

УДК 141.3:130.2+2-12

DOI: 10.26456/vtphilos/2024.3.147

**УНИВЕРСАЛЬНЫЙ ЯЗЫК
В СОВРЕМЕННОЙ ИСТОРИЧЕСКОЙ ФАНТАСТИКЕ
(на примере романа С. Топфера «Призраки Иеронима Босха»)**

Н.С. Ищенко

ФГБОУ ВО «Луганский ГАУ», г. Луганск

Исследуется диалектика универсальности и насилия в современном фантастическом романе Сарториуса Топфера «Призраки Иеронима Босха», одной из тем которого является поиск общего языка. Идея универсального языка, позволяющего описывать реальность и тем самым предписывать человеку нормы поведения, восходит к представлению об универсальном языке Адама в католических культурах Западной Европы. Актуальность поисков универсального языка в современном мире обусловлена ростом культурных конфликтов на фоне дискредитации нарративов модерна о взаимосвязи прогресса и разума. Процесс деструкции смыслового пространства в романе развивается в судьбах персонажей картин Иеронима Босха, в первую очередь триптиха «Сад земных наслаждений». В исследовании показано, что универсальным языком оказывается язык насилия, связывающий три части картины, другие картины Босха и разные миры в романе.

Ключевые слова: *текст, универсальный язык, Умберто Эко, Иероним Босх, насилие, Сад земных наслаждений, Елена Хаецкая.*

Введение

После дискредитации в XX в. теории линейного прогресса, гласящей, что человеческие сообщества движутся к всё большему развитию разума и свободы, современное общество ищет новые формы интеграции социальных структур, по возможности исключая насилие и конфликты между людьми. Однако в XXI в. число конфликтов продолжает расти, а поиски универсального языка описания реальности и создания приемлемых норм поведения для разных обществ становятся особенно актуальными. Фантастика традиционно является полем осмысления новых идей устройства социума, чем объясняется ее прогностическая сила и интерес исследователей к высказанным в литературной форме новым представлениям. Поиски универсального языка – одна из тем романа «Призраки Иеронима Босха», который мы проанализируем в данном исследовании.

Книга Сарториуса Топфера «Призраки Иеронима Босха» в переводе Елены Хаецкой вышла в издательстве «Феникс» в Ростове-на-Дону в 2023 г. Роман позиционируется как интеллектуальный хоррор и уникальная книга ужасов по мотивам бессмертных картин. Главы романа называются по кар-

© Ищенко Н.С., 2024

тинам Иеронима Босха, а персонажи картин являются и персонажами романа, поэтому творчество Босха является важнейшей темой для понимания романа. Иероним Босх после своей популярности при жизни и забвения в классическую эпоху был вновь открыт в XX в., в эпоху исторических трансформаций, которой оказалось созвучно творчество мастера. Число исследований, посвященных Босху, растет и в наши дни, причем важнейшая для романа картина «Сад Земных наслаждений» вызывает особый интерес.



Иероним Босх, «Сад земных наслаждений», 1490-1500 гг.

Обзор литературы

Так, Г. Белтинг в монографии о Босхе много внимания уделяет триптиху «Сад земных наслаждений», анализируя все три части – Рай, Сад и Ад – в едином пространстве: исследователь показывает, что у панорамы нет единого мотива, за которым мог бы следить зритель [15, р. 20], в Раю показана не христианская модель семьи [15, р. 25], а у людей в саду, на средней части триптиха нет самосознания, которое отчуждало бы их от природы и развлечений [15, р. 47], кроме того, в саду нет детей [15, р. 54]. Эти общие темы всех трех частей показывают, что порча мира начинается еще в Раю и закономерно доходит до Ада. Влияние Босха на творчество Стенли Кубрика исследует Д. Метлич и находит впечатляющие визуальные и смысловые параллели [20]. Н. Бюртнер показывает, что при всем обилии плоти в работах Босха тело изображено очень условно: в «Саде земных наслаждений» художник сводит человеческую плоть к плоским фигурам, почти пиктограммам [16, р. 283]. М. Мейнхард, написавший книгу о Босхе, предполагает, что «Сад земных наслаждений» – это сон одного из персонажей, только что проснувшейся женщины в правом нижнем углу центральной панели [19]. М. Кэрролл анализирует время и трансформации в работе Босха «Сад земных наслаждений» и приходит к выводу, что «Сад земных наслаждений» создан как сопернича-

ющая с Господним миром модель мироздания [17, р. 136]. Р. Родс создает современную карту присутствия «Сада земных наслаждений» в современной визуальной культуре [21].



