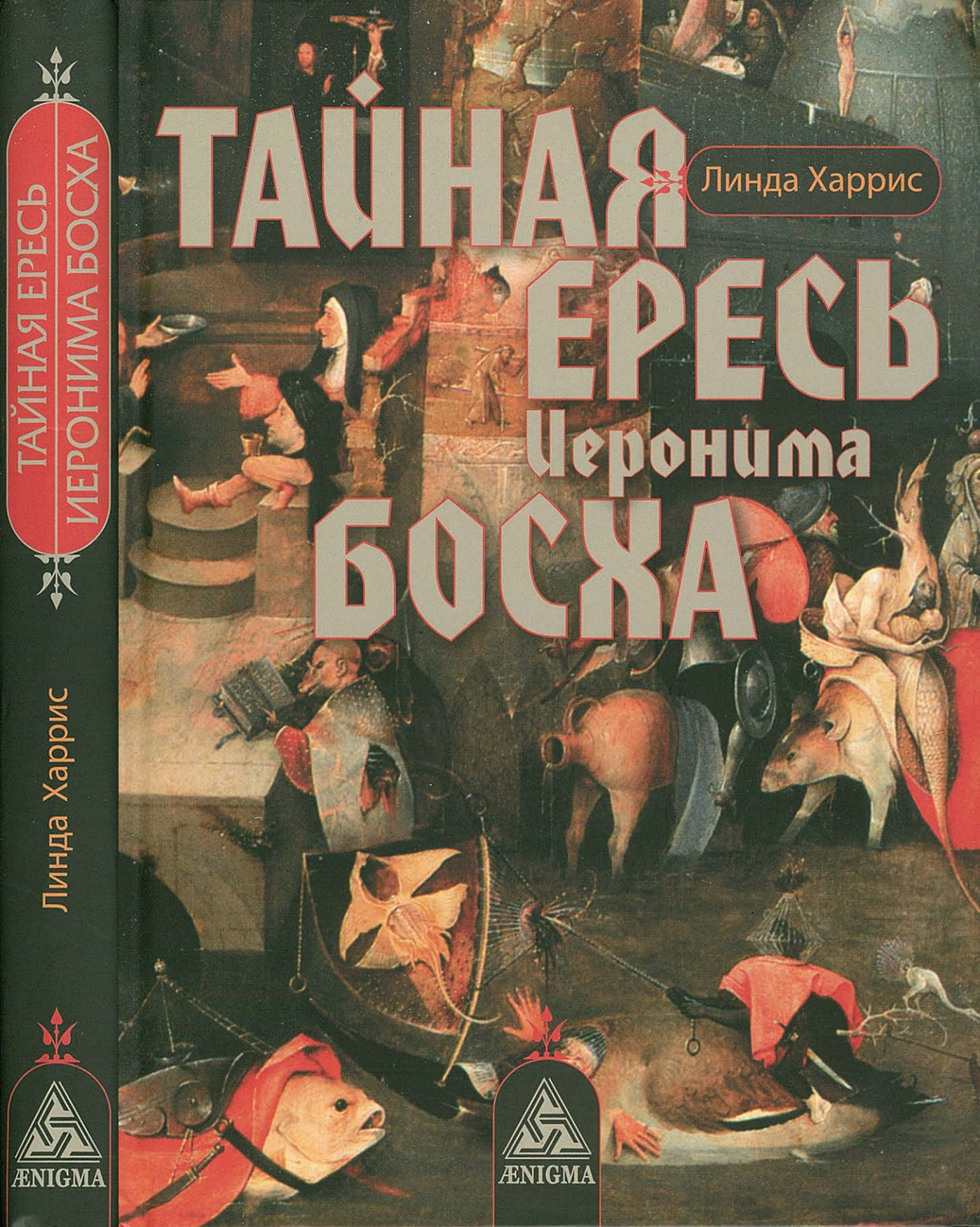

ТАЙНАЯ ЕРЕСЬ ИЕРОНИМА БОСХА
Линда Харрис
ТАЙНАЯ ЕРЕСЬ
Иеронима
БОСХА
Линда Харрис
ÆNIGMA
ÆNIGMA

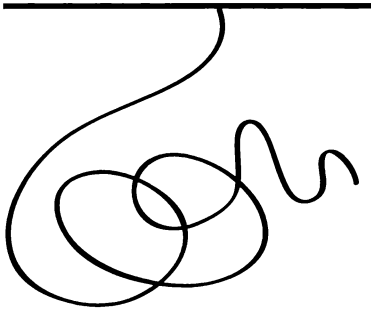
Посвящается Джону, Бекки и Хилли

Линда Харрис

ТАЙНАЯ ЕРЕСЬ ИЕРОНИМА БОСХА

THE SECRET HERESY OF HIERONYMUS BOSCH

Lynda Harris



Floris Books

ТАЙНАЯ ЕРЕСЬ Иеронима БОСХА

Линда Харрис



ÆNIGMA
Москва, 2014

УДК 75.071.1(492)"14"
ББК 85.143(4Нид)42-8
Х21

Х21 **Харрис, Линда**
Тайная ересь Иеронима Босха / Линда Харрис; [пер. с англ. М. Клименко]. — Москва: Энигма, 2014. — 264 с. + 48 с. цв. вкладки — Доп. тит. л. англ.

ISBN 978-5-94698-153-8

Фактически, настоящая книга представляет собой дешифровку «кодов тайной ереси» в творчестве Иеронима Босха. Изучив огромное количество материала и проанализировав массу фрагментов картин, в том числе и несохранившихся, автор показывает, как сильно заблуждались современники и именитые заказчики великого художника, полагая, что имеют дело с добропорядочным христианином, иллюстрирующим христианские представления. Л. Харрис открывает нам новые грани работ Босха, доказывая, что все его произведения последовательно передают еретические доктрины.

Книга содержит большое количество иллюстраций, как черно-белых, так и цветных, которые доставят читателю настоящее эстетическое наслаждение, и предлагает вновь восхититься творчеством этого великого мастера.

First published by Floris Books, Edinburgh

Все права защищены. Никакая часть данной книги не может быть воспроизведена в какой бы то ни было форме без письменного разрешения владельцев авторских прав

© 1995, 2002 Lynda Harris
© М. Клименко, перевод, 2014
© В. Серебряков, оформление, 2014
© ООО Издательство «Энигма», 2014
© ООО «ОДДИ-Стиль», 2014

ISBN 978-5-94698-153-8

СОДЕРЖАНИЕ

Благодарности 9

ВВЕДЕНИЕ. ИСТОРИЧЕСКИЙ КОНТЕКСТ **17**

Происхождение дуализма 17
Манихейство и развитие катаризма 21
Новые манихеи в Европе 23
Религия тьмы и света 28
Искусство и религия во времена Босха 30

1. БОСХ И ХРИСТИАНСТВО **35**

Биография Босха 35
Дуализм творчества Босха 38
Босх глазами современников 40
XVII век ставит под сомнение ортодоксальность Босха . 41
Босх. «Поклонение волхвов» 42

2. БОСХ И КАТАРО-МАНИХЕЙСКАЯ ТРАДИЦИЯ **48**

Искусство Босха в интерпретации Френгера 49
Другие интерпретации 50
Катары и инквизиция 51
Судьба катаризма после XIV века 53
Семья Босха и его мастерская 60
Босх в Венеции 63
Заказчики картин Босха 71
Босх и Братство Богородицы 73

3. САТАНА И ЭНТРОПИЯ ДУШИ **82**

Манускрипты как ключ к разгадке символики Босха 83
Вездесущая сова 85
Сатана и сотворение мира 88
Ловушка для падших ангелов 91
Фонтан духовной смерти 92
Капкан чувственности 96
Символика фруктов, семян и ягод 99
Круг животных 101

4. СУДЬБА ПОЙМАННЫХ В ЛОВУШКУ ДУШ **103**

Судьба Земли 103
Восстание из праха и Страшный суд 105

5. СПАСИТЕЛЬ В МИРЕ САТАНЫ **108**

Дух и душа 108
Древо жизни и Древо смерти 110
Отраженное око Бога 115
«Семь смертных грехов» 118
Тайные знаки триптиха «Воз сена» 125
Страсти Христовы по Босху 130

6. ОБРАЗЫ СВЯТЫХ В ТВОРЧЕСТВЕ БОСХА **134**

Несвятые святые 134
Монашество и триптих
«Искушение святого Антония» 135
Монашество и инквизиция 136
Религии Сатаны 138
Иисус живой и Иисус мертвый 140
Святой Антоний и церковь 141

«Святой Иероним за молитвой» *143*
«Святой Иоанн Креститель в пустыне» *144*
Святые и Страшный суд *145*

7. КАТАРСКИЕ СВЯЩЕННИКИ И СЛУШАТЕЛИ **146**
Избранные *146*
Слушатели *151*

8. БРАК ДУШИ И ДУХА **156**
Духовный брак *156*
Духовное вино *158*
Пир Сатаны *159*

9. НОЕВ КОВЧЕГ И ДВА КРЕЩЕНИЯ **163**
Демоны и Ноев ковчег *163*
Падение души *165*
Власть Сатаны *166*
Бегство из сетей Сатаны *166*
Расставание с землей *167*

10. ПУТЬ К НЕБЕСАМ **169**
Иисус – колонна славы *170*
Катарские надгробные плиты:
антропоморфный крест *171*
Катарские кресты в творчестве Босха *179*
Босх и колонна славы *181*

11. РАЙ ТРЕТЬЕГО НЕБА **188**
Очищение души *188*
Третьи небеса святого Павла *190*
Третьи небеса в изображении Босха *192*

Земной рай 193
Третьи небеса после Страшного суда 195

12. КОЛЕСО РЕИНКАРНАЦИЙ **200**
Падение на землю 200
Босх и боснийские стелы 203
Души между жизнями 205
Вопрос выбора 214
Круг в небе 215
Надгробная плита из села Бротнице 220

13. ПУТЕШЕСТВИЕ БОСХА В ИТАЛИЮ И МИР ИЛЛЮЗИЙ **224**

Примечания 230
Список иллюстраций 247
Библиография 255

Благодарности

Важную роль в создании этой книги сыграли многие люди, и в первую очередь мой муж Джон, чье терпение и бодрость духа были безграничны. Без его участия и помощи в моих поездках по самым таинственным и неизведанным местам книга никогда не была бы написана. Меня очень поддерживали мои дети — Бекки и Хилли (Кен), а также друзья и родные: Джоан Эш, Аннела Твитчин, Наоми Крим, Карола Бересфорд-Кук, Майк и Эвелин Харрис.

Особенно хочу поблагодарить профессора Наоми Миллер, Гарольда и Адину Бартрам, Пенелопу Крим и Жаннет Уиллис за консультации и профессиональную помощь. Огромное спасибо Еве Вэбб, Аннике Харви, доктору Райану из Варбургского института и доктору Пувачичу из Института славистики за помощь в переводе текстов.

Невозможно переоценить любезное участие профессора Уолтера Гибсона, который прочитал рукопись на ранней стадии ее создания. Его рекомендации были чрезвычайно полезны в дальнейшей десятилетней работе над книгой. Мне также очень помогли замечания доктора Джорджа Грэнера и Мэриджо Грэнер (Париж). Профессор Николас Дэвидсон оказал содействие в рассмотрении венецианской темы, любезно предоставив свои последние неопубликованные работы по ересям в Венеции. Его помощь невозможно переоценить так же, как и бесценную помощь доктора Джона Мартина, идеи которого значительно продвинули мои изыскания. Кроме того, выражаю искреннюю благодарность реставраторам и хранителям музеев, в частности доктору Кармен Диас из Королевского дворца в Мадриде, доктору Гвидо Янсену из Роттердамского музея, доктору Лоре Сандер из Музея индийского искусства в Берлине и господину Луиджи Санте Савио из Венецианской Академии. Я также признательна доктору Питеру Кляйну из Гамбургского университета и Бернарду Верметту из Роттердамского музея, которые предоставили актуальную информацию о технических исследованиях картин Босха.

Хочу также выразить огромную благодарность моему редактору из издательства «Floris» Кристоферу Муру. Его тактичная редактура усовершенствовала окончательный вариант книги. Спасибо ему за терпение, с которым он вносил многочисленные изменения и дополнения в уже набранный текст. Кроме того, я очень ценю работу Мэри Чаррингтон над иллюстрациями и дизайн Христиана Маклина.

Линда Харрис,
Лондон, 2001

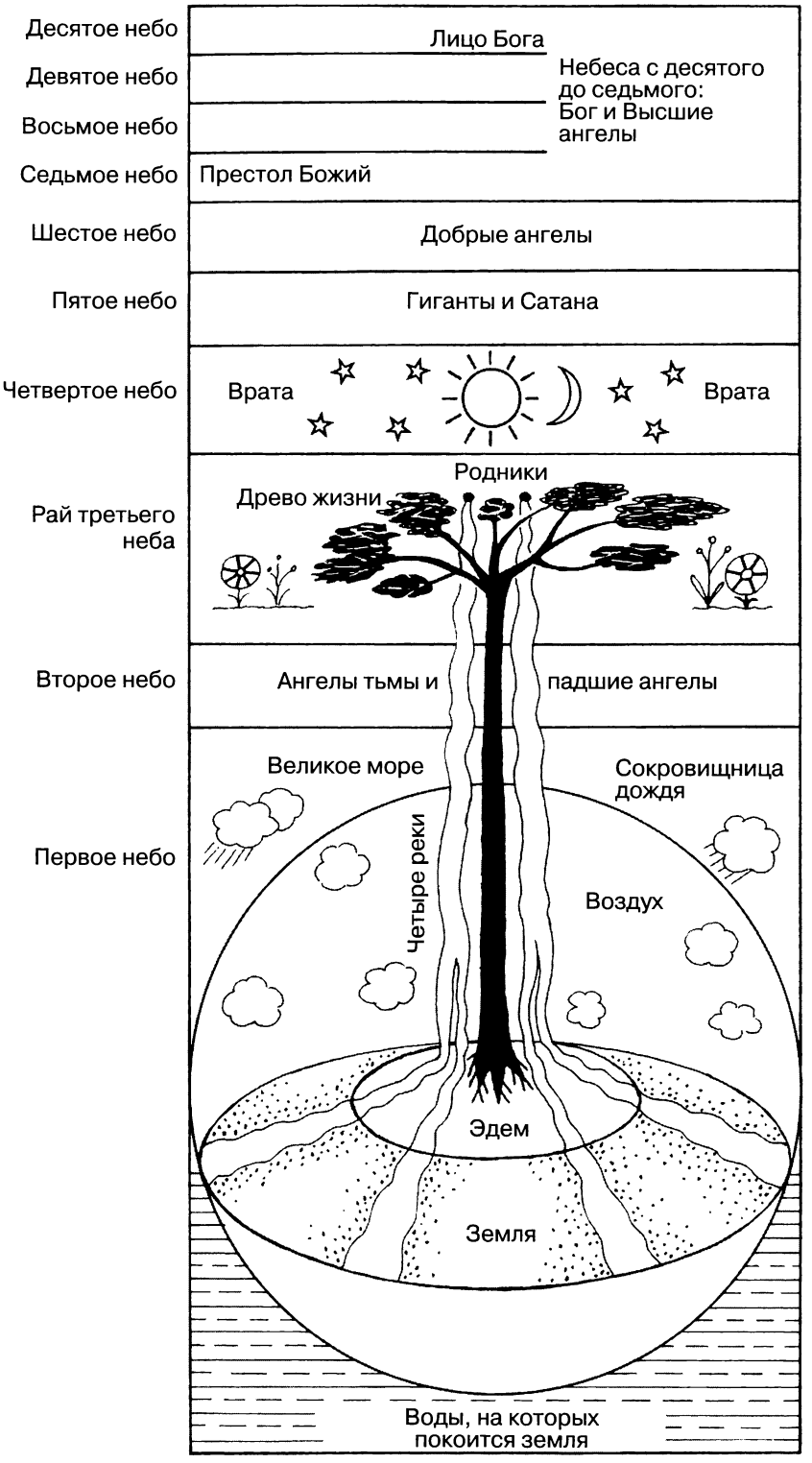


Схема 1. Модель Вселенной, «Откровения Еноха», Начало I в. н.э., Словения

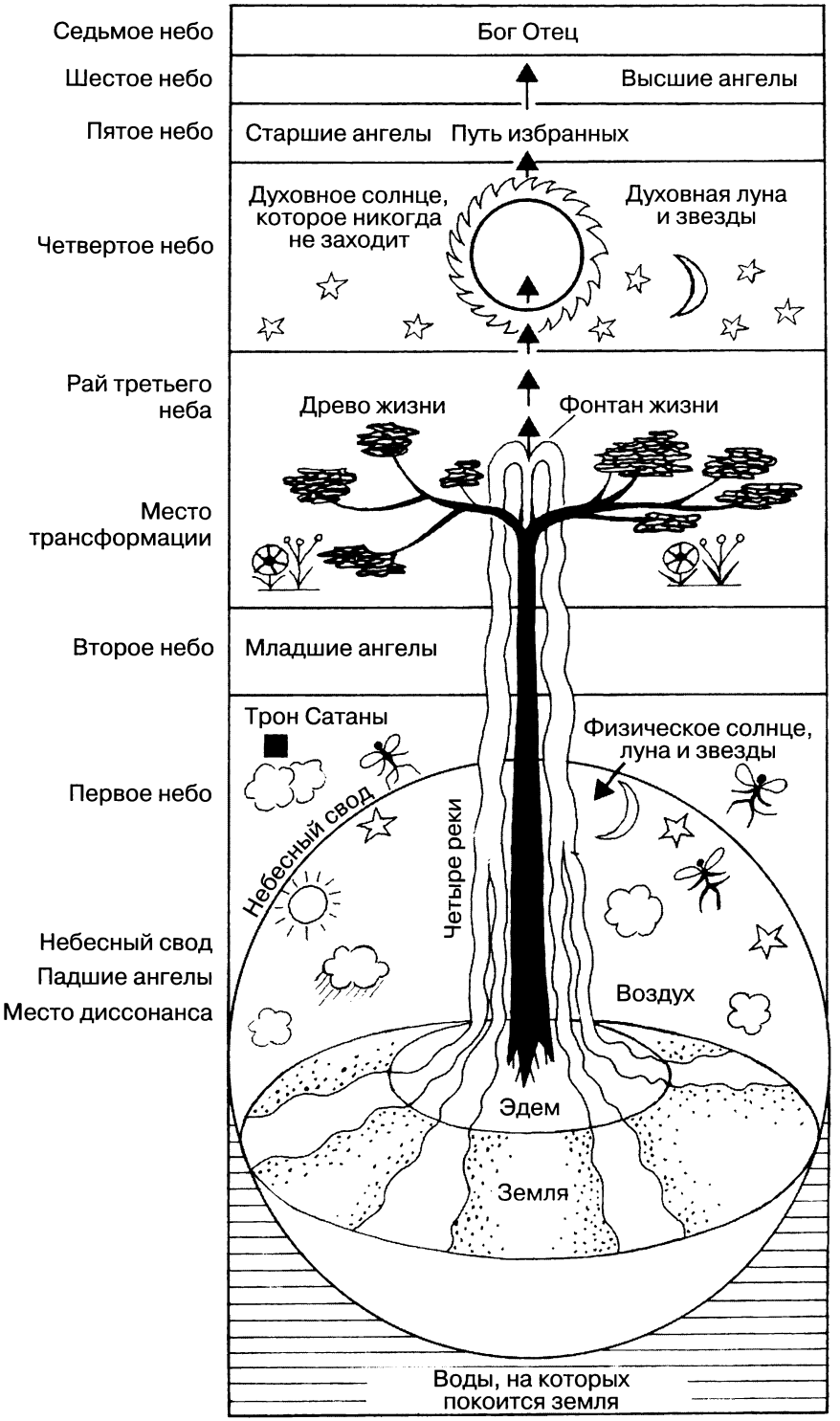


Схема 2. Катарская модель Вселенной: еретическая версия раннехристианской модели, которая во многом совпадает с устройством мироздания в картинах Босха

