

## Троп глупости и безумия в картине Босха: визуальный анализ

**DOI: 10.19181/inter.2019.20.8**

**Ссылка для цитирования:**

Рождественская Е. Троп глупости и безумия в картине Босха: визуальный анализ // Интеракция. Интервью. Интерпретация. 2019. Т. 11. № 20. С. 164–175. DOI: <https://doi.org/10.19181/inter.2019.20.8>.

**For citation:**

Rozhdestvenskaya E. (2019) The trail of folly and madness in the picture of Bosch: visual analysis. *Interaction. Interview. Interpretation*. Vol. 11. No. 20. P. 164–175. DOI: <https://doi.org/10.19181/inter.2019.20.8>.



Елена Рождественская\*

*В эссе предпринята попытка визуального анализа известной картины И. Босха «Извлечение камня глупости», тематизирующей аллегорию хирургического излечения от ментальных расстройств. Буквализация метафоры и троп безумия как пациента, так и врача-шарлатана вписаны в широкую традицию раннего Ренессанса. Автор прибегает к методике последовательного анализа визуальных изображений от плотного описания визуального ряда к реконструкции значений символического порядка и социокультурной интерпретации. Изображение жанровой сценки врача с пациентом и наблюдателями структурируется через прием округлого тондо и совмещено с текстуальным обрамлением в стиле готической фрактуры, что отсылает к созвучным особенностям личных гербов заказчика картины. В бриколаже аллегорические слова и образы дополняют друг друга и создают интертекстуальное пространство смысла, проводником к которому становится смысловая несообразность — цветы вместо ожидаемых камней. Сложившаяся вокруг творчества И. Босха герменевтическая традиция противоречиво истолковывает эту сцену — от литотомии у историков медицины*

---

\* Рождественская Елена — доктор социологических наук, профессор, факультет социальных наук, Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики»; ведущий научный сотрудник, Институт социологии ФНИСЦ РАН, [rigasvaverite@gmail.com](mailto:rigasvaverite@gmail.com).



до цветка как образа любострастия или цветка мудрости, выступающего визуальной аллегорией философского камня. Но если принять во внимание адресацию заказа картины, фигуры заказчиков и рифму формальных характеристик картины со стилистикой герба заказчика, интерпретация цветка как геральдической лилии становится более уместной или первоочередной. Картина Босха с ее скрытым моральным посланием адресуется влиятельным заказчиком, метафорически совмещая смыслы камней глупости и символы власти.

**Ключевые слова:** визуальный анализ; аллегория; взаимодействие врача и пациента; средневековые медицинские практики

Известная картина И. Босха, вынесенная на обложку текущего номера журнала «Интеракция. Интервью. Интерпретация» (рисунок 1), привлекла прежде всего разделяемым лейтмотивом — взаимодействием врача и пациента, вовлеченным наблюдением за этим взаимодействием внутри и вне картины, доверием к врачу и врачебными интервенциями... Казалось бы, ироничная иллюстрация была бы вполне достаточна в качестве визуального триггера для приглашения к прочтению. Но исследовательское любопытство к расшифровке многослойности этого полотна привело к возрождению рубрики «Визуальная социология», которая время от времени появляется в нашем журнале.



**Рисунок 1.** Иероним Босх. Извлечение камня глупости. 1475–1480. Прадо, Мадрид.

Поддерживаемая нами методология визуальных изображений (Рождественская, 2008)<sup>1</sup>, которую мы уже привлекали для анализа современной фотографии, то есть визуального языка и относительно знакомой отображаемой реальности, в этот раз адресована объекту аллегорической живописи из давно ушедшей эпохи, к тому же этнокультурно чужой. Эти обстоятельства делают проблематичным уже первый (из трех) шаг визуального анализа — прямое и детальное описание. Восприятие и детальное описание современной фотографии практически не востребуют внешнего экспертного знания, но в отношении объекта искусства ушедших времен нам придется обратиться не только к социальному, но и к искусствоведческому ресурсу.

Итак, в прямоугольник черного фона вписан живописный круг «тондо»<sup>2</sup>: популярный формат, особенно у ренессансных художников (Боттичелли, Рафаэль, Мазаччо, Фра Анжелико, Гирландайо и др.), применяемый к сакральным либо аллегорично-обобщаемым сюжетам. Прием геометризованных форм — через овал или круг — выделяет, акцентирует внимание на композиционном центре с четырьмя фигурами на фоне сельского пейзажа с горизонтом, уходящим под седловину гор и неба.