Иероним Босх, «Сад земных наслаждений», центральная часть. Женщина, отделенная стеклом от других персонажей, подпирает голову рукой.

Так изображали спящих во времена Босха

Отечественные ученые активно исследуют культурологическую проблематику босховских картин и их влияния в наши дни. Так, О.Н. Филиппова видит причину мифологизации Босха в современной массовой культуре в скудости известных фактов о жизни художника [13]. В.Н. Трифонов и С.Е. Филиппова находят в творчестве Босха проявление любви средневековых людей к черту, пыткам и нездоровой эротике [12]. И.А. Подгорная рассматривает образы винопития на картинах Босха как разновидность греха чревоугодия и отмечает важность этой темы в современном обществе [10]. С.Н. Мизякина с соавторами видит в творчестве Босха критику католической церкви и предвестие Реформации [8]. Ю.А. Засорина анализирует иконографию любви на картинах Босха и приходит к выводу, что изображение физического аспекта любви в босхианском аду символически указывает на отсутствие в пространстве ада любви духовной [1]. Отражение сознания эпохи в символах Босха видит Е.С. Перегуда [9].

Из современных искусствоведов В.А. Косякова посвятила Босху монографию, где основное внимание уделяется культурному и историческому контексту творчества нидерландского художника [5]. В.А. Косякова также проследила негативную семантику сена как пустоты и суеты этого мира в средневековом искусстве и в работе Босха «Воз сена» [6]; проанализировала феномены хореомании и демономании в начале XVI в. и их отражение в работе Босха «Искушение Святого Антония» [7], а также показала влияние неоплатонизма на иконографию Страшного Суда в визуальном языке Босха [4].

Проведенный анализ показывает, что при всем многообразии работ о Босхе его картины не связываются с темой универсального языка, что составляет основной предмет книги «Призраки Иеронима Босха». Универсальный язык, или адамический проект – это умственное движение в Европе XV–XVII вв., посвященное поискам языка, на котором говорил Адам в раю. Этот язык считался укорененным в структуре мироздания, его слова соответствуют самой сути вещей, и поэтому он является сильнейшим магическим средством [3; 18]. Философские основания поисков и попыток создания универсального языка исследовал У. Эко в работе «Поиски совершенного языка в европейской культуре» [14]. Рассмотрим тему универсального языка в книге «Призраки Иеронима Босха» и ее художественное воплощение.

Универсальный язык Адама в европейской культуре

В католической философии и каббале чрезвычайно большую роль играет концепция языка и буквы. Согласно Библии, мир создан словом. Слова Бога отражают не нечто, существующее ранее, а формы, в которые отливаются формирующие мир элементы. По общему мнению эпохи, именно на этом языке говорил Адам в раю, что и позволило ему дать всем живым существам имена, соответствующие их истинной природе. Адам владел совершенным языком, который не только отражает структуру вселенной, но и воссоздает ее [14, с. 40]. Доступ к языку Адама дает бесконечную мощь.

А.В. Карабыков так очерчивает схему поисков универсального языка в европейских культурах: доказательства первичности определенного языка, поиск знаковой системы Адама и на финальном этапе деление на две стратегии, опирающиеся на то, что язык Адама полностью потерян: получить этот язык свыше мистическим путем или создать его своими усилиями [3, с. 65].

На роль языка Адама претендовал древнееврейский, на котором написана Библия, и именно этим был вызван интерес гуманистов XV–XVI вв. к гебраистике. Для каббалистов первичный язык Адама не совпадает с древнееврейским, хотя звуки и буквы древнееврейского считаются естественными, соответствующими природе и формирующими все остальные языки [14, с. 41–42]. Первый текст, в котором христианский мир формулирует свой проект естественного универсального языка, это трактат Данте «О народном красноречии» (1303–1305) [14, с. 43]. Для Данте совершенный язык тоже не еврейский. Как замечает У. Эко, «если бы человек такого склада, как Данте, действительно думал, что еврейский язык, изобретенный Адамом, является