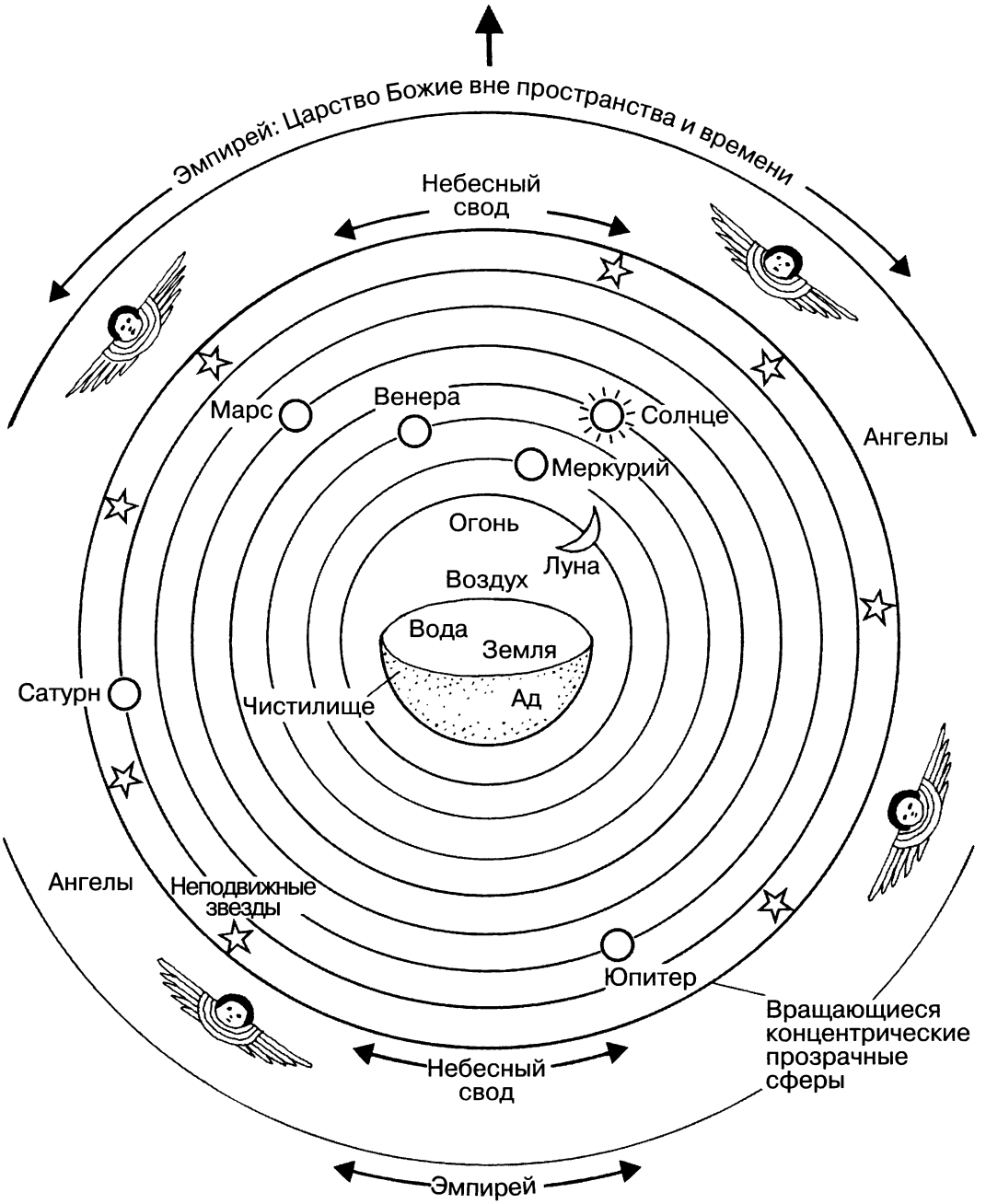
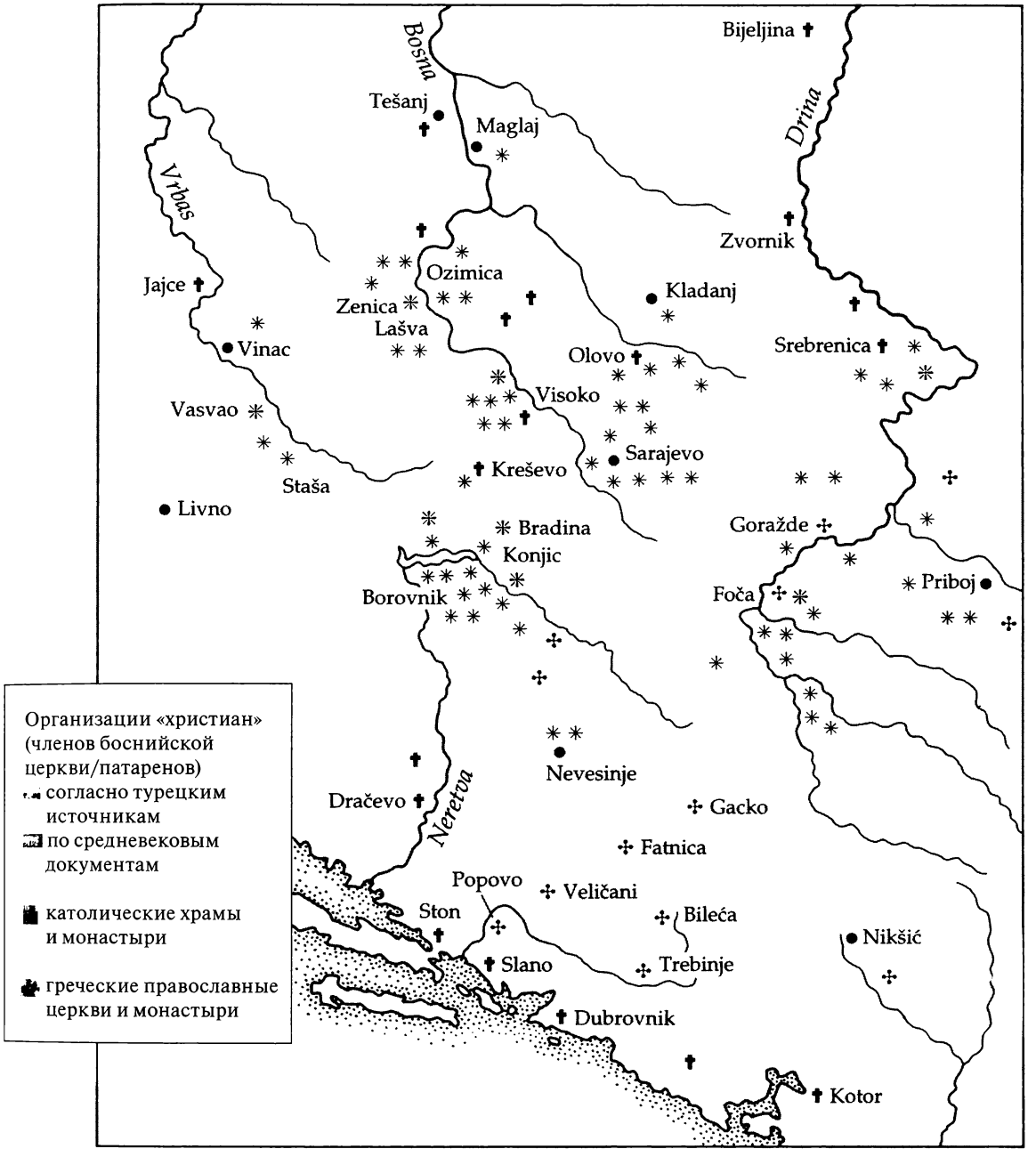
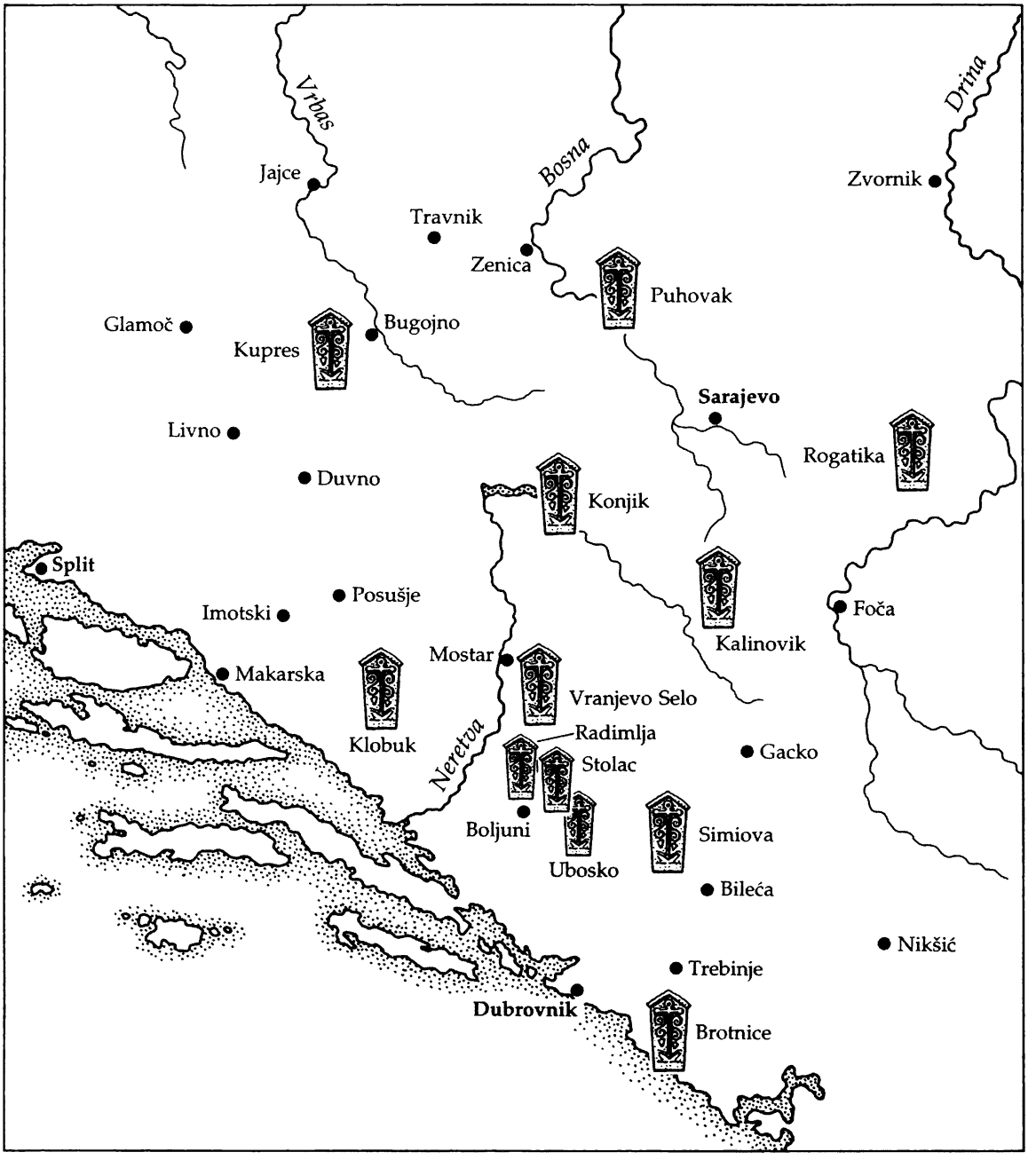


Схема 3. Установленная официальной церковью модель Вселенной, широко распространенная в VIII–XVI вв.



Карта 1. Местоположение различных религиозных групп в Боснии и Герцеговине в Средние века и период турецкого нашествия (Ćirković, *Istorija Srednjovekovne bosanske države*, Belgrade, 1964)



Карта 2. Места расположения стел (катарских надгробных плит)
в Боснии и Герцеговине
(Bihalji-Merin, Benac, 1962; Kutzli, 1977)

ТАЙНАЯ ЕРЕСЬ ИЕРОНИМА БОСХА

Мифы и доктрины катаризма имеют особое значение для данного исследования, в котором мы будем рассматривать антиклерикальные символы в произведениях Босха как закодированное послание катаров. Иконография Босха до сих пор недостаточно изучена. Его творчество иногда интерпретировалось как еретическое (см. главу 2), однако чаще художника считали эксцентричным, но верным христианином, находившимся под влиянием алхимии и посвятившим свое творчество теме ада и бесов. Такое восприятие искусства Босха основано на неправильной трактовке его мировоззрения. Художник был прежде всего мистиком, который воспринимал материальный мир как тьму в отличие от сферы духа. Он писал яркие картины потустороннего мира, изображал сцены ада. Чтобы понять творчество Босха, следует относиться к его произведениям как к духовному посланию.

Балдасс так формулирует эту мысль: «Уникальная в истории искусства, выдающаяся особенность творчества Босха, которое так долго оставалось непонятым, заключается в логической последовательности и ясности его концепции мира, выраженной во всех его произведениях. Такими качествами наделены только истинные духовные лидеры человечества»[1].

В последующих главах мы изучим связь между мистическими символами в картинах Босха и его тайной, еретической верой. Однако нам следует начать исследование с рассмотрения самой этой веры. Какое место занимает катаризм в истории западных религий? Каково его происхождение? Была ли эта ересь лишь отражением средневековых представлений или древним универсальным мировоззрением?

Происхождение дуализма

Давайте начнем нашу беседу о катаризме с того непререкаемого факта, что он является гностической религией. Подобно всем другим членам этой религиозной семьи, катаризм носит явно дуалистический характер, исходя из того, что духовность есть свет, а материя — тьма. Гностическое разделение духа и

материи само по себе не является чем-то исключительным, признаки дуализма можно найти во многих религиях. Важно, насколько дуализм определяет основополагающие догмы вероучения, чтобы выделить его из числа прочих. Гностицизм утверждает дуалистический принцип, трактующий материальный мир как энтропию и смерть. Этим миром правит Князь тьмы, и он же является его создателем. Духовный мир существует как отдельная сфера, которой правит Бог. Факт рождения в физическом теле гностики считают ловушкой, из которой очень трудно вырваться. Душа, попавшая в материальный мир и пойманная в колесо реинкарнаций, по их мнению, является духовно «опьяненной», «спящей» или даже «умершей». Она словно впала в забытье и не помнит о своей духовной природе. Но энтропия души не вечна, придет Спаситель из Царства света, чтобы освободить ее. Освобождение души начинается с ее просвещения и заканчивается окончательным ее уходом в духовные сферы света и вечной жизни.

Но что послужило источником дуализма? Каково происхождение многих гностических сект, появившихся в конце прошлой — начале нашей эры? Трудно дать однозначный ответ на эти вопросы. Уолкер полагает, что «гностицизм сформировался на пересечении многих древних культур»[2].

Мифы, символы и идеи мировых религий от Рима до Индии легли в основу учений различных гностических сект. Огромное влияние оказали мифы Древнего Египта, дуалистические доктрины зороастризма, древнегреческая философия, иудаизм и христианство.

Интересно мнение Р.М. Гранта о том, что первыми гностиками были иудеи, которые отошли от собственной веры. Этим объясняется крайне отрицательное отношение гностиков к Ветхому Завету, а также и то, что они часто идентифицируют создателя и Князя мира сего с Иеговой, богом евреев[3].