Фоновый черный тон декорирован золотой готической фрактурой — двумя строчками вверху и внизу, соединенными орнаментально. Верхняя строчка — “Meester snijt die key ras”<sup>3</sup> (Мастер, избавь меня быстро от этого камня), нижняя строчка — “Myne name is Lubbert das” (Меня зовут Люберт дас). Первая фраза отсылает к простонародному сюжету, связывающему безумие и глупость с камнями в голове, что породило целый жанр ироничного устного народного творчества на тему камней в голове, а также простонародных цирковых и театрализованных представлений, имитирующих излечение от глупости и безумия. Вторая фраза также референтна: Люберт — типично голландское прозвище для простоватого или глупого персонажа<sup>4</sup>. Таким образом, визуальный сюжет, заключенный в круг, наделяется автором смыслом, который, однако, не столь прозрачен.

Так что же в тондо? — Четыре фигуры и стол со стулом на фоне упомянутого пейзажа с дальними башенками колоколен и шпилей церковью при городках. В левом углу на отдалении — абрис пустой виселицы. Сценка изображает врача в длинном одеянии, с фляжкой на поясе, но с воронкой на голове и инструментом в руках, который совершает какие-то манипуляции на черепе пациента — простецкого вида мужчины в красных штанах с большим гульфиком и белой рубахе. Его сумка свисает со стула, к которому

<sup>1</sup> Последовательность 1) дескрипции, вербального парафразирования текстовых и изобразительных посылов, 2) реконструкции значений символического содержания текстовых и изобразительных материалов и 3) социокультурной интерпретации (Рождественская, 2008).

<sup>2</sup> Тондо — круглая по форме картина или барельеф.

<sup>3</sup> Самая распространенная интерпретация названия картины соотнесена с двумя нидерландскими поговорками: «Иметь камень в голове» (значит быть сумасшедшим) и «вырезать из кого-то камень» (значит избавить его от денег) (Krische et al., 2014: 392).

<sup>4</sup> В переводе с нидерландского *lubben* — смазывать, кастрировать, а *das* — в переводе барсук. Вместе — кастрированный барсук.



он привязан, сидит, аккуратно засунув снятую обувь в проем, в сумке проглядывает кинжал. Пациент со страдальческим видом смотрит на зрителя, единственный из группы устанавливая осмотически<sup>5</sup>, по Э. Панофски (Панофски, 2006), визуальный контакт со зрителем. Рядом еще две фигуры — монаха в черной рясе с кувшином в руках, явно предназначенного для пациента, и жестом поднятой руки как знака активного участия в происходящем. Его внимание полностью поглощено «операцией». Справа, опираясь на высокий стол, подперев голову рукой, отстраненно наблюдает женщина в монашеском одеянии с большой красной книгой... на голове. На столе лежит цветок, напоминающий водяную лилию<sup>6</sup>. Но такой же цветок извлекается врачом из раны на голове пациента, порождая когнитивный диссонанс: так где же камни? И как обозначенный автором смысл соотносится с двумя цветами, извлекаемым и предъявляемым?

Народная традиция связывала безумие и ментальные отклонения, равно как и отсутствие здравого смысла, глупость, с камнем в мозгу. Воспринимая метафору в ее буквальном смысле, простоватые и доверчивые люди пытались избавиться от этой тяжести, удалив предполагаемый камень. Рецепт этой операции подсказан фольклором и обыгрывается за мзду шарлатанами, которые выдают себя за врачей. Шарлатан в роли врача-хирурга, проводящего операцию, носит перевернутую воронку на голове. То, что он извлекает из головы пациента, — это не камень, а водяная лилия, подобная той, что лежит на столе. Тот факт, что это цветок, побудил некоторых авторов истолковать его как сексуальный намек. Вместо того, чтобы лечить безумие пациента, хирург символически кастрирует его, избавляя его от его сексуального желания — вожделения — и тем самым возвращая его на правильный путь общества и христианской морали. Эта идея поддержана именем пациента, Любберта Даса, которое некоторые авторы перевели как кастрированный барсук. Как ночное существо, которое спит днем, барсук считался ленивым. Кроме того, сумка, свисающая со стула и пронзенная кинжалом, имеет эротический подтекст. Вариант.