единственным совершенным языком, он выучил бы еврейский и на еврейском написал бы свою поэму. Он этого не сделал потому, что полагал: народный язык, который предстоит изобрести поэту, будет отвечать принципам богоданной универсальной формы лучше, чем еврейский язык Адама. Данте выдвигает себя на роль нового (и более совершенного) Адама» [14, с. 55]. Попытки воссоздать универсальный язык на основе уже существующих языков продолжались до XVII в., когда приоритетом становится создание нового универсального языка на основе изучения природы и отражения законов природы в семантических системах. В это время появляются полиграфии, стеганографии, создают свои искусственные языки Джордж Далгарно, Джон Уилкинс (описанный Борхесом), Фрэнсис Лодвик и Готфрид Лейбниц. Расцвет искусственных языков приходится на эпоху Просвещения и конец XIX – начало XX вв., когда появляются эсперанто, волапук и другие искусственные языки для людей. XX в. является эпохой расцвета универсальных языков для машин. В этот период идеи получают научную основу [14, с. 198–360].

Наука в XX в. помогла достичь цели, трансформировавшей со времен господства католической культуры. Интенция магов Возрождения изменять мир и природу при помощи особого языка получила свое воплощение в машинных языках, но адамический проект создавался также для прекращения всех войн и распрей между людьми, поскольку при помощи языка, отражающего самую сущность мироздания, языка, на котором невозможно лгать, кого угодно можно убедить в истине Христова учения и примирить таким образом враждующие народы и группы людей. В эпоху Просвещения эта идея трансформировалась в представление о том, что язык науки универсален, отражает суть мироздания и способен прекратить все конфликты людей, как только будет ими усвоен. Этот проект практически потерпел крах в XX в., когда торжество науки привело к двум мировым войнам и ряду революций, а в настоящее время эта ситуация осмысливается теоретически и философски. Вклад в осмысление этой проблемы дает и книга «Призраки Иеронима Босха».

Мастер Йерун из Хертогенбоса и Братство Лебеда в романе

Хронотоп романа «Призраки Иеронима Босха» очень сложен. История представляет собой книгу, написанную нашим современником Сарториусом Топфером о его предке, современнике Босха, которого тоже звали Сарториус. Этот Сарториус в свою очередь находит книгу, где описываются события, происходящие с персонажами Босха и самим художником, написанную также Сарториусом. В семи частях романа, названных в соответствии с самыми знаменитыми картинами Босха, встречаются персонажи картин и жители города, искусство Босха входит в жизнь, а жизнь отражается на картинах мастера. Автор всех этих картин и сюжетов, Иероним Босх, является одним из второстепенных героев повествования. Главным героем оказывается Сарториус, который написал книгу, потому что именно его идеи и поступки движут весь сюжет.

Сарториус – монах из Хертогенбоса. Хертогенбос – родной город Иеронима Босха. Хертогенбос означает «Герцогский лес». По названию города взял себе псевдоним Йерун ван Акен, в латинизированной форме Иероним Босх [5, с. 11–12]. Босх был представителем третьего поколения художников в своей семье. Художник в те времена в Европе рассматривался как ремесленник [5, с. 24]. Йерун обучался ремеслу у своего отца Тениса ван Акена, его брат также был художником. Босх родился около 1450 г., в 1463 г. город пережил страшный пожар, свидетелем которого был и Йерун, попавший затем на многие картины мастера [5, с. 29]. Все эти факты отражены в романе. Скудные данные о детстве и юности художника вписаны автором в культурно-исторический контекст, что позволяет читателю почувствовать атмосферу северной Европы перед Реформацией.

В фламандский фольклор погружает читателя история Элиаса, рыцаря с Лебедем [11, с. 139–154]. Эта история составляет отдельную главу романа, на первый взгляд не связанную с сюжетом, связь видна читателю, знающему биографию Босха. Основные сюжетные коллизии истории о рыцаре с Лебедем, известной как в хрониках, так и в поэмах, сводятся к следующему: рыцарь с Лебедем прибывает в ладье, влекомой Лебедем; рыцарь с Лебедем вступает в брак с герцогиней Брабантской Эльзой; Лебедь возвращается, Рыцарь с Лебедем уплывает; от рыцаря с Лебедем происходит знатный род. Брак герцогини с Элиасом завершается тем, что рыцарь покидает свою супругу. Мотивировки этого поступка различаются в разных версиях. Чаще всего приводятся два варианта: жена рыцаря нарушает запрет не спрашивать его имя и за рыцарем приплывает лебедь [2]. Рыцарь и Лебедь – братья, Лебедь – единственный из семи детей французской королевы, девы-лебеди, который не смог превратиться в человека из-за козней герцогини Клевской.