Но вне зависимости от того, был или нет гностицизм развит иудеями-отступниками, становится все более очевидно, что значительная часть первых христиан, многие из которых были евреями, исповедовала религию в ее гностической форме. Некоторые исследователи полагают, что даже в учениях Христа можно найти черты гностицизма. Многочисленные доказательства изложены в книгах таких авторов, как Грант и Вельбурн, с которыми читатель может ознакомиться. Гностические идеи, распространившиеся в тот исторический период среди иудеев, были далеко не новыми. Напротив, в них отразились тайные учения самых древних верований и религий.

Насколько далеко в прошлое уходят дуалистические представления? Вполне вероятно, что они существовали в доисторический период. В самых древних, дошедших до нас мифах, можно найти признаки дуализма. Например, миф о Матери-Прародительнице. Самые ранние версии этого мифа, существовавшие на Ближнем Востоке и в Греции, словно списаны с одного прообраза, который имел скрытое дуалистическое значение. В основу месопотамских мифов

о Таммузе и Иштар и древнегреческих мифов о Дионисе, о Венере и Адонисе положен один общий сюжет. Древнеегипетский миф об Изиде и Осирисе также представляет собой его несколько измененную версию. Похожие сюжетные линии встречаются в Библии: история Иосифа, жизнеописание Иисуса Христа.

Сказание о Таммузе и Иштар, наиболее древняя версия данного широко распространенного мифа, дает наилучшее представление о его первоначальном значении. Первый месопотамский письменный источник датируется приблизительно 2500 годом до н.э., однако миф появился намного раньше. История повествует о Таммузе, молодом человеке, смерть и новое рождение которого ассоциируются со сменой времен года и природным циклом. Его мать и жена Иштар — великая богиня небес и земли. Летом Таммуз наслаждается своей любовью с Иштар, но это длится недолго. В конце лета он умирает, и убитая горем Иштар спускается в мир мертвых, чтобы спасти его. С ее помощью он возвращается в мир живых. И цикл любви и смерти начинается снова.

Повторяющийся цикл рождения и смерти в сказании о Таммузе может восприниматься по-разному. Чаще всего миф считают рассказом о смерти и воскресении. Все живое берет начало из земли. Растет под солнцем и, умирая, возвращается обратно к матери-земле. При наступлении следующего цикла Прародительница всего живого дает ему новую жизнь. Эта циклическая модель, соответствующая описанию жизни растений, несомненно, в древние времена применялась и по отношению к человеку как схема реинкарнаций. Считалось, что жизнь есть физическое существование на земле, а смерть — это уход под землю, где находится темный загробный мир.

Являлось ли это единственной интерпретацией мифа? Возможно, для верховных шаманов, жриц и священнослужителей эти мифы таили в себе и другой эзотерический смысл. Согласно дуалистической трактовке смерть Таммуза и его уход в мир мертвых означали его падение во тьму физического мира. Из этой темной сферы его спасает Иштар, его мать и возлюбленная. Взаимоотношения Иштар и Таммуза показывают, что она является его духовной сущностью. Иштар вызволяет его из мира тьмы и возносит в мир света. Гностики конца прошлой — начала нашей эры аналогичным образом описывают спасение души, но в их текстах тайная символика становится более определенной. Скорее всего, они не просто повторяли дуалистическую интерпретацию древнего мифа, а раскрывали его изначальный тайный смысл.

Шведский ученый Виденгрен придерживается схожего мнения об интерпретации этого послания. В своей книге «Элементы месопотамской культуры в манихействе» он проводит исследование, сопоставляя месопотамский миф о Таммузе, индийские Упанишады и учения гностиков (в частности, манихеев) о душе. На наш взгляд, индийские Упанишады свидетельствуют о том, насколько широко были распространены идеи дуализма. Далее мы будем рассматривать проникновение дуализма в культуру Западной Европы и Ближнего Востока.

При сопоставлении манихейства и гностицизма можно найти в них много общего.

Формирование манихейства и гностицизма относится к началу нашей эры, когда уходит в прошлое эпоха матриархата и наступает эпоха патриархата. Идея о Матери-Прародительнице как основе всего сущего преобразуется в образ Бога Отца. В гностических системах Бог Отец полностью отъединен от материального мира. Его Сын (Таммуз в месопотамской мифологии) одновременно проявляет себя в двух ипостасях: и как чистый дух (Спаситель), и как падшая душа.

В манихействе воплощенная душа часто персонифицируется в образе Адама. В такой же трактовке представляет Адама и катаризм. Здесь манихейство и катаризм тесно переплетаются и используют общие символы (далее по тексту они будут подробно рассмотрены, в частности, в главах 5, 8 и 9). Но поразительно другое — насколько схож катаро-манихейский миф об Адаме как коллективной душе человечества с месопотамским мифом о Таммузе. Например, когда Таммуз умирает, он попадает в подземный мир, и Иштар (его дух) оплакивает его гибель:

> Бог предан земным страданиям...
> Мое сердце плачет, как флейта,
> И стремится туда, где всемогущий Таммуз,
> Связанный, как ягненок, скован материей и отдан во власть ада...[4]

Катаро-манихейская религия пользуется такими же символами и метафорами, говоря о земных цепях и страданиях, когда душа обретает плоть и опускается из мира света во мрак материальной жизни. В месопотамском мифе, спускаясь во мрак, Иштар постепенно отдает свою корону, украшения и накидку[5]. А в манихействе и катаризме говорится, что души, обретая материальное тело, теряют ауру тела духовного, сотканного из света. И если плоть умершего Таммуза терзают псы и жалят змеи, а он лежит неподвижно, словно в забытьи[6], то в писаниях Мани и катаров также присутствует понятие сна и забытья, которые настигают душу (или Адама), как только она оказывается заточенной в телесную оболочку.

Вместе с тем находящаяся в состоянии инкарнации душа Таммуза сохраняет божественное знание, которое помогает ему принять спасение. В катаро-манихейской традиции то же самое происходит с Адамом.

В древнемесопотамском мифе Иштар спасает Таммуза, спустившись за ним на корабле в обитель смерти:

> Она спустилась в мир тьмы на большом корабле...
> ...чтобы вернуть его из пропасти нижнего мира...[7]

Спаситель (в катаризме — это Иисус, в манихействе — Иисус или Мани) тоже спускается в ад, чтобы спасти души от духовной смерти. И так же как в мифе о Таммузе, спасенная душа на корабле возносится в Царство света и радости (см. главу 11), где она снова сливается со своим духом в единое целое.

Манихейство и развитие катаризма

Сопоставляя месопотамский миф о Таммузе с идеями и образами манихейства, Виденгрен отмечает, что основные доктрины манихейства повторяют по сути доктрины других гностических учений[8]. Религия Мани объединила более древние верования, акцентировав и развив некоторые их идеи, для выражения которых использован ряд символов. Манихейство уникально в своей открытости и широкой популярности, а также исключительно по продолжительности своего существования. И это делает его особенно значимым для рассмотрения катаризма.

История этих двух религий начинается с возникновения манихейства. Новая вера сформировалась в Месопотамии в III веке н. э. Она объединила идеи более ранних религий, включая гностическое христианство, зороастризм и даже буддизм. Ее основателем считается гениальный мистик Мани, имя которого впоследствии было настолько опорочено, что до сих пор у многих оно вызывает неприязнь. Мани родился в 216 году н.э. в Вавилоне (рядом с современным Багдадом) в знатной парфянской семье, исповедующей зороастризм. Отец воспитал его в аскетическом духе в соответствии с требованиями гностицизма. Впоследствии Мани отходит от отцовской веры и создает собственную новую религию. Его система отличалась крайним дуализмом. Мани проповедовал, что мироздание состоит из семи небес, которые Бог создал из кожи, содранной с демонов, затем сложил горы из костей мертвых демонов, а почву выстелил из их экскрементов. Эти описания при их буквальном прочтении (а их именно так и воспринимали) производили жуткое впечатление. Вселенная света по контрасту с миром материи была описана как область идеальной чистоты и невиданной красоты. Столь крайние представления о мироздании вызвали негативную реакцию со стороны представителей других религий, но они нисколько не оттолкнули последователей Мани. Несмотря на крайний аскетизм (возможно, именно благодаря ему), манихейство получило широкое распространение.

В отличие от других гностических религий, манихейство было открыто для любого, кто хотел примкнуть к нему. И неважно было, к какому вероисповеданию ты принадлежал ранее. Доктрины Мани провозглашались открыто, проповедники стремились обратить в манихейство как можно больше людей. В 242 году н.э. двадцатишестилетний Мани уже сформулировал основные идеи своего учения, и его проповеди собирали толпы народа. В 277 году н.э. официальной религией в Месопотамии становится зороастризм, однако к этому вре-

мени доктрины Мани, изложенные в его книгах, уже получили широкую известность. Созданное им новое гностическое учение быстро распространилось. В IV веке, находясь на пике своей популярности, манихейство распространяет своих многочисленных адептов по всей Римской империи. Вскоре оно становится серьезной угрозой для молодой христианской церкви, но уже в шестом столетии христианство подавляет его в западных областях империи.

К концу VI века кажется, что манихейство совсем исчезло из западных областей Европы, но как мы увидим далее, оно просто ушло в подполье. В то же время в нехристианском мире манихейство исповедовалось открыто. Известно, например, что в восточном направлении оно продвигалось по Шелковому пути. В IX веке манихейство распространилось в Средней Азии, в оазисе Турфан, а с VII по XIV век в Китае. Кроме того, по мнению Оболенского, Рансимана и ряда других ученых, манихейство все еще сохраняло свои позиции на Ближнем Востоке. Оно оказало сильное влияние на павликианство — армянское религиозное учение седьмого столетия. Согласно византийским историкам IX века, павликиане придерживались основных доктрин Мани, но при этом накладывали запрет на чтение любых книг, кроме Нового Завета. Они также переосмыслили идеи манихейства и сделали их более приемлемыми для павликиан-христиан[9], которые в VIII веке переселились в Турцию и на Балканы, что оказало значительное влияние на развитие там катаризма.

Идеи Мани также были восприняты и другим направлением христианского гностицизма IV века — мессалианизмом. Эта религия зародилась в Месопотамии в начале четвертого столетия. Ее приверженцы вскоре направились в Сирию, где так же, как и в Месопотамии, общались с манихеями. Религиозные учения опирались на идентичные тайные доктрины и придерживались ряда принципов христианского гностицизма. Мессалиане были крайними аскетами. Известно, что они часто уходили в монастыри и становились монахами. Их число продолжало расти, и к пятому столетию мессалианство распространилось в Армении, Каппадокии и на побережье Турции. В VIII веке они, наряду с павликианами, населяли Балканы. Влияние этого учения считается вторым по значению в развитии катаризма.

Примерно в середине X века доктрины павликианства и мессалианизма объединяются и создают новое направление в гностицизме. Эта религия впоследствии становится чрезвычайно распространенной на востоке Европы, особенно в Македонии и на территории современной Болгарии. По имени ее первого священника — Богомил (милый Богу) — она получает название богомилизм. Это не единственное и не самое распространенное название новой религии. История давала ей много имен, мы остановимся на самом известном из них — катаризм.

По мнению Рансимана, катаризм представлял собой обновленную и христианизированную версию манихейства. Религия катаров, подобно учению

Мани, была открыта для всех. Рядовые члены этой церкви назывались «слушателями» или «сторонниками», а священники, как и в манихействе, считались «избранными». Широкое и быстрое распространение катаризма также напоминало манихейство. Утвердившись в Болгарии и Македонии, катары к XI веку достигли Константинополя, а к XII-му охватили всю Фракию. Активное развитие катаризма в этих регионах сохранялось вплоть до нашествия турок в XIV веке.

Еще на ранней стадии развития в катаризме произошел раскол на две отдельные секты: абсолютные и умеренные дуалисты. Обе секты исповедовали манихейские доктрины, но абсолютные дуалисты были ближе к учению Мани, разделяя зороастрийскую идею о том, что Князь тьмы и материи существовал всегда во Вселенной. Вероятно, они восприняли эту доктрину через призму павликианства. Умеренные дуалисты, напротив, были ближе к зерванитам, современникам зороастрийцев в Месопотамии[10], которые верили в более древнюю форму двойственности, утверждавшую существование двух божественных начал — Тьмы и Света — как сыновей единого Бога. Умеренные дуалисты, вероятно, опирались на доктрины мессалианизма (включающие и учение зерванитов, и христианские идеи). Они полагали, что Сатана, олицетворение зла, первоначально был любимым старшим сыном Бога[11]. Ведь именно он после падения стал Князем всего материального мироздания. Несмотря на влияние зерванитов, мессалианизма и христианства, близкий к манихейству умеренный катаризм оказался более широко распространенным и просуществовал более длительный период. Именно его признаки мы видим в произведениях Босха.

Еще до распространения катаризма в Западной Европе его догмы получили здесь своих многочисленных приверженцев и миссионеров. В XI веке катары появляются в западных областях Европы, а к XII веку катаризм уже охватил Германию, Фландрию, Францию, Италию и особенно Ломбардию и Лангедок (рис. 1 и 2). В ряде стран он становится серьезной угрозой официальной христианской религии, вследствие чего подвергается жесточайшим преследованиям со стороны греческой православной и Римской католической церквей. В XII–XIV веках катары-беженцы присоединились к катарским общинам в Боснии и на Далматинском побережье. В Боснии, где преследования были незначительными, катаризм фактически становится ведущей религией. Боснийские катары (умеренные дуалисты) известны как патарены или члены боснийской церкви[12].

Новые манихеи в Европе

В средневековой Европе катаров часто называли болгарами. И это является еще одним подтверждением того факта, что их религия появилась в Болгарии. Практически все современные исследователи придерживаются такого



Рис. 1. Руины катарского замка Монсегюр (Лангедок). Разрушен при осаде в 1244 г.

мнения, признавая, что у западноевропейского катаризма были прямые связи с восточноевропейским богомилизмом. Кроме того, для Средневековья было очевидным, что катаризм имеет манихейские корни. На протяжении многих лет этот постулат оставался неоспоримым, но недавно ряд ученых подвергли его сомнениям. Принимая во внимание, что катаризм и богомилизм возрождали традиции примитивного христианства, находившегося под влиянием гностицизма, общая философская основа этих религий и манихейства объясняется заложенными в ней универсальными гностическими идеями.

Такое мнение становится сегодня все более популярным. Отчасти оно подтверждается и тем, что писали о своей вере сами катары и их византийские предтечи. Они называли себя христианами и избегали термина «манихейство». Имеется одно небольшое, но существенное исключение: в 1043–1048 годах Ансельм, настоятель храма в Льеже, писал о группе поселенцев в епархии Шалоне.

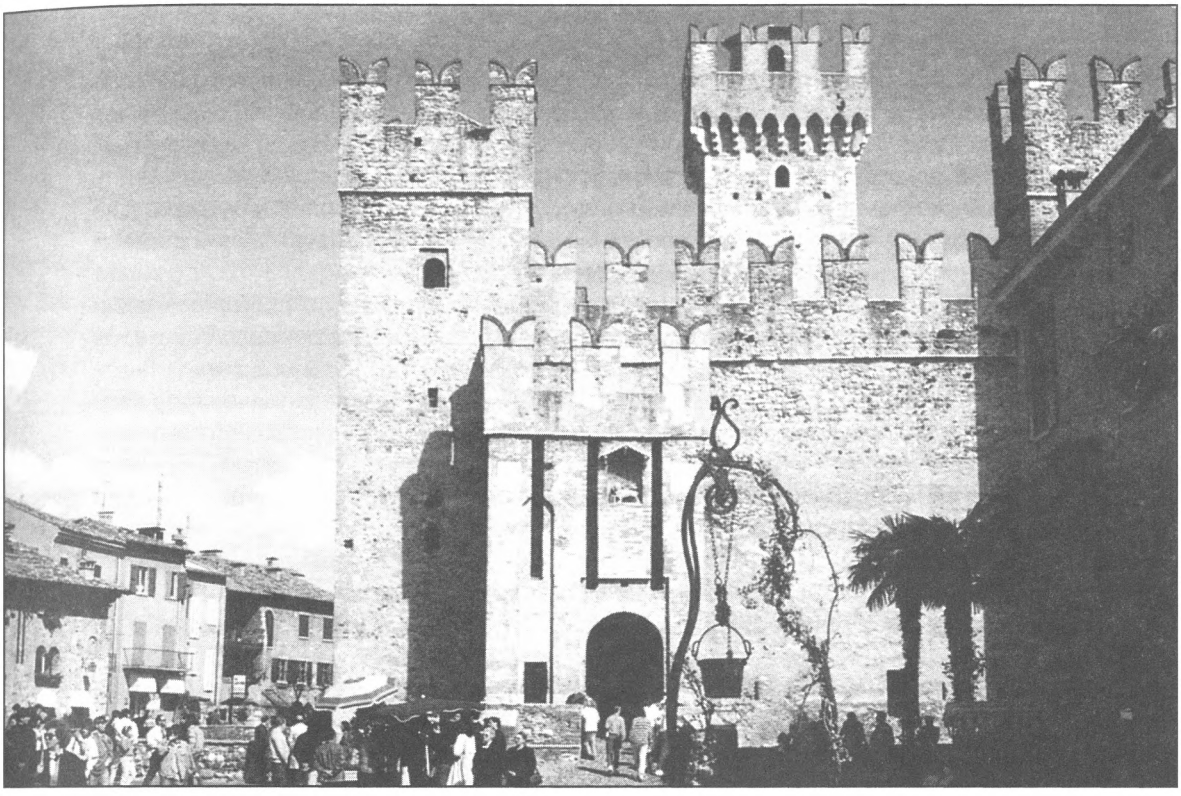


Рис. 2. Замок Сирмионе (озеро Гарда, Ломбардия), цитадель катаров. Разрушен в 1276 г.

