85–107.

Чревоугодие обозначают гуси, окунающие головы в горшок с едой. Они являются отсылкой к эмблеме из книги стихов Якоба Катса 1627 г.⁵⁴⁸ На ней охотники устроили ловушки для аистов, расположив на поляне глубокие сосуды с клейкой массой на дне. Жадные птицы опускают головы и приклеиваются ко дну, становясь легкой добычей. Эмблема имеет стихотворный комментарий поэта, в котором порицается недалёковидная жадность. Перекликается это и со знаменитой басней о лисе и журавле, которая визуализировалась Брейгелем среди других нидерландских пословиц.

Однако, помимо смертных грехов, Красбек наполняет свое произведение и другой символикой, популярной в XVII в. Так, в его работе представлено мертвое дерево, обнаруживаемое довольно часто уже у Босха и Брейгеля в тех сценах, где речь идет о грешниках⁵⁴⁹. Использует Красбек и образ совы, который трактовался как символ глупости и пьянства. Этот факт подтверждают народные фламандские пословицы, которые закрепили подобное значение. Ночной образ жизни совы и ее любовь к темным местам породили выражение «гнездовье сов», означающее грязное, темное место, где легко может произойти злодеяние. Еще одна поговорка переводится буквально «глуп, как сова» (*Zo dom als een uil*), в другом варианте – «пьян, как сова» (*Zo drunken al seen uil*). Она отражает убеждение фламандцев в том, что совы летают неуклюже, натываясь на деревья в лесу⁵⁵⁰. Это порождало ассоциацию с глупыми действиями пьяного человека.

Символизировали совы и другие пороки. Сборник из 122 поучительных историй «Диалоги существ» (*“Dialogus creaturum”*), опубликованный в Гауде в 1480 г., рассказывает легенду о великой зависти филина к орлу, главному в царстве птиц. Филин стал настолько завистлив, что в конце концов поднял восстание против орла. Восстание (очевидная параллель с историей Люцифера) заставило других птиц навсегда отвернуться от филина. Благодаря этой легенде,

⁵⁴⁸ Emblemata: Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI und XVII. Jahrhunderts / Edited by A. Henkel, A. Schone. Stuttgart: J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung and C. E. Poeschel Verlag. 1967. P. 824.

⁵⁴⁹ Bax D. Ontcijfering van Jeroen Bosch. P. 191.

⁵⁵⁰ Davidson J. P. David Teniers the Younger. Boulder, Colorado: Westview Press, 1979. P. 15.

широко известной в Нидерландах, совы стали символом гордыни и жадности⁵⁵¹. Совы во Фландрии почти не использовались как символ мудрости и греческой богини Афины. Наоборот, связь образа с пороками можно проследить еще со времени Иеронима Босха, у которого совы наполняют и изображение Страшного суда, и сцену искушения святого Антония, в котором данная птица примостилась на голове одного из демонов, подходящих к старцу.

Обратимся вновь к образу гигантской головы в центре. С одной стороны, ее происхождение вполне ясно – похожую адскую голову в такой же конфигурации мы находим в гравюре Питера Брейгеля Старшего, посвященной искушению святого Антония. Там она была представлением ада, разинутой пастью антропоморфного чудовища. Это традиционный мотив, который встречается довольно часто в образах Страшного суда, иногда сочетается он и с образом святого Антония, как мы это видим у Яна Мандейна в работе середины XVI в. из собрания Гогенбухау музея Лихтенштейн в Вене (илл. 336)⁵⁵². Красбек же демонстрирует вполне обычное человеческое лицо, на первый взгляд не соотносимое с адскими личинами на картинах мастеров XVI в. Более того, по традиционно принятой трактовке – это автопортрет мастера, который основан на его изображении «Курильщика» (1635 г., Лувр, Париж) (илл. 337)⁵⁵³. Данная картина была написана еще в ранний период творчества мастера и повторяет образы Адриана Браувера («Курильщики», 1630-е гг., Метрополитен, Нью-Йорк) (илл. 338), который считается учителем Красбека в ранних источниках и в своей картине также представил угадываемые портреты антверпенских художников⁵⁵⁴.

Похожие лица, гротескная мимика, свободная работа кистью и характерная палитра – все это говорит об ориентации на образы предшественника. «Курильщика» из Лувра Арнольд Хаубракен называет автопортретом художника, однако он делает это скорее из представлений о биографии мастера, представляя

⁵⁵¹ Haute B. van. David III Ryckaert. P. 36.

⁵⁵² Дмитриева А. А., Статкевич В. О. Картина Йоса ван Красбека «Искушение святого Антония» (Кунстхалле, Карлсруэ). Проблемы иконографии // Временник Зубовского института № 2 (37). СПб: Российский институт истории искусства, 2022. С. 53–64.

⁵⁵³ Froitzheim E. M. Die “Versuchung des Heiligen Antonius” von Joos van Craesbeeck. P. 85–107.

⁵⁵⁴ Lichtert K. Adriaen Brouwer: Master of Emotions, Between Rubens and Rembrandt. Amsterdam: MOU Museum, 2018. P. 21.

Красбека вслед за его учителем Адрианом Браувером пропойцей и веселым гулякой⁵⁵⁵. Повязка на голове может указывать еще на один иконографический тип, идущий от Браувера. Это пациент, находящийся в руках сельского врача, который чаще всего оказывается шарлатаном. Существует несколько малоизученных работ, приписываемых Красбеку, в которых мы находим изображение похожего мужчины с перевязанной головой⁵⁵⁶.

Изображение человеческой головы занимает доминирующее положение в композиции картины. В верхней ее части художник располагает отверстие и помещает в него персонажей. Это, по всей видимости, обращение к традиционному для нидерландского искусства сюжету – извлечение камня глупости, известному со времени Иеронима Босха. Однако изображенное внутри головы кажется убедительным намеком на то, что перед нами действительно ироничный автопортрет мастера, так как там мы видим кабацкую сцену и зарисовывающую ее художника. Возможно, это было саркастичным наблюдением мастера над своей собственной профессией как занятием мимолетным и не вполне добродетельным.

Подобный взгляд на художников был вполне распространен и встречается, в частности, в тексте трактата «О ненадежности и тщете мирских искусств и наук» Агриппы Неттесгеймского (1486–1535), в котором он говорит, что искусства были принесены дьяволом для роскоши и сладострастия⁵⁵⁷. Этот образ мы находим в голландском издании его книги, на антипорте которой помещена гравюра Рейнира ван Персейна (1615–1668) по рисунку Сафтлевена (илл. 339). В центре композиции помещена огромная маска, на которую смотрит разношерстная публика: монахи, солдаты, бюргеры и пр. А на переднем плане оказываются атрибуты искусства: палитра с кистями, статуя и лютя. Единственный, кто оказывается не оморочен этим представлением, – это осел, весело глядящий на зрителя. Надо отметить, что изображение художника как части демонической традиции, вдохновляемого бесами, было довольно-таки распространено в европейской интеллектуальной традиции. Это

⁵⁵⁵ Houbraken A. De groote schouburgh der Nederlantsche konstschilders en schilderessen. P. 335.

⁵⁵⁶ Clippel K. de. Joos Van Craesbeeck (1605/06 – ca 1660): een Brabants genreschilder. Turnhout: Brepols, 2006. P. 118.

⁵⁵⁷ Генрих Корнелий Агриппа Неттесгеймский. О ненадежности и тщете мирских искусств и наук. СПб.: Центр содействия образованию, 2023.

находит любопытное воплощение в гравюре голландского богослова и гравера Дирка Корнхерта (1522–1590), где соблазняющий человечество дьявол изображен как художник, сидящий за мольбертом (илл. 340). Красбек не отказывается наполнить образ множеством ссылок на греховность и глупость: это и очки со свечой на голове как образ духовной слепоты, и сама трактовка подобного автопортрета как воплощения ада. Интересно, что демоны, находящиеся во рту головы, передают друг другу охапку глиняных курительных трубок, что может служить еще одной отсылкой к изображению курильщика из Лувра.

Следует сказать о высоких художественных достоинствах полотна Красбека. Подражая традиции Брейгеля и Тенирса, он избирает для себя яркую палитру, в которой много синих, белых и красных оттенков. При этом художник хорошо собирает сложную многосоставную композицию, крупные фигуры под деревом и изображение головы в центре уравнивают две части картины, а наличие водного пространства и горизонта дает иллюзию глубины. В более позднем творчестве Красбек сделает несколько повторений этой работы, находящихся сейчас в частных собраниях (илл. 341) и известных по публикации Е. Фройцхейм⁵⁵⁸. Будет она популярна и у безызвестных копиистов, возможно, вышедших из мастерской художника.

Важно отметить, что все эти работы являются частью общего контекста более жанрового представления этих сюжетов, они практически не отделимы от фантазий в духе изображения пословиц или крестьянской жизни. Именно по этой причине правильным кажется выделение поджанра *sproockerij*, так как те же изображения искушения святого Антония подчас теряют свою связь с религиозным контекстом, что понимали и современники. Например, в 1613 г. настоятель церкви вблизи от Мехелена писал о том, что картину со святым Антонием в его церкви стоит заменить, так как она вызывает у прихожан скорее смех, чем мысли о вере⁵⁵⁹.

⁵⁵⁸ Froitzheim E. M. Die "Versuchung des Heiligen Antonius" von Joos van Craesbeeck. P. 85–107.

⁵⁵⁹ Muyll J. "Pier den Dro" – Karel van Mander en Pieter Bruegel: Bijdrage tot de literaire receptie van Pieter Bruegels werk ca. 1600 // Wort und Bild in der niederländischen Kunst und Literatur des 16. und 17. Jahrhunderts. Erfstadt: Lukassen, 1984. P. 137–144.

Это подтверждается еще и тем, что у Корнелиса де Би⁵⁶⁰ и Арнольда Хаубракена⁵⁶¹ наряду с термином *sproockerij* встречается слово *snackerijen*, которым определяли изображения, имеющие комический и нелепый характер, обычно характеризуя изображения глупцов и шутов. Таким термином, в частности, упомянут в документах альбом из 130 гравюр, принадлежавший Йоханнесу Тизиусу⁵⁶², а сейчас хранящийся в Лейденском университете. Большинство из них показывает жанровые сценки, но встречаются листы, посвященные демонам и искушению святого Антония.

Творчество Давида Тенирса Младшего и Корнелиса Сафтлевена во многом заложили основу для существования поджанра в XVII в., благодаря широкому числу последователей их образы распространились и стали необычайно популярны, воплотившись также и в специфических группах сюжетов, представляющих всевозможных животных, разыгрывающих разнообразные сатирические сценки. Подводя итог всей главе, важно отметить, что источником для иконографии во многом стало творчество Питера Брейгеля Старшего, именно его переосмысление босхианских образов и легло в основу большинства работ мастеров XVII в., при этом поджанр получил расширение, благодаря итальянским влияниям на творчество Яна Брейгеля Старшего и Якоба ван Сваненбурга.

⁵⁶⁰ Bie Cornelis de. Het Gulden Cabinet... P. 310.

⁵⁶¹ Houbraken A. De groote schouburgh der Nederlantsche konstschilders en schilderessen. P. 14.

⁵⁶² Jongh E. de., Luijten G. Mirror of Everyday Life. Genreprints in the Netherlands 1550–1700. Amsterdam: Snoeck-Ducaju, 1997. P. 21.

ГЛАВА 4. ОБРАЗ ВЕДЬМЫ В ЖИВОПИСИ НИДЕРЛАНДОВ XVII В.

Изображения ведовства в живописи Южных и Северных Нидерландов XVII в. являются интереснейшим пластом культуры Раннего Нового времени. Ученые рассматривали эту тему с разных сторон: проводились обширные исследования истории преследования ведьм, представлений о них в демонологической литературе и общественном сознании. Однако при подобном подходе искусство оказывалось лишь вспомогательным, иллюстративным материалом, подтверждающим гипотезы историков, а художественные образы ведовства не получали обширного искусствоведческого анализа. При этом живопись, изображающая ведьм, требует серьезного исследования, так как является не только документальным свидетельством исторических событий и представлений, но и плодом барочной игровой культуры. Данные образы соединяют в себе народные представления о фигуре ведьмы, иллюстрации положений демонологической ученой литературы, сплетение символов и традиционных иконографических типов. В них документальность отражения представлений о ведьме в обществе Раннего Нового времени соединена с художественной условностью. А типологически эти картины относятся к ответвлению поджанра *spoockerij*, органично продолжая босхианскую традицию, однако располагаясь несколько автономно от других сюжетов, рассматриваемых в первых трех главах.

Исторически всплеск интереса к образам ведовства действительно совпадает со временем судебных процессов и популярности демонологических трактатов. Однако нельзя утверждать, что картина с изображением ведьмы является непосредственной реакцией на увиденную художником публичную казнь колдуньи, чаще всего известные нам документально суды в нидерландских городах не совпадают с датами создания картин. Но весьма вероятно, что некоторые из интересующих нас мастеров бывали на подобных процессах. Не

будем специально останавливаться на истории преследования ведьм во Фландрии и Голландии и представлениях о них в наиболее популярных трактатах того времени, однако подобная информация будет полезна в разборе художественных образов на интересующие нас сюжеты.

4.1. Зарождение иконографии ведовства в Южных Нидерландах.

Питер Брейгель Старший

Образ ведьмы появился в искусстве еще до работ Питера Брейгеля Старшего. Известны несколько книжных позднесредневековых миниатюр, изображающих шабаш ведьм, а также произведения немецких мастеров Северного Возрождения: Альбрехта Дюрера и Ганса Бальдунга Грина. Однако эти работы, хотя и являются уникальным свидетельством интереса к сюжету уже в начале XVI в., не оказали столь мощного импульса для дальнейшей трактовки темы, как это сделали гравюры с рисунков Питера Брейгеля Старшего. Их образность вдохновлена интересом к произведениям Иеронима Босха в XVI в.. Однако у самого художника мы не найдем мотивов, четко идентифицируемых как изображение ведьмы или черной магии, хотя определенная связь его антропоморфных демонических персонажей и представлениями о колдовстве существует.

Благодаря вкладу Питера Брейгеля Старшего сцены ведовства широко вошли во фламандскую жанровую живопись XVII в., проявившись сначала в творчестве Франса Франкена Младшего, а потом в работах Давида Тенирса Младшего. Подробный анализ образов Брейгеля, их возможных трактовок, связи с историческим контекстом позволит вести разговор о дальнейшем преломлении темы во фламандском искусстве.

В творчестве Питера Брейгеля Старшего существует лишь одно изображение, имеющее слово «ведьма» в своем названии. Однако, как это ни иронично, оно оказывается наиболее далеким от иконографии ведовства, так как его значение иное, не имеющее к колдовству прямого отношения. Речь идет о гравюре с рисунка Питера Брейгеля Старшего «Ведьма из Маллегема» 1559 г. (илл. 342)⁵⁶³. Гравюра вышла в типографии Иеронима Кока, с которой художник

⁵⁶³ New Hollstein Dutch 38-3(5).

сотрудничал на протяжении долгих лет. Свое название (“*Vrou Hexe van Mallegem*”) она получает благодаря более поздним отпечаткам, на которых пропадает первоначальная дата (1559 г.) и упоминание Иеронима Кока⁵⁶⁴. На этих гравюрах меняется сопроводительный текст, в новом его варианте присутствует обозначение главного героя как «ведьмы из Маллегема», то есть из города дураков (илл. 343)⁵⁶⁵. Р. Ферфорт возводит появление этого типа гравюр к перепечатке оригинала Теодором Галле (1571–1633) в 1610-х гг.⁵⁶⁶ На это есть веские основания, так как до начала XVII в. слово *hex* (в современном нидерландском языке *heks*), означающее ведьму и пришедшее из немецкого языка, не использовалось. Во всех текстах на нидерландском языке, где упоминается колдовство, авторы используют слово колдунья (*tooverersse* / современный язык: *tovenares*) или колдун (*tooverer / tovenaar*)⁵⁶⁷. Этим же словом будут определяться подобные произведения и в инвентарях и документах этого времени. Это сдвигает датировку гравюр с подписью “*Vrou Hexe*” на время уже после смерти Питера Брейгеля Старшего. Первоначальный текст сохранился всего на нескольких отпечатках, один из которых хранится в Центральном институте графики в Риме (илл. 344)⁵⁶⁸. Он имеет подпись Иеронима Кока и отметку – 1559 г. Текст его дает нам другое представление об изображенном сюжете. Персонаж, ставший впоследствии ведьмой, в оригинальной задумке был врачом-шарлатаном, вырезающим камни глупости на ярмарке.

Надпись выполнена на средне-нидерландском диалекте времени Питера Брейгеля Старшего⁵⁶⁹. Текст разделен на четыре строфы, каждая из которых передает слова одного из персонажей. Первое четверостишие принадлежит

⁵⁶⁴ Sellink M. Bruegel. The Complete Paintings, Drawings and Print. Ghent: Ludion, 2007. P. 125.

⁵⁶⁵ New Hollstein Dutch 38-4(5).

⁵⁶⁶ Vervoort R. Bruegel's Witches. P. 24.

⁵⁶⁷ Ibid.

⁵⁶⁸ Pieter Brueghel the Elder. Drawings and Prints. P. 193.

⁵⁶⁹ “Noyt en was ick daer soo vele keyaerts waren / Als hier by een zijn, en noch en sijns niet al, / Men soude hem van alle de keyaerts veruaren / ’T is onmogelijck dat hyse al helpen sal. / Dat waterken [s]al [de pijn] wat versachten / En de wortele verdwynen ense haer noch baert, / Ghy sijt vrellyck, maar ghy moet ‘u wel wachten / Oft ghy met den meelbuyd[el] bestouen waert. / Compt alle keyaerts die met der keyen zijt ghequelt, / ’Tsy rijck ofte arm, niemant wtghesteken, / Ick Meester Snottolf sal u helpen om ghelt / [Ziet] mijn Conste aen desen keyaert is ghebleken. / Och lief Meester Snottolf, dees man is te deerne, / helpt hem doch, zijn keye is soo diepe ghewortelt, / Ick sal u siet lichten met desen lanteerne, / Ziet hoe die keye daer vore staet en bortelt”.

мужчине, выглядывающему через решетку подвала в нижнем левом углу. Он говорит, что никогда раньше не видел столько дураков, которых слишком много, чтобы попытаться их образумить. Во второй строфе переданы слова помощника главного героя, изображенного льющим из кувшина на голову пациенту воду. Он прополаскивает рану, образовавшуюся в результате извлечения камня глупости, и восхваляет легкоеверие клиентов, используя поговорку «побывать на мельнице», то есть быть одураченным (его словам вторит и изображение мельницы на заднем плане). Текст третьей строфы принадлежит самому доктору, в нем он обращается к толпе, обещая вылечить любые недуги за скромное вознаграждение. Последняя часть текста является словами пациента, просящего помочь ему.

Как следует из текста, шарлатана зовут Сноттольф, этим словом называли мелкую рыбу, распространенную в дельте Шельды⁵⁷⁰. Здесь же подобное имя доктора намекает на его хитрость, утверждая, что он скользкий и юркий. Сама же тема извлечения камня глупости была не нова для Нидерландов XV–XVI в. и рассматривалась в искусстве, начиная со знаменитой картины, приписываемой Иерониму Босху (1475–1480 гг., Прадо) и имевшей несколько повторений, фиксируемых в описях коллекций наиболее страстных почитателей таланта мастера. Таким образом, работа Питера Брейгеля Старшего рассказывает нам не о ведьме, а о шарлатане. А гравюра оказывается наполненной не атрибутами ведовства и связи с дьяволом, а символикой глупости и обмана. В глаза зрителю бросаются сцены карманного воровства, игра в наперстки и т. д. Жители деревни изображены гипертрофировано глупыми, они живут в «перевернутом мире», многие из них носят шутовские колпаки, а один даже надел на голову сапог. О глупости также говорит присутствие в сцене совы, очков, старых башмаков и других деталей.

Но если «Ведьма из Маллегема» не имела отношения к представлениям о колдовстве, то другие две гравюры типографии Иеронима Кока по рисункам Питера Брейгеля Старшего оказали колоссальное влияние на трактовку подобных сюжетов впоследствии. Речь идет о двух листах, изображающих противостояние

⁵⁷⁰ Marijnissen R. Bosch and Bruegel on human folly. P. 41–52.

святого Иакова и волшебника Гермогена 1565 г., выгравированных Питером ван дер Хейденом (илл. 345–346). Изображения появились в самый разгар ведовских процессов в Европе. Однако Антверпен эта волна не затронула – последний суд подобного рода был в городе в 1541 г., а обвиняемый в колдовстве Икен Витс смог избежать казни, и был приговорен к клеймению и высылке из города в длительное паломничество⁵⁷¹. И все же это было беспокойное время, предшествующие религиозным конфликтам и восьмидесятилетней войне. В этих условиях суды и казни еретиков были нередкими, в период с 1550 по 1566 гг. 131 житель Антверпена был приговорен к наказаниям разной тяжести за ересь⁵⁷².

Иероним Кок, заказывая Брейгелю рисунки для будущих гравюр, наполненные образами ведовства, создавал злободневное произведение, которое могло быть интересным для тех, кто был свидетелем неутихающих споров о природе колдовства, мерах его наказания, связи с ересью и т. д. Святой Иаков и волшебник Гермоген были очень удобной и безопасной формой, позволяющей в рамках религиозного сюжета дать плоды для размышлений покупателям этих гравюр. По всей видимости, для подготовки программы гравюр Иеронимом Коком был приглашен человек, сведущий в демонологической литературе того времени, так как Питер Брейгель Старший действительно воплощает многие известные представления о ведьмах, в тех или иных деталях своих композиций. Р. Ферфорт даже называет это «переложением текста демонологов в визуальный легко прочитываемый формат»⁵⁷³. Наличие консультанта и составителя программы гравюр косвенно подтверждается тем фактом, что большинство демонологических текстов было написано на латыни, а трактаты на национальных языках появляются сравнительно поздно. Гравюры также имеют подписи на латыни. Текст первой⁵⁷⁴ –

⁵⁷¹ Braekman W. Spel en kwel in vroegere tijd. Verkenningen van charivari, exorcisme, toverij, spot en spel in Vlaanderen. Ghent: Stichting Mens en Kultuur, 1992. P. 151.

⁵⁷² Vanysacker D. Het aandeel van de Zuidelijke Nederlanden in de Europese heksenvervolging (1450–1685) // Trajecta No 9. Amsterdam: Amsterdam University press. 2000. P. 329–349.

⁵⁷³ Vervoort R. Bruegel's Witches. P. 46.

⁵⁷⁴ New Hollstein Dutch 11-1(3).

«Святой Иаков оказался перед колдуном из-за дьявольских козней»⁵⁷⁵, а второй⁵⁷⁶ – «Он же молится Богу, дабы колдуна растерзали демоны»⁵⁷⁷.

Легенда о святом Иакове и волшебнике Гермогене повествует о событиях, произошедших в Палестине в V в. По сюжету колдун Гермоген, узнав о проповедях святого, послал к нему своего ученика Филарета, чтобы тот продемонстрировал – чудеса веры ничтожны перед лицом колдовства. Но Филарет возвращается, пораженный силой Иакова, после чего Гермоген приказывает демонам привести святого к нему в кандалах. Однако бесы не в силах побороть Иакова и ополчаются против самого волшебника. Святой спасает своего противника, после чего тот отказывается от магии и обращается в христианскую веру. В Нидерландах этот сюжет стал известен благодаря книге Якоба ван Марланта (1230/1240 – 1288/1300) «Зерцало истории» (*“Spiegel historiael”*) 1282–1288 гг. и популярнейшему сборнику житий «Золотая легенда» 1260 г. Иакова Ворагинского⁵⁷⁸, который появляется на средне-нидерландском диалекте уже в середине XIV в. Оба текста, безусловно, были хорошо известны Питеру Брейгелю Старшему. Однако он внесет заметные разночтения в детали, да и на второй гравюре, согласно надписи на ней, волшебник погибает от рук своих демонов, а не спасается обращением в христианство.

Первая из интересующих нас гравюр изображает встречу волшебника и святого, происходящую на фоне ужасающей бури. По мнению Дж. П. Дэвидсон, в этом можно усмотреть отражение реальных погодных условий того времени: период с 1560 по 1630 гг. был сложным для Западной Европы из-за климатических изменений, названных Малым ледниковым периодом⁵⁷⁹. Глобальное похолодание усугублялось увеличением количества осадков и сильным ветром, что затрудняло сбор урожая. Дефицит зерна привел к росту цен и, как следствие, к обнищанию и голоду. Эти драматические события подстегнули

⁵⁷⁵ “Divus Iacobus diabolicis praestigiis ante magum sistitur”.

⁵⁷⁶ New Hollstein Dutch 12-1(5)

⁵⁷⁷ “Idem impetravit a de ut magus a demonibus discerperetur”.

⁵⁷⁸ Ворагинский И. Золотая легенда / пер. Аникьев И. И., Кувшинская И. В. Т. 1–2. Москва: Издательство францисканцев, 2017.

⁵⁷⁹ Davidson J. P. The Dark Side of European Culture, 1400–1700. P. 110.

развитие социальной нестабильности, а также привели к новой волне судов над ведьмами, обвиняемых в порче погоды и урожая. Именно сцена погодной магии изображена художником в центре. Дым, выходящий из печной трубы, формирует большие градины, на разрушительную силу этой магии красноречиво указывает оголенное дерево под ним. Небольшое торнадо выходит из горшка, стоящего на специальной треноге перед волшебником, в центре него изображена шаровая молния, ударяющая тремя лучами в разные стороны. В центре композиции стоит еще один котел, в котором варится зелье, ухудшающее погоду. Из него выходит облако, наполненное монстрами, на заднем плане оно извергается градом, убивающим домашний скот на пастбище. Там же вдалеке виднеется – падает шпиль церкви и терпит крушение корабль. Вся сцена наполнена хаотичным движением демонов и ужасами погодной катастрофы.

Образ ведьм, которые занимаются магией, направленной на ухудшение погоды, при этом не был изобретением Питера Брейгеля Старшего. Подобная трактовка ведовского сюжета имела широкое освещение в литературе и была воплощена в нескольких более ранних изображениях. В первую очередь это образы мастера немецкого возрождения Ганса Бальдунга Грина. Художник, вышедший из мастерской Альбрехта Дюрера, имел непосредственную связь с темой ведовства: окружение подталкивало его к изображению ведьм. Во-первых, сюжетом интересовался Дюрер, а во-вторых, в 1509 г., когда мастер перебрался в Страсбург, в соборе этого города звучали проповеди теолога Гейлера фон Кейзерсберга (1445–1510), в которых он обличал колдовство. В 1516 г. эти проповеди выйдут отдельной книгой, ксилографии к которой будет выполнять мастерская Бальдунга⁵⁸⁰. Одна из первых гравюр мастера «Шабаш ведьм» 1510 г. уже демонстрирует нам погодную магию (илл. 347)⁵⁸¹. Эта работа известна еще и ее новаторскими техническими, а также художественными находками. Существует

⁵⁸⁰ Schuyler J. The “Malleus Maleficarum” and Baldung’s “Witches’ Sabbath” // Notes in the History of Art, Vol. 6, No. 3. Chicago: The University of Chicago Press, 1987. P. 20–26.

⁵⁸¹ Hollstein German 235-1(2).

несколько вариантов гравюры, в которых Бальдунг экспериментировал с контрастностью света и цветом бумаги, от темно-серого до ярко-охристого.

Бальдунг демонстрирует сцену шабаша. Разновозрастные обнаженные ведьмы сгруппированы вокруг горшка, установленного по центру, из него вырывается бурный вихрь пара, наполненный частичками чего-то твердого. Это могут быть градины или камни. Одна из ведьм, оседлав козла задом наперед, держит на ухвате еще один горшок, из которого торчат кости. Важно отметить, что Бальдунг демонстрирует прекрасное знание демонологической литературы. Многие из использованных им образов мы находим у Питера Брейгеля Старшего почти пятьдесят лет спустя: это и зелье, ухудшающее погоду, и полеты на животных, связанных с дьяволом, и убийство невинных для создания магических снадобий. Присутствуют у Бальдунга и другие важные детали, о которых имеет смысл упомянуть уже в части о XVII в. Гравюры Бальдунга были малотиражными, они предназначались для тонких ценителей его творчества и знатоков вопроса, поэтому утверждение, что Питер Брейгель Старший мог их знать, остается спорным. Помимо этой гравюры и других графических работ Бальдунга, его руке принадлежит еще и картина «Две ведьмы» (1523 г., Штеделевский институт, Франкфурт-на-Майне) (илл. 348). На ней молодые обнаженные женщины вновь заняты вызыванием бури, о чем свидетельствуют распространенные ими оранжево-красные тучи.

Погодная магия была популярным обвинением на судах. Начиная с «Молота ведьм» Генриха Крамера и Якоба Шпренгера 1486 г.⁵⁸² в демонологической литературе деятельность ведьм была неразрывно связана с плохой погодой и неурожаями. Данное представление одним из первых наравне с шабашами нашло свое воплощение в искусстве. Это утверждение можно обосновать не только на примерах из творчества Ганса Бальдунга, но и другими не столь художественно ценными изображениями. Так, в демонологический трактат Олауса Магнуса («История Северных народов») (*“Historia de Gentibus*

⁵⁸² Шпренгер Я., Крамер Г. Молот ведьм / пер. Гуреев М. А. М.: Издательство АСТ. 2017.

Septentrionalibus”), напечатанный в 1555 г. в Риме, были включены ксилографии, на одной из них ведьма создает бурю, уничтожающую корабль в море (илл. 349)⁵⁸³. Гравюры в данной книге были довольно грубыми и условными, но сам факт появления в них мотива погодной магии оказывается интересным.

Возвращаясь к композиции Брейгеля, стоит отметить еще некоторые моменты. Святой Иаков трактован мастером вполне традиционно. Он спокойно стоит в центре композиции, его фигура легко узнается по одежде и атрибутам паломника (раковина на шляпе, посох, четки, фляга из тыквы, привязанная к руке). Подобная иконография святого встречается довольно часто. Похожий благословляющий жест мы встречаем на изображении Иакова в одной из южно-нидерландских миниатюр (Молитвенник, 1525 г., Музей Меермана-Вейстернианум, Гаага) (илл. 350)⁵⁸⁴. Важно отметить, что на ней святой также спасает людей от непогоды, помогая персонажам, попавшим в кораблекрушение близ Антверпена. Город, над которым нависла черная туча, легко узнается по башне собора Богоматери. Миниатюра сопровождается молитвой, обращенной к святому Иакову как к покровителю путников и защитнику от дьявольских козней. Образ Иакова значим и в религиозно-политическом контексте своего времени. Хотя известная история противостояния волшебника и святого упоминались также в некоторых демонологических трактатах, были и другие похожие сюжеты, например, противостояние апостола Петра и Симона Волхва. Однако святой Иаков был важен еще и как покровитель Испании, а также святой, которому было посвящено самое популярное место для католических паломничеств – Сантьяго де Компостела. Святой воспринимался как заступник веры перед ересью, сначала перед маврами, захватившими Испанию, а после перед наступающими протестантскими течениями. Таким образом, противостояние святого и колдуна на гравюре Брейгеля приобретает еще и значение борьбы католической церкви за чистоту веры против колдовства и ереси.

⁵⁸³ Davidson J. P. *The Dark Side of European Culture, 1400–1700*. P. 85.

⁵⁸⁴ Herwaarden J. van. *Der Apostel Jakobus in der mittelniederländischen Literatur // Der Jakobuskult in Kunst und Literatur. Zeugnisse in Bild, Monument, Schrift und Ton, Jakobus-Studien 9*. Tübingen: Gunter Narr Verlag, 1998. P. 141–186.

Композиция Питера Брейгеля имеет большое количество деталей, связанных с ведовством, многие из них будут приняты последующими художниками, поэтому будут рассмотрены уже с точки зрения их бытования в XVII в. Однако существуют некоторые уникальные черты, которые не найдут отклика у последователей мастера. На них стоит обратить внимание. Одной из интереснейших деталей является образ слона, небольшая фигура которого помещена художником за креслом колдуна. Он выделяется в череде устрашающе-комичных гротескных демонов, трактованных в манере Иеронима Босха. В средневековой семантике слоны обычно ассоциировались с добродетелью целомудрия⁵⁸⁵. В «Иконологии» Чезаре Рипы 1593 г. аллегория религии передана как фигура девушки с крестом в одной руке и с пламенем в другой, позади которой расположен слон (илл. 351). Таким образом, утверждение о том, что животное у Брейгеля является одним из олицетворений демонов⁵⁸⁶, можно поставить под сомнение. По всей видимости, слон является намеком на несправедность действий Гермогена: он изображен в угрожающей позе, выставив вперед острые бивни. Существует еще одна догадка, почему это экзотическое животное появляется у Брейгеля. В 1563 г. в Антверпене случилось удивительное событие: в порт города был доставлен слон по имени Эммануил, который являлся подарком короля Испании Филиппа II своему дяде императору Священной Римской Империи Фердинанду I (1503–1564). По данным ряда источников, 23 сентября 1563 г. слона провели по главным улицам города, демонстрируя публике⁵⁸⁷. Об этом даже вышла информационная листовка Яна Молейнса (1532–1565) (илл. 352), где имелась цветная ксилография со слонем и толпой, которая с удивлением наблюдала за диковинным зверем. 4 октября слона Эммануила показывали при дворе герцогини Пармской в Брюсселе, после чего он отправился в Вену. Весьма вероятно, что Брейгель мог видеть слона в одном из фламандских городов и включить его в свою работу. Более того слон Эммануил вызвал немалый ажиотаж среди художников, сохранились рисунки Бернарда де

⁵⁸⁵ Slatkes L. J. Rembrandt's Elephant // *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art*, Vol. 11, No. 1. Hague: Stichting Nederlandse Kunsthistorische Publicaties, 1980. P. 7–13.

⁵⁸⁶ Vervoort R. Bruegel's Witches. P. 51.

⁵⁸⁷ Pleij H. *De sneeuwpoppen van 1511. Literatuur en stadscultuur tussen middeleeuwen en moderne tij*, Amsterdam: Meulenhoff editie, 1988. P. 254.

Рейкера (ок. 1535 – 1590) (илл. 353), а также гравюры Герарда ван Грунинга (1515–1598/1599) (илл. 354)⁵⁸⁸.

Не менее интересна и вторая гравюра, изображающая потерю колдуном контроля над призванными им демонами. Гермоген сброшен монстрами со своего стула и изображен в момент падения. Перекладыны его кресла напоминают нам лестницу, а тело падающего мага как бы намекает на схожую религиозную иконографию, в которой герои, восходя к богу, неожиданно оступаются и падают. Близким аналогом является анонимная флорентийская гравюра 1480-х гг., изображающая грех Гордости (илл. 355)⁵⁸⁹. Возгордившийся мужчина, очень похожий на Гермогена Брейгеля, срывается с лестницы, ведущей к Иисусу Христу в мандорле, и падает, поджидаемый львом на земле. В своей трактовке легенды, рассказанной Иаковом Ворагинским, Брейгель не дает магу шанса на спасение, а святой, расположенный в правой части гравюры, приводит с собой людей, показывая им, до чего может довести отход от бога и увлечение колдовством.

Композицию Питера Брейгеля Старшего при этом наполняют не только характерные босхианские монстры, но и уличные артисты: жонглеры, акробаты, шуты. С одной стороны, в этом можно усмотреть очередной оммаж в сторону произведений, приписываемых в XVI в. кисти Иеронима Босха и картины «Фокусник», долго считавшейся оригинальным произведением мастера (ок. 1475 г., Муниципальный музей, Сан-Жермен-ан-Ле) (илл. 356), где хитрый шарлатан обманывает зазевавшуюся публику, в то время как его помощник опустошает кошельки зрителей. Это может указывать на то, что магия иллюзорна, так как показанные художником фокусы обманывают зрителей. Брейгель изображает наперсточника с яйцом на голове, чревовещателей, факиров, акробатов и канатоходцев, а также тех, кто показывает трюки, обманно нанося себе раны, втыкая в себя специальные клинки. Подобные фокусы были необычайно популярны: мы видим нескольких персонажей, выполняющих их: круглого демона, протыкающего ножом лапу и язык, человека, с отрубленной

⁵⁸⁸ Vervoort R. Bruegel's Witches. P. 51.

⁵⁸⁹ Pieter Brueghel the Elder. Drawings and Prints. P. 232.

головой, лежащей на блюде (по мнению ряда исследователей, это еще и намек на будущую мученическую смерть святого)⁵⁹⁰, и акробата, изгибающегося и подносящего к своей шее два кинжала. Однако помимо обвинений в шарлатанстве и бродяжничестве уличные артисты осуждались и за связь с дьяволом. Авторы демонологических трактатов, религиозные и светские власти осуждали ярморочные развлечения⁵⁹¹. Сильнее всего критике подвергались фокусники, имевшие дело с оптическими иллюзиями. Один из самых известных демологов своего времени Мартин Делрио (1551–1608) писал, что фокусники и жонглеры выполняют свои трюки не при помощи тренировок и умения, а при содействии дьявола, который стремится обмануть и запутать человека⁵⁹². Этому же мнению придерживался и Жан Боден (1530–1596), писавший: «Узнать слуг дьявола можно по их фокусам, ослепляя наши глаза и дурманя ум шуткой, они приводят наши души к Сатане»⁵⁹³. В композицию гравюры было вписано слово *praestigijs*, означавшее обман или фокус, и имевшее отрицательное значение. Таким образом, наличие уличных артистов лишь усиливает связь образов с ведовством.

Образы, включенные в две гравюры по рисункам Питера Брейгеля Старшего, станут компендиумом представлений о черной магии и ее визуализации. Анализ отдельных деталей показывает широкий круг источников Брейгеля, однако этим работам нельзя отказать и в приемственности босхианским образам.

⁵⁹⁰ Pieter Brueghel the Elder. Drawings and Prints. P. 233.

⁵⁹¹ Mellinkoff R. Outcasts: Signs of Otherness in Northern European Art of the late Middle Ages. Los Angeles: University of California Press, 1993. P. 14.

⁵⁹² Del Rio M. Investigations into magic. Social and Cultural Values in Early Modern Europe, tr. Maxwell-Stuart P. Manchester: Manchester University Press, 2000. P. 70.

⁵⁹³ Bodin J. On the Demon-mania of witches., tr. Scott R. A. P. 96.

4.2. Франс Франкен Младший

Влияние гравюр с рисунков Питера Брейгеля на тему ведовства станет особенно заметно уже в XVII в., когда в Южных и в Северных Нидерландах интерес к изображению ведьм приобретет необычайный масштаб. При этом трактовка данных образов будет различной: комической и предостерегающей, более сложной и апеллирующей к большому количеству знаний по демонологии и наглядной, легко считываемой. В Антверпене, где работало большинство фламандских художников, тема колдовства не потеряла своего значения. Необычайную популярность имела демонологическая литература, в частности, труд Мартина Делрио, изданный в 1599 г. в Левене. А в 1603 г. состоялось резонансное дело, закончившееся казнью. Обвиняемой в колдовстве была Клара Гессен, приехавшая в Антверпен из Страсбурга. Согласно ее показаниям, она посещала шабаши близ Ньивпорта и общалась с демоном по имени Роланд. Женщина была признана виновной и сожжена на костре 22 сентября. Это был один из последних судов над ведьмами в Антверпене, но не в Южных Нидерландах⁵⁹⁴.

В это бурное время интереса к демонологии и колдовству на художественную арену города восходит новая звезда – Франс Франкен Младший. Он происходил из влиятельной художественной семьи, его отец, дядя и братья были художниками. Франс Франкен Старший (1542–1616) в свое время учился у Франса Флориса (1519–1570) и перенял от него романистическую традицию. Эти стилистические особенности передал он и своим сыновьям, проходившим обучение под его началом. В 1605 г. Франс Франкен Младший войдет в Гильдию святого Луки, довольно быстро художник становится популярным, в 1606 г. он обзаводится большим домом в центре Антверпена, в котором будет устроена

⁵⁹⁴ Waite G. K. *Eradicating the Devil's M inions: Anabaptists and Witches in Reform ation Europe, 1535–1600*. Toronto: Univ. of Toronto press, 2007. P. 309.

мастерская, где будут работать младшие братья художника и его сыновья, также ставшие живописцами⁵⁹⁵.

Сохранились примерно 22 картины и 3 рисунка, вышедших из-под руки Франкена и его мастерской и посвященных теме ведовства⁵⁹⁶. Все они имеют довольно ранние датировки, в зрелом творчестве художник потерял интерес к подобным сюжетам. Самая ранняя работа на эту тему картина – 1604 г. (илл. 357), которая имеет на оборотной стороне знак гильдии, а значит, могла подаваться как одно из произведений, демонстрируемых при присвоении статуса мастера. Сейчас эта картина находится в частном собрании⁵⁹⁷. Работа имеет кабинетный формат и изображает сюжет подготовки ведьм к шабашу, который получил в литературе обозначение «кухня ведьм»⁵⁹⁸. На картине Франкена изображена молодая женщина в богатых одеждах, которая готовится присоединиться к другим ведьмам, снимая свой наряд, по всей видимости, чтобы нанести мазь, дающую способность летать. У ее ног находятся отрубленная голова в шлеме, открытая магическая книга, черепа и небольшие монстры. За спиной женщины стоят пять ведьм, еще несколько находятся на дальнем плане около очага с колдовским зельем в котле.

Мотив камина с котлом, через который ведьмы на метлах и палках покидают свой дом и отправляются на шабаш, – одна из заслуг Брейгеля. У него мы видим подобное изображение в первой гравюре о святом Иакове и Гермогене. Хотя сама тема полета имеет куда более глубокие корни, идущие даже дальше, чем складывание демонологической литературы в XV в. Женщин, летящих на палках и метлах, мы встречаем на нескольких готических церквях, там они играют роль гротесков. В частности, один из наиболее выразительных подобных элементов декора – это консоль аркатурного пояса северного фасада церкви святой Марии в Гельнхаузене, относящаяся к первой четверти XIII в. (илл. 358)⁵⁹⁹.

⁵⁹⁵ Harting U. A. Frans Francken der Jungere (1581–1642). P. 19.

⁵⁹⁶ Vervoort R. Bruegel's Witches. P. 76.

⁵⁹⁷ Préaud M. Les sorcières, Paris, exp. cat. Bibliothèque Nationale. P. 130.

⁵⁹⁸ Бабина Н. П. Частная жизнь в искусстве Западной Европе. С. 22.

⁵⁹⁹ Vervoort R. Bruegel's Witches. P. 62.

Прежде чем продолжить разговор об образах Франкена, следует сделать небольшое отступление и посмотреть на несколько вариантов представления полета ведьм в XV в. в книжной миниатюре. Впервые это происходит в маргиналии копии рукописи романа прево Лозанны Мартина Ле Франка (ок. 1410 – 1461) «Защитник дам» (*“Champion des Dames”*) 1451 г., выполненной в скриптории при кафедральном соборе Арраса (илл. 359). Роман, написанный как ответ на знаменитый «Роман о розе», превозносит женские добродетели, отмечая обвинения их в колдовстве. Однако именно пороки получили наиболее интересную изобразительную трактовку в рукописях. Исследователи приписывают исполнение этих миниатюр Мастеру Миссала Поля Бея⁶⁰⁰. На миниатюре две небольшие женские фигурки, изображенные в полете, одна оседлала метлу, а другая палку. Помещение этого изображения здесь не случайно: поэтический текст самого романа представляет собой спор о противоречивой женской природе, подчеркивающий их добродетели. Ведьма как образ порочной женщины, поддавшейся влиянию своего греховного начала, оказывается вполне подходящим изображением для данного сюжета. Встречается мотив ведовства и в еще одном более позднем списке романа, выполненном в Лилле в 1470-х гг. и богато украшенном миниатюрами анонимного мастера (илл. 360)⁶⁰¹. Здесь находятся уже не маргиналии, а крупные лицевые миниатюры. Интересно заметить, что художник изображает не крестьянок, а благородных дам. Они собирают магические травы, купаются в реке и летают на метлах вблизи от городских ворот.

Еще одна рукопись, происходящая из Бургундии и имеющая изображение ведьм XV в., – это книга Жана Тинктора (ок. 1435–1511) «Трактат против секты вальденсов» (*“Tractatus contra sectam vaudensium”*)⁶⁰². Тинктор был каноником в Турне, получив до этого образование теолога в университете Кельна, и в своем трактате рассуждал о реальности и иллюзорности колдовства, связи его с ересью и поклонением дьяволу. До недавнего времени были известны три списка

⁶⁰⁰ Ostorero M., Paravicini Bagliani A., Utz Tresp K., Chène C. L'im aginaire du sabbat. Edition critique des textes les plus anciens (1430–1440 c.). Lausanne: Université de Lausanne, 1999. P. 446.

⁶⁰¹ Encyclopedia of Witchcraft. P. 58.

⁶⁰² Zika C. Exorcising our Demons. P. 320.

произведения Тинктора, но в 2012 г. был обнаружен еще один, к сожалению, утративший интересующую нас миниатюру⁶⁰³. Все эти рукописи были выполнены в Брюгге между 1460 и 1480 гг. Самая ранняя из них, датированная 1467 г., хранится в Королевской библиотеке Брюсселя (илл. 361) и интересует нас в меньшей степени. Ведьмы на ней летают на звероподобных чудовищах, в центре же изображена сцена шабаша: богато одетые мужчины и женщины собрались вокруг козла, поклоняясь ему. Очень близкой по иконографии ей является рукопись из Национальной библиотеки Франции 1470-х гг., она приписывается придворной мастерской Маргариты Йоркской (1446–1503), супруги герцога Бургундии Карла Смелого (1433–1477), и создавалась для видного аристократа Луи де Брюгге (ок. 1427 – 1492) (илл. 362)⁶⁰⁴. На ней изображена все та же сцена: поклонение козлу на земле и летающие ведьмы в воздухе, однако большинство из них уже изображены на метлах. Третья рукопись находится в Бодлианской библиотеке Оксфорда и была подарена Эдуарду IV (1442–1483) (илл. 363)⁶⁰⁵. Это также рукопись из Брюгге, выполненная в 1460-х гг., демонстрирует меньшую художественную искусность: в интересующей нас миниатюре нет красочной рамы с цветочным орнаментом, рисунок ее проще, а колорит темнее и суше. Она интересна тем, что сцена шабаша в ней происходит на окраине города, художник изображает не только ведьм, летящих на метлах, но и появляющихся из дымохода. До Брейгеля это единственный случай связи печной трубы и ведовского полета, мастер вряд ли знал о существовании этой миниатюры, так как она еще в XV в. попала в Англию. Однако этот пример демонстрирует, как отдельные мастера разрабатывали традицию изображения ведьм.

Вернемся к работе Франкена – вполне очевидно, что он заимствует мотив полета через печную трубу у Питера Брейгеля Старшего. У обоих мы видим, как ведьма скрывается в дымоходе. Франкен помещает еще двух женщин: они только готовятся к полету, сжимая древки метел между ног. Повторяет мастер и еще один интересный мотив – у него, как и у Брейгеля, на камине находится рука, излучающая

⁶⁰³ Vervoort R. Bruegel's Witches. P. 68.

⁶⁰⁴ Martens M. P. J. Lodewijk van Gruuthuse: mecenas en Europees diplomaat, ca. 1427–1492. Brugge: Stichting Kunstboek, 1992. P. 174.

⁶⁰⁵ Ibid. P. 13.

свет. Это «рука славы» (*main de gloire*). Данный атрибут мы будем находить на всех работах Франкена на данный сюжет. «Рука славы» представляет собой отрубленную в день казни ладонь разбойника, которую, согласно источникам, специально мумифицировали, вываривая в уксусе и соли и высушивая в течение трех недель⁶⁰⁶. Демонологические трактаты дают противоречивую информацию о применении руки, в ряде источников говорится, что она могла использоваться для наведения сна и мора⁶⁰⁷; человек, зажигающий руку, погружал окружающих в сон или транс и мог безнаказанно ограбить их, заколдовать, похитить и т. д. Факт распространения представлений о «руке славы» дает нам не только демонологическая литература, но и судебная документация того времени. Так, в Антверпене в 1491 г. был громкий процесс, когда три женщины отрубили повешенному вору ладони, забрав их с собой для магических целей. Однако они планировали использовать их как оберег от ограблений, зарыв под порогом дома⁶⁰⁸. В 1544 г. подобное же дело было в Брюгге, где содержательница публичного дома купила руку у палача для привлечения клиентов в свое заведение⁶⁰⁹. Список примеров может быть продолжен, однако важно то, что Франкен не только опирается на иконографию своего предшественника, но и дает нам еще одно детализированное документальное свидетельство подобных представлений о колдовстве.

Еще одна важная смысловая переключка двух произведений – зритель видит последствия действий ведьм. У Брейгеля подобную роль играли сцены природных катаклизмов на заднем плане, а Франкен показывает горящую церковь, которая виднеется в окне, – над ней пролетают черные силуэты ведьм. Возможно, мастер был вдохновлен реальным событием, так как в сентябре 1602 г. горела башня собора святого Бавона в Генте. После этого события были долгие разбирательства причин пожара, а итогом стало сожжение двух ведьм в 1603 г., обвиненных в колдовском поджоге собора⁶¹⁰.

⁶⁰⁶ Kieckhefer R. *Magic in the Middle Ages*. Cambridge: Cambridge University press, 1989. P. 36.

⁶⁰⁷ Duinhoven A. M. *Boterheks of melkdievegge? Toverij in "Die hexe"* // *Queeste*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2000. P. 19–37.

⁶⁰⁸ Pleij H. *De sneeuwpoppen van 1511*. P. 285.

⁶⁰⁹ Blauert A. *Ketzer, Zauberer, Hexen. Die Anfänge der europäischen Hexenverfolgungen*. Frankfurt: Suhrkamp. 1990. P. 199.

⁶¹⁰ Monballyu J. Christyne Kints, heks van Harelbeke in 1603 // *De Leiegauw XLIV*. Kortrijk: De Leiegouw, 2002. P. 317–323.

Также необходимо обратить внимание на обилие черепов и костей на работах Франкена, посвященных темам ведовства. Чарльз Зика связывает их изображение с представлениями о каннибализме ведьм. По мнению исследователя, акцент на поедании человеческих тел появляется в изобразительном искусстве благодаря открытиям Нового Света и знакомства с культурами народов Америки и Африки⁶¹¹. Постепенно пугающая репрезентация каннибализма перешла от сцен с дикарями и на ведовские сюжеты. Дьявольское начало ведьм связывало их с демонами. А образы бесов, приготавливающих несчастных грешников в аду, встречаются в изобилии, начиная с работ Иеронима Босха (на его «Страшном суде» из Вены грешники варятся, сушатся на крючьях и жарятся на сковороде).

Способствовало этому мотиву и представление, что покровителем темного начала в человеке является Сатурн⁶¹², наиболее известным деянием которого было поедание собственных детей, часто представленное в искусстве. В частности, на картине Питера Пауля Рубенса (1630-е гг., Прадо), поражающей своей натуралистичностью (илл. 364). Но возможна и другая точка зрения, связанная с практикой покупки останков казненных для магических ритуалов, о которой уже говорилось выше. Ведьмы интересовались также и телами убитых воинов, так как факт насильственной смерти, согласно текстам демонологов, увеличивал силу от используемого объекта⁶¹³. На это намекает отрубленная голова у ног главной героини.