В романе «Призраки Иеронима Босха» герцогиня Клевская – это жаба Фромма, возникшая в результате алхимического опыта, как это описано в книге, найденной Сарториусом, и в то же время это персонаж картин Босха. Жаба в католических культурах символически отсылает к Откровению Иоанна, где жабы исходят из уст дракона, злого духа и лжепророка. Поэтому жаба символизирует демона, ведьму, злого духа, греховность, ложь и блуд. Жаба также остается после исчезновения демонов, как пыль, грязь, зловоние [5, с. 284–286]. Подобным образом появилась жаба после алхимических опытов каноника из Бреды [11, с. 39–40]. Алхимия считалась пограничным искусством: с одной стороны, это способ найти философских камень, приблизиться к реализации замысла творца о разных веществах, но с другой стороны – это посягательство на прерогативу Бога менять природу вещей, поэтому и каноник, несмотря на свой сан, занимается алхимией тайно. Хотя жабе дают имя Фромма, благочестивая, она превращается в герцогиню Клевскую и вредит рыцарю с Лебедем.

История рыцаря с Лебедем отсылает в Братству Богоматери, в котором состоял реальный Иероним Босх. Он первым в своей семье достиг статуса не только члена братства, но и одного из тех, кто проводит ежегодный Лебединый банкет для всех участников, с поеданием лебедя [5, с. 40–41]. Лебедь символизирует самоотречение и чистоту, однако в то же время из-за его длинной шеи он является воплощением гордыни [5, с. 160]. На картинах Босха лебедь появляется в обоих смыслах. В триптихе «Сад земных наслаждений» лебедь нарисован в раю, на стороне Евы, но его амбивалентность заставляет зрителя видеть исток греховности человека уже в райском саду.

Иероним Босх, «Сад земных наслаждений», левая панель, Рай. На стороне Евы изображены вылезающие из двух водоемов неприятные гибриды, читающий утконосый монах в озере, хищник, терзающий добычу (выше жирафа), кролик – символ сексуальности и лебедь – символ гордыни. Грех присутствует уже в Раю.



Брат Уле – универсальный медиатор между мирами

Таким образом, главный герой романа брат Сарториус живет в реальном городе Босха Хертгенбосе, и одновременно во всех культурных мирах католического Севера. Соединяет миры в романе еще один важный персонаж, брат Ойле (Уле), который умеет превращаться в сову. Он появляется

и на первой, и на последней странице книги, показывая, в каком смешанном пространстве происходят события. В начале романа он встречается брату Сарториусу, и эта встреча приводит к находке книги. В конце романа брат Уле исчезает после спровоцированной им войны, в которой приняли участие и персонажи картин Босха.

Брат Уле появляется и улетает в виде совы. Сова – многозначный символ в католических культурах Европы. Охота с совами – разновидность дворянских забав, таким образом, сова выступает и как приманка, и как охотник, что делает ее символом дьявола [5, с. 226]. Сова охотится ночью, что сближает ее со злыми силами, и не выносит дневного света, а это позволяет соотнести сову с людьми, которые отворачиваются от света Евангельского учения, то есть с иудеями и мусульманами [5, с. 284–285]. В то же время сова видит ночью, то есть может прозревать темную сторону бытия [5, с. 157]. Все эти свойства совы имеются у брата Уле.

Когда появляется брат Уле, становится видна изнанка всех вещей, их хтонический характер. В падшем мире, удаленном от Бога, всё живое и неживое может превращаться друг в друга, поскольку ничего на самом деле не является настоящим, отделенным от пустоты и греха, имеющим подлинную форму. Все вещи прикрывают изначальную пустоту мира. Обнажает эту суть вещей брат Уле. Вот как описывается встреча монахов Сарториуса и Эберхардуса с братом Уле:

«Барт Эберхардус моргнул и вдруг увидел, что после покрыто ушными раковинами, а из стволом деревьев, из каждого листа на него смотрят бесчисленные глаза. Он приподнял ногу: там, где след впечатался в почву, также была ушная раковина, немного примятая. Из глубины уха торчало несколько желтоватых волосков. Брат Эберхардус зажмурился, снова открыл глаза, но ушные раковины не исчезали... Глаза же глядели неподвижно, не моргая и не двигая зрачками. Они находились дальше, чем уши, но и издалека пронзали все естество Эберхарда до самого позвоночника и неприятно шевелились у него в желудке, запустив туда незримые щупальца.