Согласно Ансельму, эти люди

> ...исповедовали сатанинское учение манихеев и собирались на свои тайные мессы... они ошибочно утверждали, что Святой Дух передается посредством рукоположения... И упорствуя в своей ложной вере, заявляли, что Бог ниспослал Святой Дух пророку Мани, который есть не кто иной, как сам Святой Дух...[13]

Это важное свидетельство доказывает, что в середине XI века среди европейских ересей встречались верования, связанные с манихейством. Позднее, когда ересь широко распространилась и была подвергнута преследованиям, еретики стали осторожнее. В период активного гонения со стороны официальной церкви одно упоминание о Мани означало бы смертный приговор. Неуди-

вительно, что в таких условиях павликиане, мессалиане, богомилы и катары называли себя христианами, а не манихеями.

Когда катары провозглашали себя христианами, они сознательно избегали некоторых доктрин катаризма, которые лежали вне христианства. Также и манихеи считали себя истинными христианами[14], признавая в то же время, что их христианство было гностическим. Доктрины катаризма прошли длинный путь и сформировались под влиянием разных источников. Они опирались не только на Новый Завет (особенно Евангелие от Иоанна), но и в значительной степени на гностические идеи Мани.

Противники катаризма, в отличие от самих еретиков, свидетельствовали более определенно о настоящих корнях этой ереси. Они описывали катаров как современных манихеев. Например, доминиканский монах Бернард Гюи в 1323–1324 годах дал полное и точное описание вероисповедания катаров. Первая из его шести рукописей начинается со слов:

> (1) *О современных манихеях и их ложном учении*
> Еретики-манихеи и их сторонники утверждают, что есть два бога: бог добра и бог зла. Они учат, что весь видимый материальный мир сотворен не Богом Отцом Небесным, которого они называют богом добра, а дьяволом — богом зла... Таким образом, у них два создателя... и два мира: один — невидимый мир духа, и другой — видимый мир материи...[15]

Ученые, придерживающиеся неманихейской теории происхождения катаризма, оспаривают свидетельства этого и других текстов, полагая, что духовенство православной греческой и Римской католической церквей использовало термин «манихейство» для обозначения любой дуалистической ереси. Утверждая это, они недооценивают деятельность агентов официальной церкви, которые располагали подробной информацией о манихействе и катаризме. Для успешной борьбы с дуализмом церковь должна была узнать как можно больше о своем противнике, чтобы впоследствии использовать полученные данные против еретиков.

Следует внимательно прислушаться к высказываниям средневековых священников о манихействе и катаризме. Имеется целый ряд достоверных источников. Лучшим из них считается писание святого Августина (конец IV века), который сам исповедовал манихейство в течение девяти лет. В настоящее время выявлено, что он писал о манихействе, опираясь на два источника оригинальных текстов, обнаруженных совсем недавно. Они были найдены в первой половине XX века: один в Турфанском оазисе в Китае, а другой в Фаюмском оазисе в Египте. Тексты содержат обширные сведения о манихействе и доказывают точность описаний святого Августина.

Святой Августин излагает свои основные идеи в работе «О ересях» и развивает их в некоторых других текстах, где он однозначно утверждает, что у катаризма было много общего с манихейством. Он передает не только их доктрины, но и описывает церковные обряды и структуры. Его писания, несомненно, были хорошо известны священникам, преследовавшим катаров.

Другим важным источником информации о манихейской ереси считается полемический трактат «Деяния Архелая». Виденгрен говорит, что трактат полон ненависти, искажающей суть учения Мани... Христианские нападки на Мани, однако, содержат много подлинной информации о нем[16]. Протоколы, написанные в 325 году, являются самым ранним антиманихейским сводом. Весьма интересна история их многочисленных воспроизведений. Большое число копий было сделано во Франции начиная с IX века[17]. Официальная церковь изучала протоколы наряду с писаниями святого Августина, что заставляет сделать вывод о преследовании ею еретиков-дуалистов. Мы не располагаем неоспоримыми фактами, но не исключаем вероятности того, что в IX–X веках дуалистические ереси проникли в Европу. Таким образом, можно предположить, что дуалистическая ересь была всплеском манихейства. Это наиболее вероятный вывод, поскольку манихейство было единственной дуалистической ересью, когда-либо широко распространенной на западе Европы.

Скорее всего, в VI веке религия Мани ушла в подполье и снова появилась только в IX веке. В XI веке европейское манихейство, вероятно, объединилось с христианской версией дуалистической религии, которая была принесена на Запад балканскими богомилами.

В XII веке новая манихейская религия завоевала в Западной Европе твердые позиции. В этот исторический период учение Мани все еще сохраняло свой принцип открытости для всех, который всегда способствовал его быстрому распространению. Однако именно открытость манихейства позволила официальной церкви получить о нем исчерпывающую информацию. К 1230 году, когда инквизиция приобрела официальный статус, священники уже долго боролись с манихеями и собрали о них много информации. Церковь часто превратно судила о катарах: трактат Гуи, к примеру, называют «Кондуит инквизиции о развращенности еретиков». Сведения о еретиках, изложенные Гуи, достоверны и точны. Сегодня общеизвестно, что инквизиция давала правильные трактовки. Церковь отвергала ересь, но не искажала ее догмы.

Наиболее ценная информация о катаризме изложена инквизиторами, которые ранее сами принадлежали к катарам. Таким примером является известный доминиканский священник XIII века Райнериус Саккони из Пьяченцы. Новообращенные христиане становились самыми фанатичными преследователями катаров, сообщая о тайных доктринах еретиков. Их важная информация считалась ценным вкладом в святое дело борьбы с ересью. Протоколы инквизиции сохранили эти сведения до сегодняшнего дня.

Инквизиторы могли узнать о доктринах катаризма и непосредственно из катарских писаний. Известно, что в Средние века они были общедоступны. Оригинальные тексты катаров оставались в обращении до XIV века, но к XV веку в результате гонений со стороны западноевропейской церкви эти книги исчезли. Многие из них были сожжены, оставшиеся надежно скрыты катарами от преследователей. Так, сокровищница разрушенного в 1244 году замка Монсегюр (рис. 1), скорее всего, представляет собой тайник ценных книг. Когда-нибудь тайник будет обнаружен, и сохранившиеся книги снова увидят свет. В настоящее время учеными XX века найдено в европейских библиотеках несколько тайных катарских писаний.

Наряду с этими писаниями и протоколами инквизиции, мы также располагаем непосредственными признаниями еретиков. За двести лет постоянных гонений было арестовано огромное число катаров, которые в ходе следствия отреклись от своей веры. Допросы были записаны, и их протоколы сохранились. Полученные признания, которые так скрупулезно регистрировались, интересны для нас, но наверняка не представляли собой ничего нового для инквизиторов. Вопросы задавались лишь с целью идентификации ереси и должны были подтвердить обвинения в катаризме, который и без того был хорошо известен инквизиции. Средневековая христианская церковь, прекрасно осведомленная и образованная, утверждала, что катаризм был основан на доктринах манихейства. Нам остается лишь уважать ее знание вопроса, даже если, на наш взгляд, она была чрезмерно жестока и безжалостна в гонении еретиков.

Религия тьмы и света

Некоторым современным исследователям, не учитывающим манихейские корни катаризма, представляется, что это еретическое учение не было крайне дуалистичным. При сравнении контрастных описаний тьмы и света манихейского апокалипсиса и Страшного суда с образами одного из немногих сохранившихся катарских текстов их общность становится очевидна. Эта книга катаров, которую часто называют «Тайная книга», известна также как Евангелие от Иоанна или «Тайная вечеря». В ней приводятся ответы Иисуса на вопросы, которые задает Ему Иоанн Евангелист во время Тайной вечери, в том числе описывается христианизированная версия создания мира Сатаной, Крещение Христа и Его миссия, а также апокалипсические картины конца света. Тайная книга была создана балканскими умеренными дуалистами в XI веке и достигла Западной Европы в конце XII-го. Она получила широкое распространение среди европейских катаров и стала одним из наиболее важных катарских текстов.

В последующих главах мы будем часто обращаться к Тайной книге, а на данной стадии нашего исследования приведем цитату о конце света и судьбах спасенных и погибших душ. Катары так описывают эти события:

> ...По попустительству Бога Отца мрак опустится на Землю, и адский огонь сожжет все от самых низких глубин до свода небесного... И тогда Сатана, Князь мира сего, будет попран и брошен в океан огня. И Сын Божий сойдет с небес, чтобы судить, и закроет навсегда врата ада и запрет дьявола с грешниками, плачущими и стенающими в напрасных мольбах из чрева Земли...[18]

Манихейство дает аналогичное описание конца света в огне:

> ...Ангел небесный сойдет на Землю. И твердь поднебесная будет опрокинута, и пламень охватит все земли и гореть будет, пока не истребит все, что подвержено тлену, и пока не освободит весь мир от власти тьмы...[19]

Другие манихейские тексты, которые приводятся Джексоном в его статье 1930 года, описывают события, наступающие после всеобщей гибели в огне:

> ...И тогда избранные взойдут на третьи небеса, расположенные над Землей и под Твердью поднебесной. И воссоединятся с богами, живущими там, и будут взирать свысока на злодеев, корчащихся в адском огне...[20]

Мы видим, что манихейские и катарские тексты дают схожие картины гибели Земли и поднебесья. Подобные описания встречаются и в других ересях. Все гностические религии говорят об огне, который в конце света сожжет Землю и уничтожит материю во Вселенной. В то же время описание избранных, которые присоединятся к богам (или Спасителю) над небесным сводом и будут с презрением смотреть на грешников, страдающих в адском пламени, нигде больше не встречается. Такая аналогия манихейских и катарских текстов не может быть простым совпадением. Явные манихейские заимствования в катарской Тайной книге могли появиться только в результате непосредственной взаимосвязи двух религий.

Описания конца света, весьма жуткие, на наш взгляд, вполне соответствуют современным трактовкам дуалистичности манихейства, но несколько расходятся с нашими представлениями о христианизированном катаризме. Нельзя отрицать, что катары следовали идеям Нового Завета и относились к простым мирянам с сочувствием и пониманием. Они считали, что души обычных людей

остаются духовно живыми и подлежат просвещению и спасению. Проблема была лишь в том, что не все души могли быть отнесены к этой категории. Как ранее манихеи, катары полагали, что некоторые души были изначально отданы бесам. Такие души считались духовно мертвыми, и для них не было никакой надежды на спасение. Логически развивая эту мысль, они пришли к выводу, что некоторые люди были демонами в человеческом обличье. Именно они становились самыми богатыми и влиятельными членами общества и церкви, и, разумеется, инквизиторы были отнесены к их числу[21].

Демоны в облике людей всегда служили Сатане и не могли рассчитывать на спасение. Обычные человеческие души, по мнению манихеев и умеренных катаров, тоже могли разделить печальную участь бесовского мира, гибнущего в огне. Согласно писанию святого Августина, манихеи считали, что в том случае, если хорошие по своей природе души оказались не в состоянии за время земной жизни очиститься от зла, то после Страшного суда им уже не спастись. Так, в Тайной книге Иисус говорит: «Отойдите от меня, грешники, гореть вам в вечном огне вместе с Сатаной и слугами его...»[22] В Евангелии от Матфея (25:41) нераскаявшиеся грешники осуждаются на муки адские. Умеренные катары называли падшими те души, которые настолько погрязли в материальном мире, что не смогли разорвать с ним связь. Позднее мы рассмотрим, как Босх в своих произведениях изображает судьбу обычных непросвещенных душ, не сумевших вырваться из пут Сатаны.

Катары знали, что этим миром правит Сатана и, значит, его слуги (инквизиторы) одержат победу над теми, кто исповедует религию света. Так и случилось. Инквизиция полностью их уничтожила. К XV веку о катаризме забыли почти во всей Европе, оставались лишь малочисленные тайные общества. В XVI веке еще встречались небольшие катарские общины, а в XVII веке они окончательно исчезли.

Немногим дольше катаризм продержался в Боснии. В конце XV века Боснию завоевали турки, которые хоть и не преследовали катаров, но создали условия, в которых предпочтительнее было принять ислам. К XVII веку боснийские города, некогда населенные катарами, стали мусульманскими, а в отдельных случаях католическими или православными. Вероятно, где-то еще оставались преданные приверженцы катаризма, но мы не располагаем достоверными сведениями об их присутствии в Боснии XVIII и XIX веков...[23]

Искусство и религия во времена Босха

Босх родился в 1453 году во времена турецкого вторжения в Боснию. Ни одна из его картин не датирована, но стилистические и другие признаки указывают, что произведения в характерной для автора творческой манере были

выполнены в период с 1500 по 1516 год (год смерти художника). Мы вернемся к рассмотрению вопроса о датировке его произведений в главе 13.

В 1477 году, когда Босх был еще очень молод, к власти в Нидерландах пришли Габсбургские правители, заменившие герцогов Бургундских. В этот период искусство находится под постоянным патронажем Римской церкви, которая вкладывает в него большие средства, однако не делает почти ничего, чтобы провести столь необходимые церковные реформы. Большое внимание развитию искусства уделяли: Сикст IV (папа римский с 1471 по 1484 год), в годы понтификата которого была построена Сикстинская капелла; Александр VI (папа римский с 1492 по 1503 год), печально известный отец Лукреции Борджиа; Юлий II (папа римский с 1503 по 1513 год), покровитель Микеланджело; Медичи Лев X (папа римский с 1513 по 1521 год), чьим любимым художником был Рафаэль. Спустя приблизительно пятнадцать месяцев после смерти Босха, Мартин Лютер инициировал Реформацию, вывесив свои 95 тезисов на дверях церкви Всех Святых в Виттенберге.

Как мы можем видеть, годы жизни Босха пришлись на исторический период, непосредственно предшествующий Реформации, а его творческая деятельность совпала по времени с итальянским Высоким Возрождением. Однако стилистика его произведений остается в русле готического искусства Северной Европы. Ренессанс (направление в искусстве, вдохновленное античными образцами, методами и приемами) достиг Нидерландов примерно к 1516 году, то есть году смерти Босха. В XV веке творчество художников севера Европы развивалось вне итальянского влияния, находя собственные пластические приемы и средства выразительности для создания образов средневекового христианства.

Картины Босха выполнены в голландском стиле, и на первый взгляд их иконография соответствует традиционным канонам. Символика его произведений говорит о доскональном знании художником североевропейской культурной традиции, еще не испытавшей на себе влияния Ренессанса. Его вероятная поездка в Венецию (приблизительно в 1500 году) была обусловлена особыми причинами, которые мы рассмотрим в главе 2. В Венеции он встречался с великими художниками Возрождения Леонардо и Джорджоне, можно заметить взаимовлияние их творческих стилей. Но это не сделало Босха художником Высокого Возрождения. Его творческое кредо и менталитет сформировались в условиях поздней нидерландской готики, и путешествие в Италию не могло этого изменить.

Готическая основа творчества Босха исследована в книге Й. Хейзинги «Осень Средневековья», где автор однозначно дает понять, что Босх жил в чрезвычайно тревожные времена. Эпидемия чумы, поразившая Европу в 1345 году, продолжала возвращаться кратковременными вспышками в течение всего пятнадцатого столетия. Чума была особенно страшна, но она была лишь одной

из многочисленных неизлечимых болезней того времени. Людей подстерегали и другие опасности. На путешественников нападали разбойники, а тех, кто оставался дома, могли убить, искалечить и ограбить бродяги-солдаты. Войны, казалось, велись постоянно. Князья безнаказанно издевались над крестьянами. Церковь, как известно, была развращена, духовенство, отпускавшее грехи, оказалось таким же жадным и жестоким, как и знать, а простой люд — необразованным, покоренным и распущенным не менее других. Такое положение, разумеется, не было чем-то новым, но в XIV–XV веках оно стало даже хуже, чем в XI, XII и XIII веках.

Неудивительно, что люди, жившие в то тяжелое время, пытались объяснить зло, царствующее в мире, происками демонов, ведьм и властью Сатаны. Характер средневековой народной культуры постепенно проникал в церковную жизнь. В период позднего Средневековья негативные настроения становятся доминирующими. И чем большую силу они набирали, тем больше противоречили церковным догмам. Священники признавали, что в результате грехопадения миром стал править Сатана, однако что Бог есть создатель всего сущего и на все воля Его. Именно по промыслу Божьему Христос был распят, и принял смерть, и спустился в ад, и воскрес и дьявола посрамил. Как отмечает Эмиль Мале в своей книге «Образы готики», Церковь однозначно утверждает, что весь материальный мир есть отражение великого замысла Бога Отца. Эта идея была сформулирована в XIII веке доминиканским монахом Винсентом из Бове, который трактовал каждый аспект мира как зеркальное отражение Бога. В XV веке эти представления все еще оставались в силе. Даже в самые тяжелые времена церковь твердо заявляла, что человек и природа — творения Божьи и вся Земля во власти Его. Согласно церковной доктрине, происхождение материального мира не имеет с дьяволом ничего общего. Земля — священное место, изначально единое со своим духовным прообразом[24].