Но, кроме того, водяная лилия — важнейший геральдический символ власти, который использовался во многих гербовых конструкциях Европы, уступая по популярности только львам и орлам. Но, будучи извлеченным из головы крестьянина, геральдический цветок кажется nonsensom, если бы не одно «но». Провенанс<sup>7</sup> и история заказа картины убеждают в том, что она

<sup>5</sup> Осмос — процесс односторонней диффузии через барьеры.

<sup>6</sup> Некоторые комментаторы трактовали цветок как тюльпан, а саму картину — как сатиру на нидерландскую одержимость этими цветами — тюльпаноманию. Однако тюльпаны были неизвестны в Западной Европе до 1593 г., когда ботаник Кэролус Клузиус впервые вырастил луковицы из семян в своем саду в Лейдене (см. Маскау, 1932).

<sup>7</sup> Филипп Бургундский, епископ Утрехтский, замок Дуурстедде (Утрехт), до 1524 года; продано в Утрехте, июль 1527 г.; Испанская королевская коллекция, поместье Филиппа V, в Кинта-дель-Дуке-де-Арко, собственность Испанской короны, до 1745 года; Испанская королевская коллекция, поместье Карла III, в Кинта-дель-Дуке-де-Арко, собственность Испанской короны, в 1794 году; в музее Прадо с 1839 года <https://www.museodelprado.es/en/the-collection/art-work/the-cure-of-foolly-or-the-extraction-of-the-stone/313db7a0-f9bf-49ad-a242-67e95b14c5a2>.

была написана для герцога Филиппа III Бургундского, известного донжуана, сын которого Антуан, Великий Бастард Бургундский, тоже меценат (и тоже донжуан), также заказывал Босху и художникам его круга (Пьер Кустен — Coustain) гербы для тех мест, где проходили встречи рыцарей ордена Золотого руна, престижнейшего и богатого рыцарского ордена, учрежденного его отцом. Так, еще в 1991 г. Йос Колдевей первым заметил, что надписи на картине Босха «Извлечение камня глупости» имеют чрезвычайно сильное сходство с золотой каллиграфией на гербах в интерьере дворца в Хертогенбосе<sup>8</sup>, нарисованных для рыцарей ордена Золотого руна (Koldeweij, 1991: 7). Их золотые фрактурные шрифты украшены теми же сложными орнаментами, как и на картине И. Босха (рисунок 2).



**Рисунок 2.** П. Кустен. Герб Антуана, Великого бастарда Бургундского<sup>9</sup>

Иконографическое сходство, подмеченное Колдевеем, заставляет взглянуть на формально-визуальные средства картины, выбранные Босхом, с точки зрения геральдики: картина выполнена по заказу властного мецената с определенной репутацией и приближена к визуальному образу

<sup>8</sup> Город, где родился, жил и умер И. Босх.

<sup>9</sup> KIK-IRPA, Brussels (Belgium) <http://balat.kikirpa.be/photo.php?path=Z009524&objnr=24638&nr=6>.



герба, совмещенному с тондо, то есть содержательно она имеет адресата<sup>10</sup>. Это, скорее, вопрос конструируемой идентичности заказчика, нарративизированной через жанровую аллегорическую сценку.

Поэтому одна из «цветочных» версий, которую мы бы скорректировали, увязывает следующие детали: осмотический взгляд врачуемого, направленный определенной аудитории основного заказчика, его репутацию донжуана, выдающийся гольфик, идею кастрации, кинжал в ножнах-сумке и геральдический цветок, аллегорически указывающий или перенаправляющий адресацию — по совокупности эта символическая цепочка способна объяснить превращение камней в цветы. Но работа метафоры построена на когнитивной проекции, и если принять во внимание следствия из этой связки камни-цветы, которые эксплицитно не выражены, но обусловлены фреймом, то тогда возможен подтекст картины, связанный с иронией в отношении «избавиться уже не от глупости, но от необоримого любострастия» у гораздо более статусного пациента.