– Лес видит, и поле слышит, – пробормотал Сарториус» [11, с. 183–184]

Помимо начала и конца романа, брат Уле появляется еще в нескольких ключевых моментах сюжета. Так, он рассказывает Элиасу об Эльзе Брабантской, которая ищет себе защитника, и провоцирует рыцаря отправиться на помощь прекрасной даме [11, с. 147–148]. Фантастическая история об Элиасе, рыцаре с Лебедем, с одной стороны, имела место до эпохи Крестовых походов, потому что Элиас – дед Готфрида Бульонского, одного из предводителей Первого крестового похода в XI в. С другой же стороны, герцогиня Клевская, противница Эльзы Брабантской – это жаба Фромма с картины Иеронима Босха, которую юноша Йерун увидел на улице Хертогенбоса. Так брат Уле соединяет разные времена истории Брабанта и Фландрии, а также мир реальный и художественный.

Кроме того, брат Уле появляется во время суда над женщиной с рыбой, которая материализовалась в Хертогенбосе благодаря усилиям брата Сарториуса вызвать кого-то из Ада, т. е. из картины «Сад земных наслаждений». Брат Уле проглотил секретаря инквизиции и занял его место, а потом отрыгнул секретаря обратно [11, с. 205–213]. Будучи же секретарем, брат Уле писал протокол каракулями, которые использует неграмотный человек, чтобы убедить других неграмотных, что сам-то он умеет писать [11, с. 219]. Так брат Уле соединяет мир серьезности и шутовства, инквизиции и тех, против кого она борется, грамотности и безграмотности.

Брат Уле появляется в конце книги и провоцирует на убийство и восстание рыцаря Гервина ван дер Зее [11, с. 291 и сл.], и это единственный, над кем «впервые за все свое существование на земле и в иных мирах брат Ойле горько плакал, а поле слушало его плач тысячами ушей, выглядывающих из стволов деревьев и из-под земли, и река смотрела на него тысячьо глаз, текущих по волнам и против волн» [11, с. 298].

Брат Уле (Уленшпигель) – демон, соединяющий миры. Брат Уле при встрече с Сарториусом в поле обсуждает с ним вопросы универсального языка и возможность Богообщения, чем провоцирует брата Сарториуса на поиски контакта с Адом. Брат Уле говорит, что ответы на все человеческие вопросы существуют, «потому что Господь заключен внутри книги. Стоит раскрыть эту книгу – и Господь выйдет наружу и поговорит с нами» [11, с. 187]. По словам брата Ойле, книга мира закрыта на замки и мир оторван от Бога, потому что Библия не существует на народном языке и люди не могут ее понять. После этой встречи брат Сарториус формулирует свою идею универсального языка и создает братство Небесный Иерусалим Святого Иоанна Разбойного, чтобы ее реализовать.

Небесный Иерусалим ищет связь с Адом для создания универсального языка

Цель братства – «раскрыть книгу и впустить в мир Иисуса, а средством для этого избрали путешествие в ад» [11, с. 197]. Брат Сарториус верит, что язык Адама позволяет познать истинную суть вещей и беседовать с Богом, что чрезвычайно поможет падшему человечеству и даст людям возможность устроить свою жизнь без конфликтов, лжи и насилия. Брат Сарториус находится на второй стадии адамического проекта: он не считает, что язык Адама – это реально существующий язык вроде древнееврейского, однако уверен, что следы этого языка можно найти в разных наречиях, что он и пытается сделать. После встречи с братом Уле Сарториус принимает радикальный план контакта с Адом: язык Ада – это извращенный и исковерканный язык Рая, как и всё в человеческой жизни, поэтому для восстановления языка Рая можно начать с Ада, который грешному человеку более доступен.

Один из братьев Небесного Иерусалима, брат Герретье говорит, что «лучше всех представлял себе ад мастер Йерун из Хертогенбоса. Давайте

завтра посмотрим в соборе на его картины и поймем, кого из нарисованных им в аду людей нам следует призвать» [11, с. 202]. Брат Герретье доказывает, что мастер Йерун не придумал этих страхолюдов, а видел их на самом деле [11, с. 202]. Брат Сарториус опровергает популярную в современной массовой культуре, но необоснованную научно версию о том, что Босх был еретиком и его картины отражают идеи ереси адамитов: в соборе на любую вещь рано или поздно попадает святая вода, и если бы картины были еретическими, это сразу стало бы ясно.