Первая работа 1604 г. стала мощным толчком к интересу Франкена к теме, а также основой для других его произведений. В 1605 г. мастера принимают в гильдию святого Луки в Антверпене, и он пишет еще одну картину на тему ведовства (1606 г., Музей Виктории и Альберта, Лондон) (илл. 365). Картина имеет вертикальный формат и по представленным на ней образам очень близка произведению 1604 г. Стоит заметить, что за эти два года, разделяющие работы, Франкен вырос в своем мастерстве. Картина из Лондона демонстрирует большую слаженность композиции, в которой фигуры первого и второго плана

⁶¹¹ Zika C. Cannibalism and Witchcraft in Early Modern Europe: Reading the Visual Images. P. 77–105.

⁶¹² Moormann E., Uitterhoeve W. Van Achilles tot Zeus. Thema's uit de klassieke mythologie in literatuur, beeldende kunst en theater. Nijmegen: SUN, 1987. P. 154.

⁶¹³ Zika C. Exorcising our Demons. P. 376.

оказываются связанными между собой. Благодаря удачному расположению дымохода в дальнем углу комнаты пространство этого интерьера становится глубже. Хорошо подобран колорит произведения: если в более ранней работе Франкен демонстрировал буйство цвета, наполняя образ яркими локальными цветами, то теперь он подчиняет всю картину единому золотисто-коричневому тону, выделяя лишь главные фигуры цветом одежд: красным, синим, желтым. Картина имела, по всей видимости, большую популярность, так как известно три копии с нее, выполненные мастерской художника чуть позднее⁶¹⁴. Эти произведения довольно близки и демонстрируют различия лишь в некоторых предметах, колорите и типах лиц. Одна работа хранится в музее Гарине в Шалон-ан-Шампань, две другие находятся в частных коллекциях (илл. 366).

Художник повторяет многие мотивы своей картины 1604 г. Он вновь использует мотив с богатыми женщинами, пришедшими для участия в шабаше. Присутствуют и котел с колдовским варевом, и читающая гримуар ведьма, и сцена полета через дымоход, и горящая церковь, проглядывающая через открытые створки окна. На каминной полке вновь оказывается зажженная «рука славы». Однако помимо нее присутствуют еще два интереснейших элемента. Во-первых, это нож, воткнутый в перекладину дымохода, из-под него мощной струей, направленной прямо в котел, струится кровь. Точного объяснения этому мотиву найти не удастся, возможно, это указание на злодеяния ведьм и на то, что кровь является одним из ингредиентов их магических зелий и ритуалов. Во-вторых, рядом с ножом и рукой мы видим надписи, которые с легкостью можем прочесть, они представляют собой перечисление трех имен: Доктор Фауст, Иоганн де Луна и Вагенер. Личность первых двух не вызывают больших затруднений. Имя доктора Фауста стало широко известно благодаря тексту Кристофера Марло (1564–1593) 1588 г. Иоганн де Луна же был астрологом и каноником, который в XII в. перевел большое количество арабских текстов, посвященных астрономии⁶¹⁵. Имя третьего остается загадкой, по

⁶¹⁴ Harting U. A. Frans Francken der Jungere (1581–1642). P. 177.

⁶¹⁵ Vervoort R. Bruegel's Witches. P. 56.

всей видимости, он также был связан с магией, и художник хотел представить зрителю трех наиболее известных колдунов.

Еще один интересный мотив – демоны, оседлавшие скелет животного, прикрытый розовой попоной. Позднее этот мотив неоднократно будет встречаться в картинах Давида Тенирса Младшего на тему Искушения святого Антония, а происходит он из гравюры по рисунку Питера Брейгеля Старшего с изображением Похоти⁶¹⁶. Там один из грешников сидит на таком же скелете, его криком осуждают собравшиеся рядом демоны. Таким образом, мотив, перенятый Франкеном, оказывается не только удачной цитатой, но и намеком на сладострастие ведьм. Перед сценой с демонами художник изображает магический круг, в который помещены черепа, ножи, записки, свеча и странные предметы разного цвета, похожие по форме на изображения человеческого сердца. Это действительно сердца, вылепленные из воска. Указания на магию, совершаемую при помощи восковых частей тела или целых человеческих фигурок, довольно распространены в демонологической литературе и документах судов⁶¹⁷. Ведьмы могут совершать приворот при помощи этих сердец, а могут лишать жизни тех, на кого направлено их колдовство.

Через некоторое время появляется еще одна работа Франса Франкена Младшего на тему ведовства. Это произведение имеет большое число повторений и вариаций, как высококачественных авторских, так и менее интересных, выполненных мастерской. С определением первой работы в этом ряду, однако, возникают проблемы. Хотя большинство европейских исследователей считают такой картину «Кухня ведьм» (ок. 1610 г., Музей истории искусства, Вена) (илл. 367), Н. П. Бабина определяет ее как качественное авторское повторение с более ранней работы из Государственного Эрмитажа (илл. 368)⁶¹⁸. Доска из отечественного собрания имеет дату 1606 г. и авторскую монограмму, обнаруженную лишь в начале XXI в., которая совпадает с аналогичным знаком на картине из музея Виктории и Альберта. Сложно

⁶¹⁶ New Hollstein Dutch 27.

⁶¹⁷ Del Rio M. Investigations into magic. P. 102.

⁶¹⁸ Бабина Н. П., Грицай Н. И. Фламандская живопись XVII–XVIII веков. С. 518.

сказать, какая из картин была первой – работа из Вены на несколько сантиметров меньше, в ней чуть меньше фигур и надписей, хуже проработаны мелкие детали. Эти наблюдения позволяют согласиться с убеждением Н. П. Бабиной о первичности эрмитажной доски, хотя дальнейшее исследование этих картин может внести новые детали, опровергающие эту версию.

Работы Франкена после 1606 г. принято связывать еще и с эдиктом эрцгерцога Альбрехта (1559–1621) и инфанты Изабеллы (1566–1633) от 10 апреля о строгом преследовании ведьм⁶¹⁹. Однако попытка представить этот документ в качестве толчка к интересу мастера к теме кажется не вполне состоятельной, так как существует картина художника, предшествующая ему. Более того, сама тема вызывала необычайный интерес у образованной публики, о чем говорит популярность демонологической литературы, возросшая еще со второй половины XVI в. Что же касается образного строя, то в этой работе Франкен объединил многие мотивы из двух ранее рассмотренных картин, расширив композицию и решив ее в горизонтальном формате.

Вновь предстают две богатые дамы, снимающие дорогие одежды и готовящиеся к шабашу. Здесь это действие становится окончательно ясным для зрителя: еще одна молодая женщина стоит спиной, старуха рядом покрывает ее спину мазью (как известно из демонологической литературы, она позволит девушке стать легче и взлететь на метле)⁶²⁰. Таким образом, дамы снимают одежды, ожидая получить порцию мази. Факт полета подтверждают и другие обнаженные фигуры, скрывающиеся, как и в картине 1604 г., в дымоходе. Повторяются и многие другие, уже использованные мастером, мотивы: «рука славы», черепа и кости, магические круги, отрубленная голова в шлеме, котел и горящая церковь, виднеющаяся в оконном проеме. Работа необычайно разнообразна в деталях, в частности, под столом мы находим карлика с крупным носом, который напоминает персонажей Босха и, возможно, был почерпнут из его работ. Н. П. Бабина трактует его как олицетворение Похоти из-за явственно

⁶¹⁹ Бабина Н. П. Частная жизнь в искусстве Западной Европе. С. 23.

⁶²⁰ Davidson J. P. The Dark Side of European Culture, 1400–1700. P. 136.

фаллических очертаний его носа⁶²¹. Интересен и новый мотив – это поклонение трех женщин мохнату демону, похожему на летучую мышь и стоящему на табурете. Этот образ, впервые появившись у Франкена здесь, закрепится в более поздних картинах на данный сюжет. Вероятно, это переложение темы шабашей, известной еще из книжных миниатюр XV в., здесь демон заменяет собой традиционную фигуру козла, женщины же изображаются в привычных для этой иконографии позах: на коленях со сложенными в молитвенном жесте руками. Этого образа не было у Брейгеля, однако, он был широко известен в литературных описаниях.

Существуют пять картин, наиболее близких к Эрмитажной работе, из них доска из Музея Истории искусств в Вене выполнена качественнее, чем другие. В нынешнем своем состоянии это произведение смотрится даже лучше, чем более детализированное полотно из Санкт-Петербурга, так как с него был снят потемневший лак, обнаживший медно-золотистую палитру мастера, с яркими всполохами красного и синего цветов. Еще несколько работ, выполненных мастерской Франкена, находятся в частных собраниях (илл. 369). Существует также чуть более грубая копия, атрибутируемая кисти младшего брата художника Иерониму Франкену Младшему, она хранится в Народной галерее в Праге (илл. 370)⁶²².

В Старой Пинакотеке в Мюнхене хранится еще одна работа, восходящая к картинам из Петербурга и Вены. Эта «Кухня ведьм» была написана около 1610 г. (илл. 371) и демонстрирует множество небольших отличий от работ из Эрмитажа и Музея истории искусств. Скорее это близкая вариация темы, нежели прямая копия. На ней меняется мотив за окном: вместо горящей церкви там представлен заснеженный пейзаж с виселицами. Несмотря на зимнюю погоду, ведьмы обнажены – одни летают в воздухе, а другие сидят на земле. Еще один новый мотив – спящая женщина в интерьере, которую демоны поднимают в воздух, ее тело безвольно обмякает, руки широко расставлены, поддерживаемые крылатыми чудовищами.

⁶²¹ Бабина Н. П. Грицай Н. И. Фламандская живопись XVII–XVIII веков. С. 519.

⁶²² Slavicek L. The National Gallery in Prague. Flemish Paintings of the 17th and 18th Centuries. Illustrated Summary Catalogue. Prague: The National Gallery in Prague, 2000. P. 111.

Поза девушки напоминает положение тела Иисуса Христа в сценах снятия с креста, это недвусмысленный намек, говорящий о попрании ведьмами христианской веры. Следует отметить частый в дальнейшем мотив, но появляющийся здесь впервые, – метлы с вставленными в них горящими свечами (подобный образ, как универсальный знак ведьмы, особенно полюбится Давиду Тенирсу Младшему). В остальном состав картины вторит предшествующим ей образам. С этой работы также имеется повторение Иеронима Франкена Младшего, проданное в частное собрание на аукционе Коллере в Цюрихе в 2007 г. (илл. 372) и несколько более или менее удачных копий мастерской⁶²³.

В Музее истории искусств в Вене находится еще одна картина Франса Франкена Младшего, посвященная ведовству (илл. 373). В отличие от рассмотренных выше, это уже не сюжет кухни ведьм, а собрание, происходящее на открытом воздухе. Работа датируется 1607 г. и находилась в коллекциях императора Священной Римской империи уже в 1610-х гг.⁶²⁴ Исследователи предполагают, что картина была создана специально по заказу кого-то из Габсбургов и носила ярко выраженный контрреформационный посыл, направленный, в том числе, и на борьбу с ведьмами⁶²⁵. Художник komponует сложнейшую многофигурную сцену, ведьмы и демоны заполняют практически все пространство картины. Интересна работа художника с пространством – располагая фигуры на разных планах, мастеру удается достичь единства за счет золотистой дымки, через которую проглядываются те или иные композиционные группы. Франкен дематериализует свое пространство, достигается это в том числе и благодаря плотному, почти рельефному письму. Чувству единства происходящего способствует и колористическое решение: художник использует мягкую тональную палитру коричневатых тонов, через которую прорываются яркие цвета красного, синего и белого. Этими бросающимися в глаза акцентами

⁶²³ Vervoort R. Bruegel's Witches. P. 78.

⁶²⁴ <https://www.khm.at/objektdb/detail/746/?offset=4&lv=list> (дата обращения: 16.04.25)

⁶²⁵ Encyclopedia of Witchcraft. P. 184.

художник мастерски подчеркивает те фигуры, которые выделены у него композиционно и по задуманному им сюжету должны привлекать внимание.

Чуть левее от центра картины Франкен вновь помещает фигуру богатой женщины, снимающей с себя одежды и готовящейся стать ведьмой. Статус девушки ярко подчеркнут художником: ее яркая синяя юбка имеет золотую вышивку по краю, она носит дорогие серьги и подвеску с крупными жемчужинами. Ее образ с полуобнаженной грудью и распущенными волосами напоминает фигуры искушительниц в изображениях искушения святого Антония (так они будут трактоваться в последующем у Тенирса, Красбека и других мастеров). У ног женщины изображены сидящие жабы, эти животные присутствовали и в гравюрах Брейгеля, часто встречаются они и у Босха, и были тесно связаны с темой ведовства. Их считали ядовитыми, и наряду со змеями жабы были основой для колдовских отваров. Интересно и свидетельство влиятельного демонолога Делрио, который рассказывает в своей книге историю о том, как хозяйка корчмы, нечуждая магии, обращалась в жабу, чтобы вредить людям⁶²⁶.

Помимо богатой девушки представлены в картине и другие одетые женщины. Это крестьянки или жены небогатых бюргеров. По мнению Л. Г. Стона, это важное указание на разрушение ведьмами строгих сословно-иерархических связей⁶²⁷ – взаимодействуя на шабаше, они расшатывают принятые социальные устои. Группа таких женщин разного возраста представлена по центру композиции за занятием ритуальной магией: они нарисовали магический круг, расположив в нем черепа, свечи, отрубленную голову черной кошки, зерна, травы и восковое сердце. Из земли бьет кровавый фонтан, а крестьянки с усердием смотрят в магические книги. Одна из них изображена в очках, несмотря на простое лицо и бедную крестьянскую одежду. Это указание на глупость женщин – очки как символ душевной слепоты и комичная сосредоточенность указывают на то, что они не до конца понимают значение своих действий.

⁶²⁶ Monter W. Toads and Eucharists: The Male Witches of Normandy, 1564–1660 // French Historical Studies Vol. 20, No. 4. Durham: Duke University Press, 1997. P. 563–595.

⁶²⁷ Stone L. G. Terrible Crimes and Wicked Pleasures: Witches in the Art of the Sixteenth and Seventeenth Centuries: A thesis submitted in conformity with the requirements for the degree of Doctor of Philosophy. University of Toronto: Department of Art. 2012. P. 32.

Подобная трактовка народной наивной магии, приводящей к серьезным последствиям, будет особенно любима Давидом Тенирсом Младшим.

Между группой крестьянок и богатой девушкой находится стол, на котором разложены ингредиенты для будущих снадобий, обнаженная звероподобная старуха стоя за ним что-то пишет на листке бумаги, а рядом находится демон, напоминающий об образах Иеронима Босха. Тело этого антропоморфного монстра оказывается как бы составленным из разных частей, а уродливую голову венчают рога из кораллов. Данный материал считался мощным магическим амулетом, его носили для отведения сглаза и порчи, в первую очередь от младенцев⁶²⁸. Подтверждение этому мы находим, в том числе, и в изобразительном искусстве, на картине Андреа Мантеньи «Мадонна Тривульцио» (1497 г., Пинакотека замка Сфорца, Милан) (илл. 374) младенец представлен с коралловым амулетом, в данном случае за счет красного цвета изделия это еще и намек на грядущие страсти Христа. Но связывался коралл и с колдовством, исходя по легенде от крови Медузы Горгоны, стекшей в воду, он часто встречается в текстах демоногов, например, у Дельрио⁶²⁹, хотя о магических его свойствах писал уже Плиний Старший⁶³⁰.

В левом углу на переднем плане представлена еще одна интереснейшая сцена. Одна из крестьянок повернута спиной, она присела на колени, одной рукой разрывает землю, а другую поднимает к небу. Эта женщина ищет корни мандрагоры, изображенные в виде фигурок бородатых карликов рядом и подписанные художниками. Этот мотив будет очень любим Давидом Тенирсом Младшим и даже станет самостоятельным сюжетом для нескольких картин, поэтому о его происхождении и значении подробнее будет сказано в части, посвященной данному мастеру. Здесь же эта фигура играет еще и чисто

⁶²⁸ Мусин А. Е. Кораллы в христианской культуре Восточной Европы и Средиземноморья // Российский археологический ежегодник. № 4. СПб.: Университетский издательский консорциум. 2014. С. 366–387.

⁶²⁹ Musacchio J. M. Lambs, Coral, Teeth, and the Intimate Intersection of Religion and Magic in Renaissance Tuscany // Images, Relics, and Devotional Practices in Medieval and Renaissance Italy. Tempe: Arizona Center for Medieval and Renaissance Studies, 2006. P. 139–156.

⁶³⁰ Древний Восток в античной и раннехристианской традиции (Индия, Китай, Юго-Восточная Азия) / подбор текстов, пер. с древнегреч. и лат., примеч. и аннот. указ. Г. А. Тароняна, введение А. А. Вигасина. М.: Ладомир 2007. С. 120.

художественную роль, являясь репуссуаром. Мастер выдвигает ее на передний план, оставляя в тени, в нескольких шагах от нее он помещает богатую женщину, выделяя ее светом и ярким цветом одежд, таким образом, ее фигура изображена на контрасте с крестьянкой на первом плане.

Обратимся к образам второго плана. Справа находится группа обнаженных, представленных лежащими в одурманенном состоянии. Их тела безвольно стелятся по земле, головы запрокинуты. Это может быть свидетельством магического сна, насланного на них. Многие авторы Раннего Нового времени писали, что ведьмы не могут участвовать в шабаше физически, дьявол насылает на них морок, из-за которого они впадают в тяжелый сон, во время которого они и наблюдают картины поклонению дьяволу, волшебных превращений и т. д. Подобное мнение было характерно преимущественно для протестантских демонологов, в частности, для Р. Скота, который на страницах своего трактата «Разоблачение колдовства» не снимал ответственности с прельстившихся на посулы сатаны, при этом не верил в действительное существование большинства магических действий⁶³¹. Однако, возможно, данная сцена имеет и иное значение: мы видим за телами обнаженных мужчину в восточном тюрбане и можем предположить, что это изображение мусульман. Несчастные были опоены наркотическими средствами, которые плотно ассоциировались с востоком⁶³². За этой сценой представлено двухступенчатое архитектурное возвышение. На одной его части стоит огромный котел, около которого ведьмы заняты созданием плохой погоды, на второй одна из ведьм обезглавливает двух женщин. С другой стороны изображен столб, на его вершине стоит обнаженная девушка с метлой, готовящаяся к полету. Мотивы создания зелья для ухудшения погоды, использование частей тел и полетов – одни из самых ярких маркеров ведовских сцен, они уже упоминались выше и восходят к образам Брейгеля.

На втором плане в центре композиции Франкен изображает мотивы, переходящие у него от картины к картине. Здесь он вновь помещает обнаженную

⁶³¹ Scot R. The Discoverie o f Witchcraft, 1584, ed. M. Summers. 1972.

⁶³² Western views of Islam in medieval and early modern Europe : Perception of other / Ed. by David R. Blanks a. Michael Frassetto. New York: St. Martin's press, 1999. P. 128.

женщину, которую намазывают снадобьем для полета, и другую, представленную безвольно поднимаемой крылатыми демонами. Также изображена «рука славы» и мохнатый монстр с небольшими крыльями, похожий на того, которому поклонялись ведьмы в работах из Эрмитажа и Вены. Гораздо интереснее мотив, находящийся слева. Колдунья читает колдовскую книгу, открывая магический портал в виде огромной пасти чудовища. Похожий образ уже был в гравюре с рисунка Питера Брейгеля Старшего. Однако там колдун находился в подземелье. Мотив адской головы также имеет давнее происхождение и был наиболее частым атрибутом сцен Страшного суда. Мы находим подобные пасти у Босха, Брейгеля и многих других художников XVI и XVII вв. Интересно, что изображенные в воронкообразном рту чудовища демоны заняты карточной игрой. Таким образом, мастер, изображая фантастические сцены шабаша, не забывает изобличать насущные бытовые пороки.

Эта картина действительно является компендиумом представлений о ведьмах на начало XVII в. Выполненная с высоким мастерством и попавшая довольно быстро в императорские коллекции, она считается одной из лучших во всем творчестве мастера. Гордая подпись к ней гласит «художник и сочинитель сего», подчеркивая тот труд, который проделал мастер, разрабатывая сложную программу произведения. Существует несколько копий этой работы, но они отличаются плохим качеством и, видимо, были сделаны много позднее. Их происхождение необходимо изучить точнее, так как неизвестно о существовании гравюр XVII в. с этого произведения, а доступ в коллекции Габсбургов был открыт далеко не всем.

Помимо живописных произведений руке Франса Франкена Младшего принадлежат еще три рисунка на сюжеты ведовства. Эти листы художника не являются подготовительными для картин, рассмотренных выше, их композиции, возможно, так никогда и не были переведены в живопись. Один из них, выполненный пером и чернилами на серо-голубой бумаге, хранится в Британском музее (илл. 375). Это интереснейшая композиция вертикального формата, напрямую восходящая к образам Брейгеля. Художник представляет открытое

пространство, но справа оставляет дымоход, через который на метлах вылетают ведьмы. Связывают рисунок с работой Брейгеля и другие мотивы: приготовление зелья для ухудшения погоды, «рука славы», ученый маг, изображаемый как бородатый мужчина, сидящий с книгой за столом и напоминающий об образе Гермогена. Но есть и несколько уникальных образов – это происходящее на втором плане, в магическом круге там стоит обнаженный раненный человек, окруженный демонами, играющими на музыкальных инструментах и призывно кричащими. По бокам от круга намечены архитектурные элементы, говорящие о классической традиции. Такая антикизированная сцена остается довольно загадочной. Можно предположить, что Франкен связывает древние языческие памятники с ересью и колдовством, такой ход мысли был довольно распространен. Демонологи говорят в своих книгах, что ведьмы любят устраивать шабаши на древних руинах⁶³³. Более того, именно в стенах Колизея, по воспоминаниям Бенвенуто Челлини, он присутствовал при магическом ритуале⁶³⁴. Однако дать более четкое объяснение происходящему оказывается затруднительно. В связи с этой сценой возникает и еще одна проблема: известна гравюра Маттеуса Мериана (1593–1650) с рисунка Михаэля Герра с латинским текстом Иоганна Людвига Готфрида (Иоганн Филипп Абелин), где справа изображен такой же магический круг с волшебником в античных руинах (илл. 376)⁶³⁵. Данная гравюра датируется 1626 г. и вполне могла повлиять на Франкена, но к этому времени художник уже охладел к теме ведовства, рисунок оказывается оторванным от остальных произведений. То, что кто-то из мастеров видел работу Франкена, вряд ли возможно и мало доказуемо. Мог существовать и первоисточник, повлиявший на обоих мастеров, но сейчас неизвестный⁶³⁶.

Интересным элементом рисунка Франкена является и изображение большого числа кошек. Этот мотив Франкен берет у Брейгеля, в первой гравюре

⁶³³ Vervoort R. Bruegel's Witches. P. 91.

⁶³⁴ Жизнь Бенвенуто, сына маэстро Джованни Челлини, флорентинца, написанная им самим во Флоренции. С. 159.

⁶³⁵ Peeters N. Marked for the Market? Continuity, Collaboration and the Mechanics of Artistic Production of History Painting in the Francken Workshops in Counter-Reformation Antwerp // *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek*. Vol. 50. Leiden: Brill, 1999. P. 58–79.

⁶³⁶ Статкевич В. О. Демонические мотивы в рисунках Франса Франкена Младшего // *Временник Зубовского института* № 1 (44). СПб: Российский институт истории искусства, 2024. С. 124–141.

с рисунка о святом Иерониме и Гермогене, у которого кошка также находилась вблизи от камина. В этом же месте находится наибольшее скопление этих животных и на рисунке Франкена. Кошки часто присутствуют на изображениях с ведьмами, их можно увидеть на многих работах Ганса Бальдунга Грина на эту тему. Это происходит потому, что уже в Средние века кошка символизировала различные пороки. Чаще всего образ этого животного можно встретить в изображении Жадности, Гнева и Похоти, в особенности кошка намекала на наличие этих грехов именно у женщин⁶³⁷. Животное являлось символом проституции, могла быть воплощением дьявола и являться фамильяром ведьмы. В качестве воплощения Сатаны встречается кошка на одной из миниатюр списка «Защитника дам» 1470-х гг. из Лиля⁶³⁸, упоминаемого нами выше (илл. 377). На изображении животное представлено на каменистом уступе, богатые женщины склонились перед ним на колени. Фигурирует в ряде демонологических текстов кошка и как спутник ведьмы, то есть демон – фамильяр, который подсказывает колдунье что делать⁶³⁹. Ряд демологов, в частности, Жан Боден, считали, что ведьмы способны обращаться в кошек, отправляясь в таком виде на шабаш⁶⁴⁰. Чаще всего кошки были помощниками ведьм в интимной магической сфере, способствуя магии, приводящей к потере мужской силы или возбуждая страсть⁶⁴¹. Эта трактовка кошки как символа похоти наиболее точно подходит к работе Франкена, где многочисленные кошки трутся о стенки камина, а некоторые особи уже перешли к соитию.

Другой рисунок мастера хранится в Альбертине. Он выполнен пером и чернилами, а после цвета фигур намечены акварелью. Рисунок датирован около 1610 г. и представляет собой вариацию темы кухни ведьм, напоминая более всего композицию из Мюнхена, однако на нем меньше фигур, они скомпонованы немного иначе, хотя многие из них повторены. В самом центре композиции оказывается мотив поклонения небольшому демону на табурете, богатая девушка

⁶³⁷ Encyclopedia of Witchcraft. P. 174.

⁶³⁸ Ostorero M., Paravicini Bagliani A., Utz Tremp K., Chène C. L'im aginaire du sabbat. P. 294.

⁶³⁹ Davidson J. P. The Dark Side of European Culture, 1400–1700. P. 37.

⁶⁴⁰ Bodin J. On the Demon-mania of witches., tr. Scott R. A. P. 141.

⁶⁴¹ Vervoort R. De zaak van de gestolen fallussen // Millennium No. 22. Nijmegen: Brepols. 2008. P. 45–67.

расположена в отдалении слева, перед ней установлен котел, остальные фигуры ведьм сдвинуты в правую сторону. Из композиции исчезает дымоход, хотя мотив летающих за окном у горящей церкви ведьм остается. Таким образом, данный рисунок мог служить подготовкой одной из картин или служить схемой для мастерской, но, вероятно, он так и не был реализован в живописи. Третий рисунок хранится в Лувре и также является вариацией на тему кухни ведьм. Здесь в интерьере художник оставляет совсем мало фигур: богатую женщину в центре, готовящихся к полету ведьм и еще несколько их соратниц, взаимодействующих с демонами. В интерьере имеются камин и окно.

Франс Франкен Младший теряет интерес к теме ведовства довольно быстро, нет ни одного произведения мастера на данный сюжет, датированного позднее середины 1610-х гг. Однако плодотворная работа художника дала мощнейший импульс для развития темы в творчестве других мастеров XVII в. Анализ работ мастера показывает, что одной из его главных заслуг станет разделение изображений колдовства на два основных сюжета: шабаш и кухня ведьм. Этого разделения будут придерживаться многие мастера, в том числе Давид Тенирс Младший. Франс Франкен Младший, по всей видимости, был глубоко погружен в тему, иконография его работ демонстрирует как знание основных демонологических воззрений, так и изучение босхианских работ его предшественников, в первую очередь Питера Брейгеля Старшего.

4.3. Давид Тенирс Младший

Давид Тенирс Младший (1610–1690) – один из самых известных и плодотворных антверпенских жанристов XVII в. Его кисти принадлежит около тысячи точно атрибутируемых произведений. Популярность и коммерческий успех художник снискал еще при своей жизни, имея множество последователей и подражателей. Благотворно складывалась и придворная карьера мастера, он был любимцем епископа Гента Антония Триста, занимал долгие годы должность придворного живописца при наместниках Испанских Нидерландов. Однако не чужд оказался Тенирс и обращению к теме ведовства, более того в его творчестве она получила свое развитие и воплотилась во множестве образов. К большому сожалению, этот пласт творческого наследия художника остается наименее изученным. До сих пор не существует полного каталога работ мастера, многие картины Тенирса остаются в частных коллекциях, что затрудняет их исследование. Одной из самых полных публикаций, собравшей более ста произведений художника, является каталог выставки в Королевском музее изящных искусств в Антверпене в 1991 г., составленный Маргарет Клинге⁶⁴². Эта выставка была грандиозным событием в истории изучения творчества мастера, вместе были собраны многие его известные картины. Пристально изученные и описанные М. Клинге, они вошли в ее книгу. До сих пор это одно из самых полных изданий, дающих представление о художнике, однако на выставке не было ни одной картины на темы ведовства.

Сейчас можно насчитать около тридцати работ художника с изображением ведьм, являющихся его авторскими произведениями или продукцией мастерской. Их число может быть увеличено, так как на европейских аукционах время от времени выставляются все новые анонимные работы, которые можно связать с мастерской

⁶⁴² Klinge M. David Teniers the Younger. 1991.

Тенирса или его последователями. Несмотря на то что Давид Тенирс Младший творил уже в середине XVII в., суды над ведьмами были еще далеки от своего завершения, хотя их число было уже не столь велико. В Мехелене в период с 1592 по 1642 гг. было проведено двадцать семь судебных процессов, четыре из которых закончились казнью через сожжение⁶⁴³. Тенирс, вероятно, хорошо знал об этом, так как в 1640-е гг. приобретает поместье Драй Торен в Перке, поблизости от Мехелена. Некоторые исследователи даже полагают, что мастер лично посетил несколько судов, что могло повлиять на его интерес⁶⁴⁴. Большинство работ мастера на данную тему принадлежит ему раннему творчеству, а также зрелому периоду 1640-х гг., когда художник работал в Антверпене. По всей видимости, став придворным мастером эрцгерцога Леопольда Вильгельма Австрийского, Тенирс охладел к этой теме и почти не возвращался к ней.

Одной из первых картин, написанных Тенирсом на сюжет ведовства, является «Шабаш» 1633 г. из Музея де ла Шартрез (илл. 378). Работа имеет авторскую подпись и дату; интересно, что год написания произведения тот же, что и год вступления мастера в гильдию святого Луки. Картина могла подаваться как одно из произведений, доказывающее достаточное мастерство художника. Показательно, что такая же ситуация была и с одной из ранних работ Франса Франкена Младшего, а Ганс Бальдунг Грин создал свою первую гравюру в технике кьяроскуро с ведьмами, когда поселился и зарегистрировался мастером в Страсбурге⁶⁴⁵. Вероятно, ведовские сцены были хорошей возможностью показать умение создавать сложные многофигурные композиции, поэтому молодые художники подавали их в гильдию при вступлении.

Тенирс хорошо изучил образы своих предшественников, в глаза бросаются многие мотивы из гравюр Брейгеля и картин Франкена. Это и камин, в дымоходе которого исчезают обнаженные ведьмы, и использование мази для полетов, которую наносят на голых девушек более опытные колдуньи, и «рука славы», и мотив

⁶⁴³ Vanysacker D. Het aandeel van de Zuidelijke Nederlanden in de Europese heksenvervolging (1450–1685). P. 329–349.

⁶⁴⁴ Vlieghe H. David Teniers the Younger. P. 85.

⁶⁴⁵ Schuyler J. The “Malleus Maleficarum” and Baldung’s “Witches’ Sabbath”. P. 20–26.

богатой женщины, представленной здесь за столом. Был у Тенирса и еще один иконографический источник – гравюра Яна ван де Велде (1593–1641) 1626 г. (илл. 379)⁶⁴⁶. На ней представлена молодая ведьма, ее грудь обнажена, а волосы развиваются вперед под порывами сильного ветра. Она сыплет что-то из рога в котел, другой рукой помешивая своре варево. Демоны, притаившиеся в динамичных языках пламени, обступают сосуд с зельем, у ног женщины лежит козел – воплощение дьявола. Образ этой ведьмы, с развивающимися волосами помешивающей зелье, станет излюбленным у Тенирса, однако он изменит возраст колдуньи, сделав ее старухой и заменив рог в руке на книгу. Впервые она представлена именно на картине из Шартреза, стоящей у камина, в трубе которого исчезают другие ведьмы.

Тенирс разворачивает действие своей композиции в интерьере, он пользуется приемом Франкена и показывает внешнее пространство за счет распахнутой двери. Однако мотив, используемый мастером, меняется: вместо бед, насылаемых ведьмами на город, как это было у Франкена, живописец изображает сцену шабаша. Обнаженные фигурки танцуют вдалеке у костра, некоторые из них летают на палках и метлах, в небе виднеется луна, говорящая о том, что все происходит ночью. Интерьер освещается лишь свечами и огнем в камине, мастер передает здесь сложную игру света, контрастно выхватывая отдельные фигуры из полумрака. В этом можно увидеть влияние фламандского караваджизма, который в 1630-е гг. достиг пика своей популярности⁶⁴⁷, и, хотя Тенирс никогда не был эпигоном данного движения, общая мода не могла обойти его стороной. Более того, подобная трактовка света как нельзя лучше подходила для передачи мрачной обстановки кухни ведьм.

Интерьер наполнен демонами, многие из них выглядят как причудливые животные, носящие человеческую одежду. Лягушка в красной рубаше, собака в плаще и ярком головном уборе выделяются мастером еще и цветом и заметны глазу вместе с человеческими фигурами. Взгляд сразу переходит к столу, около

⁶⁴⁶ Hollstein Dutch 152-2(3).

⁶⁴⁷ Schaudies I. Trimming Rubens' Shadow: New Light on the Mediation of Caravaggio in the Southern Netherlands // *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek*. Vol. 55. Leiden: Brill. 2004. P. 334–367.

которого они стоят. Это происходит еще и потому, что данная часть картины лучше всего освещена, а контраст фигур с метлой и свечами, оставшихся в тени на первом плане, дополнительно усиливает эффект. Около стола с богатой женщиной находится большинство монстров, один из них играет на лютне, другие поют, используя песенники. Так как перед женщиной на столе лежит алая лента и драгоценности, можно выдвинуть гипотезу, что речь идет о любовной магии. Лютня и песенники – традиционные символы любви и союза⁶⁴⁸, которые здесь передаются в руки демонов. Драгоценности на столе – это плата девушки за приворот, который должна для нее сделать ведьма, в логово которой она пришла.

Мотив ведьмы с развивающимися волосами, взятый Тенирсом у ван де Велде, перерос у художника в самостоятельное произведение. Об этом свидетельствует картина 1635 г. из частного собрания, представляющая молодого Тенирса в его мастерской (илл. 380). Данное произведение очень интересно, так как это автопортрет художника, изображающий его в окружении собственных произведений. Многие ранние картины Тенирса с легкостью идентифицируются, помещена на одну из стен изображенной мастерской и работа с ведьмой. Своей композицией она полностью обязана гравюре Я. ван де Велде: старуха с развивающимися волосами стоит у котла, вокруг которого расположились демоны. Неизвестно, где сейчас находится эта ранняя оригинальная работа, однако существует несколько копий с нее. Прямоугольная картина, проданная на аукционе Кристи в 2003 г.⁶⁴⁹, видимо, является авторским повторением (илл. 381), так как ее художественные достоинства весьма высоки. Возможно, это даже оригинальное произведение, однако, чтобы утверждать это, необходимо тщательно изучить картину, поэтому будем придерживаться атрибуции, предложенной экспертами аукционного дома. Также известны две менее интересные работы мастерской или анонимных копиистов – одна имеет форму восьмиугольника, а другая овала, заключенного в лавровый венок.

⁶⁴⁸ Buijsen E., Grijp L. P. *The Hoogsteder Exhibition of Music and Painting in the Golden Age*. Zwolle: Waanders, 1994. P. 46.

⁶⁴⁹ Vervoort R. *Bruegel's Witches*. P. 96.

Известно и еще одно авторское повторение – это картина из Кунстхалле в Гамбурге (илл.382). Работа имеет авторскую подпись и необычайно интересно решена. Р. Ферфорт считает эту картину ранней, относя ее к творчеству художника до 1645 г.⁶⁵⁰ Однако, по нашему мнению, это авторское возвращение к теме, работу нужно датировать концом 1660-х гг., 1670-ми гг. Композиция с ведьмой заключена в этой картине в мраморный картуш, обвитый растениями и грибами. Неизвестны ранние произведения Тенирса, имеющие подобные гирлянды, зато в позднем творчестве они встречаются. Дело в том, что мастер к концу 1660-х гг. постепенно начал утрачивать свое влияние, потерял должность придворного художника и начал испытывать нехватку средств⁶⁵¹. Тогда он обращается к написанию декоративных произведений, зачастую заключенных в роскошные цветочные гирлянды, которые Тенирс никогда не исполнял сам, приглашая других мастеров. Наиболее заметна серия из девятнадцати картин, выполненная художником в соавторстве с Вальтером Гизертсом (1649–1676). Гизертс был кузеном Тенирса и работал для францисканского ордена в Мехелене⁶⁵². Серия должна была запечатлеть портреты девятнадцати мучеников из Горкума, и картуши этих работ, и решение цветочных гирлянд напоминают изображенное на картине из Гамбурга (илл. 383). Поэтому можно предположить, что она появилась во время работы мастеров над крупным заказом.

Решение данной композиции необычайно находчиво. Сложный картуш, увитый растениями, должен напоминать о традиции религиозной живописи, заключаемой в красочные цветочные гирлянды. Однако мастер играет здесь на противопоставлении: вместо благоуханных цветов на мраморной раме произрастают дикие и вредоносные растения, многие из которых ядовиты. Здесь есть как безобидные гроздья желудей, так и листья плюща, ягоды паслена и белые цветки дурмана. В верхней и нижней частях рамы оказываются охапки грибов, ветки папоротника скрывают звериную маску в венчающем картуш гребне, здесь

⁶⁵⁰ Vervoort R. Bruegel's Witches. P. 96.

⁶⁵¹ Vlieghe H. David Teniers the Younger. P. 124.

⁶⁵² Tatrai J. The beatified martyrs of Gorkum. A series of paintings by David Teniers the younger and Wouter Gysaerts // Geest en gratie. Budapest: Szépművészeti Múzeum, 2012. P. 26–33.

это голова дьявольского козла. Скорее всего, работа являлась заказом просвещенного аристократа, способного понять оригинальный замысел и оплатить сложную работу художников.

Обратимся еще к одной ранней работе из дворца Шласхайм, не имеющей прямых переключек с картиной 1633 г. и являющейся более оригинальной в своей композиции (илл. 384). Картина стилистически близка работам Адриана Браувера, поэтому должна датироваться временем наибольшего увлечения художника работами его предшественника, то есть серединой 1630-х гг. Это интересный пример юмористической трактовки сюжета, выделяющийся на фоне более поздних работ. Картина содержит не так много колдовской атрибутики, однако и ее достаточно, чтобы определить занятие крестьянки. Ведьма на картине Тенирса – полная немолодая женщина, начертившая на полу магический круг, при помощи магического ножа – атама, он изображен поблизости. Крестьянка изображена удивленной результатами своего волшебства, она неловко и напугано озирается. За ее спиной в правой части композиции изображено обилие демонов, напоминающих образы Босха и Брейгеля. Скелетообразное чудище с попоной, которое оседлал демон поменьше с воронкой на голове, взят из гравюры по рисунку Брейгеля с изображением греха Похоти, этот образ уже упоминался выше, так как его использовал и Франкен.

Интересен главный мотив картины. Женщина изображена за странным занятием – она привязывает небольшого демона, похожего на рыбу, к подушке. Этот образ Тенирс снова перенимает у Брейгеля и его картины с изображением «Нидерландских пословиц» из Берлина и, в ней находится схожий образ крестьянки. Он восходит к пословице «привяжет и дьявола к подушке» (*de duivel op het kussen binden*), означающей необычайное упрямство⁶⁵³. Сам этот сюжет восходит к легенде о святой Маргарите, рассказанной Иаковом Ворагинским. Позднее он войдет в представление о вздорной и своевольной жене, которая станет излюбленным персонажем нидерландского народного театра и приведет к появлению целого

⁶⁵³ Davidson J. P. David Teniers the Younger. P. 15.

сюжета о Безумной Грете (*Dulle Griet*), также запечатленной Брейгелем⁶⁵⁴. Подробнее об изображениях Безумной Греты говорилось во второй главе. Комический эффект, создаваемый Тенирсом, довольно прост: самоуверенность сыграла с крестьянкой злую шутку, она вызвала приспешников Сатаны, а теперь напугана и растеряна. Стилистически данная работа – хороший пример раннего творчества мастера. Тенирс оставляет центр произведения пустым, разделяя немного искусственно композицию на две части. В подражание Брауверу колорит картины подчинен общему коричневатому тону. Мазок мастера еще довольно широкий и живописный, в 1640-е гг. он станет глаже и мельче.

Существует еще одно небольшое произведение, обыгрывающее тот же комический сюжет неосторожного обращения с магией. Это картина «Крестьянин, вызывающий дьявола» из Музея Изящных искусств в Бордо (илл. 385). Комичная фигурка мужчины в красном головном уборе с крупным носом, говорящим о его пристрастии к алкоголю, расположена в центре. Крестьянин опирается на стол и читает, рядом с ним находятся книги, череп, прозрачная колба и кусочек мела – все то, что нужно для постижения магии. Герой даже не замечает, как его окружают демоны, за его спиной стоят два безобидных звероподобных существ, а со стороны зрителя на незадачливого мага надвигается темная фигура с большой свечой в руках. Она играет роль репуссуара, контрастируя с освещенным центром картины. Крестьянин, увлекшись чтением, еще не знает о грозящей ему опасности. Стилистически работа решена в духе творчества мастера середины 1630-х гг. и близка «Ведьме» из Шласхайма.

В конце 1630-х – начале 1640-х гг. Давид Тенирс снова обращается к сюжету кухни ведьм. Он вырабатывает несколько композиционных типов решения этих сцен, которые впоследствии активно варьируются самим живописцем и копируются художниками мастерской. Одной из первых картин в этом ряду считается работа из галереи Исторического общества в Нью-Йорке (илл. 386). Тенирс создает композицию, которая, с одной стороны, не перегружена лишними деталями, а

⁶⁵⁴ Haute, B. van. "Dulle Griet" in seventeenth-century Flemish painting: a risible image of popular peasant culture. P. 1–40.

с другой – имеет все основные мотивы, свойственные изображениям ведьм. В центре находится молодая женщина, она одета как представительница богатого бюргерства и держит небольшую книгу на коленях. Это уже рассмотренный выше мотив богатой дамы, которую служанка привела к ведьмам для решения каких-то проблем. Интересно, что рядом с девушкой стоит ее обувь, направленная в разные стороны, это традиционный нидерландский символ нерадивой супруги, говорящий о том, что представленная женщина забросила свои домашние добродетели и ступила на дьявольский путь⁶⁵⁵. Фигура старой служанки находится рядом, она также держит книгу. Интересно, что моделью для обеспеченной дамы мастер избрал свою молодую супругу Анну Брейгель, дочь Яна Брейгеля Старшего⁶⁵⁶. Мы будем часто находить ее в этой роли. Однако это не говорит о каких-либо особенностях взаимоотношений художника и его супруги – Тенирс довольно часто изображал ее на своих картинах, экономя на натурщицах.

На втором плане справа находится еще один узнаваемый мотив. Обнаженных девушек покрывают мазью, и они вылетают в печную трубу, рядом стоит небольшой козлик как символ присутствия дьявола. Сцена нанесения мази как будто является прямой цитатой из работ Франкена. В целом, по представленному набору образов Тенирс очень близок к своему предшественнику, однако его композиция гораздо компактнее и лаконичнее. Место старух, готовящих зелье плохой погоды в котле, занимает уже виденная ранее ведьма с развевающимися волосами, восходящая к гравюре ван де Велде. Здесь она снова, как и на источнике, сыпет что-то из рога в свое варево. На первом плане по краям, как бы создавая кулисы композиции, изображены демоны. Справа это приземистый крестьянин, напоминающий образы Адриана Браувера, он оседлал скелетообразного демона, накрытого попоной – мотив, взятый Тенирсом у Брейгеля и неоднократно используемый в его композициях. На голове крестьянина сидит василиск: существо с головой петуха и телом змеи, которое только проклевывается из своего яйца.

⁶⁵⁵ Jong E. de. *Kwesties van betekenis. Thema en motief in de Nederlandse schilderkunst van de zeventiende eeuw*. Leiden: Primavera. 1995. P. 34.

⁶⁵⁶ Davidson J. P. *David Teniers the Younger*. P. 48.

Слева изображены звероподобные демоны, один из них повторяет образ из картины в музее Бордо – темная фигура с большой свечой.

Картина из Нью-Йорка демонстрирует высокие художественные достоинства. Это очень тонкая тональная живопись, построенная на переливах серых и коричнево-зеленоватых тонов. Композиция произведения оказывается крепко сложенной, ощущается глубина пространства, хотя художник и не передает интерьера как такового, фигуры скорее уходят в полумрак. Искусно примененный эффект контрастного освещения придает произведению мистическую и тревожную атмосферу.

Существует менее удачная копия мастерской с этой картины. В Академии художеств Вены есть также авторская вариация (илл. 387), где камин перенесен на левую сторону и исчезает фигура ведьмы с котлом. В этой работе, которую можно датировать 1640-ми гг., мастер проявил большее внимание к деталям, наполнив ее колбами, черепами, книгами, песочными часами. Над камином находится уже упоминаемая неоднократно ранее «рука славы». С этой картины также существует две копии, выполненные мастерской. Одна находится во Дворце изящных искусств в Лилле, а вторая была продана на аукционе Сотбис в 1990 г.⁶⁵⁷

Существует еще один вариант решения композиции кухни ведьм у Тенирса, датированный примерно началом 1640-х гг. Одна из первых, представляющих его работ, находится в музее Пуатье (илл. 388). К ней сохранился подготовительный рисунок, он хранится сейчас в Национальной библиотеке в Загребе (илл. 389). Здесь, несмотря на полумрак и контрастное освещение, идущее от лампы, камина и луны, выглядывающей из-за открытой двери, мастер четко формирует пространство интерьера большой комнаты небогатого сельского дома. Меняются и некоторые мотивы: слева за столом изображена пожилая читающая женщина, за ее плечом стоит демон. Мотив посещения ведьмы богатой дамой видоизменен. Она, закутавшись в плащ, чтобы ее не узнали, и держа в руках фонарь, входит через открытую дверь. У ее ног изображено множество демонов, среди которых

⁶⁵⁷ Vervoort R. Bruegel's Witches. P. 105.

есть кролики, которые, как и кошки, могли играть роль дьявольских спутников – фамильяров⁶⁵⁸. Тенирс видимо знал об этом, так как нельзя списать появление этого животного на случайность, присутствовало оно уже в его первой картине 1633 г. из Шартреза, сидело рядом с козлом у очага. Остальные элементы вполне традиционны. Слева изображен камин, через который обнаженные ведьмы покидают дом, множество демонов наводняют центр композиции. С картины также существует копия, находящаяся сейчас в частной коллекции.

На основе картины из Пуатье появился редуцированный вариант ее композиции, представленный в вертикальном формате. Художник оставляет лишь круглый стол со старухой, сидящей за ним и демоном рядом с ней, эту группу он выдвигает на первый план, и мотив с камином, который он изображает на втором плане, по диагонали, для создания пространственного эффекта. Существует несколько авторских вариантов данной композиции 1640-х гг., мастер варьирует занятие старухи, она может читать или что-то разминать в ступке. Меняется и положение камина, оказывающегося то с правой, то с левой стороны. Авторские варианты находятся в Кунстхалле в Карлсруэ (илл. 390) и Галерее Старых мастеров в Дрездене. Существуют также около пяти повторений картины: в Народном музее в Познани, в Историческом музее в Берлине (илл. 391), в музее Касселя и частных собраниях. Этот композиционный тип оказался настолько популярен, что в 1755 г. с него была сделана гравюра Жака Алиаме (илл. 392)⁶⁵⁹. Мастер несколько укоротил композицию при создании гравюры, существуют две живописные работы, восходящие к ней. Они датируются второй половиной XVIII в. и копируют композицию гравюры. Обе находятся в частных коллекциях.

Существует еще одна интересная картина Тенирса начала 1640-х гг. на сюжет, связанный с ведовством. Она также находится в Кунстхалле в Карлсруэ (илл. 393). Это ночная сцена, показывающая собрание ведьм. Одна из них стоит прямо по центру картины, в ее руке свеча, а в подоле ветви растений. Вторая

⁶⁵⁸ Davidson J. P. *The Dark Side of European Culture, 1400–1700*. P. 168.

⁶⁵⁹ Klinge M., Lüdke D., *David Teniers der Jüngere 1610–1690. Alltag und Vergnügen in Flandern*, exp. cat. Karlsruhe: Staatliche Kunsthalle Karlsruhe. 2005. P. 194.

женщина активно что-то копает в левой части композиции. Обоих Тенирс представляет как немолодых крестьянок. Композицию перерезает чуть левее от центра столб, художник намеренно обрезает его краем произведения так, что мы не видим прибитой к нему перекладины. Этот столб является основанием виселицы, что понятно благодаря ногам трупа, свисающим в верхней части композиции. Художник с осторожностью, не стремясь к излишнему натурализму, одевает его в белую истрепанную рубаху и обрезает краем картины. Ведьм обступают различные демоны, их образы в основном схожи с чудовищами, виденными нами ранее в композициях Тенирса. В частности, появляется небольшой монстр с лютней, справа от ведьмы стоит темная фигура демона с поднятой метлой, в которую воткнута свеча, как это было в картине из Бордо.

Интересно занятие женщин. Они ищут корни мандрагоры, этот же мотив был частью шабаша из Вены, изображенного Франкеном. Тенирс развивает эту сцену в отдельный сюжет, достаивая самостоятельного произведения. Корень мужского пола, выглядящий как маленькая фигурка человека со спутанными седыми волосами, стоит у подножия виселицы. Теперь ведьмам предстоит найти его пару, то есть корень в виде женщины. Корням этого растения достаточно рано начали приписывать магические свойства. Искать его, согласно демонологическим трактатам, было нужно у мест казни, так как он мог родиться лишь из выделений умерщвленного человека⁶⁶⁰. Много о нем пишет такой автор, как Питер Маморис в трактате 1460-х гг. «Меч ведьм» (*“Flagellum Maleficorum”*). Однако он считает, что антропоморфная форма корня нереальна, а ведьмы специально вырезают фигурки и закапывают их, чтобы они приобрели магическую силу⁶⁶¹. Эта картина свидетельствует о неплохом знании Тенирсом сложного вопроса: если элементы прочих картин он мог почерпнуть из произведений своих предшественников, то здесь перед ним стояла задача создания новой иконографии.

Работа Тенирса из Карлсруэ по своим художественным и стилистическим особенностям стоит в ряду прочих картин начала 1640-х гг. Она подчинена

⁶⁶⁰ Encyclopedia of Witchcraft. P. 725.

⁶⁶¹ Ostorero M., Paravicini Bagliani A., Utz Tremp K., Chène C. L'im aginaire du sabbat. P. 294.

сероватому тону, а ее композиция довольно уравновешена и гармонична. Несколько диссонирует столб виселицы, однако его кадрирование было вынужденным шагом мастера, из-за нежелания показывать весь ужас изображаемой им сцены. Интересно, что это стремление найдет воплощение и в дальнейшем. Гравер Жак Алиаме сделает гравюру и с этого произведения (илл. 394), однако решит не показывать мотив виселицы, изобразив лишь часть столба, как бы надломленного от времени⁶⁶². Гравюра получила название «Шабаш», что еще значительно запутало ее значение. Зритель вряд ли мог догадаться, почему ведьмы копают у торчащего из земли бруса, да и отсутствие трупа нарушает магический ритуал, описанный демонологами. Как и в предыдущем случае, с гравюры появились живописные копии XVIII в.