Зашифрованные послания Босха становятся более понятными, если их рассматривать в более широком контексте искусства Северного Ренессанса, в котором скрытые смыслы и символика использовались в большей степени, чем когда-либо прежде (см. Snyder, 1985; Chipps-Smith, 2004). Картины предназначались для герменевтического чтения как тексты, доставляя интеллектуальное удовольствие в расшифровке скрытых значений и вуалируя моральную критику. В искусстве иконографическая сложность была оттенена параллельным интересом к человеческой природе и натурализму в изображении реального мира. Уникальным сочетанием остроумия и иронии, как полагают знатоки искусства Северного Ренессанса, И. Босх бросил вызов своим богатым образованным покровителям, апеллируя к моральным и религиозно-философским истинам и предвосхищая реформаторское обновление, но при этом обращаясь к языку сцен повседневной жизни.

Возвращаясь к визуальному ряду персонажей в тондо, обратим внимание на врача и ту операцию, которую он вроде выполняет. Как мы знаем, во времена Босха концепция «извлечения камней» была метафорой для излечения от безумия и глупости. Буквализация метафоры вовлекает не только страдающего безумием или наделенного глупостью, но также и того, кто этим может воспользоваться. Поэтому аллегория избавления от глупости должна быть расширена за счет глупости во власти нечестности. Шарлатан в одежде странствующего эскулапа притворяется, что извлекает через надрез в голове что-то, ловко подсовывая камешки<sup>11</sup>, и поздравляет оче-

<sup>10</sup> Вслед за Джиллиан Роуз (Rose, 2002) мы различаем трехмерное пространство визуального анализа, построенного на координатах производства образов, собственно содержания образов и на их восприятии различными аудиториями. Дж. Роуз дополняет эту структуру внутренними модальностями, к которым относит технологическую, композиционную и социальную модальность. Совмещая адресацию и социальную модальность, визуальный анализ не может избежать референций к ряду экономических, социальных и политических отношений, институтов и практик, которые создают контекст образа для его рассмотрения и использования.

<sup>11</sup> Кстати, в этот период множество известных авторов обращались к сюжету извлечения камней глупости в жанре народных сенок, отображая процесс появления камней (например, Питер Брейгель Старший с тем же сюжетом в музее Санделин, Франция, а также Ян Хэвикс Стин, Питер Хьюс, Дэвид Тенирс Младший, Якоб Кэтс и др.).

редного Любберта с поумнением. Но вот только ли комедианты, фокусники и шарлатаны противопоставлены как социальная группа «тем, кто обманываться рад»?

Для этого стоит присмотреться, реконструируя саму возможность средневековой медицины осуществлять трепанацию черепа в целях излечения, к текстам, о которых сообщают историки медицины. Так, Л. Диксон пишет о медицинских практиках Средневековья (Brabant, 1976; Meige, 1932), отраженных в живописи, и ссылается на описанные процедуры трепанации в медицинских трактатах Ганса фон Герсдорфа «Полевая книга излечения ран» 1517 г., в медицинском тексте *«Physica»*, изданном в XII в. аббатиссой Хильдегард из Бингена, в котором также идет речь о консилиуме из четырех врачей, консультирующихся по черепно-мозговому нарушению (Dixon, 2010). Следовательно, Босх описывал как реальную операцию, так и ее морализирующую аллегорию. Но в таком случае почему врач носит перевернутую воронку на голове? Вероятно, аллегорически автор хочет «шарлатанизировать» определенный тип врачей, еретиков-алхимиков, представляя их как профанов. Как пишет Элисон Кудерт, восприятие алхимии как оккультной, еретической науки является современным мифом (Coudert, 1980). То есть во времена Босха алхимия была ранним этапом складывавшейся науки химии, которая вполне легитимно практиковалась при дворах главных меценатов тех времен — королей, феодалов, иерархов церкви. Их влекла надежда получить значительные спиритуальные и материальные выгоды, ожидавшиеся от создания философского камня, эликсира жизни или превращения свинца в золото (см. Cobb, Goldwhite, 1995; Levere, 2001; Moran, 2005). Историк творчества Босха Лусинда Диксон пишет, что Босх был хорошо знаком с алхимией, расценивая ее как науку, которая служила дополнением к медицине, фармакологии и металлургии, что было отражено в нескольких масштабных работах Босха, которые были собраны королем Филиппом II Испанским из династии Габсбургов уже после смерти художника (см. Dixon, 1981, 1984). В дополнение к обсуждаемой картине «Извлечение камня глупости», это знаменитый «Сад земных наслаждений», «Богоявление» и триптих Святого Антония. Король намеревался украсить знаменитый Эскориал, комплекс, включая больницу и крупные дистилляционные лаборатории, расположенные в одной из башен. Он выбрал триптихи, поскольку они используют символику ранней науки, построенную на репрезентации именно химии, и аптеку как образ христианского долга и санкционированного церковью исцеления.