Выбирая знающего человека для изучения языка Ада, братья Небесного Иерусалима отвергают несколько вариантов. Брат Сарториус доказывает, что чудовища Ада носят служебный характер, они что-то вроде механизма, такого, как мельница [11, с. 222]. Не имеет смысла вызывать злодеев, Навуходоносора или Иуду, которые погубят мир раньше срока [11, с. 202]. Черные люди могут не знать человеческого языка. Поэтому братство выбирает единственного одетого человека на картине, который к тому же читает книгу [11, с. 242]. Так в Хертогенбосе появляется монах Альбертин с левой стороны правой панели, части «Ад» триптиха «Сад земных наслаждений».



Иероним Босх, «Сад земных наслаждений», правая панель. Читающий монах в Аду

Католический «Сад земных наслаждений»: Ад во всех мирах

Триптих «Сад земных наслаждений» создан около 1490-1500 гг., в период творческого расцвета мастера, по всей вероятности, как подарок на бракосочетание Генриха III Нассау-Бреда и Луизы-Франсуазы Савойской [5, с. 186]. Триптих состоит из трех частей: на первой изображен Рай, на третьей – Ад, а на средней, самой большой, собственно, Сад земных наслаждений. Историки искусств до сих пор спорят, изображает ли средняя панель «Сада земных наслаждений» Ад или Рай, наказание человека его собственным сладострастием или место невинного веселья святых [16, р. 290]. В романе персонажи средней и адской створок живут в пространстве картины. Сад описывается как наполовину рай, а наполовину ад, т. е. наиболее точное изображение нашего мира [11, с. 242].



Иероним Босх, «Сад земных наслаждений», левая панель.

Читающий утконос в Раю.

М. Кэрролл находит параллель между читающим утконосым монахом в Раю и читающим демоническим монахом в Аду, что показывает зарождение возможности ада уже в раю [17, р. 132–133]. Однако герои романа

не дерзают надеяться на рай и стремятся установить контакт с адской и центральной частью триптиха. После нескольких попыток им это удается. Альбертин приносит с собой книгу, полную адских букв – они не стоят на месте, бегают, цепляются друг за друга, играют, всё время норовят занять чужое место. Буквы, принесенные из Сада Земных наслаждений, добавленные в книгу, составляют свой собственный текст, но чтобы его прочесть, надо знать, какие буквы откуда происходят. Местные буквы складываются в другой текст, а всё вместе дает третий текст [11, с. 276]. Альбертин добавляет адские буквы в Евангелие, написанное на латыни, и новые адские буквы складываются в фламандские слова «В начале было Слово...» [11, с. 278].

Когда смертельно больной брат Сарториус читает это новое Евангелие, написанное на народном языке, он растворяется в тексте и оказывается на картине «Сад земных наслаждений» [11, с. 279]. Все персонажи картины замкнуты в ней навсегда. Особенность ада в том, что там не появляется ничего нового [11, с. 228], всё что происходит, происходит вечно [11, с. 230]. Брат Сарториус, который надеялся, что после смерти сможет увидеть Бога, что Бог «где-то поблизости, сверху» [11, с. 284], узнает от персонажей картины, что отсюда так же далеко до Бога, как и от земли, где живет род человеческий. Хендрикье, живущая в арфе, на створке Ада, говорит брату Сарториусу: «Никто тебе не мешает увидеть Господа оттуда, где ты находишься! Но если ты его не видишь, дело только в тебе» [11, с. 284].

Итак, человеческий мир – это «мир, в который Иисусу доступа нет» [11, с. 221]. Таким же оказывается и Ад, т. е. Сад земных наслаждений. В триптихе «Сад земных наслаждений» даже Рай выглядит как уже поврежденное насилием место: искусственный овальный пруд внизу створки рифмуется с овальным озером в центре второй части и адским нужником третьей части [5, с. 184], из этого озера вылетают какие-то отвратительные птицегады, параллели которым находятся на второй и третьей створках, в верхней части Рая лев убивает лань и какое-то животное дерется с драконом, подобного тому, что можно увидеть в аду, на третьей створке [5, с. 145]. Розовый фонтан в раю, библейский источник жизни, соотносится с центральным фонтаном и озером на центральной части триптиха, где люди, русалки, тритоны и другие босховские гибриды предаются сладострастию [5, с. 148]. Так Босх вписывает рай в человеческую историю, отмечает его как начальную точку гибели человеческого рода [5, с. 146].