Во Фландрии середины XVII в. Давид Тенирс Младший был одним из самых крупных мастеров, обращавшихся к теме ведовства. Рассмотренные выше работы породили множество копий и вариаций. Однако самостоятельное изучение темы было приостановлено. Есть всего несколько фламандских мастеров, которым нужно уделить внимание, их работы будут проанализированы в следующем разделе. Многих последователей Тенирса тема ведовства практически не заинтересовала, но при этом они создавали другие произведения с фантастическими элементами. Так, Давид Рейкарт III написал множество сцен с Безумной Гретой, а Маттеус ван Гельмонт часто обращался к теме алхимиков (илл. 395).

Образы колдовства в творчестве Давида Тенирса Младшего многочисленны, однако сведены мастером до нескольких излюбленных иконографических и композиционных схем, определивших развитие поджанра во второй половине XVII в. Отталкиваясь от босховско-брейгелевской традиции, Тенирс сближает свои демонические фигуры с гротескными крестьянами Браувера, что обновляет художественный язык поджанра *spoockerij*.

⁶⁶² Vervoort R. Bruegel's Witches. P. 105.

4.4. Другие фламандские мастера

Как уже было сказано выше, художники, принадлежавшие кругу Давида Тенирса Младшего, редко изображали ведьм в своих картинах. Исключением является лишь рисунок Йоса ван Красбека, находящийся в Национальной галерее Канады в Оттаве (илл. 396). Йос ван Красбек (1605–1654) – жанровый живописец, работы которого близки к манере Адриана Браувера, у которого, согласно свидетельствам ранних биографов, он учился⁶⁶³. Мастер работал сначала в Антверпене, а потом в Брюсселе⁶⁶⁴. Помимо Браувера он подражал также некоторым произведениям Давида Тенирса Младшего. На листе из Оттавы представлен характерный сюжет кухни ведьм. Рисунок мастерски исполнен пером и чернилами, но не имеет датировки, да и атрибуция его может быть оспорена. Эта характерная ситуация для работ, приписываемых Красбеку, – он почти никогда не ставил даты на своих произведениях, как живописных, так и графических. А его манера была нестабильной, претерпевая частые изменения. Эти факторы значительно затрудняют изучение творчества художника.

В рисунке из Оттавы художник ограничивается малым количеством фигур. В центре интерьера, в котором имеются только деревянная перегородка, дверь и массивный камин, стоит обнаженная девушка. Она готовится к полету, между ее ног уже зажата метла, старуха тщательно покрывает ее тело мазью для полетов. Еще одна фигура с испугом заглядывает через полуоткрытую дверь, держа в руках свечу. Интересно, что Красбек не изображает иных привычных атрибутов ведовства: нет ни магических кругов, ни черепов, ни руки славы на каминной полке. Более того, нет ни одного демона, до этого в достатке представленных на картинах предшественников мастера. Р. Ферфорт предполагает, что работа Красбека могла указывать на похоть

⁶⁶³ Bie C. de. Het Gulden Cabinet van de edel vry Schilderconst (1661). Soest: Davaco Publishers, 1971. P. 109.

⁶⁶⁴ Branden F. J. van den. Geschiedenis der Antwerpsche schilderschool. P. 858.

ведьм, и, как гравюры Бальдунга, иметь эротическое значение⁶⁶⁵. Эта гипотеза имеет под собой основание, так как фигура девушки представлена в пикантной позе, распускающей волосы с продетым древком метлы между ног. Рисунок выполнен необычайно тщательно, и, зная, что он не стал основой для картины, можно предположить – он являлся самостоятельным произведением и возможно выполнялся специально под вкус определенного заказчика.

Некоторые детали при этом добавляют дидактизма сцене. В левом углу изображена прялка, заброшенная женщинами. Это устройство было одним из самых популярных символов женского благочестия⁶⁶⁶, которое здесь оказывается позабыто, а на смену простым домашним добродетелям приходят грехи и поклонение дьяволу. Вторым элементом является плетеная колыбель, изображенная в центре. Ее можно интерпретировать по-разному: с одной стороны – как еще один образ домашнего быта и семейного очага, преданный ведьмами, с другой – как часть их магических практик. Многие демонологи сходятся во мнении, что для приготовления мази, позволяющей ведьмам летать, использовали части тел некрещенных младенцев⁶⁶⁷. В частности, основой для подобной мази чаще всего указывается человеческий жир, добытый путем умерщвления этих детей, души которых, не успев защититься через крещение, отправятся к дьяволу⁶⁶⁸. Однако сложно говорить о том, насколько Красбек был сведущ в демонологических теориях и намерен ли он был создавать эротический образ. Мы не знаем других произведений Красбека с изображениями ведьм или имеющих близкое решение, таким образом, данный рисунок оказывается выколотой точкой, а попытки его интерпретации не вполне убедительными.

Еще один художник, работавший в середине и второй половине XVII в., о котором нужно сказать, – Шарль-Эммануэль Бизе (1633–1710). Он родился в Мехелене в семье художника Йориса Бизе. С 1661 по 1687 г. жил и работал

⁶⁶⁵ Vervoort R. Bruegel's Witches. P. 105.

⁶⁶⁶ Haute B. van. Ryckaert at work: A Flemish painter's view of labour // De zeventiende eeuw. Jaargang 23. Hilversum: Verloren. 2007. P. 195–215.

⁶⁶⁷ Шпренгер Я., Крамер Г. Молот ведьм. С. 217.

⁶⁶⁸ Zika C. Cannibalism and Witchcraft in Early Modern Europe: Reading the Visual Images. P. 77–105.

в Антверпене⁶⁶⁹. Именно в этот период появилось несколько работ, посвященных теме ведовства. Последний период жизни мастер проведет в Бреде. Художественная продукция живописца поражает жанровым разнообразием, не обошел художник вниманием и интересующий нас сюжет. В описи Михаэля Бриера от 18 июля 1686 г. значатся две картины на подобный сюжет, еще одна работа упоминается в другом антверпенском инвентаре⁶⁷⁰. Однако на данный момент точно известна только одна работа, находящаяся в частном собрании (илл. 397). Это ночная сцена с изображением мага, мужчины. Это интересно, так как в остальных рассмотренных работах если и присутствовали мужчины, они не играли значимой роли. Колдун Гермоген был представлен в гравюрах с рисунков Брейгеля, но там это был сгорбленный старик, а Бизе представляет молодого обнаженного мужчину, тело которого лишь слегка прикрывает развивающаяся драпировка алого цвета. Мужская фигура встречалась и на рисунке Франкена, но так как он не был переведен в живопись, то вряд ли мог быть известен Бизе. Колдун у Бизе держит в руках волшебную палочку и стоит в магическом круге. По всей видимости, на данный образ повлияли работы северо-нидерландского мастера Корнелиса Сафтлевена, у которого мы находим схожий мотив в картине о маге Теймоне. Творчество Сафтлевена на сюжеты ведовства еще будет кратко рассмотрено в последнем разделе данной главы.

Маг изображен на полотне Бизе не один. Справа к кругу приближается старуха со свечой в руке, она ведет за собой обнаженную девушку с метлой. С другой стороны стоит старик в голубом одеянии, рядом с ним и за его спиной расположены обнаженные женские и мужские фигуры, а перед ним на коленях изображена крестьянка, она также облачена в синее, ее тело служит подставкой под огромную книгу, в которой содержатся магические рецепты. В темнеющем небе, прорезаемом всполохами огня и клубами дыма, видны летающие на метлах фигуры, таким образом, это вполне традиционное представление о шабаше, пусть и со смещением акцентов на роль мужчин в колдовстве. Однако в этом не было

⁶⁶⁹ Vervoort R. Bruegel's Witches. P. 54.

⁶⁷⁰ Denuce J. Koninkamers. Inventarissen van Kunstverzamelingen... P. 316.

ничего непривычного: одну четвертую от всех осужденных составляли мужчины, а представление о сложном, ученном колдовстве и вовсе были связаны исключительно с представителями этого пола⁶⁷¹. Художник демонстрирует очень свободную живописную манеру. Он широко, почти эскизно, наносит краску, колористически картина подчинена единому коричневатому тону, нарушаемому лишь синим и красным цветовыми акцентами в одеждах героев. В целом работа демонстрирует необычайную живость и даже эскизную легкость.

Когда ранее упоминался рисунок Франса Франкена Младшего с активизированными руинами, уже говорилось о том, что многие авторы связывали античную древность и магию. Изображения ведьм в античных руинах были известны, особенно в кругах художников бамбочады, то есть в среде северных художников, работающих на территории Италии. В основном это были северо-нидерландские мастера. Впервые о сцене шабашей известно еще из текста Карела ван Мандера, описывающего такие картины кисти Бартоломеуса Спрангера (1546–1611)⁶⁷². Однако мы в точности не знаем, как они выглядели, так как есть лишь гипотетически предполагаемые исследователями к атрибуции Спрангером произведения на этот сюжет (илл. 398). Они зачастую приписываются и другим мастерам XVI в., в частности, Франсу Вербейку и Якобу Корнелису ван Остсанену (1460–1533), чья «Аэндорская волшебница» (1526 г., Рейксмузеум) широко известна (илл. 399). Из голландских мастеров, включаемых в бамбочаду и писавших ведьм, можно также назвать Якоба ван Сваненбурга, Леонарта Брамера (1596–1674) (илл. 400) и Класа Якобс ван дер Хека (1575/1581 – 1652) (илл. 401). Из фламандских живописцев, посещавших Италию, лишь один художник прельстился на изображение ведьм – это Себастьян Вранкс (1573–1647).

Работы Вранкса близко стоят к картинам Якоба ван Сваненбурга. Известную композицию шабаша, происходящего в античных декорациях, иногда приписывают кисти голландца. Однако характер архитектурного пейзажа сближает картину с работами Вранкса. Картина имеет несколько повторений,

⁶⁷¹ Apps L., Gow A. *Male witches in early modern Europe*. Manchester: Manchester University Press. 2003. P. 35.

⁶⁷² Мандер К. ван. Книга о художниках. С. 388.

вариативных в небольших деталях. Первая работа, предположительно выполненная Вранксом в 1600-е гг., находится сейчас в частном собрании (илл. 402). Это сложная многофигурная сцена шабаша, помещенная в монументальные античные руины и наполненная множеством фигур. Ведьмы изображены как в небе, летающие на метлах, так и на земле, сбивающиеся в отдельные группы. В правой части картины стоит огромный котел, озаренный светом. Художник, по всей видимости, хорошо знал гравюры с рисунков Брейгеля. Его летающие ведьмы одеты, а многие группы повторяют занятия персонажей Брейгеля. Однако некоторые сцены слабо поддаются интерпретации, в частности, мотив слева, где полуобнаженная девушка возлежит на гигантском скелете, окружаяемая другими ведьмами. Как и в других работах Вранкса, здесь главенствует пейзаж, а фигуры ведьм приобретают значение скорее занимательного стаффажа, художник перенимает и преобразует эти мотивы без особого интереса к ним.

Существует также некоторое количество анонимных сцен колдовства. Они, как правило, плохо изучены и повторяют уже рассмотренные выше мотивы. Подводя итог данному разделу, стоит отметить, что большинство колдовских сцен во фламандской живописи середины и второй половины XVII в. были подвержены влиянию Давида Тенирса Младшего, однако были и исключения, в частности работы Себастьяна Вранкса, рассмотренные выше. Однако прежде, чем закончить разговор о ведьмах, необходимо дать также краткий обзор изображений из Северных Нидерландов, которые находились в постоянном контакте с фламандскими живописцами и могли оказать взаимное влияние.

4.5. Сцены с ведьмами в Северных Нидерландах XVII в.

Несмотря на то что после взятия в 1585 г. Антверпена войсками Александра Фарнезе политические пути Южных и Северных Нидерландов окончательно разошлись, художественное и торговое взаимодействие регионов оставалось очень активным⁶⁷³. Оказались не чужды северные провинции и судам над ведьмами. Пик их придется на 1590-е гг., а последний процесс произойдет в 1608 г.⁶⁷⁴ Прекращение судов, однако, не означало прекращение веры в ведьм, об этом говорит всплеск и необычайная популярность демонологической литературы, в том числе на голландском языке в 1650–1670-е гг.⁶⁷⁵ Отличался и подход голландских мастеров к теме: мы находим изображения ведьм у большего круга художников, чем это было во Фландрии, но часто это единичные обращения. Всего несколько мастеров интересовались темой столь же плодотворно, как Тенирс и Франкен, можно заключить, что сцены ведовства не получили такого размаха популярности, как это было во Фландрии.

Якоб де Гейн Младший (1565–1629) – голландский мастер, широко известный своими натюрмортами и разнообразной графикой. Он родился в Антверпене, позже семья в 1580 г., спасаясь от военной разрухи, переехала в Утрехт. Де Гейн учился сначала у своего отца, а потом у Хендрика Гольциуса в Харлеме⁶⁷⁶. Возможно, в его мастерской юный художник увидел впервые образы ведьм, так как его учитель занимался в это время созданием гравюр с работ Бартоломеуса Спрангера, работавшего в то время в Праге при дворе Рудольфа II. Можно предположить, что известные по упоминаниям ван Мандера шабаши были в мастерской Гольциуса, однако гравюры с них не найдены. В 1590 г. де Гейн

⁶⁷³ Honig E. A. *Painting & the Market in Early Modern Antwerp*. P. 12.

⁶⁷⁴ *Encyclopedia of Witchcraft*. P. 810.

⁶⁷⁵ *Ibid.* P. 813.

⁶⁷⁶ Waardt J. H. *Toverij en samenleving. Holland 1500–1800*. Rotterdam: Erasmus University Rotterdam. 1991. P. 191.

регистрируется мастером в Амстердаме, позже работает в Лейдене, а с 1605 г. в Гааге⁶⁷⁷. В этом городе он и создает целый корпус рисунков на тему ведовства.

Рисунки Якоба де Гейна Младшего необычайно интересны, они демонстрируют глубокую погруженность мастера в тему (илл. 403–404). Однако мы не будем рассматривать их, так как, являясь личными материалами художника по изучению темы ведовства, они никак не могли повлиять на художников во Фландрии. Заметим только, что в них хорошо заметно знание мастером гравюр с рисунков Питера Брейгеля Старшего. Якоб де Гейн Младший буквально цитирует своего предшественника, перенимая для своих композиций такие мотивы, как котел, полет через дымоход, разверзшуюся землю и т. д. Напротив, единственная гравюра мастера на эту тему вполне могла достичь соседнего региона. На ней мы и остановим наше внимание.

Гравюра была выпущена в издательстве Николаса де Клерка в Гааге в 1608 г., гравером выступил Андреас Сток (1580–1648)⁶⁷⁸ (илл. 405)⁶⁷⁹. Сохранился рисунок де Гейна, с которого была выполнена гравюра, он хранится в Государственной галерее в Штутгарте (илл. 406). Это дорогая и очень детализированная работа, выполненная на двух листах и имеющая размеры 43,8 x 65,4 см. Художник показывает шабаш в гористой местности, вдалеке с высоты птичьего полета виднеется мирный городок с бытовой сценкой переправы через озеро, раскинувшиеся около него. Солнце, показанное вдалеке, уже закатывается за горизонт, ведьмы ждут наступления ночи, заканчивая свои приготовления. В центре композиции расположены три ведьмы, фигуры компактно вписаны в треугольник и подчеркнуты горным уступом за ними, становясь неоспоримым ядром всей композиции. Две ведьмы стоят, а одна полная нагая женщина сидит на земле, поместив небольшой котелок между ног. Это безусловная цитата из гравюры Ганса Бальдунга, также как у него из сосуда ведьмы торчит кость и валит дым. Две ведьмы в этой группе обнажены и лишь одна одета, она изображена старой крестьянкой,

⁶⁷⁷ Swan C. *Art, Science, and Witchcraft in Early Modern Holland. Jacques de Gheyn II (1565–1629)*. Cambridge: Cambridge University Press, 2005. P. 5.

⁶⁷⁸ Swan C. *Art, Science, and Witchcraft in Early Modern Holland*. P. 130.

⁶⁷⁹ New Hollstein (Gheyn) I. 235.155.

однако имеющей туго набитый кошелек, возможно, отчаявшаяся женщина скопила денег и решилась на радикальное решение своих проблем или приняла плату от ведьм за участие в их шабаше. Оба сюжета встречаются в многочисленных примерах, приводимых демонологами в своих текстах⁶⁸⁰.

Справа композицию ограничивает старое дерево, рядом с которым находится колодец, а за ним установлен большего размера котел, из которого выходит дым, заволакивающий небо. В нем кувыркаются демоны, имеющие явное босх-брейгелевское происхождение, и летают ведьмы на метлах и животных. То, что одна из летающих пар представлена в стычке, еще раз доказывает знакомство де Гейна с гравюрами Брейгеля о святом Иерониме, так как этот мотив перенесен из нее в точности. Слева композиция ограничена горным уступом, около которого изображен Купидон, оседлавший дракона. Этот образ указывает на Похоть ведьм, в дальнейшем его можно будет найти в усеченном варианте у Давида Тенирса Младшего в сценах искушения святого Антония. Гравюра наполнена уже рассмотренными выше элементами, характерными для ведовских сцен, в частности, Франса Франкена Младшего. Это отрубленная голова, ящерицы и змеи, кошки, лягушки, черепа и монеты. Таким образом, появившись на рынке, гравюра также, как и образы XVI в., могла повлиять на художников Фландрии.

О широком хождении гравюры свидетельствует тот факт, что она послужила основой для создания самостоятельной композиции польским художником Яном Зярнко (1575–1630), который работал в Париже⁶⁸¹. Речь идет о гравюре для второго издания демонологического трактата Пьера де Ланкра «Непостоянство падших ангелов и демонов» (*“Tableau de l Inconstance des mauvais anges et demons”*), вышедшее в 1613 г. (илл. 407)⁶⁸². В своей книге де Ланкр детально описывает шабаш⁶⁸³, читатель, погружаясь в вопрос, может открыть гравюру, воплощающую описанное. Существует список элементов, и буквы на

⁶⁸⁰ Davidson J. P. The Dark Side of European Culture, 1400–1700. P. 126.

⁶⁸¹ Roper L. Witchcraft and the Western Imagination // Transactions of the Royal Historical Society. Vol. 16. Cambridge: Cambridge University Press, 2006. P. 117–141.

⁶⁸² Williams G. S. On the Inconstancy of Witches: Pierre de Lancre's *Tableau de l'inconstance des mauvais anges et demons* (1612). Tucson: Arizona Center for Medieval and Renaissance Studies. 2006.

⁶⁸³ Ibid. P. 380.

гравюре должны помочь читателю найти каждую деталь. Конечно, стоит признать, что сцена Зярнко куда более обширна и разделена на определенные сюжетные зоны, но центральный мотив с котлом и летающими ведьмами им повторен довольно точно, что позволяет не сомневаться в использовании художником гравюры де Гейна.

Гравюра еще одного мастера Яна ван де Велде Младшего уже упоминалась выше в разговоре о Тенирсе. Однако прежде чем перейти ко второй половине столетия, стоит сказать еще и о живописной работе Руланта Саверея (1576–1639) на интересующую нас тему. Это «Коровник» 1615 г. из Рейксмузеума (илл. 408). Картина показывает обычную идеалистическую жанровую сцену, вписанную в тондо. Зритель видит пространство сарая, заставленное телегами, и нескольких коров, мирно отдыхающих в нем. Около животного белого окраса на переднем плане примостилась дородная крестьянка, она доит корову, рядом с ней стоит ведро, к поясу привязано коромысло, в ногах спит лохматый пес. У выхода из сарая стоит мужчина, он играет на дудке (мотив, который может быть прочитан как эротический, говорящий о любовных взаимоотношениях героев), развлекая девушку за работой, через открытые ворота виднеется приземистый крестьянский дом. Эта сцена, казалось бы, никак не может быть связана с ведовством, однако по углам композиции, в медальонах живописной рамы, представлены фигурки четырех летящих ведьм. Это напоминание художника об угрозе со стороны темных сил, так как ведьмы могут разрушить семью, вызвать мор скота, испортить молоко и т. д. Колдуньи изображены летящими на метлах и чудовищах, все они одеты как обычные крестьянки. Заметить их сразу нелегко, они написаны темными тонами, едва просматриваясь на черной раме и контрастируя со светлой сценой на ферме в тондо. Зло, распространяемое ими, уже проникло в мирную жизнь хлева, на полу можно заметить несколько ящериц, являющих намеком на грядущие беды. Эта интересная трактовка сюжета, однако, оказывается уникальной находкой Саверея, не нашедшей своего продолжения. Художник находчиво предупреждает зрителя об обыденности колдовства, призывая всегда оставаться начеку. Интерес к теме у Саверея мог зародиться еще в Праге, где он работал в начале XVII в. при дворе

императора Священной Римской империи Рудольфа II, широко известного верой в потусторонние силы, магию и алхимию⁶⁸⁴.

Пожалуй, самый плодотворный мастер, изображавший ведовство в Северных Нидерландах, – Корнелис Сафтлевен (1607–1681). Он родился в Роттердаме и учился у своего отца. В 1632–1634 гг. он посещает Антверпен, где знакомится с Давидом Тенирсом Младшим, в это же время он, видимо, изучает гравюры Брейгеля и живопись Франкена⁶⁸⁵, о чем уже говорилось в прошлой главе. О знакомстве с брейгелевской традицией говорят заимствования многих мотивов из их работ и то, что первая появившаяся в его творчестве сцена колдовства была посвящена противостоянию волшебника Гермогена и святого Иакова (илл. 409). Работа находится в частном собрании и не известна ее датировка, но даже стилистически хорошо видно, что она написана после посещения мастером Антверпена, это выражается в первую очередь в яркости колорита. Действие происходит в просторном помещении, в которое ведет широкая лестница. В центре пространство разделяется стеной, в которой сделан камин. Сцена, изображенная около него, является основой для отдельной картины (илл. 410), возможно, игравшей роль подготовительной при создании данной. Перед камином сидит обнаженный мужчина, он очертил себя магическим кругом, в его руках гримуар, рядом лежит меч. Интересно, что на предварительной картине мужчина начинал обращаться, его ноги принимали форму птичьих лап. Этого нет на большой композиции. В каминной трубе исчезает женщина, летящая на метле, рядом стоит котелок с варевом, около него сидят демоны, кошки и обезьяны. На полке камина изображена «рука славы». Все это же есть и на предваряющей композицию работе, хотя количество демонов там значительно больше, а голова ведьмы, улетающей в трубу, виднеется в верхней части картины. Эта часть композиции точная и буквальная цитата брейгелевской гравюры, вторящая ей даже в самых мелких деталях. Таким образом, можно уверенно

⁶⁸⁴ Encyclopedia of Witchcraft. P. 975.

⁶⁸⁵ Vervoort R. Bruegel's Witches. P. 61.

утверждать, что образы, созданные Брейгелем, определили облик ведовских сцен как в Южных, так и в Северных Нидерландах.

Слева от камина находится еще один мотив, взятый Сафтлевым у Брейгеля. Над котлом, внутри которого находятся небольшие фигурки, натянут канат, на нем причудливые демоны выполняют акробатические номера. Это прямая отсылка ко второй гравюре о гибели Гермогена, интересно, что никто кроме Сафтлева не перенял этого мотива с фокусниками и уличными актерами как помощниками дьявола. Трактовка святого также похожа на брейгелевскую, однако мужчина гораздо моложе старца с гравюр. Фигура святого легко угадывается по одеянию пилигрима, толпа паломников останавливается на ступенях, ведущих в зал. Святой Иаков указывает на распятие, у которого молится группа людей. Р. Ферфорт считает, что Гермогена нужно искать среди них, и что представлен момент его обращения⁶⁸⁶. Этого мотива не была у Брейгеля, и он показан как центральный в работе Сафтлева. Интересно, что один из молящихся мужчин и двое детей, не нарушая молитвенной позы, смотрят не на крест, а на зрителя. Подобный пристальный взгляд говорит о том, что на картине либо представлен сам художник с дочерьми, либо перед нами заказчик картины. К сожалению, этот вопрос не исследован и остается загадкой.

Рассмотрим еще одну картину Корнелиса Сафтлева 1660 г. «Видение» из Государственного музея искусства в Копенгагене (илл. 411). В центре картины стоит седой мужчина, он держит в руках волшебную палочку и находится в магическом круге – это колдун Теймон из трактата Абрахама Палинга, вышедшего в Амстердаме в 1659 г. и сделавшегося необычайно популярным⁶⁸⁷. Об этом свидетельствуют первоначальные упоминания работы в описях⁶⁸⁸. На волне ажиотажа и увлечения демонологическим сочинением Сафтлевен, видимо, решил создать небольшую картину. В тексте Палинга Теймон в разговоре с Евсеем пытается доказать силу ведьм⁶⁸⁹. Картина Сафтлева решена в темных

⁶⁸⁶ Schulz W. Cornelis Saftleven 1607–1681. Leben und Werken. Berlin: Walter De Gruyter. 1978. P. 132.

⁶⁸⁷ Palingh A. 't Afgerukt mom-aansicht der tooverye (1659). Amsterdam: Andries van Damme, 1725.

⁶⁸⁸ Schulz W. Cornelis Saftleven 1607–1681. P. 189.

⁶⁸⁹ Palingh A. 't Afgerukt mom-aansicht der tooverye (1659). P. 156.

тонах и напоминает собрание ведьм Франкена из Вены. Это ночное пространство, в котором, благодаря всполохам, можно рассмотреть многочисленных демонов босхо-брейгелевского типа и отдаленные очертания архитектуры. Помимо привычных атрибутов колдовства, таких как черепа, метлы, свечи и восковые сердца, в магическом круге вновь появляется меч, почерпнутый Сафтлевром у Брейгеля для своей первой картины. Повторяет он и мотив с акробатами – монстры в левой части картины заняты фокусами и трюками. Один из них сидит за столом с игрой в наперстки, это еще одна отсылка к композиции Брейгеля.

Существуют и другие работы Корнелиса Сафтлерева на тему ведовства (илл. 412–413), однако все они варьируют мотивы из двух рассмотренных выше примеров. Более того, гораздо больше художник работал с другими сюжетами, связанными со сферой фантастического. Нужно отметить, что в целом в Северных Нидерландах обращения к теме ведьм не носили столь комплексного характера, как это было у Франкена и Тенирса. Именно во Фландрии XVII в. тема нашла свое яркое воплощение, толчком к которому стали гравюры с рисунков Питера Брейгеля старшего, созданные еще в 1550-е гг. Однако примеры голландского обращения к теме дают представление о несколько ином отношении к колдовству, это ярко заметно и в работах Якоба де Гейна и в произведениях Корнелиса Сафтлерева,

Подводя итог главы, стоит отметить, что распространение колдовских сюжетов в живописи носило сложный комплексный характер. С одной стороны, этому способствовала популярность демонологической литературы и интерес к ней, а с другой – сложившаяся художественная традиция. Она берет начало в работах Питера Брейгеля Старшего, использующих босхианскую иконографию, таким образом, изображения ведьм вполне можно считать часть поджанра *sproockerij*, тесно связанной с другими сюжетами, такими как искушение святого Антония, святой Христофор и пр.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Цель диссертационного исследования состояла в комплексном изучении иконографических схем демонических мотивов, идущих от Иеронима Босха. Для ее достижения были рассмотрены более четырех сотен произведений искусства, а также ряд опубликованных текстовых источников XVI–XVII вв., позволивших представить явление в широком контексте. На основе проведенного анализа в рамках исследования сделаны следующие **выводы**:

1. Анализ произведений изобразительного искусства, демонстрирующих образы демонов, а также текстовых источников, в которых они упоминаются, приводит к умозаключению: появившись в живописи Иеронима Босха, эти мотивы снискали широкую популярность. Произведения мастера начинают пользоваться широчайшим спросом, к которому приводит увлечение им со стороны Филиппа II и близких к нему аристократических элит. Образы Босха начинают копироваться, а к середине XVI в. его имя и вовсе становится скорее обозначением для определенных произведений, использующих его иконографические схемы. В это же время появляется и первая терминология, связанная с ними. Авторы ряда источников стараются определить подобные произведения, категоризировать их. Это приводит к появлению термина *spoockerij*, применяемого к произведениям, варьирующим босхианскую образность. Можно говорить о формировании поджанра, который сближается с бытовой картиной. Большинство мастеров, обращавшихся к нему, определяются именно как жанровые живописцы. Это хорошо заметно и на примерах Питера Брейгеля Старшего, Давида Тенирса Младшего и других. Переплетение босхианской иконографии с композиционными схемами бытовой картины формирует облик этого поджанра, несмотря на широкое разнообразие используемых им сюжетов.

2. Сюжетное разнообразие исследуемых в диссертационной работе сцен показывает широкую вариативность. Четкое определение жанровой специфики было уже осложнено темами, избранными Иеронимом Босхом. Ни «Сад земных наслаждений», ни «Воз сена» не могут быть однозначно определены как религиозные или светские сюжеты. Это определило и характер сюжетов, варьирующих демонические мотивы и принадлежавших поджанру *spoockerij*, показывающих как светский характер (образы кухни ведьм и шабашей, сцены, показывающие Безумную Грету, грабящую Преисподнюю), так и религиозную основу («Сошествие в ад», «Искушение святого Антония» и т. д.). При этом важно отметить, что вторые проходят через процесс секуляризации, их христианская составляющая все больше начинает уступать жанровой занимательности, в особенности, у мастеров из Северных Нидерландов, у Корнелиса Сафтлевена. Стоит также выделить несколько особняком стоящие образы Яна Брейгеля Старшего, посвященные мифологическим сценам с фигурами Орфея, Энея и Юноны, их специфика во многом определена итальянским заказом.

3. Анализ широкого круга памятников показывает, что копирование и использование босхианской иконографии были коммерчески выгодны мастерам уже в первой половине XVI в., что приводит к наводнению художественного рынка обилием копий, пастишей и вариаций работ Иеронима Босха. Среди мастеров середины XVI в. лишь немногие при активном использовании босхианской иконографии смогут создать собственные мотивы и образы на ее основе. К подобным художникам следует причислить Яна Мандейна и Питера Хьюйса, однако наиболее демонстративно это заметно на примере Питера Брейгеля Старшего. Его ограниченное количество обращений к образам демонов повлекло за собой кардинальную перестройку этой иконографии, формированию нового источника для заимствований среди мастеров XVII в. Гравюры по его рисункам с изображением олицетворения «Семи смертных грехов», а также листы, рассказывающие о противостоянии святого Иакова и мага Гермогена, повлияли на целую череду художников – от Франса Франкена Младшего до Давида Тенирса Младшего и Йоса ван Красбека. К началу XVII в. можно заметить всплеск

обращений к поджанру *spoockerij*. Примеры творчества Яна Брейгеля Старшего и Якоба ван Сваненбурга показывают, как интерес к инфернальным сюжетам выходит далеко за пределы Нидерландов, встречая горячий интерес в Италии. При этом в самих Нидерландах образы этих мастеров окажутся не столь влиятельными, а новая перестройка и обновление босхианской иконографии будет связано уже с Давидом Тенирсом Младшим и Корнелисом Сафтлевром.

4. Изучение процесса трансформации демонической образности показывает ее значительное изменение на протяжении двух столетий. Базовым остается принцип, положенный в основу изображений инфернальных существ еще Иеронимом Босхом – их гибридный характер. Мастер собирает своих монстров из различных антропоморфных, зооморфных и даже искусственных частей. Также они будут формироваться и у других художников, однако источники этих деталей значительно расширяются. Как показывает анализ работ Питера Брейгеля Старшего, он берет многие детали из естественнонаучных трудов и в большой степени использует предметы обихода, вооружения и т. д. Добавляет мастер в эти образы и большую опору на фольклорную традицию, связывая их с клюхтами и народным юмором. В соединении со стилистической ориентацией на крестьянские сцены Адриана Браувера это сформирует облик демонов в работах Давида Тенирса Младшего. Они принимают у него гораздо более антропоморфный вид, лишаясь монструозности и приобретая сатирическую гротескность, приближаясь скорее к карикатурным фигурам посетителей таверн, чем к причудливым фантазиям Босха.

5. Рассмотрение текстовых источников наряду с визуальными позволило дать не только обзор изменения иконографии, но и представить комплексное представление о явлении. Были выделены наиболее значительные теоретические труды, показывающие рецепцию искусства Босха и его последователей. Благодаря источникам стал заметен процесс распространения произведений мастера, их восприятия от нравоучительных и христианских трактовок в трудах Фелипе де Гевары и Хосе де Сигуэнса до критического взгляда голландских классицистов. Поджанр получает самые разные оценки – от представления о нем как о пустом развлечении, до видения в нем реальной угрозы, на что явственно

указывает преследование церковным судом Я. ван Сваненбурга. Широкое влияние на становление интересующей нас иконографии имели и демонологические трактаты. Их тексты формировали представление о том, каков должен быть облик демона, что подобное инфернальное существо способно сделать, как оно взаимодействует с человеком.

Подводя общий итог, следует отметить, что проблема иконографии демонов в искусстве Нидерландов Раннего Нового времени сложна и многомерна. Ее изучение дает многое в понимании творческих процессов эпохи. Данная проблема демонстрирует, что художественная жизнь региона представляла собой не конгломерат независимых мастеров, а тесное профессиональное сообщество, находящееся в постоянном взаимодействии. Предпринятое исследование рассматривает только круг проблем, ограниченных поставленными задачами, и концентрируется на вопросах развития лишь отдельных иконографических схем. Проведенное в рамках подготовки диссертационной работы исследование показывает обращения к такой дискуссионной, актуальной и более широкой теме, как изображения фантастических мотивов в западноевропейском искусстве Раннего Нового времени, которая сохраняет обширное поле для дальнейших исследований.

Список источников и литературы

Источники

1. Бабина, Н. П. Частная жизнь в искусстве Западной Европе / Н. П. Бабина – СПб.: Издательство ГЭ, 2004. – 79 с.
2. Бабина, Н. П. Фламандцы глазами Давида Тенирса Младшего / Н. П. Бабина – СПб.: Издательство ГЭ, 2010. – 105 с.
3. Блаженный Августин. Творения / Блаженный Августин; подг. С. И. Еремеева. – СПб.: Алтейя, 1998. – Т. 3. – 740 с.
4. Брант, С. Корабль дураков / С. Брант; пер. Л. Пеньковского. – М.: Художественная литература, 1984. – 270 с.
5. Вазари, Дж. Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих. Полное издание в одном томе / Дж. Вазари; пер. А. Г. Габричевский, А. И. Венедиктов – М.: Альфа-Книга, 2008. – 1278 с.
6. Вергилий. Энеида / Вергилий; пер. М. Л. Гаспарова. – М.: ХЛ, 1979. – 550 с.
7. Ворагинский И. Золотая легенда / И. Ворагинский; пер. И. И. Аникьев, И. В. Кувшинская. – М.: Издательство францисканцев, 2017. – 2 т.
8. Генрих Корнелий Агриппа Неттесгеймский. О ненадежности и тщете мирских искусств и наук / Генрих Корнелий Агриппа Неттесгеймский; пер. с лат. Д. А. Зеленин. – СПб.: Центр содействия образованию, 2023. – 490 с.
9. Дидро, Д. Салоны / Д. Дидро; пер. с фр. И. Я. Волевич, Ю. М. Денисова, В. Г. Дмитриева, С. В. Шкунаева. – М.: Искусство, 1989. – 2 т.
10. Древний Восток в античной и раннехристианской традиции (Индия, Китай, Юго-Восточная Азия) / подбор текстов, пер. с древнегреч. и лат., примеч. и аннот. указ. Г. А. Тароняна, введение А. А. Вигасина. – М.: Ладомир, 2007. – 652 с.
11. Дюрер А. Дневники, письма, трактаты / А. Дюрер; пер. и коммент. Ц. Г. Нессельштраус. – Л.; М.: Искусство, 1957. – 2 т.

12. Жизнь Бенвенуто, сына маэстро Джованни Челлини, флорентинца, написанная им самим во Флоренции / пер. М. Л. Лозинского. – М.: ГИХЛ, 1958. – 544 с.
13. Зыков, Н. Л. Последователь Иеронима Босха «Сад земных наслаждений». К завершению реставрации / Н. Л. Зыков. – СПб.: Издательство ГЭ, 2016. – 24 с.
14. Иисус Христос в документах истории / сост. Б. Г. Деревенский. – СПб.: Алтейя, 2014. – 541 с.
15. Конев, А. Н. Мастера старонидерландской гравюры / А. Н. Конев. – СПб.: Издательство ГЭ, 2024. – 251 с.
16. Ларионов, А. О. От готики к Маньеризму. Нидерландские рисунки XV–XVI веков в собрании Государственного Эрмитажа / А. О. Ларионов. – СПб.: Издательство ГЭ. – 364 с.
17. Мандер, К. ван. Книга о художниках / К. ван Мандер; пер. В. М. Минорский. – М.: Азбука, 2007. – 542 с.
18. Махов, А. Е. Hortus daemonum. Словарь инфернальной мифологии Средневековья и Возрождения / А. Е. Махов. – М.: Intrada, 2007. – 319 с.
19. Петер Пауль Рубенс: Письма. Документы. Суждения современников; пер. и примеч. К. С. Егорова. – М.: Искусство, 1977. – 480 с.
20. Петрарка. Триумфы / Петрарка; пер. В. Б. Микушевич. – М.: Время, 2000. – 256 с.
21. Плавание Святого Брендана. Средневековые предания о путешествиях, вечных странниках и появлении обитателей иных миров / пер. с лат. и старофранц. Н. С. Горелов. – СПб.: Азбука-классика, 2002. – 314 с.
22. Плиний Старший. Естествознание. Об искусстве / пер. с лат., предислов. и примеч. Г. А. Таронян. – М.: Ладомир, 1994. – 942 с.
23. Рабле Ф. Забавные сны Пантагрюэля / Ф. Рабле; пер. с фр. А. Мурашов. – М.: Циолковский, 2025. – 178 с.
24. Рёйсбрук, Я. ван. Одевание духовного брака / Я. ван Рёйсбрук; пер. М. Сизов. – М.: Мусaget, 1910. – 272 с.

25. Садков, В. А. Младшие Брейгели. Картины из собрания Константина Мауергауза / В. А. Садков. – М.: Арт-Волхонка, 2015. – 176 с.
26. Сакс, Г. Избранное. / Г. Сакс; под ред. А. Г. Левинтона. М.: ГИХЛ. 1959. – 404 с.
27. Святой Игнатий Лойола. Духовные упражнения. Духовный дневник / пер. А. Н. Коваль. – М.: Институт философии, теологии и истории св. Фомы, 2006. – 375 с.
28. Спиноза, Б. Богословско-политический трактат / Б. Спиноза; пер. с лат. М. М. Лопаткина, С. М. Роговина, М. М. Чредина. – М.: Академический проект, 2015. – 486 с.
29. Шпренгер, Я., Крамер, Г. Молот ведьм / Я. Шпренгер, Г. Урамер; пер. М. А. Гуреев. – М.: Издательство АСТ. 2017. – 448 с.
30. Эразм Роттердамский. Похвала глупости / Эразм Роттердамский; пер. П. К. Губер. – М.: ГИХЛ, 1960. – 136 с.
31. Bass, M., Wyckoff, E. Beyond Bosch: The Afterlife of a Renaissance Master in Print / M. Bass, E. Wyckoff. – Saint Louis: Saint Louis Art Museum, 2015. – 232 p.
32. Beatis, A. de. The Travel Journal of Antonio de Beatis: Germany, Switzerland, the Low Countries, France and Italy, 1517–1518 / A. de Beatis; trans. J. R. Hale. – London: Hakluyt, 1979. – 206 p.
33. Belkin, K. L., Healy, F. A House of Art. Rubens as Collector / K. L. Belkin, F. Healy. – Schoten, 2004. – 342 p.
34. Bergmans, S. Le Siècle de Bruegel: la peinture en Belgique au XVI^e siècle / S. Bergmans. – Brussels: Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, 1963. – 246 p.
35. Bie, C. de. Het Gulden Cabinet van de edel vry Schilderconst (1661) / C. de Bie. – Soest: Davaco Publishers, 1971. – 585 p.
36. Bodin, J. On the Demon-mania of witches / J. Bodin; tr. R.A. Scott. – Toronto: Centre for Reformation and Renaissance studies, 2001. – 218 p.

37. Branden, F. J. van den. *Geschiedenis der Antwerpsche Schilderschool*. 3 vols / F. J. van den Branden. – Antwerp: J.–E. Buschmann, 1883. – 1436 p.
38. Buijsen, E., Grijp, L. P. *The Hoogsteder Exhibition of Music and Painting in the Golden Age* / E. Buijsen, L. P. Grijp. – Zwolle: Waanders, 1994. – 388 p.
39. Buttner, N., Nauhaus, M. J., Pokorny, E., Silver, L. *Hieronymus Bosch in der Akademie der bildenden Künste Wien* / N. Buttner, M. J. Nauhaus, E. Pokorny, L. Silver. – Wien: Verlag Bibliothek der Provinz, 2016. – 32 p.
40. Claire, T. Le. *Master Drawings* / T. le Claire. – 2010. – No 26. – P. 6–7.
41. Decamps, J.-B. *La Vie des peintres flamands, hollandais et allemands* / J.-B. Decamps. – Paris. 1754; 2nd ed. – Marseilles: Barle, 1842. – 480 p.
42. Del Rio, M. *Investigations into magic. Social and Cultural Values in Early Modern Europe* / M. Del Rio; tr. P. Maxwell-Stuart. – Manchester: Manchester University Press, 2000. – 290 p.
43. Denuce, J. *Konskamers. Inventarissen van Kunstverzamelingen te Antwerpen in de XVI en XVII eeuwen* / J. Denuce. – Antwerp: De Sikkel, 1932. – 402 p.
44. Dominicus Lampsonius. *Pictorum aliquot celebrium Germaniae inferioris effigies*. The Hague, 1610. (<https://sites.courtauld.ac.uk/netherlandish-canon/>)
(дата обращения: 02.02.25)
45. *Emblemata: Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI und XVII. Jahrhunderts* / Edited by A. Henkel, A. Schöne. Stuttgart: J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung and C. E. Poeschel Verlag. – 1967. – 1183 p.
46. *Encyclopedia of Witchcraft* / edited by R. Golden. The Western Tradition. Oxford, Santa Barbara: ABC-CLIO, 2006. – 1238 p.
47. Fleischer, M., Oberli, M., Leithner, K. *Lust am Schrecken: Ausdrucksformen des Grauens; eine Ausstellung der Gemäldegalerie der Akademie der bildenden Künste* / M. Fleischer, M. Oberli, K. Leithner. – Wien: Verlag Bibliothek der Provinz, 2014. – 128 p.
48. Guevara, F. de. *Comentarios de la pintura* / F. de Guevara. – Madrid: Por Don Geronimo Ortega, hijos de Ibarra y compañía, 1788. – 254 p.

49. Guevara, F. de. Comentario de la pintura y pintores antiguos / F. de Guevara; ed. E. Vázquez Dueñas. – Madrid: Akal, 2016. – 320 p.
50. Guicciardini, L. Beschrijvinghe van alle de Nederlanden (1612) / L. Guicciardini; ed. P. Montanus. – Haarlem: Fibula-Van Dishoeck, 1979. – 422 p.
51. Hieronymus Bosch und seine Bildwelt im 16. und 17. Jahrhundert. Berlin: Michael Imhof Verlag, 2016. – 184 p.
52. Hollstein, F. W. H. Dutch and Flemish engravings, etchings and woodcuts ca. 1450–1700. – Amsterdam: M. Hertzberger, 1949–2010. – 72 vol.
53. Hollstein's German Engravings, Etchings and Woodcuts ca. 1400–1700. – Amsterdam: M. Hertzberger, 1954–2021. – 50 vol.
54. Hoogstraten, S. van. Inleyding tot de hooge schoole der schilderkunst (1678) / S. van Hoogstraten. – Soest: Davaco, 1969. – 369 p.
55. Houbraken, A. De groote schouburgh der Nederlantsche konstschilders en schilderessen / A. Houbraken. – Amsterdam: B. M. Israël, 1976. – 427 p.
56. Jheronimus Bosch. 's-Hertogenbosch: Stichting Jeroen Bosch expositie / Ed. by K.G. Boon. – 1967. – 235 p.
57. Junius, F. De schilderkunst der ouden / F. Junius. – Amsterdam: Wilhelmus Goeree, 1675. – 374 p.
58. Ilsink, M., Koldewij, J. Hieronymus Bosch: Visions of Genius / M. Ilsink, J. Koldewij. – Brussels: Mercatorfonds, 2016. – 191 p.
59. Klinge, M. David Teniers the Younger / M. Klinge. – Antwerp: Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, 1991. – 335 p.
60. Klinge, M., Lüdke, D. David Teniers der Jüngere 1610–1690. Alltag und Vergnügen in Flandern, exp. cat / M. Klinge, D. Ludke. – Karlsruhe: Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, 2005. – 388 p.
61. Laireesse, G. de. Groot schilderboek / G. de Laireesse. – Amsterdam: Hendrick Desbordes. 1712. – 840 p.
62. Lichtert, K. Adriaen Brouwer: Master of Emotions, Between Rubens and Rembrandt / K. Lichtert. – Amsterdam: MOU Museum, 2018. – 224 p.

63. Lydius, J. *Den Roomschen Uylen-Spiegel: Getrocken uyt verscheyden oude Roomsch-Catholijke Legende boeken, ende andere schrijvers* / J. Lydius. – Amsterdam: Verbeek, 1716. – 650 p.
64. Mander, K. van. *The lives of the illustrious Netherlandish and German painters, from the first edition of the Schilder-boeck: (1603–1604); preceded by the lineage, circumstances and place of birth, life and works of Karel van Mander, painter and poet and likewise his death and burial, from the second edition of the Schilder-boeck (1616–1618)* / K. van Mander; ed. by H. Miedema. – Soest: Davaco, 1994–1999. – 6 vol.
65. Mena Marqués, M., Albarrán, V. *La belleza encerrada: de Fra Angelico a Fortuny* / M. Mena Marqués, V. Albarrán. – Madrid: Museo Nacional del Prado, 2013. – 480 p.
66. Meyssens, J. *Image de divers hommes desprit sublime qui par leur art et science deburoent vivre eternellement et des quels la louange et renommée faict estonner le monde* / J. Meyssems. – Anvers: Meyssens, 1649. – 178 p.
67. Mezentseva, Ch. *The Renaissance engravers: fifteenth and sixteenth century engravings, etchings and woodcuts* / Ch. Mezentseva. – St-Petersburg: Aurora, 1996. – 208 p.
68. Moens, K. *Muziek & Grafiek: Burgermoraal en muziek in de 16de- en 17de-eeuwse Nederlanden* / K. Moens. – Antwerp: Hessenhuis, 1994. – 160 p.
69. Nagler, G. K. *Neues allgemeines Kunstler-Lexikon* / G. K. Nagler. – Leipzig: Schwarzenberg and Schumann, 1835. – 25 vol.
70. Neidhardt, U., Krüger, K. *Das Paradies auf Erden. Flämische Landschaften von Bruegel bis Rubens* / U. Neidhardt, K. Kruger. – Dresden: Sandstein Verlag, 2016. – 368 p.
71. *New Hollstein Dutch & Flemish etchings, engravings and woodcuts, 1450–1700.* – Amsterdam: Rijksprentenkabinet, Rijksmuseum. 1993–2021. – 36 vol.
72. Opmerus, P. *Opus chronographicum orbis universi a mundi exordio usque ad annum MDCXI* / P. Opmerus. – Antwerp: Hieronymi Verdussii, 1611. – 338 p.

73. Paleotti, G. *Discorso intorno alle imagini sacre et profane* (1582) / G. Paleotti. – Bologna: A. Forni, 1990. – 580 p.
74. Paling, A. *'t Afgerukt mom-aansicht der tooverye* (1659) / A. Paling. – Amsterdam: Andries van Damme, 1725. – 429 p.
75. Piles, R. de. *Dialogue sur le coloris* / R. de Piles. – Paris: Chez Nicolas Langlois, 1699. – 70 p.
76. Préaud, M. *Les sorcières, Parijs, exp. cat* / M. Preaud. – Paris: Bibliothèque Nationale 1973. – 178 p.
77. Ritter, L. *Tales of the City: Drawing in the Netherlands from Bosch to Bruegel* / L. Ritter. – Cleveland: Cleveland Museum of Art, 2022. – 336 p.
78. Rombouts, P., Lerus, T. van. *De liggeren en andere historische archieven der Antwerpsche Sint Lucasgilde. 2 vols.* / P. Rombouts, T. van Lerus. – Antwerp: Baggerman, 1872. – 857 p.
79. Sandrart, J. von. *Academie der Bau-, Bild- und Mahlerey-Künste von 1675: Leben der berühmten Maler, Bildhauer und Baumeister* / J. von Sandrart. – Munich: G. Hirth, 1925. – 443 p.
80. Scot, R. *The Discoverie of Witchcraft, 1584*, ed. M. Summers / R. Scot. – New York: Dover Publications. 1972. – 282 p.
81. Sigüenza, J. de. *Tercera parte dela historia dela orden des. Geronimo* / J. de Sigüenza. – Madrid: Imprenta Real, 1605. – 688 p.
82. Sigüenza, de J. *La fundación del monasterio de El Escorial (1604)* / J. de Sigüenza. – Valencia: CMC Editor, 2010. – 196 p.
83. Bosch. *The 5th Centenary Exhibition* / ed. By P. Silva Maroto. – Madrid: Museo Nacional del Prado, 2016. – 396 p.
84. Smith, J. *A catalogue Raisonne of the works of the most eminent Dutch, Flemish, and French Painters. III* / J. Smith. – London: Smith and son, 1831. – 551 p.
85. Smith, J. *A catalogue Raisonne of the works of the most eminent Dutch, Flemish, and French Painters. IX. Supplement* / J. Smith. – London: Smith and son, 1842. – 499 p.

86. Tapie, A., Weemans, M. *Fables du paysage flamand: Bosch, Bles, Brueghel, Bril / A. Tapie.* – Paris: Palais des Beaux-Arts de Lille, 2012. – 364 p.
87. Vaernewijck, M. van. *Van die beroerlicketijden in die Nederlanden en voornamelijk in Ghendt, 1566–1568. Vol. 1 / M. van Vaernewijck; ed. F. Vanderhaeghen.* – Ghent: Annoot-Braeckman, 1872. – 347 p.
88. Vervoort, R. *Bruegel's Witches. Witchcraft Images in the Low Countries between 1450 and 1700 / R. Vervoort.* – Bruges: Van de Wiele Publishing, 2016. – 135 p.
89. Weyerman, J. C. *De levens-beschryvingen der Nederlandsche konst-schilders en konst-schilderessen, met een uytbreyding over de schilder-konst der ouden / J. C. Weyerman.* – Hague: de wed. E. Boucquet, H. Scheurleer, F. Boucquet, en J. de Jongh, 1729. – 465 p.
90. Williams, G. S. *On the Inconstancy of Witches: Pierre de Lancre's Tableau de l'inconstance des mauvais anges et demons (1612) / G. S. Williams.* – Tucson: Arizona Center for Medieval and Renaissance Studies, 2006. – 587 p.
91. Winner, M. *Pieter Bruegel d. Ä. als Zeichner / M. Winner.* – Berlin: Staatliche Museen zu Berlin, Preussischer Kulturbesitz, 1975. – 202 p.