Таким образом, обнаруживается извечный конфликт профессионального и профанного знания, поле институционализированной при церкви и монастырях, в университетах при монастырях медицинской науки, а также передового края экспериментальной науки при дворах богатых меценатов и нерегламентированная практика, открывающая простор для злоупотреблений невежеством. В этом контексте и логике картина Босха об извлечении камня, скорее, может рассматриваться как месседж сарказма и обличения тех,



кто занимался сложным и опасным для жизни пациентов искусством без надлежащей подготовки или опыта.

Как интерпретирует Л. Диксон, шляпа-воронка, надеваемая на голову хирурга в перевернутом положении, была тогда (впрочем, и сейчас) необходимым лабораторным устройством и указана в практических средневековых руководствах по дистилляции (Dixon, 2010). Шляпу-воронку можно встретить и в других картинах Босха («Страшный суд»<sup>12</sup>), и поскольку ею он наделяет обреченных грешников, то отношение художника к шарлатанам от химии/алхимии прослеживается вполне определенное. Это неумелые обманщики, притворяющиеся учеными с медицинским образованием.

А вот монах и монахиня, которые являются соучастниками и свидетелями операции, вроде принадлежат к ученым-церковникам, знакомым с практикой химических экспериментов. Но женщина с отсутствующим видом и большой красной книгой на голове, на наш взгляд, представляет интересную смысловую пару к сидящему в кресле пациенту. Если последний «избавляется» от глупости через удаление мифических камней в голове, то монахиня «приобретает» заемную мудрость и знания, просто положив их на голову. В этом можно усмотреть несколько мизогиничный (даже для Средневековья<sup>13</sup>) жест, иронизирующий над попыткой женщины церковного сословия стать умной и образованной, но не ведающей, как воспользоваться сконцентрированным в книгах знанием. Поэтому у нее безучастный вид, она не помогает деятельным советом и вовлеченным наблюдением другому монаху с кувшином в руках.

Медико-алхимическая составляющая символики картины Босха поддерживает несколько версий относительно камней, на картине не присутствующих. Одна из них реферирует к литотомии<sup>14</sup>, привлекая источники из истории урологии и психиатрии (Krische et al., 2014). То есть речь может идти о камнях в почках, желчном пузыре. Авторы — историки медицины полагают маловероятным, что хирурги или шарлатаны от медицины широко прибегали к вскрытию черепа для излечения, в отличие от заживления рубленых ран, нанесенных в рыцарских поединках и битвах. Существовало несколько вариантов терапии для эффективного лечения психических

<sup>12</sup> Вена, Картинная галерея Академии изобразительных искусств.

<sup>13</sup> Упоминание о первой женщине в летописях болонского университета относится к XIII в., ее имя — Дота д'Аккорсо, профессор права. За ней последовали и другие женщины-юристки, Биттизия, Гоццадини, Новелла д'Андреа и др. В основном женское образование было связано с женскими монастырями (общая грамотность, религиозное образование). Но и в монастырях, которые до XII в. были центрами врачевания, монахини также обладали необходимыми для оказания помощи медицинскими знаниями и навыками (например, Хильдегарда Бингенская). С ростом городов и университетов врачевание и уход за больными переместились из монастыря в город, и медицина стала по преимуществу светским занятием. Стать врачом женщинам было очень трудно, поскольку они не могли учиться в университете и получить диплом, дававший право на частную практику. Но они лечили без диплома, задокументированы случаи, когда городские власти выдавали женщинам лицензии ввиду острой нехватки врачей. Во Франции из 7647 известных практиковавших врачей была 121 женщина (1,6%); треть из них были акушерками и нянями, занимались уходом за больными, по Д. Херлихи (Цит. по Рябова, 1999: 144–157).