Таким образом, универсальным в картине и в романе является повреждение мира. Попытка создать универсальный язык отражает этот процесс метафизической коррупции. Перевод Библии на народный язык, спровоцированный братом Уле, приводит к восстанию, прообразу религиозных войн, сотрясавших Европу в последующие два столетия: Крестьянской войны, религиозных войн во Франции, Тридцатилетней войны. Магическая сила райского языка Адама проявляется в мире как сила, диалектически порождающая спираль насилия в обществе.

Заключение

Итак, на картине «Сад земных наслаждений», порождающей сюжет в романе С. Топфера «Призраки Иеронима Босха», общая всем трем панелям тема – это насилие: уже в Раю появляются гибридные существа, не сохраняющие форму, которые пожирают друг друга. Разгул сексуальности на средней панели оживает в романе как насильственные действия, навязанные персонажам материальной структурой Ада. На третьей панели, в Аду, обе идеи соединяются, и сексуальность неотличима от насилия. Эти идеи подтверждаются и другими картинами Босха, использованными в романе («Возсена», «Извлечение камня глупости», «Поклонение волхвов» и другие). Таким образом, в романе универсальный язык Адама, связывающий разные миры, является языком насилия, навязывающим людям нежелательные действия магическим путем.

Таким образом, в произведении современной исторической фантастики идея создания универсального языка, общего для разных миров, оказывается провальной. Фантастика в этом аспекте отражает реальное состояние мира, где при росте благосостояния множатся конфликты, причем культурные, религиозные, идеологические причины занимают первое место. В романе художественными средствами описана диалектика универсальности и показано, что насилие является ее неотъемлемой частью. Поскольку одним из вариантов универсального языка в западной культуре считается язык науки, исследование диалектики науки и насилия на примере фантастической литературы может стать направлением будущих исследований.

Список литературы

1. Засорина Ю.А. Иероним Босх «Сад земных наслаждений»: символика любви и ада // На пути к гражданскому обществу. 2019. № 2(34). С. 58–60.
2. Ищенко Н.С. Образ военного Донбасса в поэме Елены Заславской «Элиас» // Образ Родины: содержание, формирование, актуализация: Матер. VI Междунар. науч. конф., Москва 21 апреля 2023 г. М.: МХПИ, 2023. С. 132–137.
3. Карабыков А. В. Язык Адама, европейский национализм и подъём ренессансной компаративистики // Вестник Томского государственного университета. Филология. 2020. № 66. С. 65–86. DOI 10.17223/19986645/66/4.
4. Косякова В.А. Иероним Босх: между рецепцией и конструированием неоплатонизма в визуальной культуре позднего Средневековья // Платоновские исследования. 2022. Т. 16, № 1. С. 331–346. DOI 10.25985/PI.16.1.15.
5. Косякова В.А. Код Средневековья. Иероним Босх. М.: АСТ, 2020. 432 с.
6. Косякова В.А. Концепция «суеты сует» Иеронима Босха в контексте позднесредневековой культуры XV–XVI вв. // Проблемы истории и культуры средневекового общества: матер. XXXVII всеросс. межвуз. соф. студентов, аспирантов и молодых ученых, Санкт-Петербург, 27–30 ноября 2017 г. СПб.: Свое издательство, 2018. С. 108–113.