Литература

1. Абрамсон, М. Л. *От Данте к Альберти / М. Л. Абрамсон.* – М.: Наука, 1979. – 176 с.
2. Бабина, Н. П., Грицай, Н. И. *Фламандская живопись XVII–XVIII веков / Н. П. Бабина, Н. И. Грицай.* – СПб.: Издательство ГЭ, 2005. – 582 с.
3. Бахтин, М. М. *Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса / М. М. Бахтин.* – М.: Художественная литература, 1990. – 541 с.
4. Гомбрих, Э. *Символические образы. Очерки по искусству Возрождения / Э. Гомбрих; пер. Е. Доброхотова-Майкова.* – СПб: Алтейя, 2017. – 408 с.

5. Дмитриева, А. А., Статкевич, В. О. Картина Йоса ван Красбека «Искушение святого Антония» (Кунстхалле, Карлсруэ). Проблемы иконографии / А. А. Дмитриева, В. О. Статкевич // Временник Зубовского института. – 2022. – № 2 (37). – С. 53–64.
6. Зотов, С. О., Харман, Д. Д. Средневековая магия. Визуальная история ведьм и колдунов / С. О. Зотов, Д. Д. Харман. – М.: АСТ, 2022. – 368 с.
7. Игина, Ю. Ф. Ведовство и ведьмы в Англии: Антропология зла / Ю. Ф. Игина. – СПб.: Алтейя, 2009. – 332 с.
8. Костыря, М. А. Образ виселицы в западноевропейском искусстве XVI–XVII веков: от Босха до Калло / М. А. Костыря // Актуальные проблемы гуманитарных и естественных наук. – 2015. – № 9-2. – С. 166–171.
9. Косякова, В. А. Апокалипсис Средневековья. Иероним Босх, Иван Грозный, Конец Света / В. А. Косякова. – М.: АСТ, 2018. – 336 с.
10. Косякова, В. А. Код Средневековья. Иероним Босх / В. А. Косякова. – М.: АСТ, 2020. – 432 с.
11. Линник, И. В. Западноевропейская живопись XVI–XVIII вв. в собрании музея / И. В. Линник. // Ежегодник музея истории религии и атеизма. – 1958. – Вып. 2. – С. 350–359.
12. Логунова, М. Г. Герт Гроуте (1340–1384), FONS ET ORIGO MODERNAE DEVOTIONIS / М. Г. Логунова. // Люди и тексты. Исторический альманах. – 2024. – Вып. 17. – С. 31–55.
13. Люкимсон, П. Е. Спиноза: разоблачение мифа / П. Е. Люкимсон. – М.: Молодая гвардия, 2018. – 384 с.
14. Майзульс, М. Р. Мышеловка святого Иосифа. Как средневековый образ говорит со зрителем / М. Р. Майзульс. – М.: Слово, 2019. – 400 с.
15. Майзульс, М. Р. Между Христом и Антихристом. «Поклонение волхвов» Иеронима Босха / М. Р. Майзульс. – М.: АНФ, 2021. – 238 с.
16. Майзульс, М. Р. Воображаемый враг. Иноверцы в средневековой иконографии / М. Р. Майзульс. – М.: АНФ, 2022. – 436 с.

17. Майзульс, М. Р. Идол, защищайся! Культ образов и иконоборческое насилие в Средние века / М. Р. Майзульс. – М.: АНФ, 2023. – 360 с.
18. Маркова, Н. Ю. Рисунок Мартена де Воса «Отшельник» в контексте интереса к теме отшельничества и уединения в европейской культуре в конце XVI в. / Н. Ю. Маркова // Вестник РГГУ. – 2023. – № 1. – С. 129–142.
19. Махов, А. Е. Hostis Antiquus. Категории и образы средневековой христианской демонологии / А. Е. Махов. – М.: Intrada, 2006. – 415 с.
20. Мезенцева, Ч. А. «Околдованный конюх» Ганса Бальдунга Грина / Ч. А. Мезенцева // Музей. Художественный собрания СССР. – 1984. – № 5. – С. 51–56.
21. Мусин, А. Е. Кораллы в христианской культуре Восточной Европы и Средиземноморья / А. Е. Мусин // Российский археологический ежегодник. – 2014. – № 4. – С. 366–387.
22. Никулин, Н. Н. Золотой век нидерландской живописи. XV век / Н. Н. Никулина. – М.: Изобразительное искусство, 1982. – 398 с.
23. Никулин, Н. Н. Нидерландская живопись XV–XVI веков в собрании Государственного Эрмитажа / Н. Н. Никулин. – Л.: Изобразительное искусство, 1988. – 256 с.
24. Рогов, М. А. Иконографические мотивы «Чудес Богоматери», профессиональных нищих, двора чудес и живопись Иеронима Босха: визуальная интертекстуальность / М. А. Рогов // Новое искусствознание. – 2022. – № 3. – С. 6–19.
25. Садков, В. А. Нидерландский, фламандский и голландский рисунок XVI–XVIII веков. Бельгийский и голландский рисунок XIX–XX веков / В. А. Садков. – М.: ГМИИ им. А. С. Пушкина, 2001. – 424 с.
26. Смольская, Н. Ф. Тенирс / Н. Ф. Смольская. – Л.: Издательство ГЭ, 1962. – 87 с.
27. Соколова, И. А. Голландская живопись XVII–XVIII веков / И. А. Соколова. – СПб.: Издательство ГЭ, 2017–2023. – 5 т.
28. Статкевич, В. О. Светотеневые эффекты в сценах с алхимиками в творчестве Давида Рейкарта III / В. О. Статкевич // Образная память и

- средства художественной выразительности в истории искусства: сб. статей. – М.: РГГУ, 2022. – С. 166–176.
29. Статкевич, В. О. Образ алхимика во фламандском изобразительном искусстве XVII века / В. О. Статкевич // Феномен алхимии в истории науки, философии, культуре: материалы IV международной научной конференции. – СПб.: РХГА, 2022. – С. 108–117.
30. Статкевич, В. О. Демонические мотивы в рисунках Франса Франкена Младшего / В. О. Статкевич // Временник Зубовского института. – 2024. – № 1 (44). – С. 124–141.
31. Статкевич, В. О. Демонические образы в живописи Давида Тенирса Младшего и их связь с произведениями Питера Брейгеля Старшего / В. О. Статкевич // Гуманитарный акцент. – 2024. – № 1. – С. 75–92.
32. Статкевич, В. О. Аллегорические сюжеты в творчестве Валентина Вагнера / В. О. Статкевич // KANT: SOCIAL SCIENCES & HUMANITIES. – 2025. – № 3 (23). – С. 81–88.
33. Статкевич, В. О. Реминисценции демонических и жанровых образов Иеронима Босха и его последователей в серии шпалер «История Геркулеса» / В. О. Статкевич // Университетский научный журнал. – 2025. – № 86. – С. 130–138.
34. Темкин, В. А., Подольская, И. А. Культура средневекового паломничества в образах искусства / В. А. Темкин, И. А. Подольская // Вестник МГЛУ. Гуманитарные науки. – 2020. – Вып. 9 (838). – С. 269–284.
35. Тогоева, О. И. «Оставившие Создателя и обратившиеся к Сатане». Ведовские секты позднего Средневековья / О. И. Тогоева // Одиссей. Человек в истории. – М.: Наука, 2014. – С. 115–132.
36. Тогоева, О. И. Шабаш ведьм: ранние образы и их возможные прототипы / О. И. Тогоева // In Umbra: Демонология как семиотическая система. – 2017. – Вып. 6. – С. 9–42.

- 37.Тогоева, О. И. Короли и ведьмы. Колдовство в политической культуре Западной Европы XII–XVII вв. / О. И. Тогоева. – СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2022. – 328 с.
- 38.Фехнер, Е. Ю. Два новых определения нидерландских картин в Эрмитаже / Е. Ю. Фехнер // Труды Отдела западноевропейского искусств. – 1940. – Вып. 1. – С. 87–98.
- 39.Фомин, Г. И. Иероним Босх / Г. И. Фомин – М.: Искусство, 1974. – 160 с.
- 40.Фрейд, З. Жуткое / З. Фрейд // Художник и фантазирование. – М.: Республика, 1995. – С. 265–281.
- 41.Acidini Luchinat, C. Taddeo e Federico Zuccari / C. Acidini Luchinat. – Rome: Jandi Sapi, 1999. – 2 vol.
- 42.Adriaensen, E., Segers, G. De Collegiale Kerk van de H. Katharina te Hoogstraeten / E. Adriaensen. – Hoogstraeten: Hoof-Roelans, 1895. – 213 p.
- 43.Aikema, B. Jheronimus Bosch e Venezia. Tra “sogni” e “meraviglie” / B. Aikema // Jheronimus Bosch e Venezia. – Venice: Marsilio Editori, 2017. – P. 15–33.
- 44.Allen, D. C. Mysteriously Meant. The Rediscovery of Pagan Symbolism and Allegorical Interpretation in the Renaissance / D. C. Allen. – London: The Johns Hopkins press, 1971. – 368 p.
- 45.Amabile, L. Due artisti ed uno scienziato: Gian Bologna, Giacomo Svanenburch e Marco Aurelio Severino nel S.to Officio Napoletano / L. Amabile. – Naples: Tipografia della Regia Università, 1890. – 503 p.
- 46.Apps, L., Gow, A. Male witches in early modern Europe / L. Apps, A. Gow. – Manchester: Manchester University Press, 2003. – 322 p.
- 47.Arndt, K. Zur Ausstellung “Jheronimus Bosch”, ‘s-Hertogenbosch / K. Arndt // Kunstchronik. – 1968. – No 21. – P. 1–21.
- 48.Barett, K. Boschian Bruegel, Brughelien Bosch: Hieronymus Cock’s Production of “Bosch” Prints / K. Barett // Journal of Historians of Netherlandish Art. – 2013. – No 5:2. (<https://jhna.org/articles/boschian-bruegel-brughelien-bosch-hieronymus-cocks-production-bosch-prints/>) (дата обращения: 02.02.25)

49. Bassens, M., Grieken, J. van. Bruegel. The complete graphic works / M. Bassens, J. van Grieken. – London: Thames & Hudson, 2019. – 250 p.
50. Bastelaer, R. van, Hulin de Loo, G. Peter Bruegel l'ancien, son uvre et son temps; étude historique, suivie des catalogues raisonnés de son uvre dessiné et grave / R. Bastelaer, G. van Hulin de Loo. – Bruxelles: G. van Oest, 1907. – 400 p.
51. Battisti, E. L' antirinascimento / E. Battisti. – Milano: Feltrinelli, 1962. – 590 p.
52. Bax, D. Onticjfering van Jeroen Bosch / D. Bax. – The Hague: Statsdrukkerij and Martinus Nijhoff, 1949. – 327 p.
53. Bax, D. Hieronymus Bosch. His Picture-Writing Deciphered / D. Bax. – Rotterdam: A. A. Balkema, 1979. – 416 p.
54. Bedoni, S. Jan Brueghel in Italia e il collezionismo del Seicento / S. Bedoni. – Florence: Rotoffset, 1983. – 307 p.
55. Blauert, A. Ketzer, Zauberer, Hexen. Die Anfänge der europäischen Hexenverfolgungen / A. Blauert. – Frankfurt: Suhrkamp, 1990. – 285 p.
56. Bode, W. von. Die Ausstellung von Gemalden alterer Meister im Berliner Privatbesitz 1883, Vlamische Schule / W. von Bode // Jahrbuch der Koniglich Preussischen Kunstsammlungen. – 1883. – No IV. – P. 119–152.
57. Bode, W. Von. Die hollandishen and vlamishen Maltrschulen / W. von Bode. – Leipzig: Verlag von E.A. Seeman, 1917. – 400 p.
58. Braekman, W. Spel en kwel in vroegere tijd. Verkenningen van charivari, exorcisme, toverij, spot en spel in Vlaanderen / W. Braekman. – Ghent: Stichting Mens en Kultuur, 1992. – 382 p.
59. Brans, J. V. L. Vlaamse schilders in dienst der koningen van Spanje / J. V. L. Brans. – Leuven: Davidsfonds, 1959. – 218 p.
60. Briels, J. Amator Pictoriae Artis. De Antwerpse kunstveramelaar Peeter Stevens (1590–1668) en zijn Constkamer / J. Briels // Jaarboek Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen. – 1980. – P. 137–226.
61. Bruegel / ed. by A. Hoppe-Harnoncourt, E. Oberthaler, S. Penot. – London: Thames & Hudson, 2018. – 303 p.

62. Bruyn, E. de. The Iconography of Hieronymus Bosch's St. Christopher Carrying the Christ Child (Rotterdam) / E. de Bruyn // Oud Holland. – 2005. – No 118. – P. 28–37.
63. Buchner, E. Ein Werk des Hieronymus Bosch in der Alteren Pinakothek / E. Buchner // Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst. – 1934. – No 11. – P. 297–302.
64. Buttner, N. Fälschung, Plagiat und Kopie nach – Hieronymus Bosch / N. Buttner // Fälschung – Plagiat – Kopie: Künstlerische Praktiken in der Vormoderne. – Petersberg: Michael Imhof, 2014. – P. 27–37.
65. Campbell, T. Tapestry in the Renaissance: Art and Magnificence / T. Campbell. – London: Yale University Press, 2002. – 594 p.
66. Chiodaroli, G. Un quadro di Giovanni Brueghel per il cardinal Federico Borromeo. Arte Lombarda / G. Chiodaroli. – Milano: Vita e Pensiero, 1956. – 2 vol.
67. Clark, J. M. The Dance of Death by Hans Holbein / J. M. Clark. – London: Phaidon press, 1947. – 127 p.
68. Clark, S. Thinking with demons: the idea of witchcraft in early modern Europe / S. Clark. – Oxford: Oxford University Press, 1999. – 850 p.
69. Clippel, de K. Rubens Meets Brouwer: Confrontations with Low-Life Genre Painting / K. de Clippel // Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek. Rubens en de Nederlanden. – Leiden: Brill, 2004. – P. 302–333.
70. Clippel, K. de. Joos Van Craesbeeck (1605/06 – ca 1660): een Brabants genreschilder / K. de Clippel. – Turnhout: Brepols, 2006. – 608 p.
71. Combe, J. Jheronimus Bosch / J. Combe. – London: Batsford, 1946. – 116 p.
72. Corwin, N. The Fire Landscape: Its Sources and Its Development from Bosch Through Jan Brueghel I, With Special Emphasis on the Mid-Sixteenth Century Bosch "Revival" / N. Corwin. – PhD dissertation, University of Washington, 1976. – 1154 p.
73. Cuttler, C. D. The Lisbon "Temptation of Saint Anthony" by Jerome Bosch / C. D. Cuttler // The Art Bulletin. – 1957. – No 39. – P. 109–126.

- 74.D’Anza, D. Uno “Stregozzo” di Joseph Heintz il giovane / D. D’Anza // AFAT Arte in Friuli, arte a Trieste. – 2007. – No XXV. – P. 13–18.
- 75.D’Anza, D. Joseph Heintz il Giovane pittore nella Venezia del Seicento / D. D’Anza. – Tesi di dottorato discussa presso l’Università di Trieste, 2008. – 115 p.
- 76.Damme, J. van. Laevinus Torrentius: tweede bisschop van Antwerpen / J. van Damme. – Antwerp: Kerkfabriek van Onze-Lieve-Vrouw, 1995. – 251 p.
- 77.Danesi Sqarzina, S. La Collezione Giustiniani / S. Danesi Sqarzina. – Turin: G. Einaudi, 2003. – 3 vol.
- 78.Davidson, J. P. David Teniers the Younger / J. P. Davidson. – Boulder, Colorado: Westview Press, 1979. – 142 p.
- 79.Davidson, J. P. The Witch in Northern European Art 1470–1750 / J. P. Davidson. – Freren: Science and Research Volume, 1987. – 161 p.
- 80.Davidson, J. P., Canio, B. Wolves, Witches, and Werewolves: Lycanthropy and Witchcraft from 1423 to 1700 / J. P. Davidson // Journal of the Fantastic in the Arts. – 1990. – Vol. 2, No. 4. – P. 47–73.
- 81.Davidson, J. P. The Dark Side of European Culture, 1400–1700 / J. P. Davidson. – Denver: Praeger, 2012. – 248 p.
- 82.Demonts, L. D. Deux primitifs nerlandais au Musée du Louvre / L. D. Demonts // Gazette des Beaux-Arts. – 1919. – 4th ser., 15. – P. 1–20.
- 83.Demus, K. Verzeichnis der Gemälde / K. Demus. – Wien: Kunsthistorisches Museum, 1973. – 248 p.
- 84.Dinard, S.-P. La collection du cardinal Antoine de Granvelle (1517–1586). L’inventaire du palais Granvelle de 1607 / S.-P. Dinard // Les Cardinaux de la Renaissance et la modernité artistique. – Villeneuve d’Ascq: Institut de recherches historiques du Septentrion, 2012. – P. 157–168.
- 85.Dixon, L. S. Alchemical Imagery in Bosch’s Garden of Delights / L. S. Dixon. – Ann Arbor, Michigan: UMI Research Press, 1981. – 225 p.
- 86.Duinhoven, A. M. Boterheks of melkdievegge? Toverij in “Die hexe” / A. M. Duinhiven // Queeste. – 2000. – P. 19–37.

87. Duverger, E., Vlieghe, H. David Teniers der Altere / E. Duverger, H. Vlieghe. – Utrecht: Haentjens, Dekker, and Gumbert, 1971. – 82 p.
88. Eichberger, D. Leben mit Kunst – Wirken durch Kunst. Sammelwesen und Hofkunst unter Margarete von Österreich, Regentin der Niederlande / D. Eichberger. – Turnhout: Brepols, 2002. – 527 p.
89. Elsig, F. Jheronimus Bosch. La question de la chronologie / F. Elsig. – Genève: Droz, 2004. – 228 p.
90. Engen, J. van. Sisters and brothers of the common life the Devotio moderna and the world of the later Middle Ages / J. van Engen. – Philadelphia: Univ. of Pennsylvania press, 2008. – 443 p.
91. Ertz, K. Jan Brueghel der Altere (1568–1625). Die Gemalde mit kritischem Oeuvrekatalog / K. Ertz. – Cologne: DuMont, 1979. – 645 p.
92. Ertz, K. Jan Brueghel the Younger (1601–1678): The Paintings with Oeuvre Catalogue / K. Ertz. – Freren: Luca Verlag, 1984. – 575 p.
93. Falkenburg, R., Vergara, A. The Devil is in the Detail: Ways of Seeing Joachim Patinir's World Landscapes / R. Falkenburg, A. Vergara // Patinir. – Madrid: Museo del Prado, 1988. – P. 61–79.
94. Falkenburg, R. L. Onweer bij Jan van Goyen: artistieke wedijver en de markt voor het Hollandse landschap in de 17de eeuw / R. L. Falkenburg // Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek. – 1997. – No 48. – P. 116–161.
95. Filedt Kok, J. P. Drieluik met de Heilige Familie en graaf Hendrick III van Nassau, met op de buitenluiken de Annunciatie, ca. 1535 / J. P. Filedt Kok // Lucas van Leyden en de Renaissance. – Leiden: Museum de Lakenhal, 2011. – P. 329–331.
96. Franger, W. The Millennium of Hieronymus Bosch: Outlines of a New Interpretation / W. Franger; trans. E. Wilkins and E. Kaiser. – Chicago: University of Chicago, 1951. – 164 p.
97. Friedländer, M. J. Die Brügger Leihausstellung von 1902 / M. J. Friedlander // Repertorium für Kunstwissenschaft. – 1903. – No 26. – P. 147–175.

98. Friedlander, M. J. Jan Wellens de Cock / M. J. Friedlander // Zeitschrift für bildende Kunst. – 1918. – No 29. – P. 67–74.
99. Friedländer, M. J. Early Netherlandish Painting. Volume V: Geertgen tot Sint Jans and Jerome Bosch / M. J. Friedlander; comments and notes by G. Lemmens. – Leiden: A. W. Sijthoff, 1969. – 113 p.
100. Frimmel, T. von. Verzeichniss der Gemälde im Besitze der Frau Baronin Auguste Stummer von Tarnob (Galerie Winter) / T. von Frimmel. – Wien: Verlag der Sammlung, 1895. – 145 p.
101. Froitzheim, E. M. Die “Versuchung des Heiligen Antonius” von Joos van Craesbeeck / E. M. Froitzheim // Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen in Baden-Württemberg. – 1988. – No 25. – P. 85–107.
102. Frommel, C. L. Caravaggio’s Frühwerk und der Kardinal Francesco Maria del Monte / C. L. Frommel // Storia dell’Arte. – 1971. – No 9/10. – P. 5–52.
103. Gardiner, E. Visions of Heaven and Hell Before Dante./ E. Gardiner. – New York: Italica Press, 1989. – 286 p.
104. Gelder, G. J. van. Some unpublished works by Jan Wellens de Cock / G. J. van Gelder // The Burlington Magazine. – 1927. – No 51. – P. 68–79.
105. Gibson, W. S. Hieronymus Bosch: An Annotated Bibliography / W. S. Gibson. – New York: Hall. 1983. – 212 p.
106. Gibson, W. S. Pieter Brueghel and art of laughter / W. S. Gibson. – Los-Angeles: University of California Press, 2006. – 266 p.
107. Gil, J. Arias Montano en su entorno: bienes y herederos / J. Gil. – Badajoz: Editora Regional de Extremadura, 1998. – 413 p.
108. Goldsmith, J. B. Leonaert Bramer’s Illustrations for Virgil’s ‘Aeneid’ / J. B. Goldsmith. – Phd. Diss. University of California, Berkley, 1981. – 331 p.
109. Goldstein, C. Print culture in early modern France: Abraham Bosse and the purposes of print / C. Goldsmith. – Cambridge: Cambridge University Press, 2011. – 238 p.
110. Gottler, C. Fire, Smoke and Vapour. Jan Brueghel’s “Poetic Hells”: “Ghespooek” In Early Modern European Art / C. Gottler // Spirits Unseen: The

Representation of Subtle Bodies in Early Modern European Culture. – Leiden: Brill, 2008. – P. 19–46.

111. Gottler, C. Last Things: Art and the Religious Imagination in the Age of Reform / C. Gottler. – Turnhout: Brepols, 2010. – 436 p.
112. Grauls, J. Volkstaal en Volksleven in het werk von Pieter Bruegel / J. Grauls. – Anwerpen: Standaard-Boekandel, 1957. – 223 p.
113. Guldner, G. Das Toleranz-Problem in den Niederlanden im Ausgang des 16. Jahrhunderts / G. Guldner. – Lübeck: Matthiesen Verlag, 1968. – 196 p.
114. Halkin, F. La legend de S. Antoine traduite de l'arabe par Alphonse Bonhomme / F. Halkin // *Analecta Bollandiana*. – 1942. – No LV. – P. 142–212.
115. Harada, K., Vandivere A. Mandijn's Monsters: Shining a light on the techniques and motifs of a Bosch follower / K. Harada // *Heronimus Bosch: his Life and his Works. 5th International Bosch Conference*. – 's-Hertogenbosch: Jheronimus Bosch Art Center, 2023. – P. 74–94.
116. Harris, L. The Secret Heresy of Hieronymus Bosch / L. Harris. – Edinburgh: Floris Books, 2002. – 285 p.
117. Harting, U. A. Frans Francken der Jungere (1581–1642). Die Gemalde mit kritischen Oeuvrekatalog / U. Harting. – Freren: Luca Verlag, 1989. – 419 p.
118. Haute, B. van. David III Ryckaert: A Seventeenth-Century Flemish Painter of Peasant Scenes / B. van Haute. – Turnhout: Brepols, 1999. – 416 p.
119. Haute, B. van. Ryckaert at work: A Flemish painter's view of labour / B. van Haute // *De zeventiende eeuw*. – 2007. – Jaargang 23. – P. 195–215.
120. Haute, B. van. "Dulle Griet" in seventeenth-century Flemish painting: a risible image of popular peasant culture / B. van Haute // *Acta Academica*. – 2011. – P. 1–40.
121. Heesch, D. van. New Evidence on Pieter Huys as a Draughtsman and Designer of Prints / D. van Heesch // *Delineavit et Sculpsit*. – 2014. – No 37. – P. 2–11.

122. Heesch, D. van. Imagining Hieronymus Bosch in colonial Peru: foreign sources, indigenous responses / D. van Heesch // *Simiolus*. – 2017. – No 39:4. – P. 351–369.
123. Heesch, D. van. Out of Bosch's Shadow: A Rediscovered Altarpiece by Jan Mandijn / D. van Heesch. – *Oud Holland*. – 2018. – No 131. – P. 109–122.
124. Heesch, D. van. Hieronymus Bosch, the Antwerp Sketchbook, and the Transfer of Images from Pen to Print / D. van Heesch. – *Master Drawings*. – 2019. – No 57. – P. 291–314.
125. Heesch, D. van. Reimagining Hieronymus Bosch. Receptions of a Pictorial Mode in the Habsburg World (1516–1675) / D. van Heesch. – PhD Dissertation. KU Leuven, 2019. – 504 p.
126. Heidenreich, H. Hieronymus Bosch in Some Literary Contexts / H. Heidenreich // *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*. – 1970. – No 33. – P. 171–199.
127. Heidrich, E. *Vlämische Malerei* / E. Heidrich. – Jena: Eugen Diederichs, 1924. – 277 p.
128. Herwaarden, J. van. Der Apostel Jakobus in der mittelniederländischen Literatur / J. van Herwaarden // *Der Jakobuskult in Kunst und Literatur. Zeugnisse in Bild, Monument, Schrift und Ton*. – 1998. – *Jakobus-Studien* 9. – P. 141–186.
129. Henke, R. *Poverty and Charity in Early Modern Theater and Performance* / R. Henke. – Iowa City: University of Iowa Press, 2015. – 198 p.
130. Hoffman, E. Philips de Schone bezocht 's-Hertogenbosch / E. Hoffman // *Bossche Bladen*. – 2005. – No 7. – P. 125–130.
131. Honig, E. A. *Painting and the Market in Early Modern Antwerp* / E. A. Honig. – New Haven: Yale University Press, 1998. – 308 p.
132. Hoogewerff, G. J. De Romeinse Catacomben / G. J. Hoogewerff // *Nederlands archief voor kerkgeschiedenis*. – 1961. – Vol. 44. – P. 193–230.
133. Huet, L. *Pieter Bruegel. De biografie* / L. Huet. – Antwerpen: Polis, 2016. – 416 p.

134. Hulst, L. S. *The Witch as Muse: Art, Gender, and Power in Early Modern Europe* / L.S. Hulst. – Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2005. – 345 p.
135. Ilsink, M. *Bosch en Bruegel als Bosch* / M. Ilsink. – Nijmegen: Orange House, 2009. – 405 p.
136. Ilsink, M., Koldeweij, J., Spronk, R., Hoogstede, L., Erdemann, R. G., etc. *Hieronymus Bosch – Painter and Draughtsman: Catalogue raisonné* / M. Ilsink, J. Koldeweij, R. Spronk, L. Hoogstede, R. G. Erdemann. – Brussels: Mercatorfonds, 2016. – 608 p.
137. Jacobsen, M. A. *Savoldo and Northern Art* / M. A. Jacobsen // *The Art Bulletin*. – 1974. – No 56. – P. 530–534.
138. Ježková, M. *Rudolf II and the Collection of the de Granvelle Family* / M. Ježková // *Hans von Aachen in Context: Proceedings of the International Conference*. – Prague: Artefactum, 2012. – P. 227–231.
139. Jenny, U., Thoss D. *Das Schwarze Gebetbuch, Codex 1856* / U. Jenny, D. Thoss. – Frankfurt am Main: Insel Verlag, 1982. – 304 p.
140. Jones, P. M. *Federico Borromeo and the Ambrosiana: Art Patronage and Reform in Seventeenth-Century Milan* / P. M. Jones. – New York: Cambridge University Press, 1993. – 400 p.
141. Jong, E. de. *Kwesties van betekenis. Thema en motief in de Nederlandse schilderkunst van de zeventiende eeuw* / E. de Jong. – Leiden: Primavera, 1995. – 284 p.
142. Jongh, E. de., Luijten, G. *Mirror of Everyday Life. Genreprints in the Netherlands 1550–1700*. / E. de Jongh, G. Luijten. – Amsterdam: Snoeck-Ducaju, 1997. – 399 p.
143. Kavalier, E. M. *Pictorial Satire and Ironic Inversion: Peter Bruegel's Battle Between the Piggy Banks and Strong Boxes* / E. M. Kavalier // *Netherlands Yearbook for History of Art*. – 1996. – No 47. – P. 155–179.

144. Kegel, A. de. Jan Mandijn, leven en werk: Een bijdrage tot de ikonografie der 16de-eeuwse Antwerpse schilderkunst / A. de Kegel. – Master's thesis, Ghent University, 1971. – 192 p.
145. Kemperdick, S. Kopien, varianten, reminiscenzen. Vervielfaltigungen von Bosch / S. Kemperdick // Hieronymus Bosch und seine Bildwelt im 16. Und 17. Jahrhundert. – Berlin: Michael Imhof verlag, 2016. – P. 6–23.
146. Kieckhefer, R. Magic in the Middle Ages // R. Kieckhefer. – Cambridge: Cambridge University press, 1989. – 219 p.
147. Klinge, M. David Teniers der Jungere als Zeichner. Die Antwerpener Schaffenszeit (1633–1651) / M. Klinge // Jaarboek Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen. – 1997. – P. 71–282.
148. Knuttel, G. Adriaen Brouwer: The Master and His Work / G. Knuttel. – Hague: Boucher, 1962. – 195 p.
149. Koldeweij, J. Hieronymus Bosch: The Complete Paintings and Drawings / J. Koldeweij; trans. T. Alkins. – Amsterdam: NAI Publishers, 2001. – 207 p.
150. Koerner, J. L. Bosch and Bruegel. From Enemy Painting to Everyday Life / J. L. Koerner. – Princeton: Princeton University Press, 2016. – 412 p.
151. Koreny, F. Hieronymus Bosch: die Zeichnungen. Werkstatt und Nachfolge bis zum Ende des 16. Jahrhunderts: catalogue raisonné / F. Koreny. – Turnhout: Brepols, 2012. – 456 p.
152. Kurz, O. Four Tapestries after Hieronymus Bosch / O. Kurz // Journal of the Warburg and Courtauld Institutes. – 1967. – No 30. – P. 150–162.
153. Larionov, A. O. Jacques de Gheyn II. Two withes with a cat. Cat. No. 47 / A. O. Larionov // Master Drawings from the Hermitage and Pushkin museums. – New York: The Pierpont Morgan library, 1998. – P. 96–97.
154. Legrand, F. C. Les peintres flamands de genre au XVII siècle / F. Legrand. – Bruxelles: Editions Meddens, 1963. – 282 p.
155. Lenardo, I. di. Gli scambi artistici tra le Fiandre e Venezia: Daniel van Bombergen e Domenico Grimani / I. di Lenardo // Jheronimus Bosch e Venezia. – Venice: Marsilio Editori, 2017. – P. 53–63.

156. Lorenz, B. Die versuchung des hl. Antonius nach Hieronymus Bosch. Ein triptychon fur die protestantische familie Pilgram. Anmerkungen zur kunsttechnologie, konservierung und restaurierung / B. Lorenz // Hieronymus Bosch und seineBildweltim 16. Und 17. Jahrhundert. – Berlin: Michael Imhof verlag, 2016. – P. 81–88.
157. Mack-Andrick, J. “Teniers pinxit”. Die Rezeption von David Teniers d J. in der Reproduktionsgraphik des 17. und 18. Jahrhunderts / J. Mack-Andrick // David Teniers der Jüngere: 1610–1690: Alltag und Vergnügen in Flandern. – Heidelberg: Kehrer Verlag, 2005. – P. 76–86.
158. Maeyer, M. de. Albrecht en Isabella en de schilderkunst: bijdrage tot de geschiedenis van de XVIIe eeuweschilderkunst in de Zuidelijke Nederlanden / M. de Maeyer. – Brussels: Paleis der Academieën, 1955. – 547 p.
159. Manteuffel, K. Z. von. Bilder David Ryckaerts d. J. in Dresden und Leipzig / K. Z. von Manteuffel // Mitteilungen aus den Sachsischen Kunstsammlungen. – 1915 – P. 53–71.
160. Marijnissen, R. Bosch and Bruegel on human folly / R. Marijnissen // Folie et déraison a la Renaissance. Colloque international novembre. – Brussel: ULB. 1973. – P. 41–52.
161. Marlier, G. Pierre Brueghel le Jeune / G. Marlier. – Bruxelles: Finck, 1969. – 481 p.
162. Martens, M. P. J. Lodewijk van Gruuthuse: mecenas en Europees diplomaat, ca. 1427–1492 / M.P. Martens. – Brugge: Stichting Kunstboek, 1992. – 207 p.
163. Maufort, D. De Antwerpse schildersfamilie van Baesrode uit de Zeventiende eeuw en de historie van Dokter Faust / D. Maufort // Gentse bijdragen tot de kunstgeschiedenis en oudheidkunde. – 1996. – No XXXI. – P. 209–228.
164. Mechel, C. von. Verzeichniss der Gemälde der Kaiserlich königlichen Bilder Gallerie in Wien / C. von Mechel. – Wien, 1783. – 392 p.
165. Meganck, T. L. Pieter Bruegel the Elder. Fall of the Rebel Angels / T. L. Meganck. – Milano: Silvana Editoriale, 2019. – 200 p.

166. Melion, W. S. *Shaping the Netherlandish Canon. Karel Van Mander's Schilder-Boeck* / W. S. Melion. – Chicago: Chicago University Press, 1991. – 385 p.
167. Mellinkoff, R. *Outcasts: Signs of Otherness in Northern European Art of the late Middle Ages* / R. Mellinkoff. – Los Angeles: University of California Press, 1993. – 360 p.
168. Meyer, J., Bode, W., Scheiber L. *Königliche Museen zu Berlin. Beschreibendes Verzeichniss der Gemälde* / J. Meyer, W. Bode, L. Scheiber. – Berlin: W. Spemann, 1883. – 410 p.
169. Michel, E. *Peter Huys au Musée du Louvre* / E. Michel // *Gazette des beaux-arts*. – 1935 – No 77. – P. 150–154.
170. Milne, L. S. *Dreams and Pieter Bruegel the Elder's Dulle Griet* / L. S. Milne // *Contemporary Explorations of the Low Countries*. – Lanham: University Press of America, 1996. – P. 207–230.
171. Mirimonde, A. P. de. *La musique et le fantastique chez David Rijckaert III* / A. P. Mirimonde // *Jaarboek Koninklijk Museum voor Schone Kunsten van Antwerpen*. – 1968. – No XVI. – P. 177–216.
172. Monballyu, J. *Christyne Kints, heks van Harelbeke in 1603* // *De Leiegauw XLIV*. – Kortrijk: De Leiegouw, 2002. – P. 317–323.
173. Montballieu, A. *De twee appjes van P. Bruegel of de Singerie over de Schelde te Antwerpen in 1562* / A. Montballieu // *Jaarboek Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen*. – 1983. – P. 119–211.
174. Monter, W. *Toads and Eucharists: The Male Witches of Normandy, 1564–1660* / W. Monter // *French Historical Studies*. – 1997. – Vol. 20, No. 4. – P. 563–595.
175. Moormann, E., Uitterhoeve, W. *Van Achilles tot Zeus. Thema's uit de klassieke mythologie in literatuur, beeldende kunst en theater* / E. Moormann, W. Uitterhoeve. – Nijmegen: SUN, 1987. – 293 p.
176. Muller, J. M. *Rubens: The Artist as Collector* / J. M. Muller. – Princeton: Princeton University Press, 1989. – 340 p.

177. Musacchio, J. M. *Lambs, Coral, Teeth, and the Intimate Intersection of Religion and Magic in Renaissance Tuscany* / J. M. Musacchio // *Images, Relics, and Devotional Practices in Medieval and Renaissance Italy*. – Tempe: Arizona Center for Medieval and Renaissance Studies, 2006. – P. 139–156.
178. Muylle, J. “Pier den Drol” – Karel van Mander en Pieter Bruegel: *Bijdrage tot de literaire receptie van Pieter Bruegels werk ca. 1600* / J. Muylle // *Wort und Bild in der niederländischen Kunst und Literatur des 16. und 17. Jahrhunderts*. – Erfstadt: Lukassen, 1984. – P. 137–144.
179. Nappi, M. R. *François de Nomé e Didier Barra: L'enigma Monsù Desiderio* / M. R. Nappi. – Milano: Jandi Sapi, 1991. – 354 p.
180. Nile, T. de. *Spoockerijen. Tassonomia di un genere della pittura nederlandese del XVII secolo* / T. de Nile – *Doctoral Thesis*. – Leiden: Leiden University, 2013. – 332 p.
181. Nile, T. de. *Rethinking Swanenburg. The Rise and Fortune of New Iconographies of the “hell” in Italy and the Northern Netherlands* / T. de Nile // *Questioning Pictorial Genres in Dutch Seventeenth-Century Art. Definitions, Artistic Practices, Market & Society*. – Turnhout: Brepols, 2021. – P. 291–309.
182. Nile T. De. *Fantasmagorie. Streghe, demoni e tentazioni nell’arte fiamminga e olandese del Seicento* // T. de Nile. – Roma: Officina Libraria, 2023. – 336 p.
183. Ostorero, M., Paravicini Bagliani. A., Utz Tremp, K., Chène, C. *L’imaginaire du sabbat. Edition critique des textes les plus anciens (1430 –1440 c.)* / M. Ostorero. – Lausanne: Université de Lausanne, 1999. – 571 p.
184. Panofsky, E. *Early Netherlandish Painting: Its Orgins and Character* / E. Panofsky. – Cambridge: Harvard University Press, 1958. – 546 p.
185. Pauw-de Veen, L. de. *De begrippen “schilder”, “schilderij” en “schilderen” in de zeventiende eeuw* / L. de Pauw – de Ween // *Verhandelingen van de Koninklijke Vlaamse Academie voor Wetenschappen*. – *Letteren en Schone Kunsten van Belgie*. – Jaargang XXXI. – No. 22. – Brussels: Paleis der Academien, 1969. – 396 p.
186. Pawlak A. *Trilogie der gottessuche* / A. Pawlak. – Berlin: Gebr. Mann Verlag, 2011. – 252 p.

187. Peacock, M. Proverbial Reframing: Rebuking and Revering Women in Trousers / M. Peacock // *The Journal of the Walters Art Gallery*. – 1999. – Vol. 57. – P. 13–34.
188. Peeters, N. Marked for the Market? Continuity, Collaboration and the Mechanics of Artistic Production of History Painting in the Francken Workshops in Counter-Reformation Antwerp / N. Peeters // *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek*. – 1999. – Vol. 50. – P. 58–79.
189. Perez, N. G. Entre España y Flandes, Corpus Documental de Mencía de Mendoza / N. G. Perez. – Murcia: Nausícaä, 2004. – 256 p.
190. Perez, N. G. Mencía de Mendoza, Marquesa del Zenete: An Art Collector in Sixteenth-Century Spain / N. G. Perez // *Women History Review*. – 2009. – No 18. – P. 639–659.
191. Pieter Breughel der Jüngere – Jan Brueghel der Ältere flämische Malerei um 1600, Tradition und Fortschritt / red. K. Ertz. – Lingen: Luca-Verlag, 1997. – 535 p.
192. Pieter Brueghel the Elder. Drawings and Prints / ed. by N. M. Orenstein. – New York: The Metropolitan Museum of Art, 2001. – 337 p.
193. Pinson, Y. Fall of the Angels and Creation of Eve in Bosch's Eden: Meaning and Iconographical Sources / Y. Pinson // *Flanders in a European Perspective: Manuscript Illumination around 1400 in Flanders and Abroad*. – Louvain: Peeters, 1995. – P. 693–707.
194. Pinson, Y. Folly and vanity in Bruegel's Dulle Griet: proverbial metaphors and their relationship to Bosch's imagery / Y. Pinson // *Studies in Iconography*. – 1999. – Vol. 20. – P. 185–213.
195. Pleij, H. De sneeuwpoppen van 1511. Literatuur en stadscultuur tussen middeleeuwen en moderne tij / H. Pleij. – Amsterdam: Meulenhoff editie, 1988. – 438 p.
196. Pleij, H. Het gilde van de Blauwe Schuit: Literatuur, volksfeest en burgermoraal in de late Middeleeuwen / H. Pleij – Amsterdam: Amsterdam University Press, 2009. – 338 p.

197. Pokorny, E. Alart du Hameel and Jheronimus Bosch – Artistic Relations and Chronologies / E. Pokorny // Heronimus Bosch: his Life and his Works. 4th International Bosch Conference. – 's-Hertogenbosch: Jheronimus Bosch Art Center, 2016. – P. 264–276.
198. Pokorny, E. The Overpainted Patron: Some Considerations about Dating Bosch's Last Judgment Triptych in Vienna / E. Pokorny // The Primacy of the Image in Northern European Art, 1400–1700: Essays in Honor of Larry Silver. – Boston: Brill, 2017. – P. 52–64.
199. Puyvelde, L. van. La peinture lamande au siècle de Bosch et Breughel / L. van Puyvelde. – Paris: Elsevier, 1962. – 490 p.
200. Raupp, H. J. Untersuchungen zu Künstlerbildnis und Künstlerdarstellung in den Niederlanden im 17. Jahrhundert / H. J. Raupp. – New York: Olms, 1984. – 502 p.
201. Ren, L. De. Charles-Alexandre de Lorraine: Collectionneur et amateur d'art / L. de Ren // Gouverneur general des Pays-Bas autrichiens. – Brussels: Bibliotheque royale, 1987. – P. 50–73.
202. Ren, L. de, Dervaux, E., Franz, T., Galand, M., Guyon, C., Petiot, A., Zedinger, R. Charles-Alexandre de Lorraine, prince de l'Europe des Lumières / L. de Ren, E. Dervaux, T. Franz, M. Galand, C. Guyon, A. Petiot, R. Zedinger. – Lunéville: Musée du château de Lunéville, 2012. – 79 p.
203. Renger, K., Schleif, N. Staatsgalerie Neuburg an der Donau / K. Renger, N. Schleif. – Flämische Barockmalerei. – Cologne: DuMont, 2005. – 365 p.
204. Richardson, T. Pieter Bruegel the Elder: Art Discourse in the Sixteenth-Century Netherlands / T. Richardson – Burlington: Ahgate Publishing LTD, 2011. – 272 p.
205. Rijks, M. Artists' and artisans' collections in early modern Antwerp: catalysts of innovation / M. Rijks. – Turnhout: Harvey Miller Publishers, 2021. – 298 p.
206. Ritter, L. M. The making of Bosch: Observations on his artistic reception / L. M. Ritter // Heronimus Bosch: his Life and his Works. 4th International Bosch Conference. – 's-Hertogenbosch: Jheronimus Bosch Art Center, 2016. – P. 278–293.

207. Rodríguez-Salgado, M. J. King, Bishop, Pawn? Philip II and Granvelle in the 1550s and 1560s / M. J. Rodríguez-Salgado // *Les Granvelle et les anciens Pays-Bas*. – Leuven University Press, 2000. – P. 105–133.
208. Roper, L. Witchcraft and the Western Imagination / L. Roper // *Transactions of the Royal Historical Society*. – 2006. – Vol. 16. – P. 117–141.
209. Sánchez Cantón, F. J. Libros, tapices y cuadros que coleccionó Isabel la Católica. / F. J. Sánchez Cantón. – Madrid: Consejo superior de investigaciones científicas, 1950. – 209 p.
210. Schade, S. Schadenzauber und die Magie des Körpers: Hexenbilder der frühen Neuzeit / S. Schade. – Worms: Wernersche, 1983. – 169 p.
211. Schaudies, I. Trimming Rubens' Shadow: New Light on the Mediation of Caravaggio in the Southern Netherlands / I. Schaudies // *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek*. – 2004. – Vol. 55. – P. 334–367.
212. Schepers, B. Monkey Madness in Seventeenth-Century Antwerp / B. Schepers // *The Rubenianum Quarterly*. – Antwerpen: Rubenianum. 2012. – No. 4. – P. 3–4.
213. Schneeberg-Perelman, S. Richesses du garde-meuble Parisien de François Ier. Inventaires inédits de 1542 et 1551 / S. Schneeberg-Perelman // *Gazette des Beaux-Arts*. – 1971. – No 113. – P. 253–304.
214. Schulz, W. Cornelis Saftleven 1607–1681. Leben und Werken / W. Schulz. – Berlin: Walter De Gruyter, 1978. – 267 p.
215. Schuyler, J. The “Malleus Maleficarum” and Baldung’s “Witches’ Sabbath” / J. Schuyler // *Notes in the History of Art*. – 1987. – Vol. 6, No. 3. – P. 20–26.
216. Seidel, C. Kopieren nach Bosch: beobachtungen zur anbetung der konige und zum weltgericht / C. Seidel // *Hieronymus Bosch und seine Bildwelt im 16. Und 17. Jahrhundert*. – Berlin: Michael Imhof verlag, 2016. – P. 54–69.
217. Sellink, M. Bruegel. The Complete Paintings, Drawings and Print / M. Sellink. – Ghent: Ludion, 2007. – 304 p.
218. Simili, R. Il teatro della natura di Ulisse Aldrovandi / R. Simili. – Bologna: Compositori, 2004. – 144 p.

219. Simon, E. M. The Myth of Sisyphus: Renaissance Theories of Human Perfectibility / E. M. Simon – Madison: Fairleigh Dickinson Univ Press, 2007. – 614 p.
220. Slatkes, L. J. Rembrandt's Elephant / L. J. Slatkes // Simiolus. – 1980. – Vol. 11, No. 1. – P. 7–13.
221. Slavicek, L. Flemish paintings of the 17-th and 18-th centuries: illustrated summary catalogue / L. Slavicek. – Prague: The national gallery in Prague, 2000. – 440 p.
222. Sman, G. J. van der. The Living Conditions and Social Networks of Northern Netherlandish Painters in Italy c. 1600–1700. Evaluation of the Archival Sources / G. J. van der Sman // Simiolus. – 2021. – No XLIII. – P. 87–118.
223. Speth-Holterhoff, S. Les peintres flamands de cabinets d'amateurs au 17e siècle / S. Speth-Holterhoff. – Brussels: Elsevier, 1957. – 230 p.
224. Statkevich, V. Tekeningen van Pieter Quast in de collectie van de Hermitage / V. Statkevich // Скандинавская филология. – 2023. – № 1. – С. 162–180.
225. Statkevich, V. Tekeningen van Cornelis Moninckx in de collectie van de Hermitage / V. Statkevich // Скандинавская филология. – 2024. – № 1. – С. 172–191.
226. Steppe, J. K. Jheronimus Bosch: Bijdrage tot de historische en ikonografische studie van zijn werk / J. K. Steppe // Jheronimus Bosch: bijdragen bij gelegenheid van de herdenkingstentoonstelling te 's-Hertogenbosch. – Eindhoven: Lecturis, 1967. – P. 5–41.
227. Steppe, J. K. De Guevara's en de Vlaamse schilderkunst / J. K. Steppe // Jaarboek – Koninklijke Academie voor Wetenschappen, Letteren en Schone Kunsten van België. – Brussel: Paleis der Academiën, 1982. – P. 111–116.
228. Sterk, J. Philips van Bourgondië (1465–1524), bisschop van Utrecht als protagonist van de renaissance: zijn leven en maecenaat / J. Sterk. – Zutphen: Walburg Pers, 1980. – 332 p.

229. Stok, J. van der. *Printing Images in Antwerp. The Introduction of Printmaking in a City: Fifteenth Century to 1585* / J. van der Stok. – Rotterdam: Sound & Vision Interactive, 1998. – 508 p.
230. Stone, L. G. *Terrible Crimes and Wicked Pleasures: Witches in the Art of the Sixteenth and Seventeenth Centuries* / L. G. Stone – A thesis submitted in conformity with the requirements for the degree of Doctor of Philosophy. – University of Toronto: Department of Art. 2012. – 475 p.
231. Sullivan, M. A. *Peter Bruegel the Elder's Two Monkeys: A New Interpretation* / M. A. Sullivan // *Art Bulletin*. – 1981. – No 63. – P. 114–126.
232. Sullivan, M. A. *Madness and Folly: Peter Bruegel the Elder's Dulle Griet* / M. A. Sullivan // *The Art Bulletin*. – 1977. – Vol. 59. No 1. – P. 55–66.
233. Swan, C. *Art, Science, and Witchcraft in Early Modern Holland. Jacques de Gheyn II (1565–1629)* / C. Swan. – Cambridge: Cambridge University Press, 2005. – 254 p.
234. Tatrai, J. *The beatified martyrs of Gorkum. A series of paintings by David Teniers the younger and Wouter Gysaerts* / J. Tatrai // *Geest en gratie*. – Budapest: Szépművészeti Múzeum, 2012. – P. 26–33.
235. Tolnay, C. de. *Hieronymus Bosch* / C. de Tolnay – Basel: Holbein, 1937. – 129 p.
236. Tolnay, C. de. *Hieronymus Bosch* / C. de Tolnay – Eltville: Rheingauer Verlag-Gesellschaft, 1984. – 451 p.
237. Tudela, A. P. de. *Acceptance of Bosch's Works by Courtiers During the Reign of Philip II: New Examples* / A. P. de Tudela // *Jheronimus Bosch: His Patrons and His Public*. – s-Hertogenbosch: Jheronimus Bosch Art Center, 2014. – P. 190–205.
238. Unverfehrt, G. *Hieronymus Bosch. Die Rezeption seiner Kunst im frühen 16. Jahrhundert* / G. Unverfehrt. – Berlin: Mann, 1980. – 319 p.
239. Vandenbroeck, P. *Rudolf II als verzamelaar van werk van en naar Jheronimus Bosch* / P. Vandenbroeck // *Jaarboek Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen*. – 1981. – P. 119–133.

240. Vandenbroeck, P. Verbeeck's Peasant Weddings: A Study of Iconography and Social Function / P. Vandenbroeck // *Simiolus*. – 1984. – No 14. – P. 79–124.
241. Vandenbroeck, P. Jheronimus Bosch: tussen volksleven en stadscultuur / P. Vandenbroeck. – Berchem: EPO, 1987. – 534 p.
242. Vandenbroeck, P. The Spanish inventarios reales and Hieronymus Bosch / P. Vandenbroeck // *Hieronymus Bosch: New Insights into His Life and Work*. – Ghent: Ludion, 2001. – P. 48–63.
243. Vandenbroeck, P. Jheronimus Bosch: de verlossing van de wereld / P. Vandenbroeck. – Ghent: Ludion, 2002. – 430 p.
244. Vandommele, J. Als in een spiegel: vrede, kennis en gemeenschap op het Antwerpse Landjuweel van 1561 / J. Vandommele. – Hilversum: Verloren, 2011. – 406 p.
245. Vanysacker, D. Het aandeel van de Zuidelijke Nederlanden in de Europese heksenvervolging (1450–1685) / D. Vanysacker // *Trajecta*. – 2000. – No 9. – P. 329–349.
246. Vázquez Dueñas, E. El Bosco en las fuentes españolas / E. Vázquez Dueñas. – Madrid: Ediciones Doce Calles, 2016. – 220 p.
247. Verberckmoes, J. Parading Hilarious Exotics in the Spanish Netherlands / J. Verberckmoes // *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek*. – 2002. – No 53. – P. 54–69.
248. Vermeylen, F. Painting for the Market: Commercialization of Art in Antwerp's Golden Age / F. Vermeylen. – Turnhout: Brepols, 2003. – 208 p.
249. Verougstraete, H., Schoute, R. van. Copies, Pastiches, and Forgeries after Bosch / H. Verougstraete, R. van Schoute // *Making and Marketing: Studies of the Painting Process in Fifteenth- and Sixteenth-Century Netherlandish Workshops*. – Turnhout: Brepols, 2006. – P. 143–154.
250. Vervoort, R. De zaak van de gestolen fallussen / R. Vervoort // *Millennium*. – 2008. – No. 22. – P. 45–67.
251. Vlieghe, H. David Teniers the Younger / H. Vlieghe. – Turnhout: Brepols, 2011. – 214 p.