<sup>14</sup> Литотомия — метод удаления камней, образующихся внутри органов человеческого тела, таких как почки, мочевого пузыря и жёлчный пузырь, хирургическим путем.

проблем, и, следовательно, большинство интерпретаторов Босха указывают на легковерие пациентов в качестве центральной темы картины. В то же время изображения черепной литотомии могут иллюстрировать границы возможностей врача и абстрактную надежду на успешную психо-хирургию, аналогичную хирургическому удалению камней из мочевыводящих путей.

Иной вариант понимания отсутствующих камней связан с их мистической природой. Речь о философском камне — пределе желаний средневековых алхимиков и их богатых покровителей. Как пишет Л. Диксон, целью химических экспериментов во времена Босха было достижение трансмутированного исцеляющего и освобождающего вещества, называемого философским камнем (Dixon, 2010). Одной из аллегорических форм философского камня в богатой визуальной традиции алхимической иллюстрации был золотой «цветок мудрости» (*flos sapientum*). Как один из древнейших химических символов, он появляется в «Свитке», написанном химиком Джорджем Рипли в XV в. Но эта версия, на наш взгляд, не консистентна с ироничным происхождением условных камней мудрости из головы, а не в результате необходимых знаний, благочестия и кропотливого труда затворников — монахов. Если Босх и осмеивает шарлатанские практики, то он в силу своего пиетета к серьезной алхимии вряд ли ставит под сомнение основные мифы своего времени, собственно веру в философский камень (а также магистерий, ре-бис, эликсир философов, жизненный эликсир, красную тинктуру и т.д.).

## Заключение

В отличие от других работ того времени на тему извлечения камней глупости, И. Босх ставит новую задачу, превращая популярный троп о глупости и безумии в закодированный визуальный образ. Структурируя изображение жанровой сценки через прием тондо и совмещая его с текстуальным обрамлением в стиле готической фразатуры, автор вовлекает в бриколаж, игру аллегорических слов и образов, которые дополняют друг друга и создают интертекстуальное пространство смысла. Проводником к скрытым смыслам становится смысловая несообразность, делезовская складка — цветы вместо камней. Сложившаяся вокруг творчества И. Босха герменевтическая традиция противоречиво истолковывает эту сцену извлечения цветов, поименованных камнями глупости: от литотомии у историков медицины до цветка как образа любострастия или цветка мудрости, выступающего визуальной аллегорией философского камня. Но если принять во внимание адресацию заказа картины, фигуры заказчиков и рифму формальных характеристик картины с личными гербами заказчиков, интерпретация цветка как геральдической лилии становится более уместной или первоочередной. Через год после смерти И. Босха началась эпоха Реформации, инициированная широкой критикой социальных институтов, и прежде всего церкви, Мартином Лютером. И, как нам представляется, картина Босха с ее скрытым моральным посланием адресуется влиятельным заказчиком,



метафорически совмещая смыслы камней глупости и символы власти. То ли дураки взяли власть, то ли их наградили властью.

Аудитория Босха воспринимала глупость, безумие и грех как взаимосвязанные состояния. И лжеврач здесь не менее безумен, чем его легковверный пациент. Как писал в «Истории безумия» Мишель Фуко, «вспомним знаменитого босховского врача, еще большего безумца, чем тот, кого он хочет излечить, — всей его лжеучености хватило лишь на то, чтобы облачиться в худшие обноски безумия, бросающегося в глаза всякому, кроме него самого» (Фуко, 1997: 46).

Таким образом, возможная интерпретация картины «Извлечение камней глупости», построенная на вовлечении как визуальных, так и текстуальных элементов, а также языка формы в герменевтический круг, — это обман шарлатанов, выдающих себя за ученых-профессионалов, глупость тех, кто слепо им доверяет, граничащая с безумием, скрытая распущенность, сомнение в разумности имеющих власть. Эти темы, взятые в тондо, поднесены как ироничное зеркало и основаны на интеллектуальных и моральных традициях того времени. Им в эпоху Ренессанса еще только предстояло пережить переход от исключительной визуализации и символической перенасыщенности к критическому дискурсу ведущих ренессансных текстов авторства Эразма Роттердамского, Томаса Мора, Петрарки и других.