Как и следовало ожидать, противоречия между учением официальной церкви и реальностью повседневной жизни вызывали определенное недоумение. Церковная догма утверждала, что все во благо, однако священники предупреждали о происках дьявола. В конце Средневековья христиане пришли к мысли, что миром правит все-таки Сатана, но оставался невыясненным его статус. Неясно было, действует ли он по собственной воле или исполняет волю Божью, наказывая человечество за его грехи[25]. Кроме того, сохранялось уважение к Церкви и ее доктринам, направленным на искупление грехов. Таким образом, обычные христиане не разделяли позиции еретиков о дьяволе и о сотворении им мира. Их дуализм был поверхностным в отличие от определенного и бескомпромиссного дуализма катаров и манихеев. В ряде областей Франции (Бретань, Овернь и Пиренеи) среди верующих возникали дуалистические настроения, но они носили компромиссный характер: дьявол, мол, пытался сравниться

с Богом, но ему этого не удалось. По их мнению, Бог создал солнце и дождь, а Сатана сумел создать только луну и град[26].

Также имелись разночтения в определении происхождения зла и участия Бога в судьбах несправедливого, жестокого и опасного мира. На такие вопросы всегда трудно дать ответ, тем более в исторические периоды, подобные концу Средневековья, когда тяготы повседневной жизни откровенно противоречат установленным церковным догмам. Церковь приступила к пересмотру своих позиций на соборе в Тренте в 1545–1563 годах[27]. Реформы были продолжены I Ватиканским собором в 1869–1870 годах. В эпоху Босха главенствовала идея официальной церкви о святости мироздания, что находило отражение в искусстве. Как отмечает Лотте Бранд Филип:

> ...если голландские живописцы (пятнадцатого века) и разделяют мир небесный и мир земной, то по тем же признакам, что и мы их разделяем, а вовсе не так, как это делали их предшественники. Другими словами, для средневековых взглядов характерно понимание единства этих двух сфер в отличие от представлений о том, что мир небесный и мир земной являются двумя отдельными категориями...[28]

Современники Босха иногда писали образы святых, искушаемых дьяволом, или сцены наказания в аду, но эти изображения не противоречили церковной догме о главенстве Бога на земле. Другая фольклорная традиция, воспринятая церковью, также существовала наряду с этим традиционным искусством. Примеры тому встречаются на полях манускриптов рукописей или среди архитектурного орнамента готических соборов. Эти произведения были своего рода буффонадой по отношению к более серьезному религиозному искусству. Их шуты, черти и сценки повседневной жизни дразнили духовенство и нарушали согласие церкви и общества, но они никогда не заходили настолько далеко, чтобы стать агрессивными. В творчестве Босха, несомненно, есть что-то общее с фольклорной традицией, однако, как мы увидим в последующих главах, его произведения гораздо более непокорные и гневные, чем народное искусство. Стиль Босха очень своеобразен. Он прибегал к традиции, но также создавал оригинальные образы, абсолютно новые для западноевропейского искусства. Подтекст этих образов говорит об их антиклерикальной направленности и о бескомпромиссном дуализме художника.

Живописная манера Босха оказала огромное влияние на развитие нидерландского искусства. Примерно в 1560 году знаток творчества Босха дон Фелипе де Гевара, продавший Филиппу II несколько картин из своей коллекции, написал в комментарии, что странным произведениям Босха часто подражали и что некоторые художники даже подписывались его именем[29]. В XX веке исто-

рики искусства обнаружили ряд подделок, проведя определение авторства в рентгеновских лучах. Вопрос о том, какие картины можно считать оригинальными, будет рассмотрен далее.

У Босха было много последователей, но не следует думать, что все они были лишь подражателями. Он оказал значительное влияние на живопись шестнадцатого столетия, особенно в Нидерландах. Языки пламени, чудовища и маленькие фигурки людей, которые часто встречаются в картинах Босха, были восприняты с большим интересом. Эти изображения использовались представителями стиля маньеризма. Питер Брейгель Старший считается самым известным последователем Босха, но есть и многие другие. Они обращались к символике Босха, не понимая ее значения. Вместе с тем живопись Босха хранит в себе закодированные послания тайной ереси. К XVI веку об этой ереси уже забыли, и ни церковь, ни широкая публика ею не интересовались. Настроения в Европе изменились, и даже без усилий инквизиции учение катаров потеряло свою популярность. Интерес к гностицизму возродится лишь к концу XIX века.

1. Босх и христианство

Биография Босха

Иероним Босх родился в 1453 году в небольшом торговом городке Хертогенбосе. Всю свою жизнь (или почти всю) он прожил в этом городе. Босх умер в 1516 году. Хертогенбос, известный также под более удобопроизносимым названием Ден Босх, расположен в Брабантской области современной Голландии недалеко от бельгийской границы. В этом тихом приятном городе до наших дней сохранились средневековые здания. Движение на дорогах здесь редкое, и жители спокойно прогуливаются по мощеным улицам, заглядывая в магазинчики большой пешеходной зоны. В хорошую погоду они сидят за столиками в кафе на площади Собора Святого Иоанна.

Собор Святого Иоанна возводился в период с XIII (как приходская церковь) по XVI век (как кафедральный собор епархии). В эпоху Реформации, после захвата города протестантами в 1629 году, собор перешел под управление общины кальвинистов, но позднее снова стал католическим. Здание с двойными аркбутанами и многочисленными декоративными элементами, резными фигурками и статуями, представляет собой великолепный архитектурный памятник поздней готики. Ракурс восприятия архитектуры снизу заставляет зрителя почувствовать, что мир населен множеством фантастических сверхъестественных существ (рис. 3 и 4). Вероятно, такое же впечатление собор (без более поздних пристроек и реконструкций XIX века) производил и на современников Босха. Первоначально здание было украшено незначительным числом статуй, возможно несколько легкомысленных. Скульптура датируется периодом с 1390 по 1500 год. Самые поздние статуи очень похожи на фигурки с полотен Босха. Оригиналы статуй хранятся в музеях Северного Брабанта и в соборе Святого Иоанна (рис. 4). Они плохо сохранились, но все же заметно их сходство с образами Босха. Эти статуи были созданы в конце XV века замечательным средневековым мастером Алартом дю Хамелем, который вполне мог обсуждать с Босхом свою работу. Возможно, некоторые из эскизов были выполнены самим Босхом.

Босх, как и Аларт дю Хамель, считался благонадежным христианином. Он преуспевал и на первый взгляд вел достойную размеренную жизнь. До 1500 года художник носил фамилию ван Акен[30]. Многие члены его семьи, включая дедушку, отца, дядей и брата, были художниками. Но никто из них, кроме Босха, никогда не был известен за пределами родного города. К 1462 году отец Босха Антониус ван Акен накопил достаточно денег, чтобы купить каменный дом с садом на главной площади Хертогенбоса[31].

В июне 1481 года Босх женился. Его жена Алейте Гойартс ван ден Меервенне была богатой женщиной. Нет сведений о том, что у них были дети, однако имеется множество документов, связанных с имущественными вопросами. Сохранились также свидетельства о вступлении Босха в респектабельное религиозное общество Братство Богоматери. Он стал членом Братства в 1486–1487 годах. Согласно архивным документам, живописец выполнял различные заказы, в том

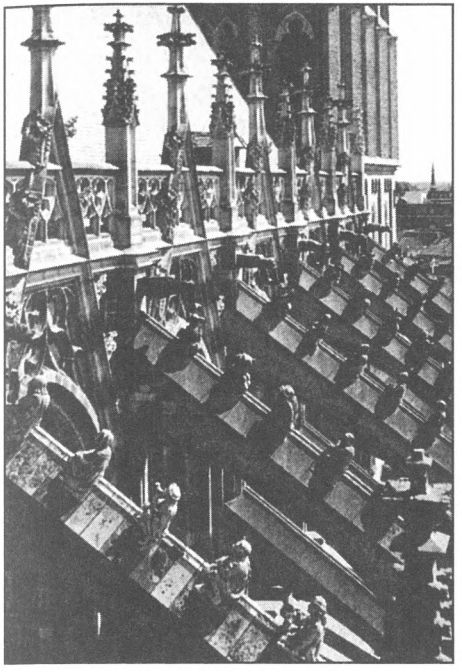


Рис. 3. Восстановленные скульптуры контрфорса собора Св. Иоанна, Хертогенбос



Рис. 4. Играющий на волынке. Скульптура контрфорса собора Св. Иоанна. Конец XV — начало XVI в.

числе по оформлению обрядовых таинств и написанию створок алтаря для капеллы Братства в соборе Святого Иоанна (картины утеряны), а также для других церквей. Братство Богоматери существует и сегодня, оно расположено в новом здании позади собора. Его нынешние члены редко упоминают своего знаменитого предшественника, и, кажется, они совсем не гордятся близостью с Босхом. Такое отношение вызвано тем, что они не считают художника искренним приверженцем Братства, каким он когда-то хотел казаться.

Но вопреки мнению Братства Богоматери, большинство современных искусствоведов полагают, что Босх был обычным христианином. Внешние факты его жизни, подтверждающие это, позволяют говорить о соответствии иконографии его картин церковным канонам. Верующий христианин всегда сможет найти аргументы в поддержку своей точки зрения. И все же творчество Босха никогда в полной мере не

было каноническим. Жизнь художника могла бы показаться обычной, но только не его работы! Полотна Босха уникальны в своей эксцентричности. Искусствоведы по-разному трактуют эту характерную особенность его творчества, а некоторые предпочитают и вовсе не замечать ее. Гротескные причудливые образы его произведений иногда рассматриваются как результат чрезмерной впечатлительности или психотической навязчивой идеи о грехе и колдовстве, распространенной накануне Реформации, или, напротив, — как результат глубокого знания христианских текстов и проповедей.

Скорее всего, христианское благочестие Босха было только поверхностным. Он, конечно, был мистиком, однако не принадлежал ни к последователям известного фламандского мистика XIV века Яна ван Рюйсбрука, ни к Братству общей жизни XV века, как полагают некоторые ученые. Дуализм, отчасти присутствовавший в учениях этих религиозных сект, не был столь фундаментальным, как в мировоззрении Босха. Хотя сектанты и критиковали отдельных священников, они поддерживали институт церкви и папства. Отношение Босха к церкви, как мы увидим позже, было далеко не дружественным. Некоторые исследователи пытаются объяснить причудливые образы его картин установленными церковными канонами, и в ряде случаев их объяснения выглядят убедительно, но всю структуру его символики они охватить не могут, оставляя многочисленные пробелы. Это происходит потому, что их представления основаны на неправильных толкованиях истинной веры художника.

Дуализм творчества Босха

Во что же он верил? Проникнуть в мировоззрение Босха удалось искусствоведу первой половины XX века Балдассу, который нашел ключ к пониманию подтекста его творчества в дуалистической трактовке религиозных представлений художника. По мнению Балдасса, «картины Босха отражают древнеперсидскую (зороастрийскую) философию, переодетую в католицизм позднего Средневековья...»[32] Кроме того, ученый предположил, что, согласно Босху, «земля изначально сотворена во зло... как мир неверия и ереси...»[33].

Такая интерпретация иконографии Босха, конечно, справедлива, но в ней есть одно неверное толкование, а именно уверенность Балдасса в том, что художник оставался правоверным христианином, несмотря на некоторый дуализм взглядов. Средневековое христианство действительно содержало элементы дуализма, но эти две религиозно-философские системы всегда противоборствовали. Наиболее принципиальное различие лежит в их взглядах на природу материального мира. Церковь не отрицала ни происков дьявола, ни грехопадения, но при этом утверждала, что Земля сотворена Богом и потому священна.

Эрвин Панофский, ведущий специалист по иконографии ранних голландцев, провел детальный анализ традиционных христианских представлений о Боге и мироздании, выраженных в голландском изобразительном искусстве XV века. Он не считает Босха еретиком и вместе с тем не может отрицать, что его работы отличаются от канонических. Согласно Панофскому, «иконография Босха — одинокий и недоступный остров в потоке раннеголландского искусства... Настоящий секрет его великолепных ужасов и снов еще предстоит раскрыть. Мы пробили несколько отверстий в запертой двери тайной комнаты его сознания, но так и не нашли ключ к разгадке этой тайны...»[34]. Ясно одно: Босх стоит обособленно, мировоззрение и вера художника полностью отличаются от христианских взглядов его современников.

В последующих главах мы докажем, что творчество Босха может быть объяснено дуализмом художника, который полностью отделял Бога от материального мира. Материя — абсолютное зло, созданное Сатаной и безраздельно находящееся в сфере его влияния. Иисус — персонификация света в мире духовной тьмы — остается чуждым этому миру и подвергается нападкам. Согласно дуализму, и Иисус, и дух человека лишь странники на Земле. Они принадлежат другому миру — миру Бога Отца. Этот духовный Мир света расположен вне материи и недосягаем для нее. Разумеется, Босх не мог открыто говорить о своих убеждениях, иначе он был бы обвинен в ереси. В его время катаризм был почти забыт, но за крайний дуализм можно было серьезно пострадать[35]. Босх притворяется христианином, в то же время его истинная вера проявляется в двойных символах и постоянном противопоставлении добра и зла, духа и материи.

Физический мир в изображении Босха иногда представляется абсолютно темным, иногда маняще ярким и красивым и всегда дисгармоничным. Земля в форме круга окружена облаками, населенными бесами. Холсты полны демонов, чудовищ и жуткого вида растений. В картинах художник не просто воплощает свои кошмарные видения, он отражает вселенную зла. По Босху, спасется лишь тот, кто сумеет полностью разорвать все связи с физическим миром и освободиться от пут материи. Разрыв должен произойти как на физическом, так и на ментальном уровнях. Достичь этого чрезвычайно трудно — лишь просвещенные души смогут прийти к спасению.

Босх глазами современников

В настоящее время большое внимание уделяется интерпретации символики Босха, и, вероятно, она интересовала и современников художника. Можно предположить, что, если бы Босх был еретиком, церковь не могла бы этого не знать. На самом деле это не так. Мы располагаем документами, которые доказывают, что в конце XV—начале XVI века картины Босха воспринимались гораздо проще и однозначнее, чем сегодня. Насколько нам известно, в то время никто не пытался научно объяснять сюрреалистические образы его полотен. Напротив, дошедшие до нас свидетельства говорят, что к Босху обычно относились как к своего рода сказочнику, придумывающему разнообразных дьяволят, чудовищ и странные ирреальные образы из ночных кошмаров[36]. Зрители (и чернь, и знать), казалось, ждали, чтобы этот художник напугал или рассмешил их своими фантазиями. Скрытый смыл монстров и фантастических пейзажей, наряду с еретической антиклерикальной символикой его творчества, оставались незамеченными христианами-современниками, для которых его картины были лишь развлечением, а их иконография воспринималась вполне обычной, общепринятой и не вызывала подозрений. Кроме того, у него была репутация набожного живописца, которому нравились монстры и причудливые пейзажи. А люди всегда видят лишь то, что ожидают увидеть.

Даже самые образованные из них, не считавшие живопись простым развлечением, рассматривали картины Босха, подсознательно ув-

лекаясь сценками эротики, греха и наказания. Как и широкая публика, они не искали в его творчестве скрытый смысл и поэтому не находили его. Не случайно король Испании Филипп II, который, судя по его коллекции обнаженных Тициана, питал особый интерес к чувственности и в то же самое время был глубоко озабочен вопросами греха и наказания[37], увлекался Босхом. Филиппа II занимали любовные сцены и сцены мучений в аду, и он вряд ли размышлял о том, был ли художник истинным христианином или нет. В отличие от зрителя XX века, он не вдавался в глубокие слои подсознания и не искал скрытый смысл символики Босха.

Допустим, Босх действительно был еретиком, но тогда его жизнь и сохранность его картин напрямую зависели от его умения маскироваться. Он был обязан казаться искренне верующим. В чем, видимо, и преуспел. Самые странные и невероятные символы Босха практически соответствуют канону. Искусствовед Лотте Бранд Филип утверждает, что Босх «использует каноническое изображение и при этом меняет его значение на противоположное...»[38]. Человек набожный не стал бы этого делать, но для художника, который притворяется христианином, чтобы скрыть свою истинную веру, этот прием приобретает большой смысл. Если посмотреть на его символику с такой точки зрения, то странные «канонические» изображения читаются как откровенно антиклерикальные.

XVII век ставит под сомнение ортодоксальность Босха

Отрицательное отношение Босха к христианству стали замечать приблизительно через восемьдесят лет после его смерти. Сначала подозрения возникли среди испанских католиков XVII века, которые могли видеть королевскую коллекцию живописи, где находилось значительное число произведений Босха, приобретенных Филиппом II. Их сомнения относительно ортодоксальности Босха упомянуты в письмах Фрея Хосе де Сигуэнсы, который в 1605 году просто спас его картины, доказав, что Филипп II, основатель монастыря Эскориал, не мог ошибаться в своей любви к Босху. Фрей Хосе не называет имен

сомневающихся и воздерживается от упоминания критических замечаний в адрес художника. Однако они были. Доказательством тому являются мемуары (1657) придворного Дона Франсиско де Мело о его пребывании в Мадриде в 1628–1640 годах, в которых упоминается пасквиль, осуждающий Босха как неверующего насмешника над церковью. Сигуэнса, со своей стороны, приводит доводы против некоторых людей, называвших Босха еретиком. По его мнению, они просто неправильно поняли творчество художника и не рассмотрели его картины должным образом.

Будучи проницательным человеком, сам Сигуэнса видел в Босхе живописца духовного мира. И его высказывания имели большое влияние на современников. Вместе с тем остается вопрос: был ли он абсолютно объективным? Так, Сигуэнса называет триптих «Поклонение волхвов» (музей Прадо) искренним произведением добропорядочного христианина, в котором нет ничего странного или непривычного[39]. Но, если мы детально рассмотрим эту картину, то увидим, что это — одно из самых странных и антиклерикальных произведений Босха. Его основной подтекст — критика церковной мессы. Есть и другие «странности», которые остались незамеченными Сигуэнсой.