252. Vrij, M. R. de. Jan Mandyn / M. R. de Vrij. – Amsterdam: M. R. V. Publishers, 2006. – 119 p.
253. Vrij, M. R. de. Jan Wellens de Cock, Antwerp Mannerist Associate / M. R. Vrij. – Amsterdam: Zwanenburg M. R. V. Publishers, 2009. – 170 p.
254. Zika, C. Cannibalism and Witchcraft in Early Modern Europe: Reading the Visual Images / C. Zika // Workshop Journal. – 1997. – No 44. – P. 77–105.
255. Zika, C. Exorcising our Demons. Magic, Witchcraft and Visual Culture in Early Modern Europe / C. Zika. – Leiden: Brill, 2003. – 603 p.
256. Zika, C. The Corsini Witchcraft Scene by Salvator Rosa: magic, violence and death / C. Zika // Melbourne Art Journal. – 2004. – No 7. – P. 179–190.
257. Waardt, J. H. Toverij en samenleving. Holland 1500–1800 / J. H. Waardt. – Rotterdam: Erasmus University Rotterdam, 1991. – 311 p.
258. Waite, G. K. Eradicating the Devil's Minions: Anabaptists and Witches in Reformation Europe, 1535–1600 / G. K. Waite. – Toronto: Univ. of Toronto press, 2007. – 319 p.
259. Wauters, W. Extracting the Stone of Madness in perspective. The cultural and historical development of an enigmatic visual motif from Hieronymus Bosch: a critical status quaestionis / W. Wauters // Jaarboek Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen – 2017. – P. 9–36.
260. Western views of Islam in medieval and early modern Europe: Perception of other / ed. by D. R. Blanks a. M. Frassetto. – New York: St. Martin's press, 1999. – 235 p.
261. Woodall, J. His Majesty's Most Majestic Room': The Division of Sovereign Identity in Philip II of Spain's Lost Portrait Gallery at El Pardo / J. Woodall // Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek. – 1995. – No 46. – P. 52–103.

Список интернет-источников

1. Сайт для коммуникации ученых: <https://www.academia.edu/> (дата последнего обращения 18.04.2025)
2. Сайт аукционного дома Кристи: https://www.christies.com/?lid=1&sc_lang=en (дата последнего обращения 15.04.25)
3. Сайт аукционного дома Доротеум: <https://www.dorotheum.com/en/> (дата последнего обращения 15.04.25)
4. Сайт аукционного дома Дексер и Маршалл: <https://daxermarschall.com/en/home-english/> (дата последнего обращения 15.04.25)
5. Сайт Галереи Изящных Искусств в Сан Диего: <https://www.sdmart.org/> (дата последнего обращения 15.04.25)
6. Сайт Института истории науки в Филадельфии: <https://www.sciencehistory.org/> (дата последнего обращения 15.04.25)
7. Сайт Музея истории искусства в Вене: <https://www.khm.at/> (дата последнего обращения 15.04.25)
8. Сайт Национальной галереи в Вашингтоне: <https://www.nga.gov/> (дата последнего обращения 15.04.25)
9. Сайт Нидерландского института истории искусств: <https://rkd.nl/en/> (дата последнего обращения 15.04.25)
10. Сайт Базы данных водяных знаков:
<https://memoryofpaper.eu/filigrana/filigrana.php?wmid={DD232256-03CC-436E-AC75-5EC83B60C6C0}> (дата последнего обращения 15.04.25)

Список иллюстраций

Илл. 1. Питер ван дер Хейден по рисунку Питера Брейгеля Старшего. Большая рыба поедает малую, 1557 г. Бумага, резцовая гравюра. 21,1 x 29,7 см. НГ, Вашингтон.

Илл. 2. Иероним Босх. Испытание святого Антония. 1495–1515 гг. Д., м. 131 x 238 см. Национальный музей старинного искусства, Лиссабон.

Илл. 3. Иероним Босх (?). Воз сена. Ок. 1516 г. Д., м. 147 x 212 см. Прадо, Мадрид.

Илл. 4. Иероним Босх. Сад земных наслаждений. 1500-е гг. Д., м. 220 x 389 см. Прадо, Мадрид.

Илл. 5. Квентин Массейс. Святая Мария Магдалина. 1520-е гг. Д., м. 31,1 x 21,3 см. Художественный музей Филадельфии.

Илл. 6. Квентин Массейс. Святая Мария Египетская. 1520-е гг. Д., м. 31,1 x 21,3 см. Художественный музей Филадельфии.

Илл. 7. Иероним Босх. Страшный суд. 1504 г. Д., м. 163,7 x 247 см. Академия изобразительных искусств, Вена.

Илл. 8. Последователь Иеронима Босха. Извлечение камня глупости. 1510-е гг. Д., м. 47,5 x 37,5 см. Прадо, Мадрид.

Илл. 9. Неизвестный художник. Копия с левой створки Сада земных наслаждений. Грехопадение. Вторая четверть XVI в. Д., м. 186 x 77 см. Эскориал.

Илл. 10. Неизвестный художник. Сад земных наслаждений. Середина XVI в. Д., м. 137 x 118 см. ГЭ.

Илл. 11. Неизвестный художник. Сад земных наслаждений. Середина XVI в. Х., м. 166 x 158 см. Музей изобразительных искусств, Будапешт.

Илл. 12. Неизвестный художник. Сад земных наслаждений. 1540-е гг. Х., м. (переведена с дерева). 182 x 168 см. Германский национальный музей, Нюрнберг.

Илл. 13. Неизвестный художник. Сад земных наслаждений. Середина XVI в. Д., м. 131,8 x 130,2 см. Библиотека Велком, Лондон.

Илл. 14. Приписывается Михилу Кокси. Сад земных наслаждений. Середина XVI в. Д., м. 184 x 178 см. Частное собрание.

Илл. 15. Мастерская Иеронима Босха (?). Воз сена. 1510-е гг. Д., м. 147 x 232 см. Эскориал.

Илл. 16. Неизвестный мастер. Воз сена. 1560-е гг. Брюссель (?). Шпалерное ткачество. 298 x 373 см. Королевский дворец, Мадрид.

Илл. 17. Последователь Иеронима Босха. Увенчание тернием и Бичевание Христа. 1530-е гг. Д., м. 152,2 x 85,6; 139,7 x 170,2; 152,4 x 84,5 см. Музей изящных искусств, Валенсия.

- Илл. 18. Последователь Иеронима Босха. Увенчание тернием. 1520-е гг. Д., м. 165 x 195 см. Эскориал.
- Илл. 19. Последователь Босха. Увенчание тернием. 1530-е гг. Д., м. 138 x 164 см. Музей фонда Ласаро Гальдиано, Мадрид.
- Илл. 20. Иероним Босх. Увенчание тернием. 1510-е гг. Д., м. 73,5 x 59,1 см. НГ, Лондон.
- Илл. 21. Последователь Иеронима Босха. Увенчание тернием. Середина XVI в. Д., м. 82 x 60 см. ХМ, Берн.
- Илл. 22. Последователь Иеронима Босха. Увенчание тернием. 1530-е гг. Д., м. 83 x 68 см. Королевский музей изящных искусств, Брюссель.
- Илл. 23. Последователь Иеронима Босха. Увенчание тернием. Вторая четверть XVI в. Д., м. 67,6 x 51,7 см. Художественный музей Филадельфии.
- Илл. 24. Приписывается Жаку ле Буку. Портрет Иеронима Босха. Середина XVI в. Бумага, уголь, красный мел. 41 x 28 см. Библиотека Арраса.
- Илл. 25. Альбрехт Дюрер. Крестьянская пара. 1519 г. Бумага, резцовая гравюра. 11,5 x 7,3 см. Метрополитен, Нью-Йорк.
- Илл. 26. Франс Вербейк (?). Свадьба. 1550-е гг. Д., м. 98,5 x 147 см. Музей искусств, Бильбао.
- Илл. 27. Герард Хоренбоут. Вавилонская башня. 1510-е г. Миниатюра из Бrevиария Гримани. Национальная библиотека Марчиана, Венеция.
- Илл. 28. Последователь Иеронима Босха. Видение Тундала. Середина XVI в. Д., м. 54 x 72 см. Музей фонда Ласаро Гальдиано, Мадрид.
- Илл. 29. Последователь Иеронима Босха. Испытание святого Антония. Первая четверть XVI в. Д., м. 73 x 52,5 см. Прадо, Мадрид.
- Илл. 30. Неизвестный художник. Портрет Иеронима Босха. 1585 г. Д., м. 15,2 x 12,7 см. Художественный музей Мида, Амхерст.
- Илл. 31. Неизвестный художник. Мастер кузнечных мехов. Середина XVI в. Д., м. 112 x 151,5 см. Музей изящных искусств, Турне.
- Илл. 32. Неизвестный гравер. Мастер кузнечных мехов. Середина XVI в. Бумага, резцовая гравюра. 28 x 29 см. ХМ, Сент-Луис.
- Илл. 33. Неизвестный художник. Битва поста и масленицы. Последняя четверть XVI в. Д., м. 74,7 x 240 см. Рейксмузеум, Амстердам.
- Илл. 34. Неизвестный художник. Битва поста и масленицы. Последняя четверть XVI в. Д., м. 67 x 236,7 см. Музей Майера ван ден Берга, Антверпен.
- Илл. 35. Неизвестный художник. Битва поста и масленицы. 1550-е гг. Д., м. 59 x 118,5 см. Музей Северного Брабанта, Хертогенбос.

Илл. 36. Неизвестный художник. Битва поста и масленицы. XVI в. Д., м. 56,5 x 214 см. Частное собрание.

Илл. 37. Питер Брейгель Старший. Битва масленицы и поста. 1559 г. Д., м. 118 x 164,5 см. Музей истории искусств, Вена.

Илл. 38. Последователь Иеронима Босха. Гротескная дуэль на льду. Середина XVI в. Д., м. 93 x 109 см. ХГ Йельского университета, Нью-Хейвен.

Илл. 39. Неизвестный гравер. Святой Мартин. XVI в. Бумага, резцовая гравюра. 34,2 x 43 см. Музей Бойманса ван Бенингена, Роттердам.

Илл. 40. Аларт дю Хамель. Слон. Последняя четверть XV в. Бумага, резцовая гравюра. 20,4 x 33,5 см. Альбертина, Вена.

Илл. 41. Неизвестный художник. Святой Христофор. Вторая четверть XVI в. Д., м. 28 x 38 см. Частное собрание.

Илл. 42. Неизвестный художник. Искушение святого Антония. Вторая четверть XVI в. Д., м. 28 x 38 см. Частное собрание.

Илл. 43. Последователь Иеронима Босха. Искушение святого Антония. 1520-е гг. Д., м. 53 x 44 см. Частное собрание.

Илл. 44. Питер ван дер Хейден. Слепцы. 1560-е гг. Бумага, резцовая гравюра. Публичная библиотека, Нью-Йорк.

Илл. 45. Неизвестный художник. Искушение святого Антония. 1520-е гг. Д., м. 48,6 x 62,2 см. Художественный музей, Сан Франсиско.

Илл. 46. Неизвестный художник. Искушение святого Антония. 1520-е гг. Д., м. 45 x 57 см. НМ, Варшава.

Илл. 47. Неизвестный гравер. Святой Христофор. Середина XVI в. Бумага, резцовая гравюра. 25,5 x 31,8 см. Гравюрный кабинет, Дрезден.

Илл. 48. Неизвестный художник. Святой Христофор. Первая четверть XVI в. Д., м. 35,7 x 45,9 см. Частное собрание.

Илл. 49. Неизвестный художник. Искушение святого Антония. 1520-е гг. Д., м. 49 x 36 см. Женевский музей искусства и истории.

Илл. 50. Неизвестный художник. Искушение святого Антония. Первая половина XVI в. Д., м. 36,8 x 31,8 см. Частное собрание.

Илл. 51. Неизвестный художник. Искушение святого Антония. Первая четверть XVI в. Д., м. 33,5 x 47 см. Государственный музей, Берлин.

Илл. 52. Питер Брейгель Старший. Детские игры. 1560 г. Д., м. 118 x 161 см. Музей истории искусств, Вена.

- Илл. 53. Питер Брейгель Старший. Крестьянская свадьба. 1568 г. Д., м. 114 x 164 см. Музей истории искусств, Вена.
- Илл. 54. Иероним Босх. Триптих со святой Вильгефортис. 1497–1505 гг. Д., м. 104 x 119 см. Галерея Академия, Венеция.
- Илл. 55. Иероним Босх. Святые отшельники. 1493–1499 гг. Д., м. 86,5 x 120 см. Галерея Академия, Венеция.
- Илл. 56. Иероним Босх. Блаженные и проклятые. 1504–1505 гг. Д., м. 87 x 40 см. Галерея Академия, Венеция.
- Илл. 57. Иероним Босх и мастерская. Страшный суд. Конец XV в. Д., м. 99 x 117,5 см. Музей Грунинге, Брюгге.
- Илл. 58. Джованни Джироламо Савольдо. Искушение святого Антония. Ок. 1527 г. Д., м. 69,5 x 119,4 см. Музей искусств Тимкена, Сан Диего.
- Илл. 59. Последователь Иеронима Босха. Сошествие в ад. Вторая четверть XVI в. Д., м. 53,3 x 116,8 см. Метрополитен, Нью-Йорк.
- Илл. 60. Последователь Иеронима Босха (Гиллис Мостарт (?)). Сошествие в ад. Середина XVI в. Д., м. 55,5 x 120,5 см. Частное собрание.
- Илл. 61. Последователь Иеронима Босха. Сошествие в ад. XVI в. Д., м. Частное собрание.
- Илл. 62. Последователь Иеронима Босха. Сошествие в ад. 1550-е гг. Д., м. 55 x 74 см. Музей истории искусства, Вена.
- Илл. 63. Последователь Иеронима Босха. Сошествие в ад. 1570-е гг. Д., м. 58 x 72 см. ХМ, Индианаполис.
- Илл. 64. Последователь Иеронима Босха. Сошествие в ад. Середина XVI века. Д., м. 59,4 x 81 см. Хэмптон-корт.
- Илл. 65. Последователь Иеронима Босха. Сошествие в ад. Вторая четверть XVI в. Д., м. 36,2 x 61,7 см. НГ Ирландии, Дублин.
- Илл. 66. Иероним Босх. Поклонение волхвов. Ок. 1510 г. Д., м. 138 x 138 см. Прадо, Мадрид.
- Илл. 67. Неизвестный художник. Копия с центральной створки Поклонения волхвов Иеронима Босха. XVI в. Д., м. 94 x 74,5 см. Художественный музей Филадельфии.
- Илл. 68. Неизвестный художник. Копия с центральной створки Поклонения волхвов Иеронима Босха. 1540-е гг. Д., м. 114 x 71 см. Государственный музей, Берлин.
- Илл. 69. Неизвестный художник. Поклонение волхвов. Первая четверть XVI в. Д., м. 88,3 x 28,9; 91,4 x 72,4; 88,3 x 28,9 см. Аптон-хаус.
- Илл. 70. Неизвестный художник. Поклонение волхвов. Первая четверть XVI в. Д., м. 80,4 x 115,4 см. Дом Эразма, Брюссель.

Илл. 71. Неизвестный художник. Поклонение волхвов. Первая четверть XVI в. Д., м. 85,5 x 133,7 см. Музей Северного Брабанта, Хертогенбос.

Илл. 72. Неизвестный художник. Копия с Искушения святого Антония Иеронима Босха. Вторая четверть XVI в. Д., м. 133,5 x 119,5 см. Королевский музей изящных искусств, Брюссель.

Илл. 73. Неизвестный художник. Копия с Искушения святого Антония Иеронима Босха. Ок. 1561 г. Д., м. 91 x 40,5; 81,7 x 74,8; 91 x 40,5 см. Государственный музей, Берлин.

Илл. 74. Неизвестный художник. Копия с Искушения святого Антония Иеронима Босха. Первая четверть XVI в. Д., м. 131,5 x 225 см. Национальный музей искусств имени Богдана и Варвары Ханенко, Киев.

Илл. 75. Неизвестный художник. Искушение святого Антония. 1560-е гг. Д., м. 89 x 107,5 см. Рейксмузеум, Амстердам.

Илл. 76. Лукас Кранах Старший. Страшный суд. Ок. 1524 г. Д., м. 163 x 58; 163 x 125; 163 x 58 см. Государственный музей, Берлин.

Илл. 77. Филипп де Мазероль. Черный часослов Карла Смелого (Cod. 1856). Третья четверть XV в. 25 x 18 см. Австрийская национальная библиотека, Вена.

Илл. 78. Последователь Иеронима Босха. Несение креста. 1520-е гг. Д., м. 83,5 x 76,7 см. Музей изящных искусств, Гент.

Илл. 79. Последователь Иеронима Босха. Страшный суд. Первая четверть XVI в. Д., м. 60 x 114 см. Старая Пинакотека, Мюнхен.

Илл. 80. Последователь Иеронима Босха. Искушение святого Антония. Первая четверть XVI в. Д., м. 58 x 50 см. Коллекция Ф. ван Лансхота, Хертогенбос.

Илл. 81. Последователь Иеронима Босха. Сошествие в ад. Первая половина XVI в. Д., м. 54,6 x 41,4 см. Художественный музей Филадельфии.

Илл. 82. Последователь Иеронима Босха. Демоны. Начало XVI в. Бумага, рисунок пером и коричневым тоном. 31,8 x 21 см. Музей Эшмола, Оксфорд.

Илл. 83. Аларт дю Хамель. Страшный суд. Конец XV в. Бумага, гравюра резцом. 23,5 x 34,5 см. Рейксмузеум, Амстердам.

Илл. 84. Аларт дю Хамель. Святой Христофор. Конец XV в. Бумага, гравюра резцом. 20 x 33,5 см. Рейксмузеум, Амстердам.

Илл. 85. Последователь Иеронима Босха. Искушение святого Антония. Д., м. 40 x 26,5 см. Государственный музей, Берлин.

Илл. 86. Иероним Босх. Святой Иоанн на Патмосе. Ок. 1505 г. Д., м. 63 x 43,3 см. Государственный музей, Берлин.

Илл. 87. Ян Л'Адмирал. Гравюра с портретом Яна Мандейна в издании Карела ван Мандера 1764 г.

Илл. 88. Ян Мандейн. Испышение святого Антония. Ок. 1550 г. Д., м. 61,5 x 83,5 см. Музей Франса Халса. Харлем.

Илл. 89. Иероним Босх (?). Испышение святого Антония. 1510-е гг. Д., м. 38,4 x 24,3 см. Музей Нельсон-Аткинсон, Канзас Сити.

Илл. 90. Ян Мандейн. Испытание Иова. Середина XVI в. Д., м. 67 x 141 см. Музей Шартрез, Дуэ.

Илл. 91. Мастерская Иеронима Босха. Триптих с Иовом на гноище. Первая четверть XVI в. Д., м. 98,3 x 132,8 см. Музей Грунинге, Брюгге.

Илл. 92. Последователь Иеронима Босха. Святой Иаков и волшебник Гермоген. Третья четверть XVI в. Д., м. 62 x 41,5 см. Музей изящных искусств, Валансьен.

Илл. 93. Виргил Солис по рисунку Георга Пенца. Сатурн. Вторая четверть XVI в. Бумага, ксилография. 12,5 x 10,1 см. Британский музей, Лондон.

Илл. 94. Питер Брейгель Старший. Калеки. 1568 г. Д., м. 18,5 x 21,5 см. Лувр, Париж.

Илл. 95. Ян Мандейн (?). Страшный суд. 1550-е гг. Д., м. 131 x 102 см. Музей изобразительного искусства. Спрингфилд.

Илл. 96. Ян Мандейн (?). Страшный суд. Д., м. 1554 г. 133 x 100 см. Королевский музей изящных искусств, Брюссель

Илл. 97. Мастерская Яна Мандейна (?). Святой Иаков и демоны. 1550-е гг. Д., м. Д – 49 см. НМ, Прага.

Илл. 98. Неизвестный художник (Ламберт Ломбард (?)). Демоны. Середина XVI в. Бумага, перо коричневым тоном. 18 x 25,5 см. Альбам д'Аренберг. Кабинет гравюр и рисунков, Льеж.

Илл. 99. Ян Мандейн (?). Святой Христофор. 1530-е гг. Д., м. 142,5 x 179 см. Старая Пинакотека, Мюнхен.

Илл. 100. Ян Мандейн. Святой Христофор. Ок. 1550 г. Д., м. 34,2 x 46,3 см. Музей искусств, Лос-Анджелес.

Илл. 101. Ян Мандейн. Святой Христофор. Вторая четверть XVI в. Д., м. 70 x 98 см. ГЭ.

Илл. 102. Ян Мандейн. Испышение святого Антония. 1540-е гг. Д., м. 49 x 59 см. Частное собрание.

Илл. 103. Иероним Босх. Святой Христофор. Ок. 1505 г. Д., м. 113 x 71,5 см. Музей Бойманса ван Бенингена, Роттердам.

Илл. 104. Последователь Иеронима Босха. Святой Христофор. Первая половина XVI в. Д., м. 31,5 x 45 см. Музей Северного Брабанта, Хертогенбос.

Илл. 105. Неизвестный художник. Святой Христофор. XVI в. Д., м. Частное собрание.

Илл. 106. Неизвестный художник. Святой Христофор. Копия с картины Яна Мандейна. XVI в. Х., м. 139 x 177 см. Музей Меца.

- Илл. 107. Неизвестный художник (Ян Мандейн (?). Испытание святого Антония. 1550-е гг. Д., м. 41,8 x 57 см. Частное собрание.
- Илл. 108. Питер Хюйс (?). Святой Христофор. Середина XVI в. Д., м. 23,7 x 30,5 см. Музей изобразительных искусств, Дижон.
- Илл. 109. Питер Хюйс. Святой Христофор. Ок. 1560 г. Д., м. 34 x 43 см. Коллекция Рейнхарт, Винтертур.
- Илл. 110. Корнелис Корт. Страшный суд. 1560-е гг. Бумага, гравюра резцом. 34,3 x 50,1 см. Кабинет гравюр и рисунков, Страсбург.
- Илл. 111. Питер Хюйс. Страшный суд. 1570 г. Д., м. 86 x 82 см. Прадо, Мадрид.
- Илл. 112. Питер Хюйс. Страшный суд. 1550-е гг. Д., м. 115 x 84 см. ХМ Уолтерс, Балтимор.
- Илл. 113. Питер Хюйс. Испытание святого Антония. 1547 г. Д., м. 69,5 x 102,5 см. Лувр, Париж.
- Илл. 114. Питер Хюйс. Испытание святого Антония. 1577 г. Д., м. 77 x 93,9 см. Музей Майера ван ден Берге, Антверпен.
- Илл. 115. Питер Хюйс (?). Испытание святого Антония. Середина XVI в. Д., м. 125 x 169 см. Коллекция Масавеу, Овьедо.
- Илл. 116. Питер Хюйс, копия. Испытание святого Антония. Середина XVI в. Д., м. 25 x 33,7 см. Частное собрание.
- Илл. 117. Питер Хюйс, копия. Испытание святого Антония. XVI в. Д., м. 20 x 29,2 см. Частное собрание.
- Илл. 118. Последователь Иеронима Босха. Испытание святого Антония. Первая четверть XVI в. Д., м. 90 x 150 см. Кафедральный музей, Зальцбург.
- Илл. 119. Неизвестный художник. Испытание святого Антония. XVI в. Х., м. 72,5 x 99 см. Частное собрание.
- Илл. 120. Последователь Иеронима Босха. Испытание святого Антония. Первая четверть XVI в. Д., м. 26 x 19,4 см. НГ Канады, Оттава.
- Илл. 121. Неизвестный художник. Святой Антоний и святой Христофор. Первая четверть XVI в. Д., м. 56 x 85 см. Частное собрание.
- Илл. 122. Питер Хюйс(?). Инфернальный пейзаж. 1565 г. Д., м. 49 x 64 см. Прадо, Мадрид.
- Илл. 123. Питер Хюйс (?). Испытание святого Антония. Середина XVI в. Д., м. 28 x 42 см. Музей истории искусств, Вена.
- Илл. 124. Иероним Босх. Святой Иероним. 1505 г. Д., м. 77 x 59 см. Музей изящных искусств, Гент.
- Илл. 125. Питер Хюйс (?). Испытание святого Антония. Середина XVI в. Д., м. 53 x 68 см. Частное собрание.
- Илл. 126. Неизвестный гравёр. Испытание святого Антония. XVI в. 41 x 54 см. Бумага, резцовая гравюра. ХМ, Сент Луис.

Илл. 127. Питер Хюйс (?). Испытание святого Антония. Середина XVI в. Д., м. 70 x 103 см. Государственный музей Майнца.

Илл. 128. Питер Хюйс (?). Испытание святого Антония. Середина XVI в. Д., м. 109,2 x 149,9 см. Метрополитен, Нью-Йорк.

Илл. 129. Питер Хюйс, копия. Испытание святого Антония. XVI в. Д., м. 97,2 x 143,5 см. Дом Эразма, Брюссель.

Илл. 130. Последователь Питера Хюйса. Испытание святого Антония. 1560-е гг. Д., м. 94,5 x 116,5 см. Королевский музей изящных искусств, Брюссель.

Илл. 131. Последователь Питера Хюйса. Испытание святого Антония. Вторая половина XVI в. Д., м. Эскориал.

Илл. 132. Питер Хюйс, копия. Испытание святого Антония. XVI в. Д., м. 30 x 36 см. Музей истории искусств, Вена.

Илл. 133. Питер Кук ван Альст. Испытание святого Антония. 1543–1550 гг. Д., м. 41 x 53 см. Прадо, Мадрид.

Илл. 134. Питер Кук ван Альст. Испытание святого Антония. 1543–1550 гг. Д., м. 41 x 53 см. Прадо, Мадрид.

Илл. 135. Джованни Якопо Каральо по рисунку Россо Фиорентино. Диана. 1526 г. Бумага, резцовая гравюра. 21 x 10,9 см. Метрополитен, Нью-Йорк.

Илл. 136. Питер Хюйс (?). Испытание святого Антония. Середина XVI в. Д., м. Частное собрание.

Илл. 137. Лукас ван Дутекум. Испытание святого Антония. 1561 г. Бумага, гравюра резцом. 33,5 x 42,8 см. Метрополитен, Нью-Йорк.

Илл. 138. Питер ван дер Хейден по рисунку Питера Брейгеля Старшего. Испытание святого Антония. 1556 г. Бумага, гравюра резцом. 26,2 x 33,9 см. Метрополитен, Нью-Йорк.

Илл. 139. Питер ван дер Хейден по рисунку Питера Брейгеля Старшего. Терпение. 1557 г. Бумага, гравюра резцом. 33,9 x 43,5 см. Рейксмузеум, Амстердам.

Илл. 140. Питер ван дер Хейден по рисунку Питера Брейгеля Старшего. Скупость. 1558 г. Бумага, гравюра резцом. 25,9 x 33 см. Метрополитен, Нью-Йорк.

Илл. 141. Питер ван дер Хейден по рисунку Питера Брейгеля Старшего. Лень. 1558 г. Бумага, гравюра резцом. 22,7 x 29,6 см. Метрополитен, Нью-Йорк.

Илл. 142. Питер ван дер Хейден по рисунку Питера Брейгеля Старшего. Чревоугодие. 1558 г. Бумага, гравюра резцом. 22,3 x 29,3 см. Метрополитен, Нью-Йорк.

Илл. 143. Питер ван дер Хейден по рисунку Питера Брейгеля Старшего. Зависть. 1558 г. Бумага, гравюра резцом. 22,7 x 29,5 см. Метрополитен, Нью-Йорк.

- Илл. 144. Питер ван дер Хейден по рисунку Питера Брейгеля Старшего. Гнев. 1558 г. Бумага, гравюра резцом. 22,4 x 29,4 см. Метрополитен, Нью-Йорк.
- Илл. 145. Питер ван дер Хейден по рисунку Питера Брейгеля Старшего. Похоть. 1558 г. Бумага, гравюра резцом. 22,6 x 29,7 см. Метрополитен, Нью-Йорк.
- Илл. 146. Питер ван дер Хейден по рисунку Питера Брейгеля Старшего. Гордыня. 1558 г. Бумага, гравюра резцом. 22,5 x 29,5 см. Метрополитен, Нью-Йорк.
- Илл. 147. Питер ван дер Хейден по рисунку Питера Брейгеля Старшего. Страшный суд. 1558 г. Бумага, гравюра резцом. 26 x 34,4 см. Метрополитен, Нью-Йорк.
- Илл. 148. Питер ван дер Хейден по рисунку Питера Брейгеля Старшего. Сошествие в ад. Ок. 1561 г. Бумага, гравюра резцом. 23 x 29 см. Метрополитен, Нью-Йорк.
- Илл. 149. Корнелис Корт. Иероним Босх. 1572 г. Бумага, гравюра резцом. 20 x 12 см. Прадо, Мадрид. 20 x 12 см.
- Илл. 150. Корнелис Корт. Питер Брейгель Старший. 1572 г. Бумага, гравюра резцом. 20 x 12 см. Прадо, Мадрид.
- Илл. 151. Альбрехт Дюрер. Сошествие в ад. XVI в. Бумага, ксилография. 39,5 x 28,5 см. ГЭ.
- Илл. 152. Последователь Иеронима Босха. (Питер Хьюйс (?)). Сошествие в ад. Середина XVI в. Д., м. 85 x 114,3 см. Частное собрание.
- Илл. 153. Питер Брейгель Старший. Триумф смерти. Ок. 1562 г. Д., м. 117 x 162 см. Прадо, Мадрид.
- Илл. 154. Питер Брейгель Младший. Триумф смерти. 1626 г. Д., м. 117 x 167 см. Фонд Милдред Эндрюс, Кливленд.
- Илл. 155. Ян Брейгель Старший. Триумф смерти. 1597 г. Х., м. 119 x 164 см. Иоаннеум, Грац.
- Илл. 156. Питер Брейгель Младший. Триумф смерти. 1608 г. Д., м. 123,3 x 166,5 см. ХМ, Базель.
- Илл. 157. Питер Брейгель Младший. Триумф смерти. 1620-е гг. Д., м. 114 x 167 см. Частное собрание.
- Илл. 158. Ганс Гольбейн Младший. Аббат и смерть. Пляска смерти, 1525–1527 гг. Базель. Библиотека Хоутона, Гарвард.
- Илл. 159. Лоренцо Коста. Триумф смерти. 1490 г. Фреска. Сан-Джакомо Маджоре, Болонья.
- Илл. 160. Георг Пенц. Триумф Смерти для Триумфов Петрарки. Первая половина XVI в. Бумага, гравюра резцом. 14,9 x 21,1 см. Метрополитен, Нью-Йорк.
- Илл. 161. Питер Кук ван Альст. Триумф Славы. 1512–1549 гг. Бумага, рисунок пером и серо-коричневым тоном. Д – 28,4 см. Рейксмузеум, Амстердам.
- Илл. 162. Питер Балтенс по рисунку Амброзиуса Франкена. Триумф времени и смерти. 1560-е гг. Бумага, резцовая гравюра. 22,1 x 30,9 см. Рейксмузеум, Амстердам.
- Илл. 163. Джулио Кловियो. Триумф Смерти. Миниатюра в Часовнике Фарнезе. Folio 79 verso. 1546 г. Библиотека Моргана, Нью-Йорк.

Илл. 164. Альбрехт Дюрер. Меланхолия. 1514 г. Бумага, резцовая гравюра. 23,9 x 18,8 см. Метрополитен, Нью-Йорк.

Илл. 165. Питер Брейгель Старший. Падение мятежных ангелов. 1562 г. Д., м. 117 x 162 см. Королевский музей изящных искусств, Брюссель.

Илл. 166. Мастер Антоний Бургундский. Падение мятежных ангелов. Книга этики Жака Леграна (*Le Livre de bonnes moeurs de Jacques Legrand*). Книжная миниатюра. Folio 1 verso. НБФ, Париж.

Илл. 167. Франс Флорис. Падение мятежных ангелов. 1554 г. Д., м. 303 x 220 см. Королевский музей изящных искусств, Антверпен.

Илл. 168. Вельзевул. Ксилография из издания Себастьяном Брантом труда Фрайданка «Скромность». 1508 г. Folio 72 verso. Государственная библиотека, Мюнхен.

Илл. 169. Питер ван дер Хейден по рисунку Питера Брейгеля Старшего. Стойкость. 1560 г. Бумага, гравюра резцом. 22,5 x 29,3 см. Рейксмузеум, Амстердам.

Илл. 170. Последователь Иеронима Босха. Концерт в яйце. Ок. 1561 г. Х., м. 108 x 126,5 см. Дворец изящных искусств, Лилль.

Илл. 171. Мануфактура Виллема де Паннемакера по рисункам Питера Кука ван Альста. Колесница Гордыни. Вторая четверть XVI в. 420 x 590 см. Брюссель. Шпалерное ткачество. Метрополитен, Нью-Йорк.

Илл. 172. Питер Брейгель Старший. Медведи в лесу. Ок. 1554 г. Бумага, рисунок пером и коричневым тоном. Британский музей, Лондон.

Илл. 173. Питер Брейгель Старший. Две обезьяны. 1562 г. Д., м. 20 x 23 см. Государственный музей, Берлин.

Илл. 174. Питер ван дер Хейден по рисунку Питера Брейгеля Старшего. Торговец, ограбленный обезьянами. 1562 г. Бумага, резцовая гравюра. 26,1 x 34,3 см. Метрополитен, Нью-Йорк.

Илл. 175. Ламберт Ломбард (?). Броненосцы. Ок. 1541 г. Бумага, акварель. 27,1 x 18,4 см. Королевский музей изящных искусств, Брюссель.

Илл. 176. Адриан Колларт по рисунку Мартена де Воса. Америка. 1580-е гг. Бумага, гравюра резцом. 21,3 x 25,6 см. Метрополитен, Нью-Йорк.

Илл. 177. По рисунку Бернарта ван Орлея. Апокалипсис. 1553–1556 гг. 420 x 740 см. Шпалерная ткачество. Королевские коллекции, дворец Ла-Гранха, Сан-Ильдефонсо.

Илл. 178. Питер Брейгель Старший. Безумная Грета. 1563 г. Д., м. 117,4 x 162 см. Музей Майера ван ден Берга, Антверпен.

Илл. 179. Неизвестный аугсбургский гравёр. Старуха, избивающая демонов. Ок. 1475 г. Ксилография. Университетская библиотека, Лейпциг.

- Илл. 180. Бартель Бехам. Старуха и демон. Ок. 1532 г. Ксилография. 26,1 x 29,7 см. Замок Фриденштайн, Гота.
- Илл. 181. Якоб Бинк. Старухи и демон. 1528 г. Бумага, резцовая гравюра. 9,2 x 7,5 см. Альбертина, Вена.
- Илл. 182. Святая Маргарита и демон. Мезирикорд скамей хора Старой церкви в Дордрехте. Середина XVI века. Резьба по дереву.
- Илл. 183. Альбрехт Гельмерс. Аристотель и Филлида. Мезирикорд в интерьере церкви святой Екатерины в Хогстратене. 1532–1548 гг. Резьба по дереву.
- Илл. 190. Давид Рейкарт III. Дьявольский концерт. Начало 1650-х гг. Х., м. 60 x 80 см. Коллекция Юлис-Стреус ван ден Брук.
- Илл. 191. Давид Рейкарт III. Испытание святого Антония. 1650-е гг. Д., м. 49 x 63 см. Палаццо Питти, Флоренция.
- Илл. 192. Давид Рейкарт III. Аллегория суеты. 1650-е гг. Д., м. 28 x 27 см. Замок Вайсенштайн, Поммерсфельден.
- Илл. 193. Давид Рейкарт III. Женщина считает монеты (Скупость). 1650-е гг. Д., м. 36 x 30 см. Музей изящных искусств, Лион.
- Илл. 194. Давид Тенирс Младший, мастерская. Безумная Грета. 1650-е гг. Д., м. 48 x 69 см. Частное собрание.
- Илл. 195. Мастерская или круг Давида Тенирса Младшего. Безумная Грета. 1660-е гг. Х., м. 51 x 75 см. Частная коллекция.
- Илл. 196. Мастерская или круг Давида Тенирса Младшего. Безумная Грета. 1660-е гг. Д., м. 44 x 66 см. Частная коллекция.
- Илл. 197. Неизвестный мастер. Безумная Грета. Вторая половина XVII в. Д., м. 38,7 x 58,4 см. Частная коллекция.
- Илл. 198. Давид Тенирс Младший. Богач в аду. Ок. 1647 г. Д., м. 48 x 69 см. НГ, Лондон.
- Илл. 199. Мастерская Давида Тенирса Младшего. Богач в аду. 1660-е гг. Х., м. 51,5 x 71,5 см. Музей Изящных искусств, Лилль.
- Илл. 200. Давид Тенирс Младший (?). Безумная Грета. 1650-е гг. (?). Х., м. 20 x 17 см. Частное собрание.
- Илл. 201. Давид Тенирс Младший (?). Ведьма. 1650-е гг. (?). Х., м. 20 x 17 см. Частное собрание.
- Илл. 202. Бартолле Флемаль. Колдовство. 1640-е гг. Х., м. 131,5x192,5 см. Государственная галерея, Нейбург-на-Дунае.
- Илл. 203. Гиллис Мостарт. Воз сена. Ок. 1575 г. Д., м. 116x203 см. Музей монастыря Святой Екатерины, Утрехт.

- Илл. 204. Маттеус ван Гельмонт. Испытание святого Антония. 1678 г. Х., м. 55,4 x 69 см. Частное собрание.
- Илл. 205. Маттеус ван Гельмонт. Испытание святого Антония. Середина XVII в. Х., м. 58,8 x 82,6 см. Частное собрание.
- Илл. 206. Маттеус ван Гельмонт. Испытание святого Антония. Середина XVII в. Х., м. 64 x 81 см. Частное собрание.
- Илл. 207. Эгберт ван Хемскерк Младший. Лютер в аду. 1700-е гг. Х., м. Музей Реформации, Женева.
- Илл. 208. Эгберт ван Хемскерк Младший. Кальвин в аду. 1700-е гг. Х., м. Музей Реформации, Женева.
- Илл. 209. Мартин Шонгауэр. Испытание святого Антония. 1470-е гг. Бумага, гравюра резцом. 31,1 x 22,9 см. Метрополитен, Нью-Йорк.
- Илл. 210. Лукас Кранах Старший. Испытание святого Антония. 1506 г. Бумага, ксилография. 40,8 x 28 см. ХМ, Филадельфия.
- Илл. 211. Монограммист MR. Испытание святого Антония. Конец XV в. Бумага, резцовая гравюра. 15,9 x 11,5 см. Альбертина, Вена.
- Илл. 212. Неизвестный гравёр. Испытания святого Антония. 1522 г. Бумага, ксилография. 26,3 x 38,2 см. НГ, Вашингтон.
- Илл. 213. Рафаэль и Ян Саделер по рисунку Мартена де Воса. Святой Антоний. 1583–1588 гг. Бумага, гравюра резцом. 17,4 x 21,4 см. Рейксмузеум, Амстердам.
- Илл. 214. Рафаэль и Ян Саделер по рисунку Мартена де Воса. Святой Дидим. 1583–1588 гг. Бумага, гравюра резцом. 17,5 x 20,4 см. Рейксмузеум, Амстердам.
- Илл. 215. Рафаэль и Ян Саделер по рисунку Мартена де Воса. Святой Иван. 1583–1588 гг. Бумага, гравюра резцом. 20 x 16,6 см. Рейксмузеум, Амстердам.
- Илл. 216. Рафаэль и Ян Саделер по рисунку Мартена де Воса. Святой Калуппан. 1583–1588 гг. Бумага, гравюра резцом. 14,7 x 18,2 см. Рейксмузеум, Амстердам.
- Илл. 217. Рафаэль и Ян Саделер по рисунку Мартена де Воса. Святой Альфедж. 1583–1588 гг. Бумага, гравюра резцом. 16,5 x 20,4 см. Рейксмузеум, Амстердам.
- Илл. 218. Рафаэль и Ян Саделер по рисунку Мартена де Воса. Святой Беат. 1583–1588 гг. Бумага, гравюра резцом. 16,9 x 20,8 см. Рейксмузеум, Амстердам.
- Илл. 219. Антониус Вирикс Младший по рисунку Мартена де Воса. Сошествие в ад. Ок. 1584 г. Бумага, резцовая гравюра. 18 x 15 см. Гравюрный кабинет, Дрезден.
- Илл. 220. Хендрик Гольциус. Испытание святого Антония. Ок. 1593 г. Бумага, резцовая гравюра. 21 x 14 см. Рейксмузеум, Амстердам.

- Илл. 221. Неизвестный гравер по рисунку Яна ван дер Страта. Искушение святого Антония. 1601 г. Бумага, резцовая гравюра. 20 x 14 см. Рейксмузеум, Амстердам.
- Илл. 222. Антонио Темпеста. Искушение святого Антония. 1597 г. Бумага, резцовая гравюра. 23,3 x 16,5 см. Метрополитен, Нью-Йорк.
- Илл. 223. Джузеппе Антонио Петрини по картине Давида Тенирса Младшего. Ведьма (Безумная Грета). Первая половина XVIII в. Бумага, офорт. 42 x 29 см. Коллекция Веллкома, Лондон.
- Илл. 224. Йозеф Хайнц Младший. Медея. 1641 г. Х., м. 50 x 89 см. Венецианская частная коллекция.
- Илл. 225. Йозеф Хайнц Младший. Аллегория. 1674 г. Х., м. 150 x 175 см. Музей истории искусства, Вена.
- Илл. 226. Йозеф Хайнц Младший. Плутон и Прозерпина. Середина XVII в. Х., м. 94 x 132 см. Частное собрание.
- Илл. 227. Йозеф Хайнц Младший. Плутон и Прозерпина. Середина XVII в. Х., м. Музей в Марианске-Лазне.
- Илл. 228. Йозеф Хайнц Младший. Аллегория Бренности. Середина XVII в. Х., м. 63 x 71 см. Пинакотека Брера, Милан.
- Илл. 229. Йозеф Хайнц Младший. Алхимия. 1650-е гг. Х., м. 91 x 158 см. Частная коллекция.
- Илл. 230. Йозеф Хайнц Младший. Колдовство. 1650-е гг. Х., м. 91 x 158 см. Частная коллекция.
- Илл. 231. Альбрехт Дюрер. Четыре ведьмы. 1497 г. Бумага, гравюра резцом. 19 x 13,3 см. ГЭ.
- Илл. 232. Андрис ван Баесроде. Искушение святого Антония. Первая четверть XVII в. Х., м. Частное собрание.
- Илл. 233. Андрис ван Баесроде. Доктор Фауст. Первая четверть XVII в. Х., м. Частное собрание.
- Илл. 234. Франс Франкен Младший. Искушение святого Антония. 1605 г. Д., м. 42,5 x 27,5 см. Частное собрание.
- Илл. 235. Иероним Вирикс по рисунку Франса Франкена Младшего. Искушение святого Антония. Начало XVII в. Бумага, резцовая гравюра. 9 x 6 см. Рейксмузеум, Амстердам.
- Илл. 236. Последователь Яна Брейгеля Старшего. Искушение святого Антония. XVII в. Д., м. 18,5 x 24,5 см. Частное собрание.
- Илл. 237. Последователь Яна Брейгеля Старшего. Искушение святого Антония. XVII в. Х., м. 148 x 230 см. НМ скульптуры, Вальядолид.
- Илл. 238. Мартен де Вос. Искушение святого Антония. 1594 г. Д., м. 280 x 212 см. Королевский музей изящных искусств, Антверпен.
- Илл. 239. Жак Калло. Искушение святого Антония. 1617 г. Бумага, офорт. 37 x 49,3 см. Художественный музей Принстонского университета.

Илл. 240. Жак Калло. Испытание святого Антония. 1635 г. Бумага, офорт. 35,5 x 46,3 см. ГЭ.

Илл. 241. Неизвестный художник (Якоб ван Сваненбург (?)). Испытание святого Антония. 1617–1620 гг. Х., м. 89 x 118 см. Частное собрание.

Илл. 242. Неизвестный художник. Музыцирующие демоны. Середина XVII в. Бумага, рисунок черным мелом. 26 x 39,3 см. Рейксмузеум, Амстердам.

Илл. 243. Франс Франкен Младший. Испытание святого Антония. 1605–1610 гг. Рисунок пером коричневым тоном. 19,7 x 29,2 см. Британский музей, Лондон.

Илл. 244. Франс Франкен Младший. Кухня ведьм. 1610 г. Рисунок пером коричневым тоном и акварелью по подготовке черном мелом. 19 x 27 см. Альбертина, Вена.

Илл. 245. Франс Франкен Младший. Кухня ведьм. 1610-е гг. Рисунок пером и кистью коричневым тоном. 25,8 x 38,9 см. Лувр, Париж.

Илл. 246. Неизвестный художник. Испытание святого Антония. XVII в. Медь, м. 18,9 x 25,1 см. Частное собрание.

Илл. 247. Франс Франкен Младший (?). Испытание святого Антония. Ок. 1605 г. Рисунок пером и коричневым тоном. 16,5 x 18,2 см. Частное собрание.

Илл. 248. Давид Тенирс Младший. Испытание святого Антония. 1665–1670 гг. Х., м. 80 x см. Музей Западного искусства, Токио.

Илл. 249. Франс Франкен Младший. Испытание святого Антония. Ок. 1610 г. Рисунок пером и акварелью. 10 x 19 см. ГЭ.

Илл. 250. Последователь Иеронима Босха (Ян Мандейн (?)). Орфей в аду. XVI в. Д., м. 50 x 69 см. Частное собрание.

Илл. 251. Последователь Иеронима Босха (Хери мет Блес (?)). Орфей в аду. XVI в. Д., м. 23,2 x 30,2 см. Музей де Янга, Сан-Франциско.

Илл. 252. Ян Брейгель Старший. Орфей в аду. 1594 г. Медь, м. 27 x 36 см. Палаццо Питти, Флоренция.

Илл. 253. Ян Брейгель Старший. Орфей в аду. Ок. 1594 г. Медь, м. 25 x 34,4 см. Палаццо Колонна, Рим.

Илл. 254. Ян Брейгель Старший. Орфей в аду. 1594 г. Медь, м. 26 x 35,2 см. Частное собрание.

Илл. 255. Ян Брейгель Старший. Орфей в аду. Ок. 1594 г. Медь, м. Честное собрание.

Илл. 256. Вергил Солис. Орфей перед Плутоном и Прозерпиной. Метаморфозы. Франкфурт, 1581. Х, 11-52. Университет Вермонта.

Илл. 257. Рулант Саверей. Орфей в аду. 1610-е гг. Д., м. 27 x 35 см. Музей истории искусства, Вена.

Илл. 258. Ян Брейгель Старший, Иоганн Роттенхаймер. Сошествие в ад. 1597 г. Медь, м. 26,5 x 35,5 см. Маурицхейс, Гаага.

- Илл. 259. Ян Брейгель Старший. Сошествие в ад. 1593 г. Медь, м. 25,6 x 34,9 см. Частное собрание, Риггесберг.
- Илл. 260. Ян Брейгель Старший. Сошествие в ад. Ок. 1595 г. Х., м. 25 x 35 см. Палаццо Колонна, Рим.
- Илл. 261. Ян Брейгель Старший. Эней в преисподней. 1598 г. Медь, м. 26,4 x 35,3 см. Частное собрание.
- Илл. 262. Ян Брейгель Старший. Эней в преисподней. 1604 г. Медь, м. 25,7 x 35,3 см. Палаццо Колонна, Рим.
- Илл. 263. Незвестный художник (Ян Брейгель Старший (?)). Эней в преисподней. Ок. 1604 г. Медь, м. 44,4 x 66,6 см. НГ, Братислава.
- Илл. 264. Ян Брейгель Старший. Эней в преисподней. Ок. 1600 г. Медь, м. 36 x 52 см. Музей истории искусства, Вена.
- Илл. 265. Ян Брейгель Старший. Эней в преисподней. 1600 г. Медь, м. 24,5 x 36 см. Музей изящных искусств, Будапешт.
- Илл. 266. Ян Брейгель Старший (?). Эней в преисподней. 1600-е гг. Медь, м. 26,8 x 35,3 см. Музей Торвальдсена, Копенгаген.
- Илл. 267. Ян Брейгель Старший. Юнона в преисподней. 1598 г. Медь, м. 25,5 x 35,5 см. Галерея Старых мастеров, Дрезден.
- Илл. 268. Ян Брейгель Старший. Искушение святого Антония. 1604 г. Медь, м. 25,5 x 35 см. Галерея Старых мастеров, Дрезден.
- Илл. 269. Последователь Яна Брейгеля Старшего. Искушение святого Антония. XVII в. Медь, м. 26,5 x 36,5 см. ГЭ.
- Илл. 270. Ян Брейгель Старший. Искушение святого Антония. 1601 г. Медь, м. 26,5 x 36,3 см. Старая Пинакотека, Мюнхен.
- Илл. 271. Никлаус Мануэль Дойч. Ведьма. 1518 г. Тонированная бумага, Рисунок пером и белилами. 26,9 x 13,2 см. Берлинский гравюрный кабинет.
- Илл. 272. Тинторетто. Избиение младенцев. 1587 г. Х., м. 422 x 546 см. Скуола Сан-Рокко, Венеция.
- Илл. 273. Якопо Понтормо. Десять тысяч мучеников. 1530 г. Д., м. 65 x 73 см. Галерея Уффици, Флоренция.
- Илл. 274. Россо Фьорентино. Моисей и дочери Иофора. 1523 г. Х., м. 117 x 160 см. Галерея Уффици, Флоренция.
- Илл. 275. Тинторетто. Чудо Медного Змея. 1576 г. Х., м. 840 x 520 см. Скуола Сан-Рокко, Венеция.
- Илл. 276. Федерико Цуккаро. Цербер. 1586–1588 гг. Рисунок красным и черным мелом. 26 x 42 см. Галерея Уффици, Флоренция.

Илл. 277. Федерико Цуккаро. Страшный суд. 1575–1579 гг. Фреска. Санта Мария дель Фьоре, Флоренция.

Илл. 278. Тинторетто. Страшный суд. 1562–1563 гг. Х., м. 1450 x 590 см. Мадонна-дель-Орто, Венеция.

Илл. 279. Мартен де Вос. Страшный суд. Конец XVI в. Д., м. Церковь в Норрсунде.

Илл. 280. Ян Брейгель Старший. Ад. 1594–1596 гг. Медь, м. 27 x 36 см. Пинакотека Амброзиана, Милан.