7. Косякова В.А. Между хорео- и демономанией святого Антония Иеронима Босха // Платоновские исследования. 2021. Т. 15, № 2. С. 211–227. DOI 10.25985/PI.15.2.09.
8. Мизякина С.Н., Заводево Л.Н., Никитина А.Е. Символика картин Иеронима Босха // Матер. докладов 51-ой Междунар. науч.-техн. конф. преподавателей и студентов: Сб. науч. матер.: в 2 т, Витебск, 25 апреля 2018 г. Т. 1. Витебск: Витебский государственный технологический университет, 2018. С. 32–34.
9. Перегуда Е.С. Символы картины И. Босха «Сад земных наслаждений» как универсальный язык культуры XIX Масловские чтения: сб. науч. ст. / науч. ред. Н.А. Шевченко. Мурманск: МАГУ, 2021. С. 322–327.
10. Подгорная И.А. Грех чревоугодия в художественной картине мира: образы винопития на картинах Иеронима Босха // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. 2015. № 8-1(58). С. 146–150.
11. Топфер С. Призраки Иеронима Босха / пер. с англ. Е. Хаецкой. Ростов н/Д.: Феникс, 2023. 298 с.
12. Трифонов В.Н., Филиппова С.Е. Символическая интерпретация и истоки христианского восприятия природы в творчестве Иеронима Босха // *Cognitio Rerum*. 2021. № 1. С. 36–38.
13. Филиппова О.Н. Художник без биографии (о творчестве Иеронима Босха // Перспективы развития науки в современном мире: Сб. науч. ст. по материалам XIII Междунар. науч.-практ. конф., Уфа, 26 сентября 2023 г. Уфа: ООО «Научно-издательский центр «Вестник науки», 2023. С. 146–150.
14. Эко У. Поиски совершенного языка в европейской культуре. / пер. с итал. и примечания А. Миролубовой. СПб.: Alexandria, 2007. 423 с.
15. Belting H. Hieronymus Bosch. Garden of Earthly Delights, Prestel, 2002. 125 p.
16. Buettner N. No flesh in the «Garden of Earthly Delights»: on the paintings of Hieronymus Bosch // Ensslin, Felix; Klink, Charlotte (Hrsgg.): *Aesthetics of the Flesh*. Berlin, 2014. P. 272–299.
17. Carroll M.D. Hieronymus Bosch. Time and transformation in The Garden of Earthly Delights. New Haven and London: Yale University Press, 2021. 192 p.
18. Karabykov A.V. Evolution of the Doctrine of Signatures of Things and the Adamic Language in the Chemical Philosophy of the 16th and 17th Centuries // *Russian Journal of Philosophical Sciences*. 2020. Vol. 63, No. 8. P. 91-105. DOI 10.30727/0235-1188-2020-63-8-91-105.
19. Meinhard M. The Garden of Earthly Delights by Hieronymus Bosch as a dream to be deciphered // *Erschienen 2020 auf ART-Dok*. URL: <http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/volltexte/2020/68409> (access 14.07.2024)
20. Metlic D. Stanley Kubrick and Hieronymus Bosch: In The Garden of Earthly Delights // *Essais. Stanley Kubrick. Nouveaux horizons*. Brodeaux, 2017. P. 105–123.
21. Rhodes R. Contemporary Adventures with The Garden of Earthly Delights: Open Worlds and Hieronymus Bosch. *Magazén*. Vol. 4. No. 2. December 2023. P. 329–356.

**A UNIVERSAL LANGUAGE IN MODERN HISTORICAL FICTION
BASED ON S. TOPFER'S NOVEL
«THE GHOSTS OF HIERONYMUS BOSCH»**

N.S. Ishchenko

Lugansk Agrarian State University named by K. E. Voroshilov, Lugansk

The paper explores the dialectic of universality and violence in Sartorius Topfer's modern fantasy novel «The Ghosts of Hieronymus Bosch», one of the themes of which is the search for a common language. The idea of a universal language that allows describing reality and thereby prescribing norms of behavior to a person goes back to the idea of Adam's universal language in Catholic cultures of Western Europe. The relevance of the search for a universal language in the modern world is due to the growth of cultural conflicts against the background of discrediting modern narratives about the relationship between progress and reason. The process of destruction of semantic space in the novel develops in the fates of the characters in Hieronymus Bosch's paintings, primarily the triptych «Garden of Earthly Delights». The study shows that the universal language turns out to be the language of violence, linking the three parts of the painting, other Bosch paintings and different worlds in the novel.

Keywords: *text, universal language, Umberto Eco, Hieronymus Bosch, violence, The Garden of Earthly Delights, Elena Khaetskaya.*

Об авторе:

ИЩЕНКО Нина Сергеевна – кандидат философских наук, доцент кафедры философии, ФГБОУ ВО «Луганский государственный аграрный университет имени К. Е. Ворошилова», г. Луганск. E-mail: ninaofter@yandex.ru

Author information:

ISHCHENKO Nina Sergeevna – PhD (Philosophy), Associate Professor, Department of Philosophy, Lugansk Agrarian State University named by K. E. Voroshilov, Lugansk. E-mail: ninaofter@yandex.ru

Дата поступления рукописи в редакцию: 20.06.2024.

Дата принятия рукописи в печать: 10.07.2024