Босх. «Поклонение волхвов»

При ближайшем рассмотрении становится очевидно, что триптих «Поклонение волхвов» в целом демонстрирует неканоническую интерпретацию этого библейского мифа. По мнению Балдасса, уже внешние створки на тему мессы святого Григория (цв. ил. 1) не соответствуют канону[40]. В качестве примера классической трактовки мифа приведем произведение неизвестного художника, отнесенного Панофским к ранним фламандцам («Ранняя голландская живопись». Т. 2). В нем изображение Христа, ожившее во время мессы, направляется к папе Григорию I, который проводит службу. Символы Страстей Христовых изображены над алтарем.

У Босха вся сцена мессы компонуется иначе. Иисус неподвижен, Его руки связаны, Он покорен и печален. Вместо обычных символов Страстей мы видим Голгофу и распятие Христа, окруженного пала-

чами и бесами. Иисус стоит на холме, словно заключенный в тюрьму. Это — страдающий Спаситель, охваченный силами зла. Такая типичная для Босха трактовка образа будет подробно рассмотрена в главе 5. Сейчас же только обратим внимание на то, что именно демоны, а не Иисус, оживлены церковной мессой. Таким образом, картина выражает негативное отношение к мессе, а не восхваляет ее. Однако столь необычная трактовка мессы святого Григория внешне не противоречит принятой церковной догме. На это можно было бы и не обратить внимания, если бы не изображения, которые видит зритель, открывая алтарный триптих.

Центральная часть «Рождение Христа» (цв. ил. 2, см. также цв. ил. 5—8) кажется настолько странной, непривычной и тревожной, что просто непонятно, как мог Сигуэнса считать ее классической. Ее символика далека от обычного благочестия. Волхвы изображены на фоне находящегося на переднем плане вертепа. Они приносят дары Мадонне и Младенцу, застывшим в безжизненных позах (цв. ил. 5). Гибсон сравнил их фигуры с культовыми изваяниями[41]. Композиция картины необычна, но сама по себе не является еретической. Ересь в том, что у Босха волхвы поклоняются «культовым изваяниям». Христианская живопись традиционно представляла положительные образы волхвов. Здесь же их одеяния и дары украшены демоническими символами, что говорит об их греховности.

Некоторые исследователи творчества Босха объясняют демонические изображения, окружающие волхвов, как описание языческого дохристианского мира. Этим можно было бы объяснить их странные одеяния, но не смысл их наиболее значительного подарка. Подарок представляет собой скульптурное изображение из меди или золота на библейский сюжет об Исааке, приносящем в жертву своего сына (цв. ил. 6). В Средневековье ветхозаветный сюжет об Исааке, приносящем в жертву своего сына, считался прообразом жертвенности Христа. Согласно Шарлю де Тольнэ и ряду других ученых, Босх использует данное изображение, чтобы увязать приношения волхвов с мессой. Идентификация мессы и Рождества также присутствует в алтаре Портинари (1475) Хьюго ван дер Гуса и в «Рождестве» (1515) Жана де Бира (Бирмингем). В этих известных работах художники изображают пшеницу (евхаристический хлеб) и ангелов в церковных одеяниях[42].

В композиции Босха ангелы отсутствуют, а в церковные одеяния облачены волхвы. На мессу указывает жертвоприношение Исаака, а также звезда из соломы под кровлей вертепа (об этой «звезде» речь пойдет позже). Босх использует традиционные символы религиозных догм, но тонкие (или не очень тонкие) нюансы показывают его не совсем почтительное отношение к этим догмам. Так, скульптура Исаака буквально стоит на рептилиях. Из-под нее выглядывают жабы, что весьма странно, если считать художника набожным христианином. Жабы косвенно указывают, что, по мнению Босха, и Ветхий Завет, и Новый Завет и в целом богослужение связаны с тьмой и бесовщиной. Художник говорит, что молитва не только не спасет волхвов, но и сама месса и участники ее служат злу. Волхвы греховны, потому что поклоняются ложным идолам ложной религии. В этом заключается значение странных символов, которыми Босх окружил трех волхвов.

В центральной части триптиха «Поклонение волхвов» имеются и другие «странности». Например, что это за люди выглядывают из вертепа? И кто может быть впереди этой малоприятной толпы в накидке на голое тело, в фантастическом головном уборе, основа которого — терновый венец, и с кровоточащей раной на правой лодыжке (цв. ил. 7)? Эта рана, покрытая стеклянной трубкой, по мнению Бранда Филипа, напоминает ковчег...[43] иными словами, некий религиозный объект поклонения.

А что именно Босх изображает как объект поклонения для верующих христиан? Отвечая на этот вопрос, мы снова наталкиваемся на отрицательное отношение художника к церкви. Раненая нога для еретиков (и даже в некоторых случаях для христиан) является символом греховности. В манихейских псалмах четвертого столетия, обнаруженных в Фаюмском оазисе в Египте, встречаются метафоры «раны моих грехов», «тяжелая рана беззакония»[44]. Возможно, такая трактовка позднее перешла к катарам. Как бы то ни было, но в середине XIII века доминиканский монах Монета из Кремоны писал, что для современных манихеев рана была признаком греховности[45]. Даже в рамках христианской традиции Данте использует травму левой ноги, чтобы описать грех чувственности, а правой ноги — грех невежества[46]. Босх изображает человека с раной на правой ноге, то есть этот человек (по символике Данте) невежествен или не обращен в христианство. Он

остается в пределах римской (языческой) веры так же, как его рана — в стеклянном ковчеге.

Соломенная звезда под кровлей вертепа словно пародирует один из основных христианских символов (цв. ил. 8). Бранд Филип обращает внимание на то, что «звезда» из пучка соломы с торчащими вниз «лучами» сияет среди «облаков» на небесах сломанной кровли[47]. Соломенная звезда на небесах под кровлей — неотъемлемая часть безобразного иллюзорного материального мира. Изображенные Босхом люди не знают и не могут знать о настоящей святой звезде, сияющей далеко в небе над вертепом.

Имитация тернового венца на голове демонической фигуры у входа в вертеп пародирует другой символ христианства. Имеет существенное значение и форма его шляпы[48] и полоска ткани между его ногами, напоминающая атрибут облачения католического священника для торжественного богослужения, который обычно носят на левой руке. Все это дает нам ключ к дальнейший разгадке образа. Босх украшает одежду этого персонажа изображениями монстров, символизирующих греховность и невежество. Кроме того, Бранд Филип указывает, что колокольчик на подоле может быть напоминанием о еврейском первосвященнике Каиафе, предавшем суду Христа[49].

Другие странности этого образа, по мнению Бранда Филипа, позволяют сопоставить его с прокаженным Антихристом[50]. В своем академическом исследовании Гомбрих идентифицировал этот образ с Иродом, у которого, как описано в средневековых мистериях, было кожное заболевание на ноге[51]. Разные мнения в отношении данной фигуры сходятся в одном: Босхом представлен образ человека грешного, невежественного и негативно относящегося ко Христу. Если посмотреть на него с точки зрения средневекового еретика, то его личность сразу становится ясной. Это — папа римский. Инквизитор Бернардо Гюи писал в 1323–1324 годах, что сектанты-бегины были осуждены инквизицией в 1317 году как еретики за то, что считали папу римского, Каиафу и Ирода прообразами Антихриста. А мы видим, что в босховской фигуре есть признаки каждого из них...[52] Возможно, под влиянием катаров[53], для бегинов папа римский Сильвестр, назначенный императором Константином в 314 году, был живым воплощением Антихриста. Они воспринимали его и всех его преемников как слуг

Сатаны, придумавших мессу и евхаристию во услужение ему[54]. Для катаров Ирод был олицетворением официальной церкви, стремящейся убить Христа (то есть слово Божье)[55].

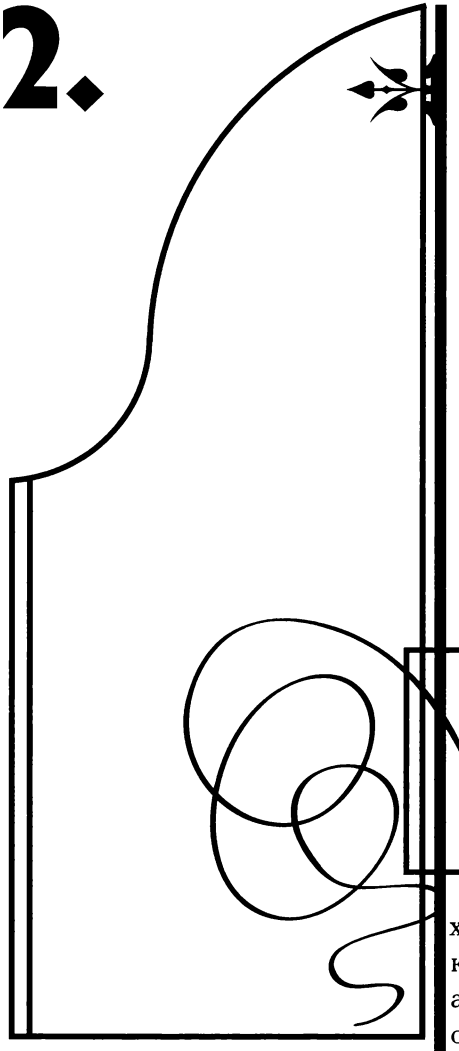
«Папа римский» на картине Босха находится в окружении группы людей в фантастических одеяниях. Один из них, стоящий в профиль, явно монах. По мнению ряда авторов, этот образ можно трактовать как анахронизм или признак типичного средневекового антиклерикализма. Мы исходим из того, что человек в вертепе указывает на присутствие Антихриста, воплощенного в «папе римском» и окруженного духовенством. Вертеп — традиционный христианский символ еврейской синагоги. На символическом языке Босха он становится не столько ветхозаветной синагогой, сколько «синагогой Сатаны» — так катары называли Римскую церковь. В дверном проеме виден осел, традиционный голландский символ иудаизма и Ветхого Завета. Бык, представляющий христианство и Новый Завет, находится внутри. То есть христианство заключено в тюрьму — «синагогу Сатаны» — так же, как Христос ограничен в рамках алтаря мессой святого Григория. Очевидно, что вертеп, по Босху, и есть храм Сатаны, а волхвы обмануты дьяволом и служат ему.

Ряд образов центральной части этого триптиха повторяются и в его правой части (цв. ил. 4). Еретики-бегины иногда называли папу римского «дикий кабан»[56]. В композиции Босха (правая часть триптиха) изображен кабан, выходящий из леса (цв. ил. 9). Он появляется в окружении молодняка, как и «папа римский» в вертепе окружен своими приспешниками. В центре овца, оставленная без присмотра «нерадивыми пастухами», которые вскарабкались на крышу, чтобы поглазеть на Младенца (цв. ил. 2 и 4). Она лежит у подножия скалы, из которой растет мертвое дерево. Овца олицетворяет собой христианина, брошенного и беззащитного, у безжизненной скалы церкви. За ней мужчина и женщина, на которых напали волки. Возможно, это члены церковной общины, терзаемой демонами и не защищенной духовенством, или еретики, преследуемые инквизицией. Манихеи и катары называли своих священников «агнец света», а их врагов — волками, собаками или дикими зверями[57].

Рассмотренные антиклерикальные символы являются только некоторыми примерами того, что мы можем увидеть в живописи Босха. В

следующих главах будут исследованы многочисленные тайные знаки, присутствующие в этой и других его работах. По мере того как мы будем рассматривать произведения художника, он все меньше будет казаться нам набожным членом христианской церкви. Напротив, станет очевидно, что он был еретиком. Его ересь представляла собой средневековую форму древней дуалистической традиции, которая (как мы видели во введении) прослеживается от самых ранних мифов. Связь Босха с этой ересью будет исследована в следующей главе.

2. Босх и катаро-манихейская традиция



Негативное отношение Босха к церкви очевидно, а бескомпромиссный дуализм его творчества не оставляет сомнений в том, что он был еретиком. Для обычного христианина он выглядел бы слишком странным. Вместе с тем его антиклерикальность нельзя назвать отсутствием веры. Иисус как олицетворение Божественной святости играет важную роль в мировосприятии Босха. Позитивный образ Христа, наряду с неприятием института церкви, показывает, что религиозные убеждения художника находились вне сферы католического христианства. Начиная с XVII века Босха считают еретиком, кем он и был на самом деле.

Искусство Босха в интерпретации Френгера

В Средние века церковь переживала атаки множества еретических сект, включая спиритуалов Францисканского ордена и Бедных лионцев, или вальденсов. Эти ереси существовали вплоть до позднего Средневековья, однако они не были дуалистическими. Другая важная группа христианских отступников известна как секта адамитов или Братство свободного духа. Принимая во внимание, что во время Босха адамиты были особо многочисленны в Германии, немецкий историк искусства Вильгельм Френгер в 1940-х годах высказал предположение, что Босх мог быть членом их Братства.

Френгер считает, что в своих основных произведениях Босх опирался на принципы, провозглашенные Братством свободного духа. Современные ученые возражают Френгеру, который исходил из неточного толкования как ереси адамитов, так и иконографии Босха. Об этой ереси, появившейся в XIII веке и бурно развившейся к XVI-му, не так много известно. Френгер утверждает, что адамиты исповедовали пантеизм, а не дуализм. Они верили, что Бог есть в каждой частице природы, и поэтому все на земле божественно и свято. Согласно адамитам, все души должны быть спасены, ведь человек подобие Божие. У них не было ни Троицы, ни ада, ни чистилища, ни покаяния, и, следовательно, не было необходимости в церковных таинствах. Братство делилось на подсекты, крайние из которых исходили из того, что у истинных последователей свободного духа, живущих согласно законам природы, не может быть ни греха, ни добродетели. «Потомки Адама», например, провозглашали принцип невинности райской наготы и непостыдности чувственных отношений[58].

Исследуя иконографию центральной части триптиха «Сад земных наслаждений» (цв. ил. 21), Френгер приходит к выводу, что Босх был членом Братства свободного духа, и, вероятно, принадлежал к «Потомкам Адама». Изображение чувственных обнаженных фигур в этой картине, по мнению Френгера, доказывает, что художник выступал за райскую наготу, чувственность и даже допускал эротические обряды язычников. В этом же ключе дана интерпретация всего триптиха, а также и ряда других произведений Босха. Френгер рассматривает картины до мельчайших деталей, однако в большинстве случаев не замечает негативного

отношения автора к плотским утехам и неприятия им материального мира. Стремясь представить Босха приверженцем пантеизма, он вынужден «подгонять» свою теорию под то, что действительно присутствует в работах художника. Френгер интерпретирует смысл символики Босха как скрытое изложение еретических учений Братства свободного духа. Однако мы не располагаем фактами, подтверждающими, что настоящие члены секты исповедовали данную форму пантеизма.

К чести Френгера следует признать, что он внес огромный вклад в исследование творчества Босха в части признания нонконформизма художника и эзотерической природы его произведений. Несмотря на то что ученый отчасти исказил символику Босха, приводя ее в соответствие с пантеистической системой взглядов, к которой она не принадлежала, он в то же время убедительно показал, что символы имеют тайные значения, выходящие за рамки христианской традиции. Поэтому работы Френгера, вопреки сложности и запутанности его выводов, и сегодня читаются с огромным интересом.

Другие интерпретации

Находясь под влиянием Френгера, некоторые исследователи и сегодня используют его сложный и причудливый подход к трактовке символики Босха. Эта тенденция прослеживается в работах Вертайма Аймса, который относит Босха к розенкрейцерам, а также в исследованиях Ройтерсверда, интерпретирующего работы художника с эзотерической точки зрения. В трудах Стайна Шнайдера также чувствуется влияние свободного эзотерического подхода Френгера к дешифровке художественных символов. Правда, в отличие от других, он полагает, что Босх, Брейгель, Микеланджело и многие другие художники эпохи Возрождения исповедовали нечто среднее между катаризмом и неоплатонизмом. В 1983–1985 годах Шнайдер опубликовал ряд статей, посвященных этой тематике. Несмотря на то что он не замечает дуализма Босха и дает неубедительную интерпретацию творчества итальянских художников, Шнайдер делает очень важные и интересные замечания относительно картин «Семь смертных грехов» и «Извлечение камней глупости» (см. главы 5 и 7).

Многие искусствоведы объясняют символику Босха через призму алхимии и астрологии. Эти древние науки сосуществовали с христианством и не преследовались Римской церковью. Возможно, Босх действительно включал их символы в свои картины, но это не означает, что он был алхимиком или астрологом. Он мог заимствовать эти символы в пластических целях так же, как и традиции народной культуры. Босх был дуалистом, а в средневековой Европе мы знаем только одну дуалистическую ересь — это вышедшая из манихейства религия катаров.

Здесь следовало бы задаться вопросом: а мог ли Босх быть катаром в то время, когда катаризм был уже уничтожен инквизицией, и в том городе, куда он вообще никогда не проникал? Однако в произведениях Босха мы ясно видим знаки и символы катарских доктрин и мифов, и невозможно, чтобы художник их просто придумал. Босх мог стать выразителем катаризма только в том случае, если он сам разделял верования катаров. Позднее мы докажем, что катары в его время все еще существовали. Не так просто уничтожить сильное религиозное чувство. В XVI веке катаризм ушел в подполье, чего и следовало ожидать. Имеются документы, подтверждающие его присутствие в Венеции, городах Северной Италии и Германии, а также, в скрытой форме, в других областях. Венеция и Германия кажутся далекими от нидерландского Хертогенбоса, но художник мог иметь с ними тайные связи. Босх и все члены его семьи вполне могли быть катарами, а чтобы понять, почему они скрывали свою веру, нам нужно будет сначала вспомнить о гонениях, которыми подвергались люди, исповедовавшие это еретическое вероучение.