## Литература

- Панофски Э. Ренессанс и «ренессансы» в искусстве Запада. СПб.: Азбука-классика, 2006.
- Рождественская Е. Ю. [Перспективы визуальной социологии](#) // Социологический журнал. 2008. № 4. С. 70–83.
- Рябова Т. Б. Женщина в истории западно-европейского Средневековья. Иваново: Юнона, Ивановский государственный университет, 1999.
- Фуко М. История безумия в Классическую эпоху. СПб.: Университетская книга, 1997.
- Brabant H. Les traitements burlesques de la folie aux XVIe et XVIIe Siècles // *Travaux de l'Institut pour l'Étude de la Renaissance et de l'humanisme*. 1976. Vol. 5. P. 75–97.
- Chippis-Smith J. *The Northern Renaissance*. L.: Phaidon Press, 2004.
- Cobb C., Goldwhite H. *Creations of Fire: Chemistry's Lively History from Alchemy to the Atomic Age*. NY: Plenum Press, 1995. DOI: <https://doi.org/10.1007/978-1-4899-2770-5>.
- Coudert A. *Alchemy: The Philosopher's Stone*. Boulder, Colorado: Wildwood House, 1980.
- Dixon L. Bosch's *Garden of Delights Triptych*: Remnants of a "Fossil" Science // *Art Bulletin*. 1981. Vol. 63. № 1. P. 96–113. DOI: <https://doi.org/10.2307/3050089>.
- Dixon L. Bosch's *St. Anthony Triptych*: An Apothecary's Apotheosis // *Art Journal*. 1984. Vol. 44. № 2. P. 119–131. DOI: <https://doi.org/10.1080/00043249.1984.10792533/>
- Dixon L. Bosch's Stone Operation: Meaning, Medicine, and Morality // *Hektoen International Journal*. 2010. Vol. 2. № 2. P. 1–8.
- Koldeweij A. M. *De "Keisnijding" van Hieronymus Bosch*. Zutphen: Walburg Pers, 1991.
- Krische M., Moll F., Van Kerrebroeck P. A Stone Never Cut for: A New Interpretation of The Cure of Folly by Jheronimus Bosch // *Urologia Internationalis*. 2014. Vol. 93. № 4. P. 389–393. DOI: <https://doi.org/10.1159/000362741/>
- Levere T. H. *Transforming Matter: A History of Chemistry from Alchemy to the Buckyball*. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 2001.

Mackay Ch. *Extraordinary Popular Delusions and the Madness of Crowds*. NY: Straus and Giroux, 1932. DOI: <https://doi.org/10.1037/14716-000/>

Meige H. L'opération des pierres de tête // *Aescalupe*. 1932. Vol. 22. P. 50–62.

Moran B. T. *Distilling Knowledge: Alchemy, Chemistry, and the Scientific Revolution*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 2005.

Rose G. *Visual Methodologies. An Introduction to the Interpretation of Visual Materials*. L., Thousand Oaks, New Delhi: SAGE Publications, 2002.

Snyder J. *Northern Renaissance Art: Painting, Sculpture, the Graphic Arts From 1350–1575*. NY: Prentice-Hall, 1985.

Дата поступления: 20.11.19



## The trail of folly and madness in the picture of Bosch: visual analysis

DOI: 10.19181/inter.2019.20.8

Elena Rozhdestvenskaya

**Rozhdestvenskaya Elena** – Doctor of Sociology, Professor, Faculty of Social Sciences, HSE University; Leading researcher, Institute of Sociology of FCTAS RAS, [rigasvaverite@gmail.com](mailto:rigasvaverite@gmail.com).

In the essay, it carried out the visual analysis of the famous painting by I. Bosch, “Cure of Folly (Stone Operation)”, which deals with the allegory of surgical cure for mental disorders. The literal embodiment of the metaphor and paths of insanity of both the patient and the quack doctor are included in the wide tradition of the early renaissance. The author follows the method of sequential analysis of visual images from a dense description of the visual series to the reconstruction of the meanings of the symbolic order and socio-cultural interpretation. The image of genre scene with the doctor, the patient and observers is structured through a rounded tondo method and combined with a textual frame in the style of the Gothic fracture, which refers to the client’s personal heraldic coat of arms. The bricolage of allegorical words and images complements each other and creates an intertextual space of meaning, to which semantic incongruity becomes a vehicle — flowers instead of expected stones. The hermeneutic tradition that has developed around the work of I. Bosch contradictory interpret this scene — from lithotomy by medical historians to a flower as an image of voluptuousness or a flower of wisdom (as a visual allegory of a philosopher’s stone, elixir). But, the interpretation of the flower as a heraldic lily becomes more appropriate, taking into account the addressee of the picture, the reputation of customers and the rhyme of the formal characteristics of the picture with the style of the coat of arms of the customer. Bosch’s painting with its hidden moral message is addressed to influential customers, metaphorically combining the meanings of folly stones and symbols of power.