Илл. 281. Ян Брейгель Младший. Испытание святого Антония. 1630-е гг. Д., м. 54,4 x 83,5 см. Кунстхалле, Карлсруэ.

Илл. 282. Ян Брейгель Старший. Кузница Вулкана. Аллегория огня. 1604 г. Медь, м. 46 x 66 см. Пинакотека Амброзиана, Милан.

Илл. 283. Ян Брейгель Младший. Эней в преисподней. 1630-е гг. Медь, м. 26,7 x 35,9 см. Метрополитен, Нью-Йорк.

Илл. 284. Питер Брейгель Младший. Испытание святого Антония. Первая четверть XVII в. Д., м. 49 x 65 см. Частное собрание.

Илл. 285. Питер Брейгель Младший. Испытание святого Антония. Первая четверть XVII в. 70 x 104 см. Д., м. Музей-квартира А. Н. Толстого, Москва.

Илл. 286. Питер Брейгель Младший. Горный источник. Первая четверть XVII в. Д., м. Д – 16,5 см. НГ, Прага.

Илл. 287. Хендрик Гольциус по композиции Яна ван дер Страта. Страшный суд. 1577–1579 гг. Бумага, резцовая гравюра. Д – 26,2 см. Рейксмузеум, Амстердам.

Илл. 288. Баттиста Досси. Ночь. 1544 г. Х., м. 82 x 149,5 см. Галерея Старых мастеров, Дрезден.

Илл. 289. Неизвестный гравер. Ведьмы в Трире. 1593 г. Бумага, офорт. 29,3 x 29 см. Британский музей, Лондон.

Илл. 290. Якоб ван Сваненбург. Страшный суд. 1590–1600-е гг. Д., м. 28 x 88 см. Рейксмузеум, Амстердам.

Илл. 291. Якоб ван Сваненбург. Эней в аду. 1590–1600-е гг. Х., м. 150 x 101,5 см. Королевский музей изящных искусств, Брюссель.

Илл. 292. Якоб ван Сваненбург (?). Страшный суд. 1590–1600-е гг. Медь, м. 48,8 x 71,1 см. Частное собрание.

Илл. 293. Антон Вирикс по рисунку Мартена де Веса. Ок. 1585 г. Бумага, резцовая гравюра. 19,2 x 24,9 см. Рейксмузеум, Амстердам.

Илл. 294. Педро Ровиале. Страшный суд. 1548–1550 гг. Фреска. Часовня Сомария в замке Капуано, Неаполь.

- Илл. 295. Петер Коол по рисунку Мартена де Воса. Семь смертных грехов. XVII в. Бумага, резцовая гравюра. 22,8 x 29 см.
- Илл. 296. Якоб ван Сваненбург. Ад. Ок. 1620 г. Д., м. 93,5 x 124 см. Лакенхал, Лейден.
- Илл. 297. Мартен де Вос. Страшный суд. 1570 г. Х., м. 263 x 262 см. Музей изящных искусств, Севилья.
- Илл. 298. Ян ван дер Страт. Страшный суд. 1583 г. Фреска. Вилла Пацци аль Паруджано, Монтемурло.
- Илл. 299. Франсуа де Номе. Ад. 1622 г. Х., м. 175 x 113 см. Музей искусства и археологии, Безансон.
- Илл. 300. Наполетано. Данте в аду. Ок. 1620 г. Д., м. 44 x 67 см. Галерея Уфицци, Флоренция.
- Илл. 301. Наполетано (?). Ведьмы. Первая Четверть XVII в. Медь, м. 11 x 17 см. Частное собрание.
- Илл. 302. Наполетано (?). Ад. Ок. 1620 г. Медь, м. 33,5 x 43 см. Лакенхал, Лейден.
- Илл. 303. Сальватор Роза. Шабаш. Середина XVII в. Х., м. 87 x 73 см. ХМ, Хьюстон.
- Илл. 304. Сальватор Роза. Испытание святого Антония. 1640-е гг. Х., м. Пинакотека Рамбальди, Санремо.
- Илл. 305. Сальватор Роза. Шабаш. Ок. 1646 г. Х., м. 72 x 132 см. НГ, Лондон.
- Илл. 306. Сальватор Роза. Шабаш. 1640-е гг. Рисунок пером и коричневым тоном. 21,8 x 31,7 см. Метрополитен, Нью-Йорк.
- Илл. 307. Давид Тенирс Младший. Картежники. 1630-е гг. Бумага, черный мел. 19 x 20,6 см. Альбертина, Вена.
- Илл. 308. Адриан Браувер. Трактирщик. 1630-е гг. Д., м. 31 x 24 см. Старая Пинакотека, Мюнхен.
- Илл. 309. Последователь Адриана Браувера. Испытание святого Антония. 1630-е гг. Д., м. 27,2 x 21 см. Государственный музей, Берлин.
- Илл. 310. Корнелис Монинкс. Испытание святого Антония. Середина XVII в. Рисунок черным мелом на пергамене. 29 x 37,7 см. ГЭ.
- Илл. 311. Адриан Браувер. Курильщик. 1630-е гг. Рисунок пером и кистью коричневым тоном. 18 x 15 см. Британский музей, Лондон.
- Илл. 312. Давид Тенирс Младший. Испытание святого Антония. 1635 г. Д., м. 41 x 32 см. Частная коллекция.
- Илл. 313. Давид Тенирс Младший. Испытание святого Антония. 1634 г. Д., м. 20 x 30 см. Замок Анхольт, Иссельбург.
- Илл. 314. Корнелис Сафтлевен. Испытание святого Антония. 1629 г. Д., м. 26,5 x 34,7 см. Частное собрание.
- Илл. 315. Корнелис Сафтлевен. Испытание святого Антония. 1629 г. Д., м. 48 x 62 см. Фонд Кустодия, Париж.

- Илл. 316. Корнелис Сафтлевен. Испытание святого Антония. Ок. 1629 г. Д., м. 47 x 59 см. Коллекция князей Лихтенштейна, Вадуц.
- Илл. 317. Корнелис Сафтлевен. Звериный университет. 1655 г. Х., м. 66,7 x 85 см. Музей искусств Далласа.
- Илл. 318. Франс ван ден Вейнгарде по композиции Давида Тенирса Младшего. Испытание святого Антония. 1636–1660 гг. Бумага, офорт. 19 x 26,5 см. Музей Бойманса ван Бенингена, Роттердам.
- Илл. 319. Давид Тенирс Младший (?). Пещера испытания святого Антония. 1630-е гг. Бумага, рисунок черным мелом и пером. 19,2 x 27,3 см. Музей изобразительного искусства, Ренн.
- Илл. 320. Корнелис Сафтлевен. Безумная Грета. 1629–1632 гг. Д., м. Художественный институт, Чикаго.
- Илл. 321. Корнелис Сафтлевен. Врата ада. 1629–1632 гг. Д., м. Частное собрание.
- Илл. 322. Лукас Ворстерман по рисунку Антониса ван Дейка. Портрет Корнелиса Сафтлевена. 1630–1645 гг. Бумага, гравюра резцом. 23,8 x 15,8 см. Рейксмузеум, Амстердам
- Илл. 323. Корнелис Сафтлевен. Крестьянин с собакой. 1630-е гг. Д., м. 27,6 x 33,3 см. ГМ, Шверин.
- Илл. 324. Давид Тенирс Старший. Аллегория брэнности. 1633 г. Д., м. 47 x 70 см. Частное собрание.
- Илл. 325. Корнелис Сафтлевен, Давид Тенирс Младший. Интерьер со служанкой. 1630–1640-е гг. Д., м. 41 x 56 см. Музей истории искусства, Вена.
- Илл. 327. Корнелис Сафтлевен. Испытание Иова. 1631 г. Д., м. 57,5 x 79,8 см. Музей истории искусства, Вена.
- Илл. 328. Корнелис Сафтлевен. Изгнание бесов в стадо свиней. 1660 г. Х., м. 49,5 x 69,5 см. ГЭ.
- Илл. 329. Корнелис Сафтлевен. Изгнание бесов в стадо свиней. 1650-е гг. Д., м. 48 x 64 см. ГЭ.
- Илл. 330. Давид Тенирс Младший. Испытание святого Антония. 1645–1650 гг. Д., м. 26,4 x 36,6 см. Музей Майера ван ден Берге, Антверпен.
- Илл. 331. Давид Тенирс Младший. Испытание святого Антония. Середина XVII в. Д., м. 22 x 17 см. Государственный музей искусств, Копенгаген.
- Илл. 332. Давид Тенирс Младший. Испытание святого Антония. 1650-е гг. Х., м. 100 x 134 см. ГЭ.
- Илл. 333. Давид Тенирс Младший. Испытание святого Антония. 1650 г. Медь, м. 55 x 69 см. Прадо, Мадрид.
- Илл. 334. Франс Халс. Гуляки. Ок. 1617 г. Х., м. 131,4 x 99,7 см. Метрополитен, Нью-Йорк.
- Илл. 335. Йос ван Красбек. Испытание святого Антония. 1650 г. Х., м. 78 x 116 см. Кунстхалле, Карлсруэ.
- Илл. 336. Ян Мандейн (?). Испытание святого Антония. Середина XVI в. Д., м. 62 x 84 см. Коллекция Гогенбухау, Вена.
- Илл. 337. Йос ван Красбек. Курильщик. Автопортрет (?). Ок. 1636 г. Д., м. 41 x 32 см. Лувр, Париж.
- Илл. 338. Адриан Браувер. Курильщики. Ок. 1636 г. Д., м. 46,4 x 36,8 см. Метрополитен, Нью-Йорк.

- Илл. 339. Рейнир ван Персейн по рисунку Корнелиса Сафтлевена. Обложка к трактату «О ненадежности и тщете мирских искусств и наук» Генриха Корнелия Агриппы Неттесгеймского. 1661 г. Бумага, ксилография. 13,7 x 8,3 см. Рейксмузеум, Амстердам.
- Илл. 340. Дирк Корнхерт. Дьявол соблазняет человека. 1550 г. Бумага, офорт. 19,5 x 27 см. Рейксмузеум, Амстердам.
- Илл. 341. Йос ван Красбек (?). Испытание святого Антония. 1650-е гг. Х., м. Частное собрание.
- Илл. 342. Питер ван дер Хейден по рисунку Питера Брейгеля Старшего. Ведьма из Маллегема. 1559 г. Резцовая гравюра на меди. 33,3 x 46,8 см. Рейксмузеум, Амстердам.
- Илл. 343. Питер ван дер Хейден по рисунку Питера Брейгеля Старшего. Ведьма из Маллегема. 1610-е гг. Резцовая гравюра на меди. 35,7 x 47,5 см. Рейксмузеум, Амстердам.
- Илл. 344. Питер ван дер Хейден по рисунку Питера Брейгеля Старшего. Доктор Сноттольф. 1559 г. Резцовая гравюра на меди. 35,3 x 47,3 см. Центральный институт графики, Рим.
- Илл. 345. Питер ван дер Хейден по рисунку Питера Брейгеля Старшего. Святой Иаков и волшебник Гермоген. 1565 г. Резцовая гравюра на меди. 22 x 29 см. Рейксмузеум, Амстердам.
- Илл. 346. Питер ван дер Хейден по рисунку Питера Брейгеля Старшего. Падение волшебника Гермогена. 1565 г. Резцовая гравюра на меди. 22 x 29 см. Рейксмузеум, Амстердам.
- Илл. 347. Ганс Бальдунг Грин. Шабаш. 1510 г. Ксилография. 37,8 x 25,7 см. Рейксмузеум, Амстердам.
- Илл. 348. Ганс Бальдунг Грин. Две ведьмы. 1523 г. Д., м. 65,3 x 45,6 см. Штеделевский художественный институт, Франкфурт-на-Майне.
- Илл. 349. Анонимный гравер. Сцена погодной магии из трактата Олауса Магнуса «История Северных народов». 1555 г. Ксилография. Folio 112. Библиотека католического университета, Левен.
- Илл. 350. Неизвестный фламандский миниатюрист. Святой Иаков из Молитвинника. 1525 г., Книжная миниатюра. Folio 90 verso. Музей Меермано-Вейстернианум, Гаага.
- Илл. 351. Анонимный гравер. Религия из «Иконологии» Чезаре Рипы. 1603 г. Ксилография. С. 430. Библиотека университета, Лейден.
- Илл. 352. Ян Молейнс. Слоны в Антверпене. 1563 г. Цветная ксилография. 28,5 x 40 см. Британский музей, Лондон.
- Илл. 353. Бернард де Рейкер. Слоны. 1563 г. Бумага, рисунок черным мелом. 18,3 x 20 см. Лувр, Париж.
- Илл. 354. Герард ван Гркнинг. Слоны. 1563 г. Бумага, офорт. 40,5 x 54,1 см. Рейксмузеум, Амстердам.
- Илл. 355. Неизвестный флорентийский художник. Христианская аллегория. 1470–1480-е гг. Цветная ксилография. 27,2 x 19,2 см. Британский музей, Лондон.
- Илл. 356. Иероним Босх. Фокусник. Ок. 1475 г. Х., м. 53 x 65 см. Муниципальный музей, Сен-Жермен-ан-Ле.

Илл. 357. Франс Франкен Младший. Кухня ведьм. 1604 г. Медь, м. 28,5 х 21,5 см. Частная коллекция.

Илл. 358. Консоль аркатурного пояса северного фасада церкви святой Марии в Гельнхаузене. Первая четверть XII в.

Илл. 359. Мастер Миссала Поля Бея. Маргиналия романа Мартина ле Франка «Защитник дам». 1451 г. Книжная миниатюра. Folio 105 verso. Национальная библиотека Франции, Париж.

Илл. 360. Неизвестный мастер. Дамы, занимающиеся колдовством. Книжная миниатюра из романа Мартина ле Франка «Защитник дам». 1470-е гг. Folio 344 recto. Муниципальная библиотека, Гренобль.

Илл. 361. Неизвестный мастер из Брюгге. Шабаш из книги Жана Тинктора «Трактат против вальденсы». 1460-е гг. Folio 3 verso. Королевская Библиотека, Брюссель.

Илл. 362. Мастерская Маргариты Йоркской. Шабаш из книги Жана Тинктора «Трактат против вальденсы». 1470-е гг. Folio 1 verso. Национальная библиотека Франции, Париж.

Илл. 363. Неизвестный мастер из Брюгге. Шабаш из книги Жана Тинктора «Трактат против вальденсы». 1470-е гг. Folio 1 verso. Бодлианская библиотека, Оксфорд.

Илл. 364. Питер Пауль Рубенс. Сатурн, пожирающий своего сына. 1636–1638 гг. Х., м. 182,5 х 87 см. Прадо, Мадрид.

Илл. 365. Франс Франкен Младший. Кухня ведьм. 1606. Д., м. 46,6 х 35,2. Музей Виктории и Альберта, Лондон.

Илл. 366. Франс Франкен Младший (?). Кухня ведьм. Ок. 1606 г. Д., м. 51,5 х 39,5 см. Частное собрание.

Илл. 367. Франс Франкен Младший. Кухня ведьм. Ок. 1610 г. Д., м. 51,8 х 66 см. Музей истории искусства, Вена.

Илл. 368. Франс Франкен Младший. Кухня ведьм. 1606 г. Д., м. 54,5 х 66,5 см. ГЭ.

Илл. 369. Иероним Франкен Младший, круг (?). Кухня ведьм. Начало XVII в. Д., м. 49 х 73 см. Частное собрание.

Илл. 370. Иероним Франкен Младший. Кухня ведьм. 1610-е гг. Д., м. 51,5 х 67 см. Народная галерея, Прага.

Илл. 371. Франс Франкен Младший. Кухня ведьм. 1610 г. 42 х 69,1 см. Старая Пинакотека, Мюнхен.

Илл. 372. Иероним Франкен Младший. Кухня ведьм. 1610-е гг. Д., м. 44 х 67 см. Частная коллекция.

Илл. 373. Франс Франкен Младший. Шабаш. 1607 г. Д., м. 56 х 83,5 см. Музей истории искусства, Вена.

Илл. 374. Андреа Мантенья. Мадонна Тривульцио. 1497 г. Х., т. 287 х 214 см. Пинакотека замка Сфорца, Милан.

Илл. 375. Франс Франкен Младший. Шабаш. 1610-е гг. Рисунок пером и кистью коричневым тоном. 21,7 x 16,1 см. Британский музей, Лондон.

Илл. 376. Маттеус Мериан по рисунку Михаэля Герра. Шабаш. 1626 г. Офорт. 31,8 x 32,5 см. Британский музей, Лондон.

Илл. 377. Неизвестный мастер. Дамы, занимающиеся колдовством. Книжная миниатюра из романа Мартина ле Франка «Защитник дам». 1470-е. Folio 344 recto. Муниципальная библиотека, Гренобль.

Илл. 378. Давид Тенирс Младший. Шабаш. 1633 г. Д., м. 32 x 54 см. Музей де ла Шартрез, Дуэ.

Илл. 379. Ян ван де Велде Младший. Шабаш. 1626 г. Резцовая гравюра на меди. 21,6 x 29 см. Рейксмузеум, Амстердам.

Илл. 380. Давид Тенирс Младший. Художник в мастерской. 1635 г. Д., м. 54,6 x 77,5 см. Частная коллекция.

Илл. 381. Давид Тенирс Младший. Ведьма. 1630-е гг. Д., м. 25 x 19 см. Частная коллекция.

Илл. 382. Давид Тенирс Младший. Ведьма. 1670-е гг. Д., м. 64,2 x 48,5 см. Кунстхалле, Гамбург.

Илл. 383. Давид Тенирс Младший, Вальтер Гизертс «Портрет Иеронимуса ван Веерта». 1676 г. Х., м. 116 x 80 см. Рейксмузеум, Амстердам.

Илл. 384. Давид Тенирс Младший. Ведьма. 1630-е гг. Д., м. 31 x 46 см. Дворец Шласхайм, Мюнхен.

Илл. 385. Давид Тенирс Младший. Крестьянин, вызывающий дьявола. 1630-е гг. Д., м. 25 x 23 см. Музей изящных искусств, Бордо.

Илл. 386. Давид Тенирс Младший. Кухня ведьм. Конец 1630-х гг. Медь, м. 37 x 51 см. Историческое общество, Нью-Йорк.

Илл. 387. Давид Тенирс Младший. Кухня ведьм. 1640-е гг. Д., м. 48 x 69,5 см. Академия художеств, Вена.

Илл. 388. Давид Тенирс Младший. Кухня ведьм. 1640-е гг. Д., м. 40 x 55 см. Музей Пуатье.

Илл. 389. Давид Тенирс Младший. Кухня ведьм. 1640-е г. Рисунок черным и белым мелом на серо-голубой бумаге. 30 x 41,5 см. Национальная библиотека, Загреб.

Илл. 390. Давид Тенирс Младший. Кухня ведьм. 1640-е гг. Д., м. 29 x 27 см. Кунстхалле, Карлсруэ.

Илл. 391. Последователь Давида Тенирса Младшего. 1690-е гг. Х., м. Исторический музей, Берлин.

Илл. 392. Жак Алиаме по картине Давида Тенирса Младшего. 1755 г. 35,8 x 27,2 см. Резцовая гравюра на меди, офорт. Музей истории религии, Санкт-Петербург.

Илл. 393. Давид Тенирс Младший. Шабаш. 1640-е гг. Д., м. 28,1 x 27 см. Кунстхалле, Карлсруэ.

Илл. 394. Жак Алиаме по картине Давида Тенирса Младшего. 1755 г. 38,2 x 27,9 см. Резцовая гравюра на меди, офорт. Музей истории религии, Санкт-Петербург.

Илл. 395. Маттеус ван Гельмонт. Алхимик. 1660-е гг. Х., м. 50,4 x 68,5 см. Музей Фабра, Монпелье.

Илл. 396. Йоос ван Красбек. Кухня ведьм. 1640-е гг. Рисунок пером и кистью коричневым тоном по подготовке карандашом. 19,5 x 29,4 см. Национальная галерея, Оттава.

Илл. 397. Шарль-Эммануэль Бизе. Шабаш. 1661–1686 гг. Д., м. 33,5 x 47,7 см. Частная коллекция.

Илл. 398. Бартоломеус Спрангер (?). Шабаш. 1566-1570 гг. Д., м. 74 x 108 см. Частная коллекция.

Илл. 399. Якоб Корнелис ван Отсанен. Аэндорская волшебница. 1526 г. Д., м. 85,5 x 122,8 см. Рейксмузеум, Амстердам.

Илл. 400. Леонарт Брамер. Шабаш среди античных руин. 1630-е гг. Медь, м. 27 x 36 см. Музей изящных искусств, Бордо.

Илл. 401. Клас Якобс ван дер Хек. Шабаш. 1636 г. Д., м. 57 x 97 см. Городской музей Алкмара.

Илл. 402. Себастьян Вранкс. Шабаш. 1600-е гг. Д., м. 73,5 x 108,5 см. Частная коллекция.

Илл. 403. Якоб де Гейн. Шабаш. Первая четверть XVII в. Бумага, рисунок пером и коричневым тоном. 23,5 x 36,7 см. Метрополитен, Нью-Йорк.

Илл. 404. Якоб де Гейн. Две ведьмы. 1600-е гг. Бумага, рисунок пером и коричневым тоном. 24,4 x 15,3 см. ГЭ.

Илл. 405. Андреас Сток по рисунку Якоба де Гейна Младшего. Шабаш. 1608–1610 гг. Резцовая гравюра на меди. 43,8 x 65,4 см. Метрополитен, Нью-Йорк.

Илл. 406. Якоб де Гейн Младший. Шабаш. 1605 г. Рисунок пером и кистью серым и коричневым тоном. 45 x 68,2 см. Государственная галерея, Штутгарт.

Илл. 407. Ян Зярнко. Шабаш, иллюстрация второго издания трактата Пьера де Ланкра «Непостоянство падших ангелов и демонов». 1613 г. Ксилография. Национальная библиотека Франции, Париж.

Илл. 408. Рулант Саверей. Коровник. 1615 г. Д., м. 30,2 x 30,6 см. Рейксмузеум, Амстердам.

Илл. 409. Корнелис Сафтлевен. Святой Иаков и волшебник Гермоген. 1630-е гг. Х., м. 84,8 x 106,3 см. Частная коллекция.

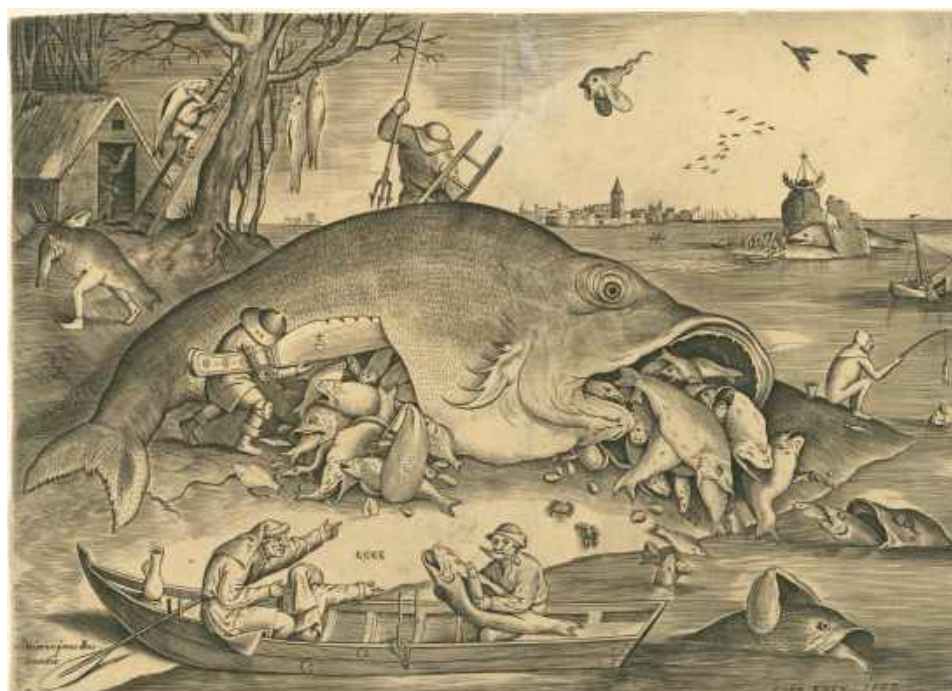
Илл. 410. Корнелис Сафтлевен. Кухня ведьм. 1630-е гг. Медь, м. 37 x 25 см. Частная коллекция.

Илл. 411. Корнелис Сафтлевен. Видение. 1660 г. Д., м. 39 x 49,5 см. Государственный музей, Копенгаген.

Илл. 412. Корнелис Сафтлевен. Шабаш. Ок. 1650 г. Х., м. Частное собрание.

Илл. 413. Корнелис Сафтлевен. Колдовство. Середина XVII в. Д., м. Частное собрание.

Иллюстрации



Илл. 1. Питер ван дер Хейден по рисунку Питера Брейгеля Старшего. Большая рыба поедает малую, 1557 г. Бумага, резцовая гравюра. 21,1 x 29,7 см. НГ, Вашингтон. Источник: <https://www.nga.gov/> (дата обращения: 15.04.25)



Илл. 2. Иероним Босх. Искушение святого Антония. 1495–1515 гг. Д., м. 131 x 238 см. Национальный музей старинного искусства, Лиссабон. Источник: <http://www.museudearteantiga.pt/> (дата обращения: 15.04.25)



Илл. 3. Иероним Босх (?). Воз сена. Ок. 1516 г. Д., м. 147 х 212 см. Прадо, Мадрид. Источник: <https://www.museodelprado.es/en/> (дата обращения: 15.04.25)



Илл. 4. Иероним Босх. Сад земных наслаждений. 1500-е гг. Д., м. 220 х 389 см. Прадо, Мадрид. Источник: <https://www.museodelprado.es/en/> (дата обращения: 15.04.25)



Илл. 5. Квентин Массейс. Святая Мария Магдалина. 1520-е гг. Д., м. 31,1 х 21,3 см. Художественный музей Филадельфии

Илл. 6. Квентин Массейс. Святая Мария Египетская. 1520-е гг. Д., м. 31,1 х 21,3 см. Художественный музей Филадельфии. Источник:

<https://philamuseum.org/search/collections?filters=%7B%22artist%22%3A%5B%22Quentin%20Massys%22%5D%7D> (дата обращения: 15.04.25)



Илл. 7. Иероним Босх. Страшный суд. 1504 г. Д., м. 163,7 х 247 см. Академия изобразительных искусств, Вена. Источник: <https://rkd.nl/images/257686> (дата обращения: 15.04.25)



Илл. 8. Последователь Иеронима Босха. Извлечение камня глупости. 1510-е гг. Д., м. 47,5 x 37,5 см. Прадо, Мадрид.

Илл. 9. Неизвестный художник. Копия с левой створки Сада земных наслаждений. Грехопадение. Вторая четверть XVI в. Д., м. 186 x 77 см. Эскориал. Источник: <https://www.museodelprado.es/en/> (дата обращения: 15.04.25)



Илл. 10. Неизвестный художник. Сад земных наслаждений. Середина XVI в. Д., м. 137 x 118 см. ГЭ. Источник:

<https://collections.hermitage.ru/entity/OBJECT/39020?query=%D0%B1%D0%BE%D1%81%D1%85&index=1> (дата обращения: 15.04.25)

Илл. 11. Неизвестный художник. Сад земных наслаждений. Середина XVI в. Х., м. 166 x 158 см. Музей изобразительных искусств, Будапешт. Источник: <https://www.szepmuveszeti.hu/> (дата обращения: 15.04.25)



Илл. 12. Неизвестный художник. Сад земных наслаждений. 1540-е гг. Х., м. (переведена с дерева). 182 x 168 см. Германский национальный музей, Нюрнберг. Источник: <https://www.gnm.de/> (дата обращения: 15.04.25)

Илл. 13. Неизвестный художник. Сад земных наслаждений. Середина XVI в. Д., м. 131,8 x 130,2 см. Библиотека Велком, Лондон. Источник: <https://wellcomecollection.org/> (дата обращения: 15.04.25)



Илл. 14. Приписывается Михилу Кокси. Сад земных наслаждений. Середина XVI в. Д., м. 184 x 178 см. Частное собрание. Источник: www.kikirpa.be (дата обращения 15.04.25)



Илл. 15. Мастерская Иеронима Босха (?). Воз сена. 1510-е гг. Д., м. 147 х 232 см. Эскориал.
 Источник: <https://rkd.nl/images/257686> (дата обращения: 15.04.25)



Илл. 16. Неизвестный мастер. Воз сена. 1560-е гг. Брюссель (?). Шпалерное ткачество. 298 х 373 см. Королевский дворец, Мадрид. Источник: el-bosco-notes.blogspot.com (дата обращения: 15.04.25)



Илл. 17. Последователь Иеронима Босха. Увенчание тернием и Бичевание Христа. 1530-е гг. Д., м. 152,2 x 85,6 см; 139,7 x 170,2 см; 152,4 x 84,5 см. Музей изящных искусств, Валенсия. Источник: <http://boschproject.org/#/> (дата обращения: 15.04.25)



Илл. 18. Последователь Иеронима Босха. Увенчание тернием. 1520-е гг. Д., м. 165 x 195 см. Эскориал. Источник: <https://www.wga.hu/html/b/bosch/5panels/12thorns.html> (дата обращения: 15.04.25)



Илл. 19. Последователь Босха. Увенчание тернием. 1530-е гг. Д., м. 138 x 164 см. Музей фонда Ласаро Гальдиано, Мадрид. Источник: <https://museolazarogaldiano.blog/> (дата обращения: 15.04.25)



Илл. 20. Иероним Босх. Увенчание тернием. 1510-е гг. Д., м. 73,5 x 59,1 см. НГ, Лондон. Источник: <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/hieronymus-bosch-christ-mocked-the-crowning-with-thorns> (дата обращения: 15.04.25)

Илл. 21. Последователь Иеронима Босха. Увенчание тернием. Середина XVI в. Д., м. 82 x 60 см. ХМ, Берн. Источник: <https://rkd.nl/en/explore/images/59748> (дата обращения: 15.04.25)



Илл. 22. Последователь Иеронима Босха. Увенчание тернием. 1530-е гг. Д., м. 83 x 68 см. Королевский музей изящных искусств, Брюссель. Источник: <https://vlaamseprimitieven.vlaamsekunstcollectie.be/en/collection/christ-mocked/> (дата обращения: 15.04.25)

Илл. 23. Последователь Иеронима Босха. Увенчание тернием. Вторая четверть XVI в. Д., м. 67,6 x 51,7 см. Художественный музей Филадельфии. Источник: <https://philamuseum.org/search/collections> (дата обращения: 15.04.25)



Илл. 24. Приписывается Жаку ле Буку. Портрет Иеронима Босха. Середина XVI в. Бумага, уголь, красный мел. 41 x 28 см. Библиотека Арраса. Источник: <https://rkd.nl/en/explore/images/147204> (дата обращения: 15.04.25)

Илл. 25. Альбрехт Дюрер. Крестьянская пара. 1519 г. Бумага, резцовая гравюра. 11,5 x 7,3 см. Метрополитен, Нью-Йорк. Источник: <https://www.metmuseum.org/> (дата обращения: 15.04.25)



Илл. 26. Франс Вербейк (?). Свадьба. 1550-е гг. Д., м. 98,5 x 147 см. Музей искусств, Бильбао.
Источник: <https://rkd.nl/images/51964> (дата обращения: 15.04.25)



Илл. 27. Герард Хоренбоут. Вавилонская башня. 1510-е г. Миниатюра из Бревиария Гримани.
Национальная библиотека Марчиана, Венеция. Источник:
<https://bibliotecanazionalemarciana.cultura.gov.it/> (дата обращения: 15.04.25).



Илл. 28. Последователь Иеронима Босха. Видение Тундала. Середина XVI в. Д., м. 54 x 72 см. Музей фонда Ласаро Гальдиано, Мадрид. Источник: <https://museolazarogaldiano.blog/> (дата обращения: 15.04.25)



Илл. 29. Последователь Иеронима Босха. Искушение святого Антония. Первая четверть XVI в. Д., м. 73 x 52,5 см. Прадо, Мадрид. Источник: <https://www.museodelprado.es/en/> (дата обращения: 15.04.25)

Илл. 30. Неизвестный художник. Портрет Иеронима Босха. 1585 г. Д., м. 15,2 x 12,7 см. Художественный музей Мида, Амхерст. Источник: <https://rkd.nl/en/explore/images/61224> (дата обращения: 15.04.25)



Илл. 31. Неизвестный художник. Мастер кузнечных мехов. Середина XVI в. Д., м. 112 x 151,5 см. Музей изящных искусств, Турне. Источник: <https://artister.ru/picture/7441/> (дата обращения: 15.04.25)



Илл. 32. Неизвестный гравер. Мастер кузнечных мехов. Середина XVI в. Бумага, резцовая гравюра. 28 x 29 см. ХМ, Сент-Луис. Источник: <https://www.slam.org/collection/objects/57541/> (дата обращения: 15.04.25)



Илл. 33. Неизвестный художник. Битва поста и масленицы. Последняя четверть XVI в. Д., м. 74,7 х 240 см. Рейксмузеум, Амстердам. Источник: <https://www.rijksmuseum.nl/nl/collectie/> (дата обращения: 15.04.25)



Илл. 34. Неизвестный художник. Битва поста и масленицы. Последняя четверть XVI в. Д., м. 67 х 236,7 см. Музей Майера ван ден Берга, Антверпен. Источник: www.kikirpa.be (дата обращения: 15.04.25)



Илл. 35. Неизвестный художник. Битва поста и масленицы. 1550-е гг. Д., м. 59 х 118,5 см. Музей Северного Брабанта, Хертогенбос. Источник: <http://collectie.hetnoordbrabantsmuseum.nl/Details/collect/6113> (дата обращения: 15.04.25)



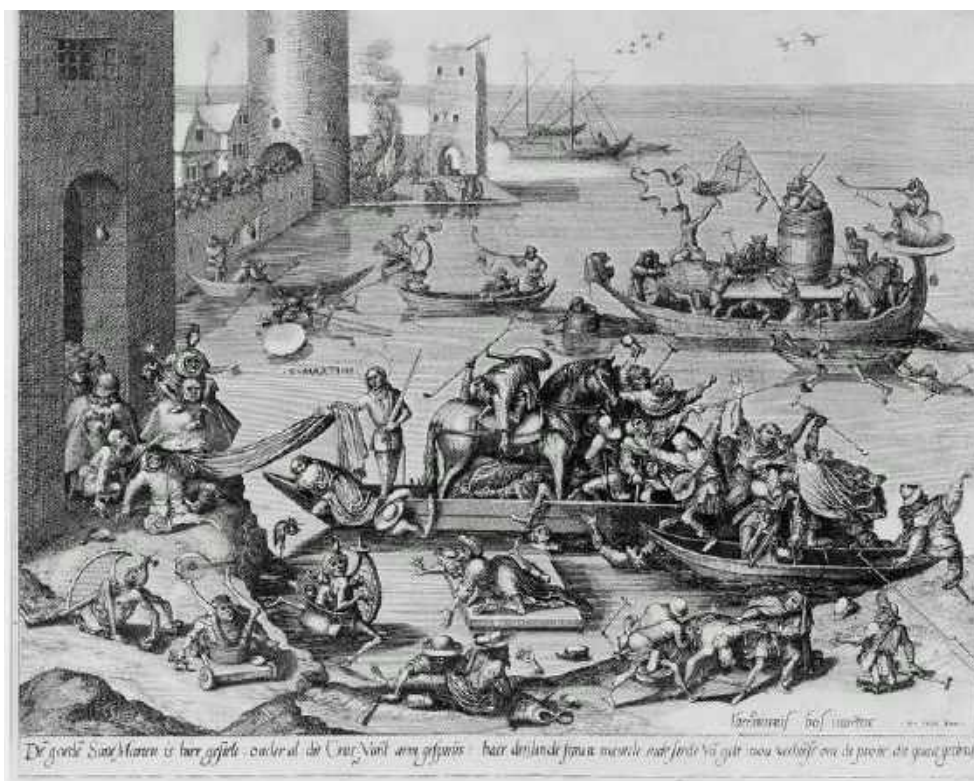
Илл. 36. Неизвестный художник. Битва поста и масленицы. XVI в. Д., м. 56,5 х 214 см. Частное собрание. Источник: <https://www.sothebys.com/en/auctions/> (дата обращения: 15.04.25)



Илл. 37. Питер Брейгель Старший. Битва масленицы и поста. 1559 г. Д., м. 118 х 164,5 см. Музей истории искусств, Вена. Источник: <https://www.khm.at/objektdb/detail/320/> (дата обращения 15.04.25)



Илл. 38. Последователь Иеронима Босха. Гротескная дуэль на льду. Середина XVI в. Д., м. 93 x 109 см. ХГ Йельского университета, Нью-Хейвен. Источник: <https://rkd.nl/images/41712> (дата обращения 15.04.25)



Илл. 39. Неизвестный гравер. Святой Мартин. XVI в. Бумага, резцовая гравюра. 34,2 x 43 см. Музей Бойманса ван Бенингена, Роттердам. Источник: <http://www.mfa.org/collections/search> (дата обращения: 15.04.25)



Илл. 40. Аларт дю Хамель. Слон. Последняя четверть XV в. Бумага, резцовая гравюра. 20,4 x 33,5 см. Альбертина, Вена. Источник: <http://www.albertina.at/> (дата обращения: 15.04.25).



Илл. 41. Незвестный художник. Святой Христофор. Вторая четверть XVI в. Д., м. 28 x 38 см. Частное собрание. Источник: <https://dunnowhyler.blogspot.com/2022/09/patron-saint-of-artists-and-painters.html> (дата обращения: 15.04.25)



Илл. 42. Неизвестный художник. Искушение святого Антония. Вторая четверть XVI в. Д., м. 28 x 38 см.

Частное собрание. Источник: <https://www.alaintruong.com/archives/2017/01/24/34848196.html> (дата обращения: 15.04.25)



Илл. 43. Последователь Иеронима Босха. Искушение святого Антония. 1520-е гг. Д., м. 53 x 44 см. Частное собрание. Источник: <https://jeroenboschplaza.com/navolger/anthony-the-temptations-of-st-59/?lang=en> (дата обращения: 15.04.25)

Илл. 44. Питер ван дер Хейден. Слепцы. 1560-е гг. Бумага, резцовая гравюра. Публичная библиотека, Нью-Йорк. Источник: http://www.wga.hu/html/h/heyden_p/blindlea.html (дата обращения: 15.04.25)



Илл. 45. Неизвестный художник. Искушение святого Антония. 1520-е гг. Д., м. 48,6 х 62,2 см. Художественный музей, Сан Франсиско. Источник: <https://legionofhonor.famsf.org/> (дата обращения: 15.04.25)



Илл. 46. Неизвестный художник. Искушение святого Антония. 1520-е гг. Д., м. 45 х 57 см. НМ, Варшава. Источник: <http://cyfrowe.mnw.art.pl/en/catalog/456200> (дата обращения: 15.04.25)



Илл. 47. Неизвестный гравер. Святой Христофор. Середина XVI в. Бумага, резцовая гравюра. 25,5 x 31,8 см. Гравюрный кабинет, Дрезден. Источник: <https://skd-online-collection.skd.museum/Details/Index/981100> (дата обращения: 15.04.25)



Илл. 48. Неизвестный художник. Святой Христофор. Первая четверть XVI в. Д., м. 35,7 x 45,9 см. Частное собрание. Источник: <http://www.sothebys.com/> (дата обращения: 15.04.25)



Илл. 49. Неизвестный художник. Искушение святого Антония. 1520-е гг. Д., м. 49 х 36 см. Женеvский музей искусства и истории. Источник: <https://www.mahmah.ch/collection/oeuvres/tentation-de-saint-antoine/cr-0029> (дата обращения: 15.04.25)

Илл. 50. Неизвестный художник. Искушение святого Антония. Первая половина XVI в. Д., м. 36,8 х 31,8 см. Источник: <https://jeroenboschplaza.com/navolger/st-anthony-temptation-st-anthony-176/?lang=en> (дата обращения: 15.04.25)



Илл. 51. Неизвестный художник. Искушение святого Антония. Первая четверть XVI в. Д., м. 33,5 х 47 см. Государственный музей, Берлин. Источник: <https://www.bildindex.de/document/obj02552054> (дата обращения: 15.04.25)



Илл. 52. Питер Брейгель Старший. Детские игры. 1560 г. Д., м. 118 х 161 см. Музей истории искусств, Вена. Источник: <https://www.khm.at/de/object/caf1a3dfb5/> (дата обращения: 15.04.25)



Илл. 53. Питер Брейгель Старший. Крестьянская свадьба. 1568 г. Д., м. 114 х 164 см. Музей истории искусств, Вена. Источник: <https://www.khm.at/de/object/fe73f687e5/> (дата обращения: 15.04.25)



Илл. 54. Иероним Босх. Триптих со святой Вильгефортис. 1497–1505 гг. Д., м. 104 х 119 см. Галерея Академия, Венеция. Источник: <https://rkd.nl/en/explore/images/56793> (дата обращения: 15.04.25)



Илл. 55. Иероним Босх. Святые отшельники. 1493–1499 гг. Д., м. 86,5 х 120 см. Галерея Академия, Венеция. Источник: <https://rkd.nl/en/explore/images/56784> (дата обращения: 15.04.25)



Илл. 56. Иероним Босх. Блаженные и проклятые. 1504–1505 гг. Д., м. 87 х 40 см. Галерея Академия, Венеция. Источник: http://boschproject.org/bosch_in_venice.html#visions (дата обращения: 15.04.25)



Илл. 57. Иероним Босх и мастерская. Страшный суд. Конец XV в. Д., м. 99 х 117,5 см. Музей Грунинге, Брюгге. Источник: <https://rkd.nl/en/explore/images/216272> (дата обращения: 15.04.25)



Илл. 58. Джованни Джироламо Савольдо. Искушение святого Антония. Ок. 1527 г. Д., м. 69,5 x 119,4 см. Музей искусств Тимкена, Сан Диего. Источник: <http://www.timkenmuseum.org/collection/italian/torment-st-anthony> (дата обращения: 15.04.25)



Илл. 59. Последователь Иеронима Босха. Сошествие в ад. Вторая четверть XVI в. Д., м. 53,3 x 116,8 см. Метрополитен, Нью-Йорк.

Источник: <http://images.metmuseum.org/CRDImages/ep/original/DT226894.jpg> (дата обращения: 15.04.25)



Илл. 60. Последователь Иеронима Босха (Гиллис Мастарт (?)). Сошествие в ад. Середина XVI в. Д., м. 55,5 x 120,5 см. Частное собрание.

Источник: <http://images.metmuseum.org/CRDImages/ep/original/DT226894.jpg> (дата обращения: 15.04.25)



Илл. 61. Последователь Иеронима Босха. Сошествие в ад. XVI в. Д., м. Частное собрание.

Источник: <http://images.metmuseum.org/CRDImages/ep/original/DT226894.jpg> (дата обращения: 15.04.25)



Илл. 62. Последователь Иеронима Босха. Сошествие в ад. 1550-е гг. Д., м. 55 x 74 см. Музей истории искусства, Вена. Источник: <https://www.khm.at/de/object/f3f1b7fc5a/> (дата обращения: 15.04.25)



Илл. 63. Последователь Иеронима Босха. Сошествие в ад. 1570-е гг. Д., м. 58 x 72 см. ХМ, Индианаполис. Источник: <https://rkd.nl/images/296819> (дата обращения: 15.04.25)



Илл. 64. Последователь Иеронима Босха. Сошествие в ад. Середина XVI в. Д., м. 59,4 x 81 см. Хэмптон-корт. Источник: www.royalcollection.org.uk (дата обращения: 15.04.25)



Илл. 65. Последователь Иеронима Босха. Сошествие в ад. Вторая четверть XVI в. Д., м. 36,2 x 61,7 см. НГ Ирландии, Дублин. Источник: <http://onlinecollection.nationalgallery.ie/objects/2671/> (дата обращения: 15.04.25)



Илл. 66. Иероним Босх. Поклонение волхвов. Ок. 1510 г. Д., м. 138 x 138 см. Прадо, Мадрид. Источник: <https://www.museodelprado.es/coleccion/galeria-on-line/galeria-on-line/obra/la-adoracion-de-los-magos/> (дата обращения: 15.04.25)



Илл. 67. Неизвестный художник. Копия с центральной створки Поклонения волхвов Иеронима Босха. XVI в. Д., м. 94 x 74,5 см. Художественный музей Филадельфии. Источник: <https://philamuseum.org/search/collections> (дата обращения: 15.04.25)

Илл. 68. Неизвестный художник. Копия с центральной створки Поклонения волхвов Иеронима Босха. 1540-е гг. Д., м. 114 x 71 см. Государственный музей, Берлин. Источник: www.bildindex.de (дата обращения: 15.04.25)



Илл. 69. Неизвестный художник. Поклонение волхвов. Первая четверть XVI в. Д., м. 88,3 x 28,9 см; 91,4 x 72,4 см; 88,3 x 28,9 см. Аптон-хаус. Источник: rkd.nl/en/explore/images/56464 (дата обращения: 15.04.25)



Илл. 70. Неизвестный художник. Поклонение волхвов. Первая четверть XVI в. Д., м.
80,4 x 115,4 см. Дом Эразма, Брюссель. Источник:
<https://www.brusselsmuseums.be/fr/musees/maison-erasme> (дата обращения: 15.04.25)



Илл. 71. Неизвестный художник. Поклонение волхвов. Первая четверть XVI в. Д., м.
85,5 x 133,7 см. Музей Северного Брабанта, Хертогенбос. Источник:
<https://rkd.nl/en/explore/images/36045> (дата обращения: 15.04.25)



Илл. 72. Неизвестный художник. Копия с Искушения святого Антония Иеронима Босха. Вторая четверть XVI в. Д., м. 133,5 x 119,5 см. Королевский музей изящных искусств, Брюссель. Источник: <http://193.190.214.119/art-foto/Old/internet/Bosch-3032dig-L.jpg> (дата обращения :15.04.25)



Илл. 73. Неизвестный художник. Копия с Искушения святого Антония Иеронима Босха. Ок. 1561 г. Д., м. 91 x 40,5 см; 81,7 x 74,8 см; 91 x 40,5 см. Государственный музей, Берлин. Источник: <http://blog.smb.museum/spaete-rettung-fuer-einen-erben-des-hieronymus-bosch/> (дата обращения: 15.04.25)

Источник: https://artchive.ru/news/2377~Rannjaja_kopija_triptykha_Iskushenie_Svjatogo_Antonija_I_eronima_Boskha_na_vystavke_v_Kieve?ysclid=mar9ayarow866477930 (дата обращения: 15.04.25)



Илл. 75. Неизвестный художник. Испытание святого Антония. 1560-е гг. Д., м. 89 x 107,5 см. Рейксмузеум, Амстердам. Источник: <https://www.rijksmuseum.nl/en/collection/object/The-Temptation-of-St-Anthony--470d4a85e2e27fcc5ffbad05aa1d04ad?tab=data> (дата обращения: 15.04.25)



Илл. 76. Лукас Кранох Старший. Страшный суд. Ок. 1524 г. Д., м. 163 x 58 см; 163 x 125 см; 163 x 58 см. Государственный музей, Берлин. Источник: <https://www.bildindex.de/> (дата обращения: 15.04.25)



Илл. 77. Филипп де Мазероль. Черный часослов Карла Смелого (Cod. 1856). Третья четверть XV в. 25 x 18 см. Австрийская национальная библиотека, Вена. Источник: https://en.wikipedia.org/wiki/de:Datei:Stundenbuch_Karl_der_K%C3%BChne.JPG (дата обращения: 15.04.25)



Илл. 78. Последователь Иеронима Босха. Несение креста. 1520-е гг. Д., м. 83,5 x 76,7 см. Музей изящных искусств, Гент. Источник: <https://rkd.nl/en/explore/images/219506> (дата обращения: 15.04.25)



Илл. 79. Последователь Иеронима Босха. Страшный суд. Первая четверть XVI в. Д., м. 60 x 114 см. Старая Пинакотека, Мюнхен. Источник: <https://rkd.nl/en/explore/images/59977> (дата обращения 15.04.25)

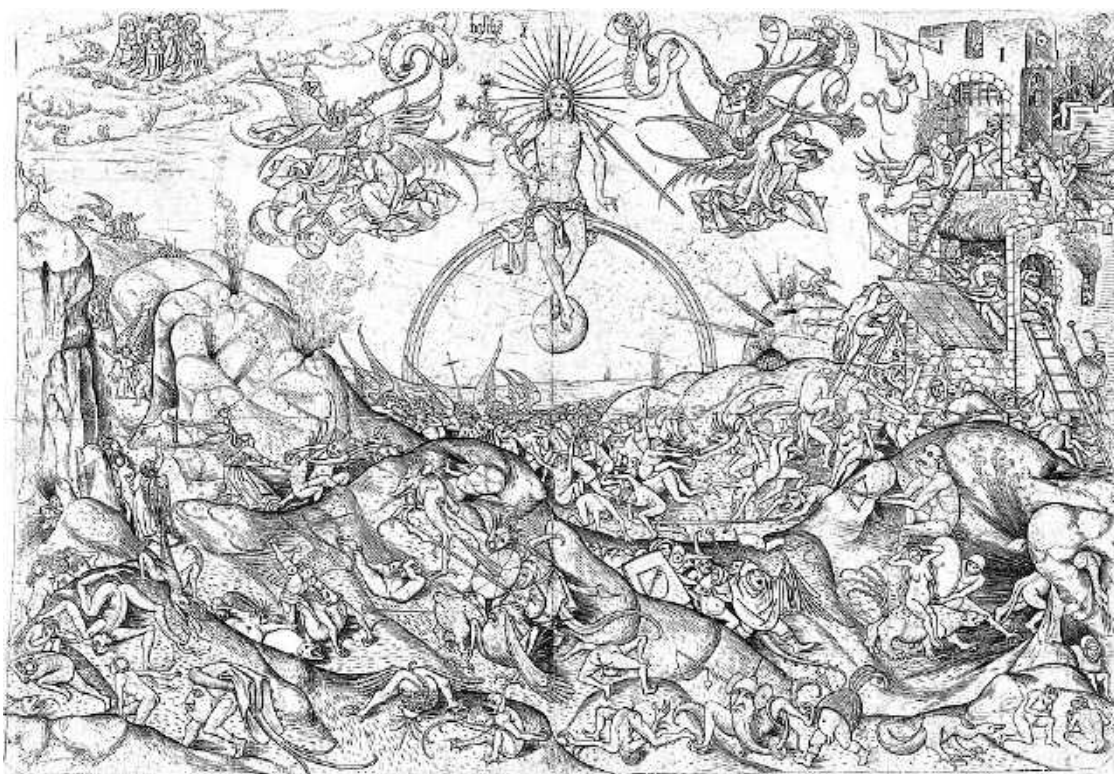


Илл. 80. Последователь Иеронима Босха. Испытание святого Антония. Первая четверть XVI в. Д., м. 58 x 50 см. Коллекция Ф. ван Лансхота, Хертогенбос. Источник: <https://rkd.nl/en/explore/images/60590> (дата обращения: 15.04.25)

Илл. 81. Последователь Иеронима Босха. Сошествие в ад. Первая половина XVI в. Д., м. 54,6 x 41,4 см. Художественный музей Филадельфии. Источник: <https://philamuseum.org/search/collections> (дата обращения: 15.04.25)



Илл. 82. Последователь Иеронима Босха. Демоны. Начало XVI в. Бумага, рисунок пером и коричневым тоном. 31,8 x 21 см. Музей Эшмола, Оксфорд. Источник: <https://rkd.nl/en/explore/images/51377> (дата обращения: 15.04.25)



Илл. 83. Аларт дю Хамель. Страшный суд. Конец XV в. Бумага, гравюра резцом. 23,5 x 34,5 см. Рейксмузеум, Амстердам. Источник: <https://www.rijksmuseum.nl/en/collection/RP-P-1878-A-2523> (дата обращения: 15.04.25)



Илл. 84. Аларт дю Хамель. Святой Христофор. Конец XV в. Бумага, гравюра резцом. 20 x 33,5 см. Рейксмузеум, Амстердам. Источник: <https://www.rijksmuseum.nl/en/collection/RP-P-1878-A-2523> (дата обращения: 15.04.25)



Илл. 85. Последователь Иеронима Босха. Испытание святого Антония. Д., м. 40 x 26,5 см. Государственный музей, Берлин. Источник: <https://rkd.nl/en/explore/images/60355> (дата обращения: 15.04.25)

Илл. 86. Иероним Босх. Святой Иоанн на Патмосе. Ок. 1505 г. Д., м. 63 x 43,3 см. Государственный музей, Берлин. Источник: <https://rkd.nl/en/explore/images/60319> (дата обращения: 15.04.25)



Илл. 87. Ян Л'Адмирал. Гравюра с портретом Яна Мандейна в издании Карела ван Мандера 1764 г. Источник: <https://books.google.nl/books?id=AysGAAAAQAAJ> (дата обращения: 15.04.25)



Илл. 88. Ян Мандейн. Искушение святого Антония. Ок. 1550 г. Д., м. 61,5 x 83,5 см. Музей Франса Халса. Харлем. Источник: <https://rkd.nl/en/explore/images/28259> (дата обращения: 15.04.25)



Илл. 89. Иероним Босх (?). Искушение святого Антония. 1510-е гг. Д., м. 38,4 x 24,3 см. Музей Нельсон-Аткинсон, Канзас Сити. Источник: <https://rkd.nl/images/219359> (дата обращения: 15.04.25)



Илл. 90. Ян Мандейн. Испытание Иова. Середина XVI в., Д., м. 67 x 141 см. Музей Шартрез, Дуэ. Источник: <https://rkd.nl/en/explore/images/51924> (дата обращения: 15.04.25)



Илл. 91. Мастерская Иеронима Босха. Триптих с Иовом на гноище. Первая четверть XVI в. Д., м. 98,3 x 132,8 см. Музей Грунинге, Брюгге. Источник: <https://rkd.nl/images/56794> (дата обращения: 15.04.25)



Илл. 92. Последователь Иеронима Босха. Святой Иаков и волшебник Гермоген. Третья четверть XVI в. Д., м. 62 x 41,5 см. Музей изящных искусств, Валансьен. Источник: <https://rkd.nl/en/explore/images/60332> (дата обращения: 15.04.25)

Илл. 93. Виргил Солис по рисунку Георга Пенца. Сатурн. Вторая четверть XVI в. Бумага, ксилография. 12,5 x 10,1 см. Британский музей, Лондон. Источник: https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_E-9-139 (дата обращения: 15.04.25)



Илл. 94. Питер Брейгель Старший. Калеки. 1568 г. Д., м. 18,5 x 21,5 см. Лувр, Париж. Источник: http://cartelfr.louvre.fr/cartelfr/visite?srv=car_not_frame&idNotice=24155 (дата обращения: 15.04.25)



Илл. 95. Ян Мандейн (?). Страшный суд. 1550-е гг. Д., м. 131 x 102 см. Музей изобразительного искусства. Спрингфилд. Источник: <https://jeroenboschplaza.com/navolger/the-last-judgement-14/?lang=en> (дата обращения: 15.04.25)

Илл. 96. Ян Мандейн (?). Страшный суд. 1554 г. Д., м. 133 x 100 см. Королевский музей изящных искусств, Брюссель. Источник: <https://fine-arts-museum.be/fr/la-collection/pieter-huys-le-jugement-dernier> (дата обращения: 15.04.25)



Илл. 97. Мастерская Яна Мандейна (?). Святой Иаков и демоны. 1550-е гг. Д., м. Д – 49 см. НМ, Прага. Источник: <https://www.popcinema.org/> (дата обращения: 15.04.25)



Илл. 98. Неизвестный художник (Ламберт Ломбард (?)). Демоны. Середина XVI в. Бумага, перо коричневым тоном. 18 x 25,5 см. Альбам д'Аренберг. Кабинет гравюр и рисунков, Льеж. Источник: <https://jeroenboschplaza.com/navolger/anthony-the-temptations-of-st-59/?lang=en> (дата обращения: 15.04.25)



Илл. 99. Ян Мандейн (?). Святой Христофор. 1530-е гг. Д., м. 142,5 x 179 см. Старая Пинакотека, Мюнхен. Источник: <https://rkd.nl/images/51936> (дата обращения: 15.04.25)



Илл. 100. Ян Мандейн. Святой Христофор. Ок. 1550 г. Д., м. 34,2 x 46,3 см. Музей искусств, Лос-Анджелес. Источник: <https://collections.lacma.org/node/232892> (дата обращения: 15.04.25)



Илл. 101. Ян Мандейн. Святой Христофор. Вторая четверть XVI в. Д., м. 70 x 98 см. ГЭ. Источник:

<https://collections.hermitage.ru/entity/OBJECT/38910?query=%D0%BC%D0%B0%D0%BD%D0%B4%D0%B5%D0%B9%D0%BD&index=0> (дата обращения: 15.04.25)



Илл. 102. Ян Мандейн. Искушение святого Антония. 1540-е гг. Д., м. 49 x 59 см. Частное собрание. Источник: <https://www.christies.com/en/lot/lot-4417265> (дата обращения: 15.04.25)



Илл. 103. Иероним Босх. Святой Христофор. Ок. 1505 г. Д., м. 113 x 71,5 см. Музей Бойманса ван Бенингена, Роттердам. Источник: <https://rkd.nl/explore/images/27670> (дата обращения: 15.04.25)



Илл. 104. Последователь Иеронима Босха. Святой Христофор. Первая половина XVI в. Д., м. 31,5 x 45 см. Музей Северного Брабанта, Хертогенбос. Источник: <https://rkd.nl/en/explore/images/51931> (дата обращения: 15.04.25)



Илл. 105. Незвестный художник. Святой Христофор. XVI в. Д., м. Частное собрание. Источник: <https://dejonckheere-gallery.com/notable/> (дата обращения: 15.04.25)



Илл. 106. Неизвестный художник. Святой Христофор. Копия с картины Яна Мандейна. XVI в. Х., м. 139 x 177 см. Музей Меца. Источник: <http://lereprouve.blogspot.fr/2012/12/pieter-huys-une-vision-fantastique-de.html> (дата обращения: 15.04.25)



Илл. 107. Неизвестный художник (Ян Мандейн (?). Испытание святого Антония. 1550-е гг. Д., м. 41,8 x 57 см. Частное собрание.