Катары и инквизиция

Как уже отмечалось во введении, катаро-манихейское учение было обращено ко всем социальным слоям общества. Особенно широко оно распространилось в Ломбардии и Лангедоке и играло значительную роль в религиозной жизни Северной Европы. Мы достоверно знаем из протоколов инквизиции 1114, 1162, 1182 и 1235 годов, что катары жили во Фландрии. Они также достигли некоторых областей Гер-

мании. Есть сведения, что в 1143 году еретики были обнаружены в Кельне и что в 1163 году их сжигали в Кельне и Бонне[59].

Преданные миссионеры и убежденные приверженцы катаризма создавали серьезную конкуренцию официальной церкви в Северной и Южной Европе. Гонения на еретиков и разоблачения катаризма со стороны христианских священников почти не препятствовали его распространению. В конце концов, начиная с первой половины XIII века, церковь развернула масштабную кампанию по уничтожению этой ереси силами инквизиции.

Инквизиция активно взялась за дело методами настоящего террора, от которого пострадали не только катары, но и другие еретики, и люди, обвиненные в колдовстве. Так, в 1231 году фанатичный агент папы римского Георгия IX по имени Конрад Марбург открыл охоту на еретиков по всей территории Германии. Катары были среди отступников, захваченных им в Трире[60]. Конрад стремился истребить всех и каждого, чья вера не укладывалась в догмы Римской церкви, однако, возможно, ему так и не удалось казнить последнего еретика в Германии. Некоторые наверняка бежали из страны или ушли в подполье, что обычно случается в период гонений.

Бегство стало единственной возможностью вырваться из рук инквизиции. В XIII–XIV веках, когда преследования катаров достигли своего апогея, несчастные кочевали из страны в страну в отчаянной попытке найти убежище. Спастись было чрезвычайно трудно, поскольку, где бы ни появлялись еретики, вслед за ними появлялась и инквизиция[61]. И уже ни тайное вероисповедание, ни внешняя благонадежность не были гарантией безопасности. Инквизиция выкорчевывала всех, кто пытался скрыть свою истинную веру. Показательны судьбы феррарского проповедника Арманно Понджилупо (конец XIII века) и Гвидо Лача (начало XIV века) из Брешиа, которых почитали святыми до тех пор, пока ими не заинтересовалась инквизиция. Этим ломбардийцам так долго и убедительно удавалось притворяться верными христианами, что после их смерти местные жители возвели их в ранг святых. Когда же преследования еретиков в Ломбардии достигли особого размаха, инквизиция наконец раскрыла обман и обнаружила, что за набожной внешностью скрывались настоящие катары. После таких открытий канонизация была отменена, а тела еретиков выкопаны и сожжены[62].

Участь катаров, попавших в руки инквизиторов, была незавидна. Их подвергали чудовищным пыткам, требуя, чтобы они выдали единоверцев и перешли в христианство. Тех, кто отказывался изменить веру, отправляли на костер. Тех же, кто соглашался принять христианство, пожизненно заключали в тюрьму, поскольку инквизиция не без основания опасалась, что на воле они опять вернутся в лоно катаризма.

Судьба катаризма после XIV века

К XV веку инквизиция настолько хорошо выполнила свою работу, что катаров практически нигде не осталось, может быть, за исключением немногочисленных тайных сект в Западной Европе. Все же в одном регионе, на пути из Адриатики в Италию, эту ересь продолжали исповедовать открыто. В Боснии. Катары селились внутри материка, а также встречались на Далматинском побережье в городах Сплит и Трогир, находившихся под венецианским господством (см. карту 1). Эти катары-дуалисты составляли приход боснийской церкви. Их называли патарены, такое же название получили катары Ломбардии и Пьемонта.

Вопреки мнению Файна, который ставит под сомнение дуализм и катаризм боснийской церкви и предлагает иное толкование протоколов инквизиции, большинство ученых считает, что боснийские патарены были катарами, чему имеется множество неоспоримых доказательств. Свидетельства, доказывающие этот факт, наиболее подробно рассматривает М. Лоос в своей книге «Дуалистическая ересь в Средние века». Лоос упоминает такое количество документов, что все их перечислить невозможно. В качестве примера приведем лишь несколько протоколов из архива инквизиции XIV века в Турине, в которых упоминаются встречи боснийцев с жителями небольшого городка Чиери в предместье Турина. Судя по протоколам, в период 1348–1382 годов между ними поддерживались тесные связи: одни еретики проповедовали катаризм, другие этой ереси обучались[63].

О катаризме боснийской церкви также говорится в переписке высшего духовенства с посланниками в Боснии, большинство которых были францисканцами. Письма свидетельствуют о неудачных попыт-

ках Западной церкви избавиться от еретиков и патаренов, распространившихся на территории Боснии в XIII, XIV и XV веках[64]. Как показывает Лоос, патарены продолжали жить в Боснии даже после турецкого вторжения в страну в 1460 году (см. карту 1)[65]. В XVI веке члены боснийской церкви, вероятно, приняли ислам.

Однако не все патарены оставались в Боснии после ее захвата турками. Значительную их часть взяла под свою защиту Венецианская Республика и позволила им обосноваться на своей территории. В марте 1466 года венецианцы предоставили землю на Далматинском побережье боснийскому патарену — дворянину Стивену Вукчичу. Также на побережье они дали убежище священнику боснийской церкви Радину. Известно, что священник Радин умер в Дубровнике в 1467 году, но мы не располагаем сведениями о том, что произошло с пятьюдесятью или шестьюдесятью другими членами его группы (людьми его «веры и секты»), которые бежали с ним в Венецию[66].

Венецианское либеральное отношение к еретикам не было ни новым, ни неожиданным. Этот город всегда отличался независимостью и толерантностью. Например, в 1249 году суд венецианской инквизиции одновременно рассмотрел дела катаров и ростовщиков, и осудил на изгнание только неграждан Венеции. По средневековым меркам, решение суда было чрезвычайно снисходительным. Случалось, что законы против ереси, принятые Римской церковью, не действовали в Венеции. Даже в 1542 году, когда Римская конгрегация установила централизованное руководство всей итальянской инквизицией, венецианский суд продолжал оставаться сравнительно независимым и выносить мягкие приговоры[67]. Как и прежде, в Венеции люди различных вероисповеданий не слишком подвергались преследованиям и гонениям, во всяком случае до тех пор, пока они вели себя осторожно и не привлекали к себе внимания Рима.

Есть сведения, что в 1460-х годах на венецианских территориях в Адриатике встречались поселения катаров, бежавших из Боснии. В данный момент мы не располагаем информацией ни о продвижении боснийских еретиков в глубь материка, ни о присутствии их в самой Венеции. Возможно, в ходе проводимых исследований будет получена новая информацию. В настоящее время все больше доказательств существования ереси в эпоху Возрождения в Венеции и других городах

Северной Италии постоянно приводится такими учеными, как Карло Гинзбург, Андреа дель Кол, Джон Мартин и Николас Дэвидсон. Становится очевидно, что на первый взгляд ровное и однородное поле западного христианства (в этот исторический период и до него) на самом деле было засеяно множеством религиозных учений. Венецианские территории Северной Италии, где римской инквизиции ничто не мешало, были не так безопасны для еретиков, как сам город. Вместе с тем, судя по протоколам, разнообразные еретические учения, включая катаризм, продолжали существовать в городе и на материке, несмотря на все усилия святой инквизиции.

Доказательством тому являются материалы судов над еретиком мельником Доменико Сканделлой. Сканделла был родом из маленького горного поселения Монтереале около Порденоне в северной провинции Фриули, находившейся под протекторатом Венеции с 1420 года. Протоколы по делу Сканделлы, которое рассматривалось в разных городах Фриули, были исследованы Карло Гинзбургом в 1970-х годах и описаны в его книге «Сыр и черви». Материалы судов показывают, что после почти тридцати лет ведения нечестивых разговоров со всеми, кто его слушал, Сканделла наконец был схвачен по доносу приходского священника. Его судили в 1583 году и признали виновным сразу в нескольких ересях, включая возрождение манихейского дуализма. Суд приговорил Сканделлу к пожизненному заключению. Однако через два года его помиловали и отпустили, но злостный еретик продолжал открыто исповедовать свою веру. В итоге в 1599 году он снова был схвачен и предан огню.

Гинзбург приходит к заключению, что верования Сканделлы отражают сложный набор религиозных доктрин, в том числе очень древних, которые передавались из уст в уста как в низших, так и в высших сословиях. Он не связывает запутанные учения мельника с какой-то определенной ересью. Вместе с тем Андреа дель Кол во введении в книгу «Доменико Сканделла по прозвищу Меноккио» утверждает, что религиозные убеждения Сканделлы в значительной мере совпадают с доктринами катаризма. Например (а тому есть множество примеров), мельник из Фриули думал, что каждая человеческая душа была падшим ангелом, пойманным в ловушку материального тела, и что у каждого человека есть дух, наряду с душой. Это — классические катарские доктрины. Но

катаризм Сканделлы странным образом искажен. Он придерживался мнения, что Бог Отец не участвовал в сотворении Вселенной, представлявшей собой сбитые в один комок (сыр) землю, воздух, воду и огонь, в котором возникли черви (ангелы) и в их числе Бог. В отличие от катаров, которые учили, что материальный мир был создан дьяволом, Сканделла думал, что создателями были Святой Дух и ангелы.

Непонятно, почему возникло такое разночтение. Если мельник действительно был катаром, то чем можно объяснить такие существенные расхождения с этой ересью? Андреа дель Кол полагает, что в основе веры Сканделлы лежал катаризм, но с весьма глубокими модификациями, так как в XV–XVI веках под влиянием христианства и анабаптизма появились новые версии этого учения.

Сканделла, по всей видимости, принадлежал к катарам, но его вера была не традиционным катаризмом, а одной из его новых версий. Все это имеет отношение и к Босху. Ведь если катаризм в Северной Италии дожил до XVI века, значит, он существовал и в XV веке, когда, вероятно, и претерпел изменения.

Другой важный и интересный аспект дела Сканделлы: каким образом еретик был посвящен в неокатаризм? Этот мельник из Фриули (он, видимо, умел читать на итальянском, но точно не знал латыни) признался в суде, что видел какие-то книги. В указанных им книгах содержались отдельные тексты, которые можно было бы увязать с некоторыми идеями Сканделлы, однако они не были еретическими. Вероятнее всего, ересь передавалась устно — к такому выводу пришли и Гинзбург, и Андреа дель Кол. С кем же тогда общался Сканделла? Где жили еретики и много ли их было? Известно о еретике-живописце Николасе, которому удалось избежать суда, поскольку двое священников из его города дали ему хорошую рекомендацию. Николас жил в городе Порчия, расположенном недалеко от Монтереале. Согласно достоверным свидетельствам, именно от него Сканделла узнал о ереси. Николас, в свою очередь, мог быть связан с группой еретиков-ремесленников из Порчии. Эти люди, схваченные инквизицией в 1557 году, регулярно встречались и говорили о «возрождении в новой жизни... о чистоте Евангелия и воздержании от грехов...»[68]. Гинзбург полагает, что они были анабаптистами, однако темы их разговоров вполне соответствуют доктринам и целям катаризма.

Николас из Порчии был главным собеседником Сканделлы, хотя, возможно, были и другие. Например, его старый друг священник Полчениго, признавшийся под следствием, что размышлял о различиях между физической и духовной смертью. Чисто катарская идея. Другим таким человеком мог быть Саймон, крещеный еврей, который бродил по городу, прося милостыню, и однажды проговорил всю ночь с мельником, обсуждая еретические догмы. Мы еще вернемся позднее к разговорам Саймона и Сканделлы.

Помимо катаров, были и другие подобные им отступники, незнакомые мельнику из Фриули. В своей книге Гинзбург пишет о еретиках из разных областей Северной Италии. В их числе мельник Пелегрино Барони по прозвищу Пигино (жирный и ленивый) из Моденезе, расположенном на Апеннинском полуострове. Пигино, которого любили меньше, чем Сканделлу, выдали инквизиции односельчане. В 1570 году на допросе в Ферраре он признался в своих еретических взглядах, почти точно совпавших с ересью мельника из Фриули. Гинзбург высказывает предположение, что Пигино позаимствовал эти пагубные идеи в Болонье еще в 1530–1540 годах, когда работал прислугой в доме одного дворянина, связанного с еретиками.

Дела о еретиках из северных областей Италии и их неокатарские убеждения являются лишь вершиной скрытого под водой айсберга. Вместе с тем они доказывают, что активные гонения, предпринятые инквизицией в XIV веке, так и не смогли полностью уничтожить катаризм. Принимая разные формы, он сохранялся на материке, по крайней мере, до конца XVI века.

А что же происходило в самой Венеции? Здесь, согласно протоколам инквизиции, было большое количество еретиков, вероятно исповедовавших катаризм. Однако материалы по этим отступникам не столь подробны, как по делу Сканделлы. В результате они остаются не полностью изученными. Показателен пример суда в 1461 году над Амадео де Ландо. Протокол был совсем недавно обнаружен в венецианских архивах профессором Лестерского университета Николасом Дэвидсоном и до настоящего времени не опубликован. Из материалов дела следует, что Амадео обвинял Римскую церковь в том, что она отошла от Христа, и говорил, что не надо тратить на нее деньги. Он также выступал против молитв святым и заявлял, что нет смысла

исповедоваться в грехах какому-то священнику. Впрочем, подобные еретические идеи высказывались не только катарами.

Венецианские протоколы являются лишь косвенным свидетельством существования катаризма в Венеции во времена Босха. Однако мы располагаем и более вескими доказательствами. Дело в том, что основные катарские книги были изданы в Венеции в 1522 году, и вполне вероятно, что ответственность за их публикацию лежит на еретиках-дуалистах. Венеция, либеральный по духу морской порт, предоставляла издателям полную свободу, особенно до создания Римской конгрегации в 1542 году. Они могли напечатать любую книгу по заказу еретиков, не привлекая к тому внимания и не вызывая нежелательного интереса со стороны властей.

Этот текст — как мы увидим позже, имеющий прямое отношение к Босху — представлял собой перевод с латыни еретической (а не общедоступной канонической) версии «Видения Исайи». По мнению Иванова, упомянутая апокрифическая книга — один из самых важных средневековых текстов катаров — использовалась посвященными для астральных полетов к Седьмым Небесам. Значит, в начале XVI века они все еще жили в Венеции, и, скорее всего, именно они заказали издание. Более того, итальянская версия книги была известна Доменико Сканделле, еретику-мельнику из Фриули. К концу жизни Сканделла стал мистиком. Он рассказывал непонятные вещи о луне и звездах и о том, что почерпнул эти мысли из «самой прекрасной на свете книги», которую однажды приобрел и вскоре потерял. Он говорил о ней с крещеным евреем Саймоном. Саймон, выступавший свидетелем по повторному делу Сканделлы, признался в суде, что книгой, по его мнению, мог быть Коран. Гинзбург убежден, что Сканделла не стал бы читать Коран. Уж очень чужд исламизм итальянской культуре и традиции. Катарская версия «Видения Исайи» была бы мельнику намного ближе и могла быть названа им прекрасной книгой с мистическими описаниями луны и звезд[69].

В целом собранные доказательства однозначно указывают на постоянное присутствие катаризма в Венеции и Северной Италии. Но могла ли эта ересь существовать подпольно в странах к северу от Альп? Имеется ряд достоверных фактов, свидетельствующих о том, что небольшая группа катаров, исповедовавших эту ересь в ее классической форме,

действительно находилась в Германии в течение шестнадцатого столетия. В протоколах, изученных С.-Р. Клазеном, говорится о бродяге-пастухе по имени Ганс Тон. Тона схватили в 1564 году в местечке Мюльхаузен в Тюрингии. За свои религиозные убеждения он был арестован и заключен в тюрьму. Бежал, но снова был пойман в августе 1583 года. Он отказался отречься от своей веры и был казнен в январе 1584 года.

Богословы, которые допрашивали Тона, тщательно записали изложенные им религиозные доктрины. Они сочли его веру очень опасной ересью, но так и не догадались о том, что сразу было бы очевидно инквизиции североевропейских стран предшествующего столетия. По мнению Клазена, Тон был, бесспорно, катаром. Еретик признался, что, по его вероучению, было два Творца. Добрый Бог света создал нематериальный мир — вечный, чистый и святой. Злой — дьявол, Князь тьмы — создал мир материи, где все преходяще: и земля, и все твари земные, и видимые небеса, включая физическое солнце, луну и звезды. Тон также отрицал человеческую природу Иисуса и догмы христианской веры о Его страданиях и смерти во имя спасения человечества. Он говорил об Отце, Сыне и Святом Духе как о едином Боге. Кроме того, брак мужчины и женщины воспринимался им как дьявольское искушение. Он также отрицал воскресение из мертвых и заявлял о бесполезности Ветхого и Нового Завета. Все эти догмы за исключением полного отрицания Нового Завета (в том случае, если его отрицание, действительно, было полным) в точности соответствуют учению катаров[70]. Похоже, что Тон, в отличие от Сканделлы и его соратников, исповедовал классическую форму катаризма.

Личные качества Тона, также описанные в отчетах богословов, указывают, что он был не простым слушателем, а катарским священником или посвященным. Священники и проповедники этого вероучения выполняли свою миссию, как и Тон, заботясь о душах человеческих. Вне зависимости от происхождения они выполняли любую физическую работу, стремясь к единству катарских общин. Поэтому тот факт, что Тон был пастухом, не противоречит его миссии проповедника. Кроме того, он открыто провозглашал свои религиозные убеждения и хранил целомудрие, подтверждая свое отношение к браку на практике. Все это еще раз указывает на его религиозное призвание, поскольку катарские священники принимали обет безбрачия и целомудрия[71].