**Keywords:** visual analysis; allegory; doctor-patient interaction; medieval medical practices

## References

Brabant H. (1976) Les traitements burlesques de la folie aux XVIe et XVIIe Siècles. *Travaux de l’Institut pour l’Étude de la Renaissance et de l’humanisme*. Vol. 5. P. 75–97.

Chippis-Smith J. (2004) *The Northern Renaissance*. L.: Phaidon Press.



- Cobb C., Goldwhite H. (1995) *Creations of Fire: Chemistry's Lively History from Alchemy to the Atomic Age*. NY: Plenum Press. DOI: <https://doi.org/10.1007/978-1-4899-2770-5>.
- Coudert A. (1980) *Alchemy: The Philosopher's Stone*. Boulder, Colorado: Wildwood House.
- Dixon L. (1981) Bosch's *Garden of Delights Triptych*: Remnants of a 'Fossil' Science. *Art Bulletin*. Vol. 63. No. 1. P. 96–113. DOI: <https://doi.org/10.2307/3050089>.
- Dixon L. (1984) Bosch's *St. Anthony Triptych*: An Apothecary's Apotheosis. *Art Journal*. Vol. 44. No. 2. P. 119–131. DOI: <https://doi.org/10.1080/00043249.1984.10792533>.
- Dixon L. (2010) Bosch's Stone Operation: meaning, medicine, and morality. *Hektoen International Journal*. Vol. 2. No. 2. P. 1–8.
- Foucault M. (1997) *Istoriya bezumiya v Klassicheskuyu epokhu* [A History of Madness in the Classical Eras]. SPb.: Universitetskaya kniga. (In Russ.)
- Koldewey A. M. (1991) *De "Keisnijding" van Hieronymus Bosch*. Zutphen: Walburg Pers.
- Krische M., Moll F., Van Kerrebroeck P. (2014) A Stone Never Cut for: A New Interpretation of The Cure of Folly by Jheronimus Bosch. *Urologia Internationalis*. Vol. 93. No. 4. P. 389–393. DOI: <https://doi.org/10.1159/000362741>.
- Levere T. H. (2001) *Transforming Matter: A History of Chemistry from Alchemy to the Buckyball*. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press.
- Mackay Ch. (1932) *Extraordinary Popular Delusions and the Madness of Crowds*. NY: Straus and Giroux. DOI: <https://doi.org/10.1037/14716-000>.
- Meige H. (1932) L'opération des pierres de tête. *Aescalupe*. Vol. 22. P. 50–62.
- Moran B. T. (2005) *Distilling Knowledge: Alchemy, Chemistry, and the Scientific Revolution*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
- Panofski E. (2006) *Renessans i «renessansy» viskusstve Zapada* [The Renaissance and "Renaissance" in the Art of the West]. SPb.: Azbuka-klassika. (In Russ.)
- Rozhdestvenskaya Ye.Yu. (2008) Perspektivy vizual'noy sotsiologii [Perspectives of Visual Sociology]. *Sotsiologicheskij zhurnal* [Sociological Journal]. No. 4. P. 70–83. (In Russ.)
- Rose G. (2002) *Visual Methodologies. An Introduction to the Interpretation of Visual Materials*. L., Thousand Oaks, New Delhi: SAGE Publications.
- Ryabova T. B. (1999) *Zhenshchina v istorii zapadno-yevropeyskogo Srednevekov'ya* [A woman in the history of the Western European Middle Ages]. Ivanovo: Yunona, Ivanovskiy gosudarstvennyy universitet. (In Russ.)
- Snyder J. (1985) *Northern Renaissance Art: Painting, Sculpture, the Graphic Arts From 1350–1575*. NY: Prentice-Hall.

Received: 20.11.19