Источник: <http://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2014/old-master-british-paintings-evening-114036/lot.23.html> (дата обращения: 15.04.25)



Илл. 108. Питер Хюйс (?). Святой Христофор. Середина XVI в. Д., м. 23,7 х 30,5 см. Музей изобразительных искусств, Дижон. Источник: <https://jeroenboschplaza.com/navolger/anthony-the-temptations-of-st-59/?lang=en> (дата обращения: 15.04.25)



Илл. 109. Питер Хюйс. Святой Христофор. Ок. 1560 г. Д., м. 34 х 43 см. Коллекция Рейнхарт, Винтертур. Источник: <https://www.roemerholz.ch/sor/en/home/ausstellungen/past-exhibitions/hidden-treasures-of-the-collection.html> (дата обращения: 15.04.25)



Илл. 110. Корнелис Корт. Страшный суд. 1560-е гг. Бумага, гравюра резцом. 34,3 x 50,1 см. Кабинет гравюр и рисунков, Страсбург. Источник: <https://musees-strasbourg.skin-web.org/document/77-2020-0-1944/62a1b376cbe460020403365f> (дата обращения: 15.04.25)



Илл. 111. Питер Хюйс. Страшный суд. 1570 г. Д., м. 86 x 82 см. Прадо, Мадрид. Источник: https://www.museodelprado.es/imagen/alta_resolucion/P02095.jpg (дата обращения: 15.04.25)

Илл. 112. Питер Хюйс. Страшный суд. 1550-е гг. Д., м. 115 x 84 см. ХМ Уолтерс, Балтимор. Источник: <https://art.thewalters.org/detail/25412> (дата обращения: 15.04.25)



Илл. 113. Питер Хюйс. Искушение святого Антония. 1547 г. Д., м. 69,5 x 102,5 см. Лувр, Париж.
 Источник: <https://www.pop.culture.gouv.fr/notice/joconde/00000081356> (дата обращения: 15.04.25)



Илл. 114. Питер Хюйс. Искушение святого Антония. 1577 г. Д., м. 77 x 93,9 см. Музей Майера ван ден Берге, Антверпен. Источник: <https://rkd.nl/images/51965> (дата обращения: 15.04.25)



Илл. 115. Питер Хьюйс (?). Испытание святого Антония. Середина XVI в. Д., м. 125 x 169 см. Коллекция Масавеу, Овьедо. Источник: <https://www.madridiario.es/album/7556/un-recorrido-desde-el-romnico-a-la-ilustracin/1/las-tentaciones-de-san-antonio-de-el-bosco.html> (дата обращения: 15.04.25)



Илл. 116. Питер Хьюйс, копия. Испытание святого Антония. Середина XVI в. Д., м. 25 x 33,7 см. Частное собрание. Источник: <https://www.hampel-auctions.com/a/archive-catalogue-detail.html?la=en&a=98&s=40&id=521461> (дата обращения: 15.04.25)



Илл. 117. Питер Хюйс, копия. Испытание святого Антония. XVI в. Д., м. 20 x 29,2 см. Частное собрание. Источник: <https://www.christies.com/en/lot/lot-5334153> (дата обращения: 15.04.25)



Илл. 118. Последователь Иеронима Босха. Испытание святого Антония. Первая четверть XVI в. Д., м. 90 x 150 см. Кафедральный музей, Зальцбург. Источник: <https://rkd.nl/nl/explore/images/60592> (дата обращения: 15.04.25)



Илл. 119. Неизвестный художник. Испытание святого Антония. XVI в. Х., м. 72,5 x 99 см.
Частное собрание. Источник: <http://balat.kikirpa.be/object/40002096> (дата обращения: 15.04.25)



Илл. 120. Последователь Иеронима Босха. Испытание святого Антония. Первая четверть XVI в.
Д., м. 26 x 19,4 см. НГ Канады, Оттава. Источник: <https://rkd.nl/en/explore/images/60589> (дата обращения: 15.04.25)



Илл. 121. Неизвестный художник. Святой Антоний и святой Христофор. Первая четверть XVI в. Д., м. 56х85 см. Частное собрание. Источник: <https://rkd.nl/en/explore/images/51908> (дата обращения: 15.04.25)



Илл. 122. Питер Хюйс (?). Инфернальный пейзаж. 1565 г. Д., м. 49 х 64 см. Прадо, Мадрид. Источник: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/paisaje-infernal/4d7c0087-97ca-4733-b254-1dbff152911d> (Дата обращения: 15.04.25)



Илл. 123. Питер Хюйс (?). Искушение святого Антония. Середина XVI в. Д., м. 28 x 42 см. Музей истории искусств, Вена. Источник: <https://www.khm.at/de/object/f09696910b/> (дата обращения: 15.04.25)



Илл. 124. Иероним Босх. Святой Иероним. 1505 г. Д., м. 77 x 59 см. Музей изящных искусств, Гент. Источник: <https://rkd.nl/explore/images/60326> (дата обращения: 15.04.25)

Илл. 125. Питер Хюйс (?). Искушение святого Антония. Середина XVI в. Д., м. 53 x 68 см. Частное собрание. Источник: <https://www.kikirpa.be/friedlaender/5998> (дата обращения: 15.04.25)



Илл. 126. Неизвестный гравер. Искушение святого Антония. XVI в. Бумага, резцовая гравюра. 41 x 54 см. ХМ, Сент Луис. Источник: <https://www.lookandlearn.com/history-images/YSL0274448/Temptation-of-St-Anthony> (дата обращения: 15.04.25)



Илл. 127. Питер Хюйс (?). Искушение святого Антония. Середина XVI в. Д., м. 70 x 103 см. Государственный музей Майнца. Источник: <https://jeroenboschplaza.com/navolger/anthony-the-temptations-of-st-4/> (дата обращения: 15.04.25)



Илл. 128. Питер Хюйс (?). Испытание святого Антония. Середина XVI в. Д., м. 109,2 x 149,9 см. Метрополитен, Нью-Йорк. Источник: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/436702> (дата обращения: 15.04.25)



Илл. 129. Питер Хюйс, копия. Испытание святого Антония. XVI в. Д., м. 97,2 x 143,5 см. Дом Эразма, Брюссель. Источник: <https://rkd.nl/images/51808> (дата обращения: 15.04.25)



Илл. 130. Последователь Питера Хюйса. Искушение святого Антония. 1560-е гг. Д., м. 94,5 x 116,5 см. Королевский музей изящных искусств, Брюссель. Источник: <http://balat.kikirpa.be/object/20025535> (дата обращения: 15.04.25)



Илл. 131. Последователь Питера Хюйса. Искушение святого Антония. Вторая половина XVI в. Д., м. Эскориал. Источник: http://2.bp.blogspot.com/-jd7ZH_u127M/T4BF50GW_oI/AAAAAAAAA78/frdAOrHLqIk/s1600/Pieter+Huys--The+Temptation+of+Saint+Anthony..jpg (дата обращения: 15.04.25)



Илл. 132. Питер Хюйс, копия. Искушение святого Антония. XVI в. Д., м. 30 x 36 см. Музей истории искусств, Вена. Источник: https://jeroenboschplaza.com/followers-overview/?lang=en&wpv_view_count=9530&wpv_post_search=vienna&wpv_paged=6 (дата обращения: 15.04.25)



Илл. 133. Питер Кук ван Альст. Искушение святого Антония. 1543–1550 гг. Д., м. 41 x 53 см. Прадо, Мадрид. Источник: <https://www.museodelprado.es/en/the-collection/art-work/the-temptations-of-saint-anthony-abbot/6fca40cc-859d-4f65-9794-bb7a2aed355e> (дата обращения: 15.04.25)



Илл. 134. Питер Кук ван Альст. Искушение святого Антония. 1543–1550 гг. Д., м. 41 x 53 см. Прадо, Мадрид. Источник: <https://rkd.nl/nl/explore/images/51884> (дата обращения: 15.04.25)



Илл. 135. Джованни Якопо Каральо по рисунку Россо Фиорентино. Диана. 1526 г. Бумага, резцовая гравюра. 21 x 10,9 см. Метрополитен, Нью-Йорк. Источник: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/368134> (дата обращения: 15.04.25)



Илл. 136. Питер Хюйс (?). Искушение святого Антония. Середина XVI в. Д., м. Частное собрание. Источник: <https://rkd.nl/nl/explore/images/229091> (дата обращения: 15.04.25)



Илл. 137. Лукас ван Дутекум. Искушение святого Антония. 1561 г. Бумага, гравюра резцом. 33,5 x 42,8 см. Метрополитен, Нью-Йорк. Источник: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/383046> (дата обращения: 15.04.25)



Илл. 138. Питер ван дер Хейден по рисунку Питера Брейгеля Старшего. Искушение святого Антония. 1556 г. Бумага, гравюра резцом. 26,2 x 33,9 см. Метрополитен, Нью-Йорк. Источник: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/383057> (дата обращения: 15.04.25)



Илл. 139. Питер ван дер Хейден по рисунку Питера Брейгеля Старшего. Терпение. 1557 г. Бумага, гравюра резцом. 33,9 x 43,5 см. Рейксмузеум, Амстердам. Источник: <https://bruegel.vlaamsekunstcollectie.be/en/artwork/patientia-patience> (дата обращения: 15.04.25)



Илл. 140. Питер ван дер Хейден по рисунку Питера Брейгеля Старшего. Скупость. 1558 г. Бумага, гравюра резцом. 25,9 x 33 см. Метрополитен, Нью-Йорк. Источник: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/383070> (дата обращения: 15.04.25)



Илл. 141. Питер ван дер Хейден по рисунку Питера Брейгеля Старшего. Лень. 1558 г. Бумага, гравюра резцом. 22,7 x 29,6 см. Метрополитен, Нью-Йорк. Источник: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/338700> (дата обращения: 15.04.25)



Илл. 142. Питер ван дер Хейден по рисунку Питера Брейгеля Старшего. Чревоугодие. 1558 г. Бумага, гравюра резцом. 22,3 x 29,3 см. Метрополитен, Нью-Йорк. Источник: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/361946> (дата обращения: 15.04.25)



Илл. 143. Питер ван дер Хейден по рисунку Питера Брейгеля Старшего. Зависть. 1558 г. Бумага, гравюра резцом. 22,7 x 29,5 см. Метрополитен, Нью-Йорк. Источник: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/338705> (дата обращения: 15.04.25)



Илл. 144. Питер ван дер Хейден по рисунку Питера Брейгеля Старшего. Гнев. 1558 г. Бумага, гравюра резцом. 22,4 x 29,4 см. Метрополитен, Нью-Йорк. Источник: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/383073> (дата обращения: 15.04.25)



Илл. 145. Питер ван дер Хейден по рисунку Питера Брейгеля Старшего. Похоть. 1558 г. Бумага, гравюра резцом. 22,6 x 29,7 см. Метрополитен, Нью-Йорк. Источник: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/383072> (дата обращения: 15.04.25)



Илл. 146. Питер ван дер Хейден по рисунку Питера Брейгеля Старшего. Гордыня. 1558 г. Бумага, гравюра резцом. 22,5 x 29,5 см. Метрополитен, Нью-Йорк. Источник: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/338699> (дата обращения: 15.04.25)



Илл. 147. Питер ван дер Хейден по рисунку Питера Брейгеля Старшего. Страшный суд. 1558 г. Бумага, гравюра резцом. 26 x 34,4 см. Метрополитен, Нью-Йорк. Источник: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/383053> (дата обращения: 15.04.25)

Two engravings of portraits. The left engraving is a frontal portrait of Hieronymo Boschio Pictori, an older man with a cap and a buttoned tunic. The right engraving is a profile portrait of Petro Bruegel Pictori, a man with a long beard and a cap, wearing a tunic. Below each portrait is a Latin inscription.

Илл. 150. Корнелис Корт. Питер Брейгель Старший. 1572 г. Бумага, гравюра резцом. 20 x 12 см.
Прадо, Мадрид. Источник: <https://rkd.nl/images/169659> (дата обращения: 15.04.25)



Илл. 151. Альбрехт Дюрер. Сошествие в ад. XVI в. Бумага, ксилография. 39,5 x 28,5 см. ГЭ.
 Источник: <https://collections.hermitage.ru/entity/OBJECT/1227088> (дата обращения: 15.04.25)



Илл. 152. Последователь Иеронима Босха. (Питер Хюйс (?). Сошествие в ад. Середина XVI в.
 Д., м. 85 x 114,3 см. Частное собрание. Источник:
<http://pennsylvtuckian.blogspot.com/2007/04/second-day.html> (дата обращения: 15.04.25)



Илл. 153. Питер Брейгель Старший. Триумф смерти. Ок. 1562 г. Д., м. 117 x 162 см. Прадо, Мадрид. Источник: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/el-triunfo-de-la-muerte/d3d82b0b-9bf2-4082-ab04-66ed53196ccc> (дата обращения: 15.04.25)



Илл. 154. Питер Брейгель Младший. Триумф смерти. 1626 г. Д., м. 117 x 167 см. Фонд Милдред Эндрюс, Кливленд. Источник: <https://artchive.ru/news/3433> (дата обращения: 15.04.25)



Илл. 155. Ян Брейгель Старший. Триумф смерти. 1597 г. Х., м. 119 х 164 см. Иоаннеум, Грац.
 Источник: http://www.museum-joanneum.at/de/alte_galerie/dauerausstellung-3/historie-genre-landschaften (дата обращения: 16.04.25)



Илл. 156. Питер Брейгель Младший. Триумф смерти. 1608 г. Д., м. 123,3 х 166,5 см. ХМ, Базель:
<https://sammlungonline.kunstmuseumbasel.ch/eMP/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&module=collection&objectId=4349&viewType=detailView> (дата обращения: 15.04.25)



Илл. 157. Питер Брейгель Младший. Триумф смерти. 1620-е гг. Д., м. 114 x 167 см. Частное собрание. Источник: http://www.artnet.com/magazine_pre2000/news/jeromack/jeromack2-3-3.asp (дата обращения: 16.04.25)



Илл. 158. Ганс Гольбейн Младший. Аббат и смерть. Пляска смерти, 1525–1527 гг. Базель. Библиотека Хоутона, Гарвард. Источник: <https://hollis.harvard.edu/primo-explore/> (дата обращения: 15.04.25)

Илл. 159. Лоренцо Коста. Триумф смерти. 1490 г. Фреска. Сан-Джакомо Маджоре, Болонья. Источник: https://en.wikipedia.org/wiki/en:Web_Gallery_of_Art (дата обращения: 15.04.25)



Илл. 160. Георг Пенц. Триумф Смерти для Триумфов Петрарки. Первая половина XVI в. Бумага, гравюра резцом. 14,9 x 21,1 см. Метрополитен, Нью-Йорк: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/432580> (дата обращения: 15.04.25)



Илл. 161. Питер Кук ван Альст. Триумф Славы. 1512–1549 гг. Бумага, рисунок пером и серо-коричневым тоном. Д. — 28,4 см. Рейксмузеум, Амстердам: <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.28365> (дата обращения: 16.04.25)



Илл. 162. Питер Балтенс по рисунку Амброзиуса Франкена. Триумф времени и смерти. 1560-е гг. Бумага, резцовая гравюра. 22,1 x 30,9 см. Рейксмузеум, Амстердам. Источник: <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.332461> (дата обращения: 15.04.25)



Илл. 163. Джулио Кловियो. Триумф Смерти. Миниатюра в Часовнике Фарнезе. Folio 79 verso. 1546 г. Библиотека Моргана, Нью-Йорк. Источник: https://twitter.com/PP_Rubens/status/1214017692186955776/photo/1 (дата обращения: 15.04.25)

Илл. 164. Альбрехт Дюрер. Меланхолия. 1514 г. Бумага, резцовая гравюра. 23,9 x 18,8 см. Метрополитен, Нью-Йорк. Источник: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/336228> (дата обращения: 15.04.25)



Илл. 165. Питер Брейгель Старший. Падение мятежных ангелов. 1562 г. Д., м. 117 x 162 см. Королевский музей изящных искусств, Брюссель. Источник: <https://rkd.nl/images/260962> (дата обращения: 15.04.25)



Илл. 166. Мастер Антоний Бургундский. Падение мятежных ангелов. Книга этики Жака Леграна (*Le Livre de bonnes moeurs de Jacques Legrand*). Книжная миниатюра. Folio 1 verso. НБФ, Париж. Источник: http://expositions.bnf.fr/flamands/grand/fla_221.htm (дата обращения: 16.04.25)

Илл. 167. Франс Флорис. Падение мятежных ангелов. 1554 г. Д., м. 303 x 220 см. Королевский музей изящных искусств, Антверпен. Источник: <https://rkd.nl/images/299277> (дата обращения: 16.04.25)



Илл. 168. Вельзевул. Ксилография из издания Себастьяном Брантом труда Фрайданка «Скромность» 1508 г. Folio 72 verso. Государственная библиотека. Мюнхен. Источник: <https://daten.digital-sammlungen.de/bsb00007937/images/index.html?fip=193.174.98.30&seite=1&pdfseitex=> (дата обращения: 15.04.25)

Илл. 169. Питер ван дер Хейден по рисунку Питера Брейгеля Старшего. Стойкость. 1560 г. Бумага, гравюра резцом. 22,5 x 29,3 см. Рейксмузеум, Амстердам. Источник: <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.344414> (дата обращения: 16.04.25)



Илл. 170. Последователь Иеронима Босха. Концерт в яйце. Ок. 1561 г. Х., м. 108 x 126,5 см. Дворец изящных искусств, Лилль. Источник: <https://rkd.nl/en/explore/images/60898> (дата обращения: 16.04.25)



Илл. 171. Мануфактура Виллема де Паннемакера по рисункам Питера Кука ван Альста. Колесница Гордыни. Вторая четверть XVI в. 420 x 590 см. Брюссель. Шпалерное ткачество. Метрополитен, Нью-Йорк. Источник: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/239280> (дата обращения: 16.04.25)



Илл. 172. Питер Брейгель Старший. Медведи в лесу. Ок. 1554 г. Бумага, рисунок пером и коричневым тоном. Британский музей, Лондон. Источник: <https://www.britishmuseum.org/> (дата обращения: 16.04.25)

Илл. 173. Питер Брейгель Старший. Две обезьяны. 1562 г. Д., м. 20 x 23 см. Государственный музей, Берлин. Источник: <https://rkd.nl/images/260964> (дата обращения: 16.04.25)



Илл. 174. Питер ван дер Хейден по рисунку Питера Брейгеля Старшего. Торговец, ограбленный обезьянами. 1562 г. Бумага, резцовая гравюра. 26,1 x 34,3 см. Метрополитен, Нью-Йорк. Источник: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/410922> (дата обращения: 16.04.25)



Илл. 175. Ламберт Ломбард (?). Броненосцы. Ок. 1541 г. Бумага, акварель. 27,1 x 18,4 см. Королевский музей изящных искусств, Брюссель. Источник: https://artsandculture.google.com/asset/armadillos/5AHS0MHC_X1ddQ (дата обращения: 16.04.25)



Илл. 176. Адриан Колларт по рисунку Мартена де Воса. Америка. 1580-е гг. Бумага, гравюра резцом. 21,3 x 25,6 см. Метрополитен, Нью-Йорк. Источник: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/385674> (дата обращения: 16.04.25)



Илл. 177. По рисунку Бернарта ван Орлея. Апокалипсис. 1553–1556 гг. 420 x 740 см. Шпалерная ткачество. Королевские коллекции, дворец Ла-Гранха, Сан-Ильдефонсо. Источник: <https://www.codart.nl/feature/curators-collection/the-patrimonio-nacional-tapestry-collection-creation-conservation-and-dissemination/> (дата обращения: 15.04.25)



Илл. 178. Питер Брейгель Старший. Безумная Грета. 1563 г. Д., м. 117,4 x 162 см. Музей Майера ван ден Берга, Антверпен. Источник: <https://rkd.nl/en/explore/images/54556> (дата обращения: 16.04.25)



Илл. 179. Неизвестный аугсбургский гравёр. Старуха, избивающая демонов. Ок. 1475 г. Ксилография. Университетская библиотека, Лейпциг. Источник: Gibson W. S. Pieter Brueghel and art of laughter. Los-Angeles: University of California Press. 2006. Fig. 76.

Илл. 180. Бартель Бехам. Старуха и демон. Ок. 1532 г. Ксилография. 26,1 x 29,7 см. Замок Фриденштайн, Гота. Источник: <https://www.stiftungfriedenstein.de/en/sammlung-0>. (дата обращения: 16.04.25)



Илл. 181. Якоб Бинк. Старухи и демон. 1528 г. Бумага, резцовая гравюра. 9,2 x 7,5 см. Альбертина, Вена. Источник: <https://sammlungenonline.albertina.at/#/query/37f506ff-e0ec-4e0a-80b1-868d395db33e> (дата обращения: 16.04.25)

Илл. 182. Святая Маргарита и демон. Мезирикорд скамей хоры Старой церкви в Дордрехте. Середина XVI в. Резьба по дереву.

Источник: <https://beeldbank.cultureelerfgoed.nl/rce-mediabank/detail/a9be89bd-8ec8-bfe6-00b8-678256605fa0/media/3640f424-c6e3-5b91-2c89> (дата обращения: 16.04.25)



Илл. 183. Альбрехт Гельмерс. Аристотель и Филлида. Мезирикорд в интерьере церкви святой Екатерины в Хогстратене. 1532–1548 гг. Резьба по дереву. Источник: <https://sintkatharinakerk.be/ontdekken/hogtepunten/> (дата обращения: 16.04.25)



Илл. 184. Питер Брейгель Старший. Нидерландские пословицы. 1559 г. Д., м. 117 х 163 см. Государственный музей, Берлин. Источник: <https://rkd.nl/en/explore/images/260959> (дата обращения: 16.04.25)



Илл. 185. Давид Рейкарт III. Безумная Грета. 1650 г. Д., м. 49 х 64 см. Музей истории искусства, Вена. Источник: <https://www.khm.at/objektdb/detail/1667/?offset=4&lv=list> (дата обращения: 16.04.25)



Илл. 186. Давид Рейкарт III. Искушение святого Антония. 1650-е гг. Д., м. 49 x 63 см. Палаццо Питти, Флоренция. Источник: Haute B. van. David III Ryckaert: A Seventeenth-Century Flemish Painter of Peasant Scenes. Turnhout: Brepols. 1999. Cat. No A147.



Илл. 187. Давид Рейкарт III. Безумная Грета. 1650-е гг. Д., м. 45,5 x 60 см. Частное собрание. Источник: <https://www.akg-images.de/archive/-2UMDHUWHPB418.html> (дата обращения: 16.04.25)



Илл. 188. Давид Рейкарт III. Безумная Грета. 1650-е гг. Д., м. 32,5 х 47 см. Частная коллекция.

Источник: <https://rkd.nl/en/explore/images/record?query=dulle+griet&start=3> (дата обращения: 15.04.25)



Илл. 189. Давид Рейкарт III. Ведьма. Д., м. 48 х 62,8 см. Музей искусства, Клермон-Ферран.

Источник: <https://www.pop.culture.gouv.fr/notice/joconde/M0121002477> (дата обращения: 15.04.25)



Илл. 190. Давид Рейкарт III. Дьявольский концерт. Начало 1650-х гг. Х., м. 60 x 80 см. Коллекция Юлис-Стреус ван ден Брук. Источник: Haute B. van. David III Ryckaert: A Seventeenth-Century Flemish Painter of Peasant Scenes. Turnhout: Brepols. 1999. Cat. No A109.



Илл. 191. Давид Рейкарт III. Искушение святого Антония. 1650-е гг. Д., м. 49 x 63 см. Палаццо Питти, Флоренция. Источник: <https://utpictura18.univ-amu.fr/notice/7760-tentation-saint-antoine-david-ryckaert> (дата обращения: 15.04.25)



Илл. 192. Давид Рейкарт III. Аллегория суеты. 1650-е гг. Д., м. 28 x 27 см. Замок Вайсенштайн, Поммерсфельден. Источник: Haute B. van. David III Ryckaert: A Seventeenth-Century Flemish Painter of Peasant Scenes. Turnhout: Brepols. 1999. Cat. No A149.

Илл. 193. Давид Рейкарт III. Женщина считает монеты (Скупость). 1650-е гг. Д., м. 36 x 30 см. Музей изящных искусств, Лион. Источник: <https://artsandculture.google.com/asset/l-avarice-ou-la-peseuse-d-or-david-iii-ryckaert> (дата обращения: 16.04.25)



Илл. 194. Давид Тенирс Младший, мастерская. Безумная Грета. 1650-е гг. Д., м. 48 x 69 см. Частное собрание. Источник: https://www.wga.hu/html_m/t/teniers/jan2/1/mad_meg.html (дата обращения: 16.04.25)



Илл. 195. Мастерская или круг Давида Тенирса Младшего. Безумная Грета. 1660-е гг. Х., м. 51 х 75 см. Частная коллекция. Источник: <https://www.mutualart.com/Artwork/De-Dulle-Griet-at-the-entrance-of-hell/43008FA73E139726> (дата обращения: 16.04.25)



Илл. 196. Мастерская или круг Давида Тенирса Младшего. Безумная Грета. 1660-е гг. Д., м. 44 х 66 см. Частная коллекция. Источник: <https://www.mutualart.com/Artwork/-Dulle-Griet---Mad-Meg-/A0CABD96AF3DDA65/Similar> (дата обращения: 16.04.25)



Илл. 197. Незвестный мастер. Безумная Грета. Вторая половина XVII в. Д., м. 38,7 x 58,4 см. Частная коллекция. Источник: <https://rkd.nl/en/explore/images/record?query=dulle+griet&start=5> (дата обращения: 16.04.25)



Илл. 198. Давид Тенирс Младший. Богач в аду. Ок. 1647 г. Д., м. 48 x 69 см. НГ, Лондон. Источник: <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/david-teniers-the-younger-the-rich-man-being-led-to-hell> (дата обращения: 16.04.25)



Илл. 199. Мастерская Давида Тенирса Младшего. Богач в аду. 1660-е гг. Х., м. 51,5 x 71,5 см. Музей Изящных искусств, Лилль. Источник: <https://www.photo.rmn.fr/archive/05-512477-2C6NU07NK62Z.html>



Илл. 200. Давид Тенирс Младший (?). Безумная Грета. 1650-е гг. (?). Х., м. 20 x 17 см. Частное собрание.

Илл. 201. Давид Тенирс Младший (?). Ведьма. 1650-е гг. (?). Х., м. 20 x 17 см. Частное собрание. Источник: Haute. B.van. Dulle Griet' in seventeenth-century Flemish painting: a risible image of popular peasant culture // Acta Academica. 2011. P. 1–40.



Илл. 202. Бартолле Флемаль. Колдовство. 1640-е гг. Х., м. 131,5 x 192?5 см. Государственная галерея, Нейбург-на-Дунае. Источник: <https://balat.kikirpa.be/photo.php?path=KN009940&objnr=40001238&nr=54> (дата обращения: 16.04.25)



Илл. 203. Гиллис Мостарт. Воз сена. Ок. 1575 г. Д., м. 116 x 203 см. Музей монастыря Святой Екатерины, Утрехт. Источник: <https://rkd.nl/en/explore/images/28487> (дата обращения: 16.04.25.)



Илл. 204. Маттеус ван Гельмонт. Искушение святого Антония. 1678 г. Х., м. 55,4 х 69 см. Частное собрание. Источник: <http://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2005/old-master-paintings-am0961/lot.9.html> (дата обращения: 16.04.25)



Илл. 205. Маттеус ван Гельмонт. Искушение святого Антония. Середина XVII в. Х., м. 58,8 х 82,6 см. Частное собрание. Источник: <http://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2008/old-master-paintings-am1051/lot.24.html> (дата обращения: 16.04.25)



Илл. 206. Маттеус ван Гельмонт. Искушение святого Антония. Середина XVII в. Х., м. 64 х 81 см. Частное собрание. Источник: <https://www.turquin.fr/fr/oeuvre/attribue-a-matheus-a-van-helmont-1623-1679-la-tentation-de-saint-antoine> (дата обращения: 16.04.25)



Илл. 207. Эгберт ван Хемскерк Младший. Лютер в аду. 1700-е гг. Х., м. Музей Реформации, Женева. Источник: https://www.fine-art-images.net/en/showIMG_31550.html (дата обращения: 15.04.25)



Илл. 208. Эгберт ван Хемскерк Младший. Кальвин в аду. 1700-е гг. Х., м. Музей Реформации, Женева. Источник: https://www.fine-art-images.net/en/showIMG_31550.html (дата обращения: 15.04.25)



Илл. 209. Мартин Шонгауэр. Искушение святого Антония. 1470-е гг. Бумага, гравюра резцом. 31,1 x 22,9 см. Метрополитен, Нью-Йорк. Источник: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/336639> (дата обращения: 16.04.25)

Илл. 210. Лукас Кранах Старший. Искушение святого Антония. 1506 г. Бумага, ксилография. 40,8 x 28 см. ХМ, Филадельфия. Источник: <https://www.philamuseum.org/collection/object/267191> (дата обращения: 16.04.25)



Илл. 211. Монограммист MR. Искушение святого Антония. Конец XV в. Бумага, резцовая гравюра. 15,9 x 11,5 см. Альбертина, Вена. Источник: <https://sammlungenonline.albertina.at/#/query/cbad5577-7de2-4d06-ab92-d9a7826d0b99> (дата обращения: 16.04.25)

Илл. 212. Неизвестный гравер. Искушения святого Антония. 1522 г. Бумага, ксилография. 26,3 x 38,2 см. НГ, Вашингтон. Источник: <https://www.nga.gov/artworks/43173-temptation-saint-anthony> (дата обращения: 16.04.25)



Илл. 213. Рафаэль и Ян Саделер по рисунку Мартена де Воса. Святой Антоний. 1583–1588 гг. Бумага, гравюра резцом. 17,4 x 21,4 см. Рейксмузеум, Амстердам. Источник: <https://www.rijksmuseum.nl/nl/collectie/object/Antonius-de-Grote-als-kluizenaar--a2ba36f25d9a85db7e10a1111b57829b?tab=data> (дата обращения: 16.04.25)



Илл. 214. Рафаэль и Ян Саделер по рисунку Мартена де Воса. Святой Дидим. 1583–1588-гг. Бумага, гравюра резцом. 17,5 x 20,4 см. Рейксмузеум, Амстердам. Источник: <https://www.rijksmuseum.nl/nl/collectie/object/Didymus-van-Nitria-als-kluizenaar--b85b812b4b88cbde952842e31a867d5f?tab=data> (дата обращения: 15.04.25)



Илл. 215. Рафаэль и Ян Саделер по рисунку Мартена де Воса. Святой Иван. 1583–1588 гг. Бумага, гравюра резцом. 20 x 16,6 см. Рейксмузеум, Амстердам. Источник: <https://www.rijksmuseum.nl/nl/collectie/object/Heilige-Johannes-van-Bohemen-als-kluizenaar--c82b5ebaf859663646728646846359ea?tab=data> (дата обращения: 16.04.25)



Илл. 216. Рафаэль и Ян Саделер по рисунку Мартена де Воса. Святой Калуппан. 1583–1588 гг. Бумага, гравюра резцом. 14,7 x 18,2 см. Рейксмузеум, Амстердам. Источник: <https://www.rijksmuseum.nl/nl/collectie/object/Caluppanus-de-kluizenaar--819fa03bd88b9bd74e3428b97cf6516f> (дата обращения: 15.04.25)



Илл. 217. Рафаэль и Ян Саделер по рисунку Мартена де Воса. Святой Альфедж. 1583–1588 гг. Бумага, гравюра резцом. 16,5 x 20,4 см. Рейксмузеум, Амстердам. Источник: <https://www.rijksmuseum.nl/nl/collectie/object/Heilige-Alphegus-van-Canterbury-als-kluizenaar--659244511f3d434e9377b0940326dc12> (дата обращения: 16.04.25)



Илл. 218. Рафаэль и Ян Саделер по рисунку Мартена де Воса. Святой Беат. 1583–1588 гг. Бумага, гравюра резцом. 16,9 x 20,8 см. Рейксмузеум, Амстердам. Источник: <https://www.rijksmuseum.nl/nl/collectie/object/Heilige-Beatus-als-kluizenaar--2c8d447c3c2ba0068dfbf12886295065> (дата обращения: 16.04.25)



Илл. 219. Антониус Вирикс Младший по рисунку Мартена де Воса. Сошествие в ад. Ок. 1584 г. Бумага, резцовая гравюра. 18 x 15 см. Гравюрный кабинет, Дрезден.

Источник: <https://jeroenboschplaza.com/navolger/christ-christs-descent-into-limbo-christ-breaking-down-the-gates-of-hell-30/?lang=en> (дата обращения: 16.04.25)

Илл. 220. Хендрик Гольциус. Испытание святого Антония. Ок. 1593 г. 21 x 14 см. Рейксмузеум, Амстердам. Бумага, резцовая гравюра. Источник: <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.438206> (дата обращения: 16.04.25)



Илл. 221. Неизвестный гравер по рисунку Яна ван дер Страта. Искушение святого Антония. 1601 г. Бумага, резцовая гравюра. 20 x 14 см. Рейксмузеум, Амстердам: <https://timelessmoon.getarchive.net/media/verzoeking-van-de-h-antoni-us-c2c793> (дата обращения: 16.04.25)

Илл. 222. Антонио Темпеста. Искушение святого Антония. 1597 г. Бумага, резцовая гравюра. 23,3 x 16,5 см. Метрополитен, Нью-Йорк. Источник: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/401257> (дата обращения: 16.04.25)



Илл. 223. Джузеппе Антонио Петрини по картине Давида Тенирса Младшего. Ведьма (Безумная Грета). Первая половина XVIII в. 42 x 29 см. Бумага, офорт. Коллекция Веллкома, Лондон. Источник: https://wellcomeimages.org/indexplus/obf_images/60/63/5334e30ddeb56bf229f3f29eff4f.jpg (дата обращения: 15.04.25)



Илл. 224. Йозеф Хайнц Младший. Медея. 1641 г. Х., м. 50 x 89 см. Венецианская частная коллекция. Источник: <https://www.mywaymag.ru/venue/vyistavka-ieronima-bosha-v-venetsii/> (дата обращения: 16.04.25)



Илл. 225. Йозеф Хайнц Младший. Аллегория. 1674 г. Х., м. 150 x 175 см. Музей истории искусства, Вена. Источник: <https://www.khm.at/de/object/8b5040a8a5/> (дата обращения: 15.04.25)



Илл. 226. Йозеф Хайнц Младший. Плутон и Прозерпина. Середина XVII в. Х., м. 94 x 132 см. Частное собрание. Источник: <https://www.sothebys.com/en/buy/auction/2019/master-paintings-evening-sale/joseph-heintz-the-younger-pluto-and-proserpina> (дата обращения: 16.04.25)



Илл. 227. Йозеф Хайнц Младший. Плутон и Прозерпина. Середина XVII в. Х., м. Музей в Марианске-Лазне. Источник: <https://www.flickr.com/photos/24364447@N05/14468380022> (дата обращения: 16.04.25)



Илл. 228. Йозеф Хайнц Младший. Аллегория Бренности. Середина XVII в. Х., м. 63 x 71 см. Пинакотека Брера, Милан. Источник: <https://www.lessing-photo.com/search.asp?a=L&lc=202020206E4A&co=&ci=&ln=Pinacoteca+di+Brera%2C+Milano%2C+Italy&p=2&ipp=6> (дата обращения: 16.04.25)



Илл. 229. Йозеф Хайнц Младший. Алхимия. 1650-е гг. Х., м. 91 x 158 см. Частная коллекция. Источник: Jheronimus Bosch e Venezia. Venice: Marsilio Editori, 2017. P. 199.



Илл. 230. Йозеф Хайнц Младший. Колдовство. 1650-е гг. Х., м. 91 x 158 см. Частная коллекция.
Источник: Jheronimus Bosch e Venezia. Venice: Marsilio Editori, 2017. P. 202.



Илл. 231. Альбрехт Дюрер. Четыре ведьмы. 1497 г. Бумага, гравюра резцом. 19 x 13,3 см. ГЭ.
Источник: <https://www.hermitagemuseum.org/digital-collection/1082553> (дата обращения: 16.04.25)

Илл. 232. Андрис ван Баесроде. Искушение святого Антония. Первая четверть XVII в. Х., м. Частное собрание. Источник: <https://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2008/important-old-master-paintings-including-european-works-of-art-n08404/lot.275.html> (дата обращения: 16.04.25)



Илл. 233. Андрис ван Баесроде. Доктор Фауст. Первая четверть XVII в. Х., м. Частное собрание.

Источник: <https://www.rkd.nl/nl/explore/artists/3522> (дата обращения: 16.04.25)



Илл. 234. Франс Франкен Младший. Искушение святого Антония. 1605 г. Д., м. 42,5 x 27,5 см.

Частное

собрание.

Источник:

<http://www.zeno.org/Kunstwerke/B/Francken+d.+J.,+Frans%3A+Die+Versuchung+des+Hl.+Antonius>

(дата обращения: 16.04.25)

Илл. 235. Иероним Вирикс по рисунку Франса Франкена Младшего. Искушение святого Антония. Начало XVII в. 9 x 6 см. Рейксмузеум, Амстердам. Источник:

<http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.332086> (дата обращения: 16.04.25)



Илл. 236. Последователь Яна Брейгеля Старшего. Искушение святого Антония. XVII в. Д., м. 18,5 х 24,5 см. Частное собрание. Источник: <https://gallerix.ru/storeroom/1253397642/N/2554/> (дата обращения: 16.04.25)



Илл. 237. Последователь Яна Брейгеля Старшего. Искушение святого Антония. XVII в. Х., м. 148 х 230 см. НМ скульптуры, Вальядолид. Источник: <https://www.google.com/culturalinstitute/asset-viewer/ewEO25UAReDzQA> (дата обращения: 16.04.25)



Илл. 238. Мартен де Вос. Искушение святого Антония. 1594 г. Д., м. 280 x 212 см. Королевский музей изящных искусств, Антверпен. Источник: <https://rkd.nl/en/explore/images/50507> (дата обращения: 16.04.25)



Илл. 239. Жак Калло. Искушение святого Антония. 1617 г. Бумага, офорт. 37 x 49,3 см. Художественный музей Принстонского университета. Источник: <http://artaauthority.dev.projecta.com/work.asp?wid=78987&pos=30> (дата обращения: 16.04.25)



Илл. 240. Жак Калло. Искушение святого Антония. 1635 г. Бумага, офорт. 35,5 x 46,3 см. ГЭ.
Источник:

<https://collections.hermitage.ru/entity/OBJECT/1050217?query=%D0%B8%D1%81%D0%BA%D1%83%D1%88%D0%B5%D0%BD%D0%B8%D0%B5&avtor=4468&index=1> (дата обращения: 16.04.25)



Илл. 241. Неизвестный художник (Якоб ван Сваненбург (?). Искушение святого Антония. 1617–1620 гг. Х., м. 89 x 118 см. Частное собрание. Источник:
<https://www.lempertz.com/en/catalogues/lot/1067-1/1248-jacob-isaacs-van-swanenburg-attributed-to.html> (дата обращения: 16.04.25)



Илл. 242. Неизвестный художник. Музыцирующие демоны. Середина XVII в. Бумага, рисунок черным мелом. 26 x 39,3 см. Рейксмузеум, Амстердам. Источник: <https://www.rijksmuseum.nl/en/collection/object/Drie-musicerende-duivels--cac1bacc06ae4c1ba5a9ea324cca167e?tab=data> (дата обращения: 16.04.25)



Илл. 243. Франс Франкен Младший. Искушение святого Антония. 1605–1610 гг. Рисунок пером коричневым тоном. 19,7 x 29,2 см. Британский музей, Лондон. Источник: https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1946-0713-982 (дата обращения: 16.04.25)



Илл. 244. Франс Франкен Младший. Кухня ведьм. 1610 г. Рисунок пером коричневым тоном и акварелью по подготовке черном мелом. 19 x 27 см. Альбертина, Вена. Источник: <https://sammlungenonline.albertina.at/#/query/3397d60d-1b4d-48b7-a41b-867a62b64539> (дата обращения: 16.04.25)



Илл. 245. Франс Франкен Младший. Кухня ведьм. 1610-е гг. Рисунок пером и кистью коричневым тоном. 25,8 x 38,9 см. Лувр, Париж. Источник: <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl020106684> (дата обращения: 16.04.25)



Илл. 246. Неизвестный художник. Испытание святого Антония. XVII в. Медь, м. 18,9 х 25,1 см. Частное собрание. Источник: <https://www.christies.com.cn/en/lot/lot-3998974> (дата обращения: 16.04.25)



Илл. 247. Франс Франкен Младший (?). Испытание святого Антония. Ок. 1605 г. Рисунок пером и коричневым тоном. 16,5 х 18,2 см. Частное собрание. Источник: https://www.leclair-kunst.de/pdf/Katalog_26_LR.pdf (дата обращения: 16.04.25)



Илл. 248. Давид Тенирс Младший. Искушение святого Антония. 1665–1670 гг. Х., м. 80 х 110 см. Музей Западного искусства, Токио. Источник: <https://www.alamy.com/stock-photo/temptation-of-st-anthony.html?page=1&pseudoid=F3203895B0DB44FE854D2CF7E7E4AE57> (дата обращения: 16.04.25)



Илл. 249. Франс Франкен Младший. Искушение святого Антония. Ок. 1610 г. Рисунок пером и акварелью. 10 х 19 см. ГЭ. Источник: фотография автора.



Илл. 250. Последователь Иеронима Босха (Ян Мандейн (?)). Орфей в аду. XVI в. Д., м. 50 x 69 см. Частное собрание. Источник: <http://www.bildindex.de/> (дата обращения: 16.04.25)



Илл. 251. Последователь Иеронима Босха (Хери мет Блес (?)). Орфей в аду. XVI в. Д., м. 23,2 x 30,2 см. Музей де Янга, Сан-Франциско. Источник: <https://art.famsf.org/herry-met-de-bles/orpheus-hades-51231> (дата обращения: 16.04.25)



Илл. 252. Ян Брейгель Старший. Орфей в аду. 1594 г. Медь, м. 27 x 36 см. Палаццо Питти, Флоренция. Источник: http://www.wga.hu/art/b/bruegel/jan_e/1/orpheus.jpg (дата обращения: 16.04.25)



Илл. 253. Ян Брейгель Старший. Орфей в аду. Ок. 1594 г. Медь, м. 25 x 34,4 см. Палаццо Колонна, Рим. Источник: <https://en.gallerix.ru/storeroom/1253397642/N/7985/> (дата обращения: 16.04.25)



Илл. 254. Ян Брейгель Старший. Орфей в аду. 1594 г. Медь, м. 26 x 35,2 см. Частное собрание.

Источник: <https://www.christies.com/lot/lot-jan-brueghel-lancien-bruxelles-1568-1625-anvers-orphee-6325095/> (дата обращения: 16.04.25)



Илл. 255. Ян Брейгель Старший. Орфей в аду. Ок. 1594 г. Медь, м. Честное собрание. Источник:

<https://www.meisterdrucke.uk/fine-art-prints/Jan-the-Elder-Brueghel/87824/Orpheus-with-a-Harp-Playing-to-Pluto-and-Persephone-in-the-Underworld.html> (дата обращения: 16.04.25)



Илл. 256. Вергил Солис. Орфей перед Плутоном и Прозерпиной. Метаморфозы. Франкфурт, 1581. X, 11-52. Университет Вермонта. Источник: <https://www.uvm.edu/cas/classics> (дата обращения: 16.04.25)



Илл. 257. Рулант Саверей. Орфей в аду. 1610-е гг. Д., м. 27 x 35 см. Музей истории искусства, Вена. Источник: <https://www.khm.at/objektdb/detail/1703/?offset=4&lv=list> (дата обращения: 16.04.25)



Илл. 258. Ян Брейгель Старший, Иоганн Роттенхаймер. Сошествие в ад. 1597 г. Медь, м. 26,5 x 35,5 см. Маурицхейс, Гаага. Источник: <https://rkd.nl/images/28833> (дата обращения: 16.04.25)



Илл. 259. Ян Брейгель Старший. Сошествие в ад. 1593 г. Медь, м. 25,6 x 34,9 см. Частное собрание, Риггесберг. Источник: <https://gallerix.ru/storeroom/1253397642/N/7842/> (дата обращения: 16.04.25)



Илл. 260. Ян Брейгель Старший. Сошествие в ад. Ок. 1595 г. Х., м. 25 x 35 см. Палаццо Колонна, Рим. Источник: https://www.fine-art-images.net/en/showIMG_42335.html (дата обращения: 16.04.25)



Илл. 261. Ян Брейгель Старший. Эней в преисподней. 1598 г. Медь, м. 26,4 x 35,3 см. Частное собрание. Источник: <https://gallerix.ru/storeroom/1253397642/N/1077535190/> (дата обращения: 16.04.25)



Илл. 262. Ян Брейгель Старший. Эней в преисподней. 1604 г. Медь, м. 25,7 x 35,3 см. Палаццо Колонна, Рим. Источник: <https://gallerix.org/storeroom/1253397642/N/5802/> (дата обращения: 16.04.25)



Илл. 263. Неизвестный художник (Ян Брейгель Старший (?)). Эней в преисподней. Ок. 1604 г. Медь, м. 44,4 x 66,6 см. НГ, Братислава. Источник: https://www.webumenia.sk/dielo/SVK%3ASNG.O_3003 (дата обращения: 16.04.25)



Илл. 264. Ян Брейгель Старший. Эней в преисподней. Ок. 1600 г. Медь, м. 36 x 52 см. Музей истории искусства, Вена. Источник: <https://www.khm.at/de/object/d81f9c1be2/> (дата обращения: 16.04.25)



Илл. 265. Ян Брейгель Старший. Эней в преисподней. 1600 г. Медь, м. 24,5 x 36 см. Музей изящных искусств, Будапешт. Источник: <https://www.mfab.hu/artworks/8584> (дата обращения: 16.04.25)



Илл. 266. Ян Брейгель Старший (?). Эней в преисподней. 1600-е гг. Медь, м. 26,8 x 35,3 см.
Музей Торвальдсена, Копенгаген. Источник: <http://www.thorvaldsensmuseum.dk/en/collections/work/B44> (дата обращения: 16.04.25)



Илл. 267. Ян Брейгель Старший. Юнона в преисподней. 1598 г. Медь, м. 25,5 x 35,5 см. Галерея Старых мастеров, Дрезден. Источник: <https://skd-online-collection.skd.museum/Details/Index/241760> (дата обращения: 16.04.25)



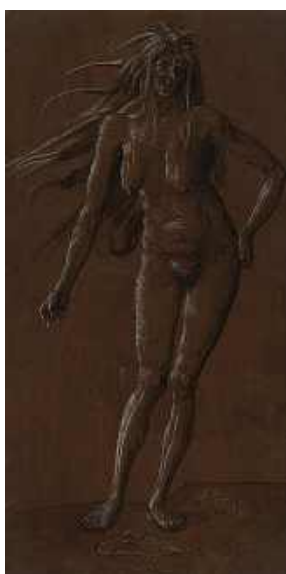
Илл. 268. Ян Брейгель Старший. Искушение святого Антония. 1604 г. Медь, м. 25,5 x 35 см.
Галерея Старых мастеров, Дрезден. Источник: <https://skd-online-collection.skd.museum/Details/Index/241769> (дата обращения: 16.04.25)



Илл. 269. Последователь Яна Брейгеля Старшего. Искушение святого Антония. XVII в.
Медь, м. 26,5 x 36,5 см. ГЭ. Источник: <https://collections.hermitagemuseum.org/entity/OBJECT/47888?avtor=1776&index=21> (дата обращения: 16.04.25)



Илл. 270. Ян Брейгель Старший. Искушение святого Антония. 1601 г. Медь, м. 26,5 x 36,3 см.
 Старая Пинакотека, Мюнхен. Источник:
<https://www.sammlung.pinakothek.de/de/artwork/OrLbdPe41V> (дата обращения: 16.04.25)



Илл. 271. Никлаус Мануэль Дойч. Ведьма. 1518 г. Тонированная бумага, Рисунок пером и белилами. 26,9 x 13,2 см. Берлинский гравюрный кабинет. Источник:
<https://www.google.com/culturalinstitute/asset-viewer/3wFgmW6cdxTbfg> (дата обращения: 16.04.25)

Илл. 272. Тинторетто. Избиение младенцев. 1587 г. Х., м. 422 x 546 см. Скуола Сан-Рокко, Венеция. Источник:
https://artchive.ru/artists/71~Jakopo_Robusti_Tintoretto/works/336391~Izbienie_mladentsev_v_Viflie
[me](https://artchive.ru/artists/71~Jakopo_Robusti_Tintoretto/works/336391~Izbienie_mladentsev_v_Viflie) (дата обращения: 16.04.25)



Илл. 273. Якопо Понтормо. Десять тысяч мучеников. 1530 г. Д., м. 65 х 73 см. Галерея Уффици, Флоренция.

Источник:

https://artchive.ru/artists/506~Jakopo_Pontormo/works/286748~Desjat'_tysjach_muchenikov (дата обращения: 16.04.25)



Илл. 274. Россо Фьорентино. Моисей и дочери Иофора. 1523 г. Х., м. 117 х 160 см. Галерея Уффици, Флоренция.

Источник:

https://artchive.ru/artists/1083~Rosso_F'orentino/works/17306~Moisej_i_docheri_Iofora (дата обращения: 16.04.25)

Илл. 275. Тинторетто. Чудо Медного Змея. 1576 г. Х., м. 840 х 520 см. Скуола Сан-Рокко, Венеция.

Источник:

https://artchive.ru/artists/71~Jakopo_Robusti_Tintoretto/works/336381~Chudo_Mednogo_Zmeja (дата обращения: 16.04.25)



Илл. 276. Федерико Цуккаро. Цербер. 1586–1588 гг. Рисунок красным и черным мелом. 26 x 42 см. Галерея Уфицци, Флоренция. Источник: https://bigfoto.name/photo/uploads/posts/2023-03/1678193778_bigfoto-name-p-gerion-dante-63.jpg (дата обращения: 16.04.25)



Илл. 277. Федерико Цуккаро. Страшный суд. 1575–1579 гг. Фреска. Санта Мария дель Фьоре, Флоренция. Источник: https://www.nrk.no/trondelag/kompass_-finnes-helvete_-biskop-herborg-finnset-snakker-om-forestillingen-som-et-utdatert-begrep-1.15689786?fwdnav=9367573226429544 (дата обращения: 16.04.25)



Илл. 278. Тинторетто. Страшный суд. 1562–1563 гг. Х., м. 1450 х 590 см. Мадонна-дель-Орто, Венеция. Источник: <http://www.wga.hu/art/t/tintoret/2a/4lastju.jpg> (дата обращения: 16.04.25)

Илл. 279. Мартен де Вос. Страшный суд. Конец XVI в. Д., м. Церковь в Норрсунде. Источник: <https://www.artened.com/index.php/noticias/subastas-de-arte/602-excepcional-oleo-de-carracci-en-la-subasta-de-templum> (дата обращения: 16.04.25)



Илл. 280. Ян Брейгель Старший. Ад. 1594–1596 гг. Медь, м. 27 х 36 см. Пинакотека Амброзиана, Милан. Источник: <https://artvee.com/dl/a-scene-of-hell/> (дата обращения: 16.04.25)



Илл. 281. Ян Брейгель Младший. Искушение святого Антония. 1630-е гг. Д., м. 54,4 x 83,5 см. Кунстхалле, Карлсруэ. Источник: <https://rkd.nl/images/280248> (дата обращения: 16.04.25)



Илл. 282. Ян Брейгель Старший. Кузница Вулкана. Аллегория огня. 1604 г. Медь, м. 46 x 66 см. Пинакотека Амброзиана, Милан. Источник: <https://rkd.nl/images/292570> (дата обращения: 16.04.25)



Илл. 283. Ян Брейгель Младший. Эней в преисподней. 1630-е гг. Медь, м. 26,7 x 35,9 см. Метрополитен, Нью-Йорк. Источник: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/435813> (дата обращения: 16.04.25)



Илл. 284. Питер Брейгель Младший. Искушение святого Антония. Первая четверть XVII в. Д., м. 49 x 65 см. Частное собрание. Источник: <https://www.hampel-auctions.com/a/Pieter-Brueghel-derJuengere-um-1564-Bruessel-1637-Antwerpen.html?a=101&s=455&id=527430> (дата обращения: 16.04.25)



Илл. 285. Питер Брейгель Младший. Искушение святого Антония. Первая четверть XVII в. Д., м. 70 x 104 см. Музей-квартира А. Н. Толстого, Москва. Источник: <https://nasledie30.tmweb.ru/podshivka/pics/10911-pictures.php?picture=1091105> (дата обращения: 16.04.25)



Илл. 286. Питер Брейгель Младший. Горный источник. Первая четверть XVII в. Д., м. Д – 16,5 см. НГ, Прага. Источник: https://sbirky.ngprague.cz/dielo/CZE%3ANG.O_77 (дата обращения: 16.04.25)

Илл. 287. Хендрик Гольциус по композиции Яна ван дер Страта. Страшный суд. 1577–1579 гг. Бумага, резцовая гравюра. Д – 26,2 см. Рейксмузеум, Амстердам. Источник: <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.379288> (дата обращения: 16.04.25)



Илл. 288. Баттиста Досси. Ночь. 1544 г. Х., м. 82 x 149,5 см. Галерея Старых мастеров, Дрезден.

Источник: <https://aidobonsai.com/2011/05/26/rafael-sanzio/dossi1/> (дата обращения: 16.04.25)



Илл. 289. Неизвестный гравер. Ведьмы в Тире. 1593 г. Бумага, офорт. 29,3 x 29 см. Британский музей, Лондон. Источник: https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1880-0710-582 (дата обращения: 16.04.25)



Илл. 290. Якоб ван Сваненбург. Страшный суд. 1590–1600-е гг. Д., м. 28 x 88 см. Рейксмузеум, Амстердам. Источник: <https://rkd.nl/images/276508> (дата обращения: 16.04.25)



Илл. 291. Якоб ван Сваненбург. Эней в аду. 1590–1600-е гг. Х., м. 150 x 101,5 см. Королевский музей изящных искусств, Брюссель. Источник: <https://balat.kikirpa.be/object/20026199> (дата обращения: 16.04.25)



Илл. 292. Якоб ван Сваненбург (?). Страшный суд. 1590–1600-е гг. Медь, м. 48,8 x 71,1 см.
 Частное собрание. Источник: http://www.christies.com.cn/LotFinder/lot_details.aspx?intObjectID=5193871 (дата обращения: 16.04.25)



Илл. 293. Антон Вирикс по рисунку Мартена де Воса. Ок. 1585 г. Бумага, резцовая гравюра. 19,2 x 24,9 см. Рейксмузеум, Амстердам. Источник: <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.616770> (дата обращения: 16.04.25)



Илл. 294. Педро Ровиале. Страшный суд. 1548–1550 гг. Фреска. Часовня Сомария в замке Капуано, Неаполь. Источник: [https://www.studenti.it/search/caronte%20eneide?c\[\]=article](https://www.studenti.it/search/caronte%20eneide?c[]=article) (дата обращения: 16.04.25)



Илл. 295. Петер Коол по рисунку Мартена де Воса. Семь смертных грехов. XVII в. Бумага, резцовая гравюра. 22,8 x 29 см. Источник: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Koets_met_de_zeven_hoofdzondes_Effigie_des_sept_peches_mortelz_\(titel_op_object\),_RP-P-1984-55.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Koets_met_de_zeven_hoofdzondes_Effigie_des_sept_peches_mortelz_(titel_op_object),_RP-P-1984-55.jpg) (дата обращения: 16.04.25)



Илл. 296. Якоб ван Сваненбург. Ад. Ок. 1620 г. Д., м. 93,5 х 124 см. Лакенхал, Лейден.
 Источник: <https://rkd.nl/images/49320> (дата обращения: 16.04.25)



Илл. 297. Мартен де Вос. Страшный суд. 1570 г. Х., м. 263 х 262 см. Музей изящных искусств, Севилья.
 Источник: <https://www.art-promenade.org/search?updated-max=2022-09-25T22:36:00-07:00&max-results=13&reverse-paginate=true> (дата обращения: 16.04.25)



Илл. 298. Ян ван дер Страт. Страшный суд. 1583 г. Фреска. Вилла Пацци аль Паруджано, Монтемулло. Источник: Nile T. De. Fantasmagorie. Streghe, demoni e tentazioni nell'arte fiamminga e olandese del Seicento. Roma: Officina Libraria, 2023. P. 210.



Илл. 299. Франсуа де Номе. Ад. 1622. Х., м. 175 x 113 см. Музей искусства и археологии, Безансон. Источник: <https://www.flickr.com/photos/78775886@N06/52152611443/> (дата обращения: 16.04.25)



Илл. 300. Наполетано. Данте в аду. Ок. 1620 г. Д., м. 44 х 67 см. Галерея Уфици, Флоренция.

Источник: <https://www.finestresullarte.info/recensioni-mostre/dante-la-visione-dell-arte-mostra-forli-recensione> (дата обращения: 16.04.25)



Илл. 301. Наполетано (?). Ведьмы. Первая Четверть XVII в. Медь, м. 11 х 17 см. Частное собрание:

<https://www.mutualart.com/Artwork/Witches-Sabbath/F5FA289B993DA0DDD35A22B4D7A21A71> (дата обращения: 16.04.25)



Илл. 302. Наполетано (?). Ад. Ок. 1620 г. Медь, м. 33,5 x 43 см. Лакенхал, Лейден. Источник: <https://www.lakenhal.nl/en/collection/s-787> (дата обращения: 16.04.25)



Илл. 303. Сальватор Роза. Шабаш. Середина XVII в. Х., м. 87 x 73 см. ХМ, Хьюстон. Источник: <https://www.mfah.org/art/detail/20436> (дата обращения: 16.04.25)

Илл. 304. Сальватор Роза. Искушение святого Антония. 1640-е гг. Х., м. Пинакотека Рамбальди, Санремо.

Источник:

<https://www.akg-images.co.uk/CS.aspx?VP3=SearchResult&VBID=2UMESQ5O3WPZYP&SMLS=1&RW=1920&RH=966> (дата обращения: 16.04.25)



Илл. 305. Сальватор Роза. Шабаш. Ок. 1646 г. Х., м. 72 x 132 см. НГ, Лондон. Источник: <https://artuk.org/discover/artworks/witches-at-their-incantations-116186> (дата обращения: 16.04.25)



Илл. 306. Сальватор Роза. Шабаш. 1640-е гг. Рисунок пером и коричневым тоном. 21,8 x 31,7 см. Метрополитен, Нью-Йорк. Источник: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/340662> (дата обращения: 16.04.25)



Илл. 307. Давид Тенирс Младший. Картежники. 1630-е гг. Бумага, черный мел. 19 x 20,6 см. Альбертина, Вена. Источник: <https://www.albertina.at/en/collections/drawings-prints/> (дата обращения: 16.04.25)

Илл. 308. Адриан Браувер. Трактирщик. 1630-е гг. Д., м. 31 x 24 см. Старая Пинакотека, Мюнхен. Источник: <https://rkd.nl/images/65761> (дата обращения: 16.04.25)



Илл. 309. Последователь Адриана Браувера. Искушение святого Антония. 1630-е гг. Д., м. 27,2 x 21 см. Государственный музей, Берлин. Источник: <https://rkd.nl/images/290435> (дата обращения: 16.04.25)



Илл. 310. Корнелис Монинкс. Искушение святого Антония. Середина XVII в. Рисунок черным мелом на пергамене. 29 x 37,7 см. ГЭ. Источник: фотография автора.



Илл. 311. Адриан Браувер. Курильщик. 1630-е гг. Рисунок пером и кистью коричневым тоном. 18 x 15 см. Британский музей, Лондон. Источник: https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1910-0212-123 (дата обращения: 16.04.25)

Илл. 312. Давид Тенирс Младший. Искушение святого Антония. 1635 г. Д., м. 41 x 32 см. Частная коллекция. Источник: <http://balat.kikirpa.be/object/50000928> (дата обращения: 16.05.25)



Илл. 313. Давид Тенирс Младший. Искушение святого Антония. 1634 г. Д., м. 20 x 30 см. Замок Анхольт, Иссельбург. Источник: <https://www.magnoliabox.com/products/the-temptation-of-saint-anthony-ix002789> (дата обращения: 16.04.25)



Илл. 314. Корнелис Сафтлевен. Искушение святого Антония. 1629 г. Д., м. 26,5 x 34,7 см. Частное собрание. Источник: <https://www.mutualart.com/Artwork/The-Temptation-of-Saint-Anthony/B693FEB5745B46D2> (дата обращения: 16.04.25)



Илл. 315. Корнелис Сафтлевен. Искушение святого Антония. 1629 г. Д., м. 48 х 62 см. Фонд Кустодия, Париж. Источник: <http://www.latribunedelart.com/un-ensemble-de-peintures-neerlandaises-acquis-par-la-fondation-custodia> (дата обращения: 16.04.25)



Илл. 316. Корнелис Сафтлевен. Искушение святого Антония. Ок. 1629 г. Д., м. 47 х 59 см. Коллекция князей Лихтенштейна, Вадуц. Источник: <https://www.mareonline.nl/wetenschap/duivels-op-het-doeck/> (дата обращения: 16.04.25)



Илл. 317. Корнелис Сафтлевен. Звериный университет. 1655 г. Х., м. 66,7 x 85 см. Музей искусств Далласа. Источник: <https://www.dma.org/collection/artwork/cornelis-saftleven/college-animals> (дата обращения: 16.04.25)



Илл. 318. Франс ван ден Вейнгарде по композиции Давида Тенирса Младшего. Искушение святого Антония. 1636–1660 гг. Бумага, офорт. 19 x 26,5 см. Музей Бойманса ван Бенингена, Роттердам. Источник: <https://www.boijmans.nl/collectie/kunstwerken/26570/de-verzoeking-van-de-heilige-antonius> (дата обращения: 16.04.25)



Илл. 319. Давид Тенирс Младший (?). Пещера искушения святого Антония. 1630-е гг. Бумага, рисунок черным мелом и пером. 19,2 x 27,3 см. Музей изобразительного искусства, Ренн. Источник: <https://pop.culture.gouv.fr/notice/joconde/02110002189> (дата обращения: 16.04.25)



Илл. 320. Корнелис Сафтлевен. Безумная Грета. 1629–1632 гг. Д., м. Художественный институт, Чикаго. Источник: <https://www.flickr.com/photos/34540417@N07/5271414791> (дата обращения: 16.04.25)



Илл. 321. Корнелис Сафтлевен. Врата ада. 1629–1632 гг. Д., м. Частное собрание. Источник: <https://www.catholicexorcism.org/post/exorcist-diary-310-the-gates-of-hell-shall-not-prevail> (дата обращения: 16.04.25)



Илл. 322. Лукас Ворстерман по рисунку Антониса ван Дейка. Портрет Корнелиса Сафтлевена. 1630–1645 гг. Бумага, гравюра резцом. 23,8 x 15,8 см. Рейксмузеум, Амстердам. Источник: <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.192422> (дата обращения: 16.04.25)

Илл. 323. Корнелис Сафтлевен. Крестьянин с собакой. 1630-е гг. Д., м. 27,6 x 33,3 см. ГМ, Шверин. Источник: <https://www.pubhist.com/w11654> (дата обращения: 16.04.25)



Илл. 324. Давид Тенирс Старший. Аллегория бренности. 1633 г. Д., м. 47 х 70 см. Частное собрание. Источник: <http://balat.kikirpa.be/object/50000923> (дата обращения: 16.04.25)



Илл. 325. Корнелис Сафтлевен, Давид Тенирс Младший. Интерьер со служанкой. 1630–1640-е гг. Д., м. 41 х 56 см. Музей истории искусства, Вена. Источник: <https://www.khm.at/objektdb/detail/1672/> (дата обращения: 16.04.25)



Илл. 327. Корнелис Сафтлевен. Истязание Иова. 1631 г. Д., м. 57,5 х 79,8 см. Музей истории искусства, Вена. Источник: <https://rkd.nl/images/278876> (дата обращения: 16.04.25)



Илл. 328. Корнелис Сафтлевен. Изгнание бесов в стадо свиней. 1660 г. Х., м. 49,5 х 69,5 см. ГЭ. Источник: фотография автора.



Илл. 329. Корнелис Сафтлевен. Изгнание бесов в стадо свиней. 1650-е гг. Д., м. 48 х 64 см. ГЭ.
Источник: фотография автора.



Илл. 330. Давид Тенирс Младший. Искушение святого Антония. 1645–1650 гг. Д., м. 26,4 х 36,6 см. Музей Майера ван ден Берге, Антверпен. Источник: https://en.wikipedia.org/wiki/en:Web_Gallery_of_Art (дата обращения: 16.04.25)



Илл. 331. Давид Тенирс Младший. Искушение святого Антония. Середина XVII в. Д., м. 22 x 17 см. Государственный музей искусств, Копенгаген. Источник: https://api.smk.dk/api/v1/art/?object_number=KMS727 (дата обращения: 16.04.25)

Илл. 332. Давид Тенирс Младший. Искушение святого Антония. 1650-е гг. Х., м. 100 x 134 см. ГЭ. Источник: <https://collections.hermitage.ru/entity/OBJECT/30759> (дата обращения: 16.04.25)



Илл. 333. Давид Тенирс Младший. Искушение святого Антония. 1650 г. Медь, м. 55 x 69 см. Прадо, Мадрид. Источник: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/tentaciones-de-san-antonio-abad/be080978-38dc-46e8-b3c7-c0d2bc8d725f> (дата обращения: 16.04.25)



Илл. 334. Франс Халс. Гуляки. Ок. 1617 г. Х., м. 131,4х х 99,7 см. Метрополитен, Нью-Йорк.

Источник: <http://www.metmuseum.org/collection/the-collection-online/search/436622> (дата обращения: 16.04.25)



Илл. 335. Йос ван Красбек. Искушение святого Антония. 1650 г. Х., м. 78 х 116 см. Кунстхалле, Карлсруэ.

Источник: http://www.akademiegalerie.at/media/documents/KH_Karlsruhe_Craesbeeck_300ppi_a5.jpg (дата обращения: 16.04.25)



Илл. 336. Ян Мандейн (?). Искушение святого Антония. Середина XVI в. Д., м. 62 x 84 см.
 Коллекция Гогенбухау, Вена. Источник: https://arthive.com/uk/artists/395~Jan_Mandejn/works/399683~Iskushenie_svjatogo_Antonija (дата обращения: 16.04.25)



Илл. 337. Йос ван Красбек. Курильщик. Автопортрет (?). Ок. 1636 г. Д., м. 41 x 32 см. Лувр, Париж. Источник: http://cartelen.louvre.fr/cartelen/visite?srv=car_not_frame&idNotice=25410 (дата обращения: 16.04.25)

Илл. 338. Адриан Браувер. Курильщики. Ок. 1636 г. Д., м. 46,4 x 36,8 см. Метрополитен, Нью-Йорк. Источник: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/435807> (дата обращения: 16.04.25)



Илл. 339. Рейнир ван Персейн по рисунку Корнелиса Сафтлевена. Обложка к трактату «О ненадежности и тщете мирских искусств и наук» Генриха Корнелия Агриппы Неттесгеймского. 1661 г. Бумага, ксилография. 13,7 x 8,3 см. Рейксмузеум, Амстердам. Источник: <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.collect.162515> (дата обращения: 16.04.25)

Илл. 340. Дирк Корнхерт. Дьявол соблазняет человека. 1550 г. Бумага, офорт. 19,5 x 27 см. Рейксмузеум, Амстердам. Источник: <https://www.rijksmuseum.nl/en/collection/object/Met-rijkdom-macht-en-genot-verleidt-de-duivel-de-mens--2ade85be656090c7023b28969a9849ce?tab=data> (дата обращения: 16.04.25)



Илл. 341. Йос ван Красбек (?). Испытание святого Антония. 1650-е гг. Х., м. Частное собрание. Источник: Froitzheim E.M. Die “Versuchung des Heiligen Antonius” von Joos van Craesbeeck // Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen in Baden-Württemberg 25. 1988. P. 85–107.



Илл. 342. Питер ван дер Хейден по рисунку Питера Брейгеля Старшего. Ведьма из Маллегема. 1559 г. Резцовая гравюра на меди. 33,3 x 46,8 см. Рейксмузеум, Амстердам. Источник: <https://www.rijksmuseum.nl/en/search/objects?q=Mallegem&p=1&ps=12&st=Objects&ii=0#/RP-P-1885-A-9292,0> (дата обращения: 16.04.25)



Илл. 343. Питер ван дер Хейден по рисунку Питера Брейгеля Старшего. Ведьма из Маллегема. 1610-е гг. Резцовая гравюра на меди. 35,7 x 47,5 см. Рейксмузеум, Амстердам. Источник: <https://www.rijksmuseum.nl/en/search/objects?q=Mallegem&p=1&ps=12&st=Objects&ii=2#/RP-P-1881-A-4701,2> (дата обращения: 16.04.25)



Илл. 344. Питер ван дер Хейден по рисунку Питера Брейгеля Старшего. Доктор Сноттольф. 1559 г. Резцовая гравюра на меди. 35,3 x 47,3 см. Центральный институт графики, Рим. Источник: Vervoort, R. Bruegel's Witches. Witchcraft Images in the Low Countries between 1450 and 1700. Bruges: Van de Wiele Publishing, 2016. Fig. 6.



Илл. 345. Питер ван дер Хейден по рисунку Питера Брейгеля Старшего. Святой Иаков и волшебник Гермоген. 1565 г. Резцовая гравюра на меди. 22 x 29 см. Рейксмuseum, Амстердам. Источник:

<https://www.rijksmuseum.nl/en/search/objects?q=hermogenes&p=1&ps=12&st=Objects&ii=3#/RP-P-1884-A-7995,3> (дата обращения: 16.04.25)



Илл. 346. Питер ван дер Хейден по рисунку Питера Брейгеля Старшего. Падение волшебника Гермогена. 1565 г. Резцовая гравюра на меди. 22 x 29 см. Рейксмузеум, Амстердам. Источник: <https://www.rijksmuseum.nl/en/search/objects?q=hermogenes&p=1&ps=12&st=Objects&ii=1#/RP-P-OB-7384,1> (дата обращения: 16.04.25)



Илл. 347. Ганс Бальдунг Грин. Шабаш. 1510 г. Ксилография. 37,8 x 25,7 см. Рейксмузеум, Амстердам.

Источник:

<https://www.rijksmuseum.nl/en/search/objects?q=baldung&p=3&ps=12&st=Objects&ii=6#/RP-P-OB-4121,30> (дата обращения: 16.04.25)

Илл. 348. Ганс Бальдунг Грин. Две ведьмы. 1523 г. Д., м. 65,3 x 45,6 см. Штеделевский художественный институт, Франкфурт-на-Майне. Источник: <https://www.kunsthalle-karlsruhe.de/ausstellung/hans-baldung-grien/> (дата обращения: 16.04.25)



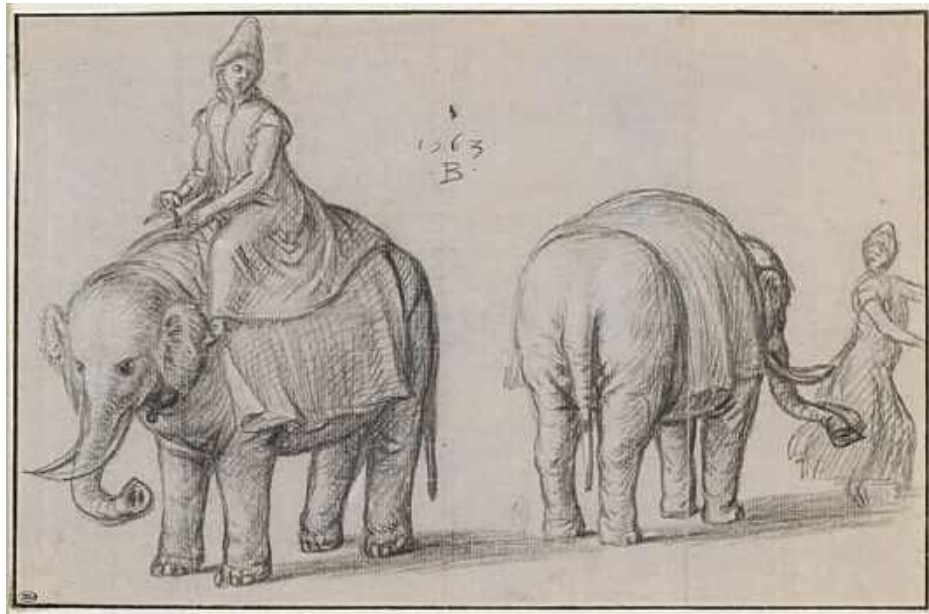
Илл. 349. Анонимный гравер. Сцена погодной магии из трактата Олауса Магнуса «История Северных народов». 1555 г. Ксилография. Folio 112. Библиотека католического университета, Левен. Источник: Vervoort, R. Bruegel's Witches. Witchcraft Images in the Low Countries between 1450 and 1700. Bruges: Van de Wiele Publishing, 2016. Fig. 24.

Илл. 350. Неизвестный фламандский миниатюрист. Святой Иаков из Молитвинника. 1525 г., Книжная миниатюра. Folio 90 verso. Музей Меермано-Вейстернианум, Гаага. Источник: https://www.wga.hu/art/zgothic/miniatur/1501-550/1flemish/12f_1500.jpg (дата обращения: 16.04.25)

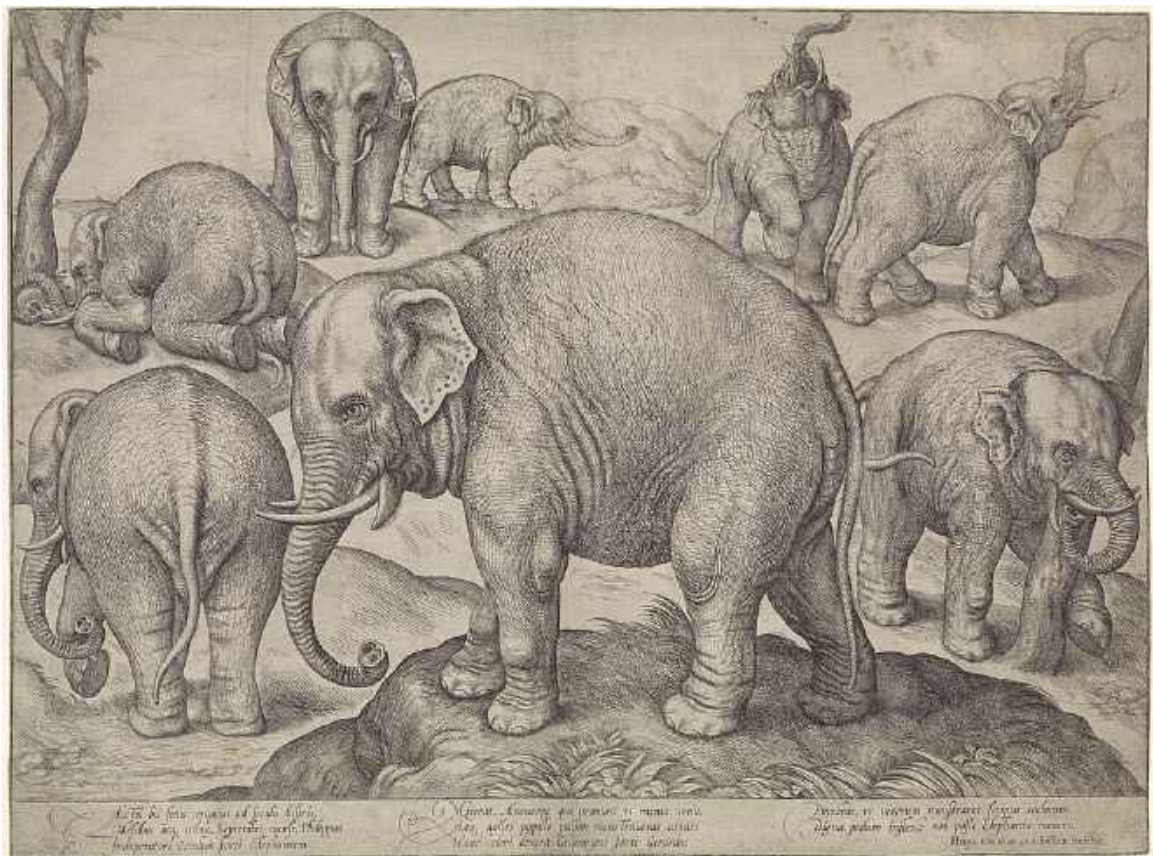


Илл. 351. Анонимный гравер. Религия из «Иконологии» Чезаре Рипы. 1603 г. Ксилография. С. 430. Библиотека университета, Лейден. Источник: <https://limes.cfs.unipi.it/allegorieripa/le-edizioni-del-1593> (дата обращения: 16.04.25)

Илл. 352. Ян Молейнс. Слон в Антверпене. 1563 г. Цветная ксилография. 28,5 x 40 см. Британский музей, Лондон. Источник: https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1928-0310-97 (дата обращения: 16.04.25)



Илл. 353. Бернард де Рейкер. Слон. 1563 г. Бумага, рисунок черным мелом. 18,3 x 20 см. Лувр, Париж. Источник: <https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl020109404> (дата обращения: 16.04.25)



Илл. 354. Герард ван Гркнинг. Слоны. 1563 г. Бумага, офорт. 40,5 x 54,1 см. Рейксмузеум, Амстердам. Источник: <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.119126> (дата обращения: 16.04.25)



Илл. 355. Неизвестный флорентийский художник. Христианская аллегория. 1470–1480-е гг. Цветная ксилография. 27,2 x 19,2 см. Британский музей, Лондон. Источник: https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1845-0825-366 (дата обращения: 16.04.25)

Илл. 356. Иероним Босх. Фокусник. Ок. 1475 г. Х., м. 53 x 65 см. Муниципальный музей, Сен-Жермен-ан-Ле. Источник: <https://www.wga.hu/frames-e.html?html/b/bosch/1early/11magici.html> (дата обращения: 16.04.25)



Илл. 357. Франс Франкен Младший. Кухня ведьм. 1604 г. Медь, м. 28,5 x 21,5 см. Частная коллекция. Источник: http://www.fine-art-images.net/en/showIMG_43806.html (дата обращения: 16.04.25)



Илл. 358. Консоль аркатурного пояса северного фасада церкви святой Марии в Гельнхаузене. Первая четверть XII в. Источник: <http://www.gudrun-kauck.de/GelnhausenMarienkirche2.htm> (дата обращения: 16.04.25)



Илл. 359. Мастер Миссала Поля Бея. Маргиналия романа Мартина ле Франка «Защитник дам». 1451 г. Книжная миниатюра. Folio 105 verso. Национальная библиотека Франции, Париж. Источник: https://www.medievalists.net/2012/11/the-eucharist-and-the-negotiation-of-orthodoxy-in-the-high-middle-ages/280px-champion_des_dames_vaudoises/ (дата обращения: 16.04.25)

Илл. 360. Неизвестный мастер. Дамы, занимающиеся колдовством. Книжная миниатюра из романа Мартина ле Франка «Защитник дам». 1470-е гг. Folio 344 recto. Муниципальная библиотека, Гренобль. Источник: Vervoort, R. Bruegel's Witches. Witchcraft Images in the Low Countries between 1450 and 1700. Bruges: Van de Wiele Publishing, 2016. Fig. 40.



Илл. 361. Неизвестный мастер из Брюгге. Шабаш из книги Жана Тинктора «Трактат против вальденсы». 1460-е гг. Folio 3 verso. Королевская Библиотека, Брюссель. Источник: <https://www.schule-bw.de/faecher-und-schularten/gesellschaftswissenschaftliche-und-philosophische-faecher/landeskunde> (дата обращения: 16.04.25)

Илл. 362. Мастерская Маргариты Йоркской. Шабаш из книги Жана Тинктора «Трактат против вальденсы». 1470-е гг. Folio 1 verso. Национальная библиотека Франции, Париж. Источник: <http://www.strangehistory.net/2016/08/15/earliest-manuscript-broomsticks/> (дата обращения: 16.04.25)



Илл. 363. Неизвестный мастер из Брюгге. Шабаш из книги Жана Тинктора «Трактат против вальденсы». 1470-е гг. Folio 1 verso. Бодлианская библиотека, Оксфорд. Источник: Vervoort, R. Bruegel's Witches. Witchcraft Images in the Low Countries between 1450 and 1700. Bruges: Van de Wiele Publishing, 2016. Fig. 44.

Илл. 364. Питер Пауль Рубенс. Сатурн, пожирающий своего сына. 1636–1638 гг. Х., м. 182,5 x 87 см. Прадо, Мадрид. Источник: <https://rkd.nl/en/explore/images/248472> (дата обращения: 16.04.25)



Илл. 365. Франс Франкен Младший. Кухня ведьм. 1606 г. Д., м. 46,6 x 35,2 см. Музей Виктории и Альберта, Лондон. Источник: <https://michelkoven.wordpress.com/2014/09/09/the-witches-sabbath-2/> (дата обращения: 16.04.25)

Илл. 366. Франс Франкен Младший (?). Кухня ведьм. Ок. 1606 г. Д., м. 51,5 x 39,5 см. Частное собрание. Источник: <https://www.christies.com/lot/lot-5556534/?intObjectID=5556534&lid=1> (дата обращения: 16.04.25)



Илл. 367. Франс Франкен Младший. Кухня ведьм. Ок. 1610 г. Д., м. 51,8 x 66 см. Музей истории искусства, Вена. Источник: <https://www.khm.at/objektdb/detail/748> (дата обращения: 16.04.25)



Илл. 368. Франс Франкен Младший. Кухня ведьм. 1606 г. Д., м. 54,5 x 66,5 см. ГЭ. Источник: <https://www.hermitagemuseum.org/wps/portal/hermitage/digital-collection/01.+paintings/31186> (дата обращения: 16.04.25)



Илл. 369. Иероним Франкен Младший, круг (?). Кухня ведьм. Начало XVII в. Д., м. 49 x 73 см. Частное собрание. Источник: <https://www.dorotheum.com/de/l/3894127/> (дата обращения: 16.04.25)



Илл. 370. Иероним Франкен Младший. Кухня ведьм. 1610-е гг. Д., м. 51,5 x 67 см. Народная галерея, Прага. Источник: <https://www.jeanmoust.com/categories/biblical-mythological-and-allegorical-scenes/francken-attributed-to-hieronymus-ii/item-1365580> (дата обращения: 16.04.25)



Илл. 371. Франс Франкен Младший. Кухня ведьм. 1610 г. 42 x 69,1 см. Старая Пинакотека, Мюнхен. Источник: https://stringfixer.com/nl/Flying_ointment (дата обращения: 16.04.25)



Илл. 372. Иероним Франкен Младший. Кухня ведьм. 1610-е гг. Д., м. 44 х 67 см. Частная коллекция. Источник: https://www.kollerauktionen.ch/fr/105489-0008-----1140-FRANCKEN_-HIERONYMUS-II_-zuge-1140_205077.html?RecPos=14 (дата обращения: 16.04.25)



Илл. 373. Франс Франкен Младший. Шабаш. 1607 г. Д., м. 56 х 83,5 см. Музей истории искусства, Вена. Источник: <https://www.khm.at/objektdb/detail/746/?offset=5&lv=list> (дата обращения: 16.04.25)



Илл. 374. Андреа Мантенья. Мадонна Тривульцио. 1497 г. Х., т. 287 х 214 см. Пинакотека замка Сфорца, Милан. Источник: <https://gallerix.ru/storeroom/33937639/N/1210436966/> (дата обращения: 16.04.25)

Илл. 375. Франс Франкен Младший. Шабаш. 1610-е гг. Рисунок пером и кистью коричневым тоном. 21,7 х 16,1 см. Британский музей, Лондон. Источник: https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_Gg-2-223 (дата обращения: 16.04.25)



Илл. 376. Маттеус Мериан по рисунку Михаэля Герра. Шабаш. 1626 г. Офорт. 31,8 х 32,5 см. Британский музей, Лондон. Источник: https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1880-0710-388 (дата обращения: 16.04.25)

Илл. 377. Неизвестный мастер. Дамы, занимающиеся колдовством. Книжная миниатюра из романа Мартина ле Франка «Защитник дам». 1470-е. Folio 344 recto. Муниципальная библиотека, Гренобль. Источник: Vervoort, R. Bruegel's Witches. Witchcraft Images in the Low Countries between 1450 and 1700. Bruges: Van de Wiele Publishing, 2016. Fig. 41.



Илл. 378. Давид Тенирс Младший. Шабаш. 1633 г. Д., м. 32 х 54 см. Музей де ла Шартрез, Дуэ.
Источник: <https://rkd.nl/en/explore/images/283595> (дата обращения: 16.04.25)



Илл. 379. Ян ван де Велде Младший. Шабаш. 1626 г. Резцовая гравюра на меди. 21,6 х 29 см.
Рейксмузеум, Амстердам. Источник: <https://www.rijksmuseum.nl/en/search/objects?q=+Sorceress&s=chronologic&p=3&ps=12&st=Object&ii=3#/RP-P-OB-15.310,27> (дата обращения: 16.04.25)



Илл. 380. Давид Тенирс Младший. Художник в мастерской. 1635 г. Д., м. 54,6 x 77,5 см. Частная коллекция. Источник: <http://www.zeno.org/Kunstwerke/B/Teniers+d.+J.,+David%3A+Der+Künstler+in+seinem+Studio> (дата обращения: 16.04.25)

Илл. 381. Давид Тенирс Младший. Ведьма. 1630-е гг. Д., м. 25 x 19 см. Частная коллекция. Источник: <https://www.descubrirelarte.es/2016/06/05/brueghel-el-inventor-de-la-iconografia-de-las-brujas.html> (дата обращения: 16.04.25)



Илл. 382. Давид Тенирс Младший. Ведьма. 1670-е гг. Д., м. 64,2 x 48,5 см. Кунстхалле, Гамбург. Источник: Vervoort, R. Bruegel's Witches. Witchcraft Images in the Low Countries between 1450 and 1700. Bruges: Van de Wiele Publishing, 2016. Fig. 85.

Илл. 383. Давид Тенирс Младший, Вальтер Гизертс «Портрет Иеронимуса ван Веерта». 1676 г. Х., м. 116 x 80 см. Рейксмузеум, Амстердам. Источник: <https://www.rijksmuseum.nl/en/collection/SK-A-800> (дата обращения: 16.04.25)



Илл. 384. Давид Тенирс Младший. Ведьма. 1630-е гг. Д., м. 31 x 46 см. Дворец Шласхайм, Мюнхен. Источник: <https://www.sammlung.pinakothek.de/en/artwork/XR4MrQ8xQ1> (дата обращения: 16.04.25)



Илл. 385. Давид Тенирс Младший. Крестьянин, вызывающий дьявола. 1630-е гг. Д., м. 25 x 23 см. Музей изящных искусств, Бордо. Источник: <https://culturezvous.com/sorcières-bruegel-exposition-bruges/> (дата обращения: 16.04.25)

Илл. 386. Давид Тенирс Младший. Кухня ведьм. Конец 1630-х гг. Медь, м. 37 x 51 см. Историческое общество, Нью-Йорк. Источник: https://rennes-le-chateau-archive.com/teniers_3.php (дата обращения: 16.04.25)



Илл. 387. Давид Тенирс Младший. Кухня ведьм. 1640-е гг. Д., м. 48 x 69,5 см. Академия художеств, Вена. Источник: <https://historiek.net/heksen-en-hekserij-in-de-kunstgeschiedenis/52682/> (дата обращения: 16.04.25)



Илл. 388. Давид Тенирс Младший. Кухня ведьм. 1640-е гг. Д., м. 40 x 55 см. Музей Пуатье. Источник: <https://klara.be/de-heksen-van-bruegel> (дата обращения: 16.04.25)



Илл. 389. Давид Тенирс Младший. Кухня ведьм. 1640-е гг. Рисунок черным и белым мелом на серо-голубой бумаге. 30 x 41,5 см. Национальная библиотека, Загреб. Источник: Vervoort, R. Bruegel's Witches. Witchcraft Images in the Low Countries between 1450 and 1700. Bruges: Van de Wiele Publishing, 2016. Fig. 61.



Илл. 390. Давид Тенирс Младший. Кухня ведьм. 1640-е гг. Д., м. 29 x 27 см. Кунстхалле, Карлсруэ. Источник: <https://rkd.nl/en/explore/images/229668> (дата обращения: 16.04.25)

Илл. 391. Последователь Давида Тенирса Младшего. 1690-е гг. Х., м. Исторический музей, Берлин. Источник: <https://good-painting.web.app/witches-sabbath-painting-analysis.html> (дата обращения: 16.04.25)



Илл. 392. Жак Алиаме по картине Давида Тенирса Младшего. 1755 г. 35,8 x 27,2 см. Резцовая гравюра на меди, офорт. Музей истории религии, Санкт-Петербург. Источник: <https://rkd.nl/en/explore/images/225148> (дата обращения: 16.04.25)

Илл. 393. Давид Тенирс Младший. Шабаш. 1640-е гг. Д., м. 28,1 x 27 см. Кунстхалле, Карлсруэ. Источник: <https://www.descubrirelarte.es/2016/06/05/brueghel-el-inventor-de-la-iconografia-de-las-brujas.html> (дата обращения: 16.04.25)



Илл. 394. Жак Алиаме по картине Давида Тенирса Младшего. 1755 г. 38,2 x 27,9 см. Резцовая гравюра на меди, офорт. Музей истории религии, Санкт-Петербург. Источник: https://www.1stdibs.com/art/prints-works-on-paper/more-prints-works-on-paper/aliamet-witches-arriving-at-sabbath-aliamet-engraving-18th-century/id-a_4290011/ (дата обращения: 16.04.25)



Илл. 395. Маттеус ван Гельмонт. Алхимик. 1660-е гг. Х., м. 50,4 x 68,5 см. Музей Фабра, Монпелье. Источник: <https://rkd.nl/en/explore/images/44138> (дата обращения: 16.04.25)



Илл. 396. Йоос ван Красбек. Кухня ведьм. 1640-е гг. Рисунок пером и кистью коричневым тоном по подготовке карандашом. 19,5 x 29,4 см. Национальная галерея, Оттава. Источник: <https://www.gallery.ca/collection/artwork/preparation-for-the-witches-sabbath> (дата обращения: 16.04.25)



Илл. 397. Шарль-Эммануэль Бизе. Шабаш. 1661–1686 гг. Д., м. 33,5 x 47,7 см. Частная коллекция Источник: <https://rkd.nl/nl/explore/images/36639> (дата обращения: 16.04.25)



Илл. 398. Бартоломеус Спрангер (?). Шабаш. 1566–1570 гг. Д., м. 74 x 108 см. Частная коллекция. Источник: <https://www.christies.com/lot/lot-jan-or-frans-verbeeck-the-witches-sabbath> 6182739/?from=salesummery&intobjectid=6182739&sid=5a769385-a187-4e43-8ba5-a5f3e4685b5d (дата обращения: 16.04.25)



Илл. 399. Якоб Корнели сван Отсанен. Аэндорская волшебница. 1526 г. Д., м. 85,5 x 122,8 см. Рейксмузеум, Амстердам. Источник: <https://www.rijksmuseum.nl/en/collection/SK-A-668> (дата обращения: 16.04.25)



Илл. 400. Леонарт Брамер. Шабаш среди античных руин. 1630-е гг. Медь, м. 27 x 36 см Музей изящных искусств, Бордо. Источник: <https://www.pubhist.com/w28713> (дата обращения: 16.04.25)



Илл. 401. Клас Якобс ван дер Хек. Шабаш. 1636 г. Д., м. 57 х 97 см. Городской музей Алкмара.

Источник: <http://www.rijksmuseum.nl/collectie/SK-A-2373> (дата обращения: 16.04.25)



Илл. 402. Себастьян Вранкс. Шабаш. 1600-е гг. Д., м. 73,5 х 108,5 см. Частная коллекция.

Источник: <https://jeroenboschplaza.com/navolger/the-witches-sabbath-3/?lang=e> (дата обращения: 16.04.25)



Илл. 403. Якоб де Гейн. Шабаш. Первая четверть XVII в. Бумага, рисунок пером и коричневым тоном. 23,5 x 36,7 см. Метрополитен, Нью-Йорк. Источник: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/335532> (дата обращения: 16.04.25)



Илл. 404. Якоб де Гейн. Две ведьмы. 1600-е гг. Бумага, рисунок пером и коричневым тоном. 24,4 x 15,3 см. ГЭ. Источник: https://en.wikipedia.org/wiki/en:Web_Gallery_of_Art (дата обращения: 16.04.25)



Илл. 405. Андреас Сток по рисунку Якоба де Гейна Младшего. Шабаш. 1608–1610 гг. Резцовая гравюра на меди. 43,8 x 65,4 см. Метрополитен, Нью-Йорк. Источник: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/336411> (дата обращения: 16.04.25)



Илл. 406. Якоб де Гейн Младший. Шабаш. 1605 г. Рисунок пером и кистью серым и коричневым тоном. 45 x 68,2 см. Государственная галерея, Штутгарт. Источник: https://www.staatsgalerie.de/en/collection/digital-collection/nc/suche/_/_/_/_werk/auflistung/record.html?tx_datamintscatalog_pi1%5Bcollection%5D=&cHash=8f2e851725d1c90220e1a749f124d00d (дата обращения: 16.04.25)



Илл. 407. Ян Зярнко. Шабаш, иллюстрация второго издания трактата Пьера де Ланкра «Непостоянство падших ангелов и демонов». 1613 г. Ксилография. Национальная библиотека Франции, Париж. Источник: <http://elec.enc.sorbonne.fr/conferences/ferri> (дата обращения: 16.04.25)

Илл. 408. Рулант Саверей. Коровник. 1615 г. Д., м. 30,2 x 30,6 см. Рейксмузеум, Амстердам. Источник:

<https://www.rijksmuseum.nl/en/search/objects?p=2&ps=12&f.principalMakers.name.sort=Roelant+Savery&st=Objects&ii=7#/SK-A-2211,19> (дата обращения: 16.04.25)



Илл. 409. Корнелис Сафтлевен. Святой Иаков и волшебник Гермоген. 1630-е гг. Х., м. 84,8 x 106,3 см. Частная коллекция. Источник: <https://www.dorotheum.com/de/1/6718209/> (дата обращения: 16.04.25)



Илл. 410. . Корнелис Сафтлевен. Кухня ведьм. 1630-е гг. Медь, м. 37 х 25 см. Частная коллекция. Источник: <https://www.codart.nl/research-study/whereabouts-of-six-artworks-depicting-witches-sought-for-exhibition-on-bruegel-and-witchcraft-in-the-low-countries/> (дата обращения: 16.04.25)



Илл. 411. Корнелис Сафтлевен. Видение. 1660 г. Д., м. 39 х 49,5 см. Государственный музей, Копенгаген. Источник: <https://open.smk.dk/artwork/image/KMSsp435> (дата обращения: 16.04.25)



Илл. 412. Корнелис Сафтлевен. Шабаш. Ок. 1650 г. Х., м. Частное собрание. Источник: <https://babydi.ru/foto-3/kornelis-saftleven-kartiny-91-foto> (дата обращения: 16.04.25)



Илл. 413. Корнелис Сафтлевен. Колдовство. Середина XVII в. Д., м. Частное собрание. Источник: <https://www.mutualart.com/Artwork/Kitchen-Still-Life/7376B14298CC9D1E?fromAuction=1> (дата обращения: 16.04.25)