А если Тон был священником, то у него была и паства. Но кто они и откуда? Нет никакой информации об их существовании, и все же они были. Жили где-нибудь в Тюрингии, тайно исповедуя свою веру. Скорее всего, это были местные жители, объединенные в секту, которая в течение многих столетий существовала в Германии подпольно. Возможно, потомки катаров, случайно уцелевших в период ужасных гонений Конрада Марбургского в начале 1230-х годов, решили, что полная тайна вероисповедания является для них единственным условием продолжения жизни. До появления Ганса Тона о них ничего не было слышно. Однако они хранили свою веру и передавали ее своим детям. Клазен считает, что глубокие религиозные убеждения могут передаваться в семьях из поколения в поколение[72]. Известным примером тому является продолжительное существование «марранос» («тайные евреи») в католической Испании.

Семья Босха и его мастерская

Настоящая фамилия Босха, ван Акен, указывает на то, что его предки вышли из города Ахена. Ахен расположен вблизи Кельна, Бонна и Трира, в прибрежной зоне Рейна, где еретики катары жили в XII–XIII веках. Нотариальные акты семьи Босха были изучены Мосмансом. Он полагает, что ван Акены прибыли в Хертогенбос где-то в середине тринадцатого столетия, поскольку именно с этого времени их фамилия стала появляться в городских сводках. Самый ранний документ упоминает некоего торговца из Хертогенбоса, который в 1271 году занимался поставками шерсти в Англию. Торговца звали ван Акеном. Незначительная деталь фамилии — строчное «в» — показывает, что этот человек приехал из города Ахена и взял себе новое имя. Когда его потомки осели в Северном Брабанте, они начали называться Ван Акенами с прописной буквы «В». Теперь имя читалось как настоящая фамилия, а не указание того места, откуда они прибыли. По мнению Мосманса, торговец шерстью поселился в Хертогенбосе приблизительно в 1250 году[73].

Просто ли совпадение тот факт, что семья Босха появилась в Хертогенбосе вскоре после проведения Конрадом Марбургским кампании по

уничтожению в Германии еретиков «всех до единого»? Вполне возможно, что это совпадение является очень важной деталью, дополняющей нашу мозаику. Предположим, предки Босха были катарами-беженцами, которые укрылись от преследований, как и многие их единоверцы, в более-менее безопасном месте. Тот факт, что первый известный ван Акен был торговцем шерстью, тоже существен — известно, что многие катары занимались торговлей тканью. Как и Ганс Тон с его тайной паствой, этот торговец и его потомки могли хранить свою веру в глубочайшем секрете и передавать ее из поколения в поколение.

В Северном Брабанте, где расположен Хертогенбос, никогда не было инквизиции, и потому данная область Германии считалась более безопасной. Дела местных еретиков обычно рассматривались епископатом Утрехта. Упоминаний о еретиках-катарах не найдено. Судя по всему, отступникам, тайно исповедовавшим это вероучение, было легче выжить в Хертогенбосе, чем в других районах Европы. Катаризм мог существовать в пределах небольшой группы голландских семей и был надежно скрыт от посторонних глаз за личиной добропорядочного соблюдения установленных религиозных обрядов.

Однако даже в Хертогенбосе катарам пришлось приложить максимум усилий, чтобы скрыть свою истинную веру от христианских священников и прихожан. Какими бы хорошими ни казались еретикам соседи, всегда был риск доноса. Печальная память о прошлых бедствиях не стиралась. Показательна судьба группы катаров, бежавших от преследований из Фландрии в Кельн. В 1163 году несчастные беглецы укрылись в сарае, где и были схвачены инквизицией по доносу бдительных соседей, которые заподозрили неладное, заметив, что они молились в своем тесном кругу, а не в церкви. В общем, их всех сожгли[74]. Помня об этом и подобных примерах, предки Босха, в числе которых встречались на первый взгляд набожные живописцы, должны были остерегаться посторонних, которые могли бы заподозрить, что Ван Акены отступили от истинной христианской веры. Если бы в их тайну вдруг проник случайный человек, многие из тех, чья благонадежность никогда не ставилась под сомнение, могли оказаться за решеткой пожизненно или еще того хуже.

В XV веке инквизиция уже не занималась поисками катаров. Казалось, эта ересь была полностью истреблена в Западной Европе

и ее выявлением занимались теперь гораздо меньше, чем XIII–XIV веках. Церковная власть XV–XVI веков была больше обеспокоена активным распространением протестантизма в Северной Европе, а также иудаизма и мусульманства в Испании. Считалось, что проблема катаризма осталась только в Боснии, но после турецкого вторжения и об этом забыли. Потому-то и сам Ганс Тон, и другие члены его группы не были идентифицированы судом как катары. По той же самой причине истинный смысл символики Босха остался непонятым его современниками, которых его творчество лишь забавляло.

Такое отношение вряд ли радовало художника, но для Босха гораздо важнее было сохранить видимость набожного христианина. Этим объясняется и его вступление в Братство Богородицы, и его внешне безупречное социальное поведение. В отличие от Ганса Тона, Сканделлы, Николаса из Порчии, он не мог быть катарским священником, ведь посвяти он всего себя религии, ему пришлось бы исповедовать катаризм открыто и хранить целомудрие. Босх был весьма осторожен, стремясь, чтобы еретические образы в его картинах не вызывали подозрений. Репутация почтенного и набожного гражданина была ему необходима, чтобы иметь возможность свободно выражать в творчестве истинные чувства и веру посредством эксцентричной символики с двойным дном.

Есть мнение, что Босх не смог бы отразить еретические идеи в своих произведениях без ведома его учеников, которые, прознав об этом, донесли бы на него властям. Однако всего мы не знаем. Имеется ряд признаков того, что ученики помогали ему в работе над некоторыми картинами, но в основном они делали копии его произведений. Практика создания многочисленных повторов продолжалась много лет. Исследования группы Питера Кляйна показывают, что некоторые «подлинники» Босха были выполнены уже после его смерти. Например, «Брак в Кане Галилейской» (после 1555–1561 годов) и «Увенчание терновым венцом» (после 1527–1533 годов)[75]. Эти работы и некоторые другие, созданные в русле стилистики и тематики Босха, могли быть сохранившимися копиями утраченных оригиналов. Вероятно, их сделали молодые художники мастерской Босха, которые имели непосредственный доступ к его картинам.

Их имена пока не установлены, хотя исследования этой темы ведутся многими учеными. Однако уже сегодня мы можем предположить, учитывая его религиозные идеи, что художник вряд ли допускал посторонних в свою мастерскую. Босху практически могли помогать только члены его семьи, в которой и его отец, и три дяди, и брат — все были живописцами. Даже его племянник был резчиком по дереву[76]. Произведения этих художников словно исчезли без следа, но, возможно, мы все время любуемся ими, не подозревая об этом. Скорее всего, большое число копий картин Босха выполнены его братом, дядями и отцом. Их кисти также могут принадлежать и некоторые спорные произведения мастерской Босха.

Босх в Венеции

Допустим, Босх родился в семье тайных катаров, чему, как мы видели, имеется ряд доказательств, тогда он стал бы членом закрытой секты, скрывавшейся среди обычных людей провинциального торгового городка. При таких обстоятельствах он должен был чувствовать себя очень изолированным в среде своих сограждан, и ему приходилось бы постоянно притворяться и обманывать окружающих. Вполне вероятно, что он хотел поехать в такие места, как Венеция, где могли еще сохраниться катарские общины. Исследователь его жизни и творчества Слэткес в 1975 году высказал предположение, что Босх именно так и поступил. Версия Слэткеса о посещении Босхом Венеции и других северных областей Италии в конце XV века весьма спорна, так как нет никаких документов, прямо доказывающих сей факт. Однако в пользу этой версии имеются серьезные косвенные доказательства (см. также главу 13).

Признаком посещения Босхом Венеции считается появление в этом городе еще до 1521 года нескольких его картин. По мнению Слэткеса, картины художника, в которых чувствуется влияние итальянской живописи, написаны им в Венеции. Возможно, триптих «Распятие святой Юлии» предназначался для одной из церквей города Брешиа, расположенного в области под патронатом Венеции. Слэткес связывает это произведение Босха с Брешиа, потому что там хранились мощи

святой Юлии, и он являлся одним из немногих центров ее культа[77]. В алтарном триптихе «Распятие святой Юлии», который теперь находится во Дворце дожей в Венеции, художник показывает мучения святой, окруженной демонами. Изображение светлой души, страдающей в материальном мире, имеет много общего с его трактовкой Страстей Христовых (см. главу 5). Однако для нашего исследования важна связь города Брешиа с катаризмом. Известно, что в конце XIII — начале XIV века Брешиа был одним из самых важных центров катаризма в Северной Италии, и хотя мы не располагаем данными о том, что еретики жили там во времена Босха, предполагаемое посещение художником этого города указывает, что там могли быть тайные группы катаров.

Вопрос о том, были ли в Брешиа катары и встречался ли с ними Босх, интересен, но не столь важен, как непосредственные связи Босха с Венецией. Есть несомненные факты, подтверждающие присутствие катаров в Венеции и ее предместьях во времена Босха (приведены ранее). Кроме того, очевидно влияние венецианского искусства на творчество Босха. Слэткес утверждает, что это влияние объясняется тем, что художник лично посещал Венецию. Подтверждение тому мы можем видеть в ряде картин и гравюр венецианских художников начала XVI века. Например, в гравюре «Мудрец, смерть и дьявол» Джулио Кампаньолы (рис. 5), выполненной в Венеции в 1509 году, изображен монстр, вероятно вдохновленный творчеством Босха. В другой гравюре под названием «Воспоминание о Рафаэле» (1505–1508) Маркантонио Раймонди (рис. 6) мы видим таких же, как у Босха, бесов и здания в огне. Предположительно эти гравюры являются копиями утраченных картин венецианца Джорджоне, соприкосновение которого с творчеством Босха очевидно. Кардинал Гримани, друг Джорджоне, собрал в Венеции коллекцию произведений искусства, в которую, наряду с картинами Джорджоне, вошли и работы Босха. В то же время и сам Гримани, и Джорджоне были членами закрытого общества венецианских гуманистов, интересовавшихся, в частности, тайными вероучениями.

Слэткес не упоминает другую работу Джорджоне, особенно близкую по стилю к Босху, — это пейзаж «Закат» (Национальная галерея; Лондон, цв. ил. 10). Зловещий вид скал и выходящие из воды маленькие, похожие на босховских бесы создают ощущение демоничности

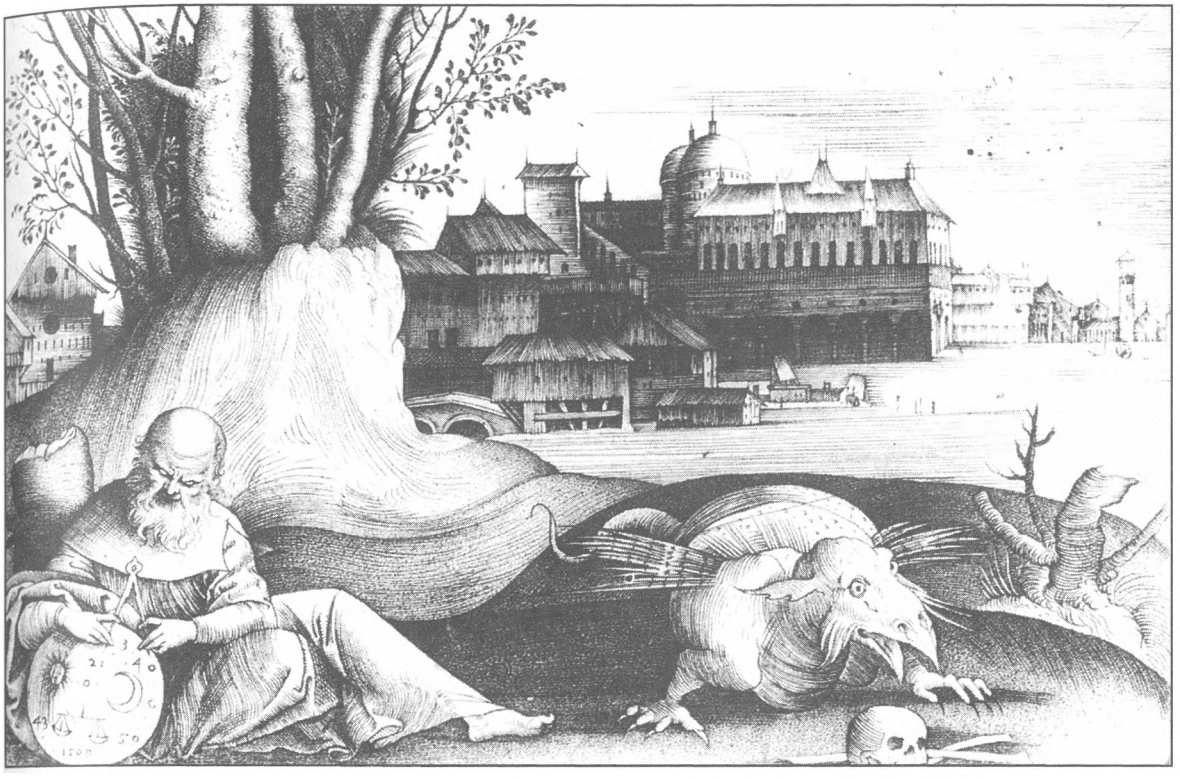


Рис. 5. Джулио Кампаньола (1482–1515), «Мудрец, смерть и дьявол (или Астролог)». Гравюра (возможно, по рисунку Джорджоне). 1509 г. Британский музей, Лондон

и ирреальности мира. Вместе с тем настроение, переданное в картине, нельзя назвать абсолютно пессимистическим. Изображенный на втором плане рыцарь борется с драконом, что символизирует борьбу добра со злом. Идея борьбы добра и зла повторена в иной трактовке на переднем плане картины, где один человек — вероятно, врач — склонился к другому, повредившему ногу. В главе 1 мы уже отмечали, что в творчестве Босха раненая нога является символом греховности. Следовательно, лечение раны в работе Джорджоне может означать стремление искупить грех. Мы не можем утверждать, что картина создана под непосредственным влиянием мировоззрения Босха, однако ряд деталей наводит на мысль о взаимопроникновении их творческих манер.



Рис. 6. Маркантонио Раймонди (1480–1534), «Воспоминание о Рафаэле». Гравюра (возможно, по рисунку Джорджоне). 1505–1508 гг. Британский музей, Лондон

Кроме того, манера живописи Босха имеет с Джорджоне много общего. Оба художника используют легкие мазки, тщательно прописывают детали: например, брызги воды в водопадах, вышивку на одежде или отблески металла. В их творчестве заметны традиции изобразительного искусства Северной Италии конца XV века (Мантенья и Эрколе де Роберти из Феррары).

Судя по всему, Босх видел в Венеции четыре аллегории Дж. Беллини. Картины произвели на него настолько сильное впечатление, что впоследствии в ряде своих работ Босх повторяет аналогичные фигуры странников[78] (см. главу 7). Но наиболее очевидное и сильное влияние

и на Босха, и на Джорджоне оказал неоднократно посещавший Венецию гениальный итальянский художник Леонардо да Винчи. В период 1482–1499 годов Леонардо жил в Милане. Затем он некоторое время провел в Венеции, куда приезжал также в марте 1500 года. В силу явного влияния его творчества на Джорджоне и Босха мы можем предположить, что пути этих трех художников пересекались в Венеции. Конечно, это не говорит о том, что Джорджоне и Леонардо прислушивались к катаризму Босха, но возможно, они знали о вероучении катаров и разделяли некоторые его идеи. Во всяком случае, очевидны творческие контакты художников. Джорджоне, которому в то время исполнилось только двадцать три года, был увлечен духовностью и мягкостью стиля Леонардо, особенно его «сфумато». Он также был знаком с творческим методом Босха. В возрастном отношении Босх и Леонардо были ближе друг к другу (Леонардо подошел к своему пятидесятилетию, когда Босху было около сорока). По мнению Слэткеса, в некоторых картинах Босха можно видеть влияние леонардовского сфумато (см. главу 5). А элементы гротеска, свойственные творчеству Босха, заметны в рисунках Леонардо 1490-х годов. Вполне вероятно, что Босх и Джорджоне могли оказаться в Венеции одновременно с Леонардо[79]. Если сравнить картину «Поклонение волхвов» (1481–1482) Леонардо (цв. ил. 11) и картину «Поклонение волхвов» Босха, мы увидим сходное композиционное решение сцен с пастухами и всадниками.

Заметно не только влияние Леонардо на Босха, но и обратные заимствования. Так, например, недатированный рисунок Леонардо «Аллегория с волком и орлом» (рис. 7) мог быть создан под впечатлением одного из ранних вариантов картины Босха «Корабль дураков». В самом известном варианте этой картины, находящейся в Лувре, изображены ненасытные и похотливые человечки на корабле, в центре которого дерево вместо мачты (цв. ил. 15). Волк Леонардо, символизирующий животные инстинкты людей, управляет такой же лодкой. Работа Леонардо все же более оптимистична, ведь босховские глупые человечки решительно не понимают, что творят, а леонардовский волк сверяет свой путь с орлом — символом более высокого уровня сознания.

Другой вопрос: можем ли мы трактовать картину Джорджоне «Три философа» как свидетельство личных контактов художников в Венеции? Вполне возможно, что это живописное полотно, секрет которого

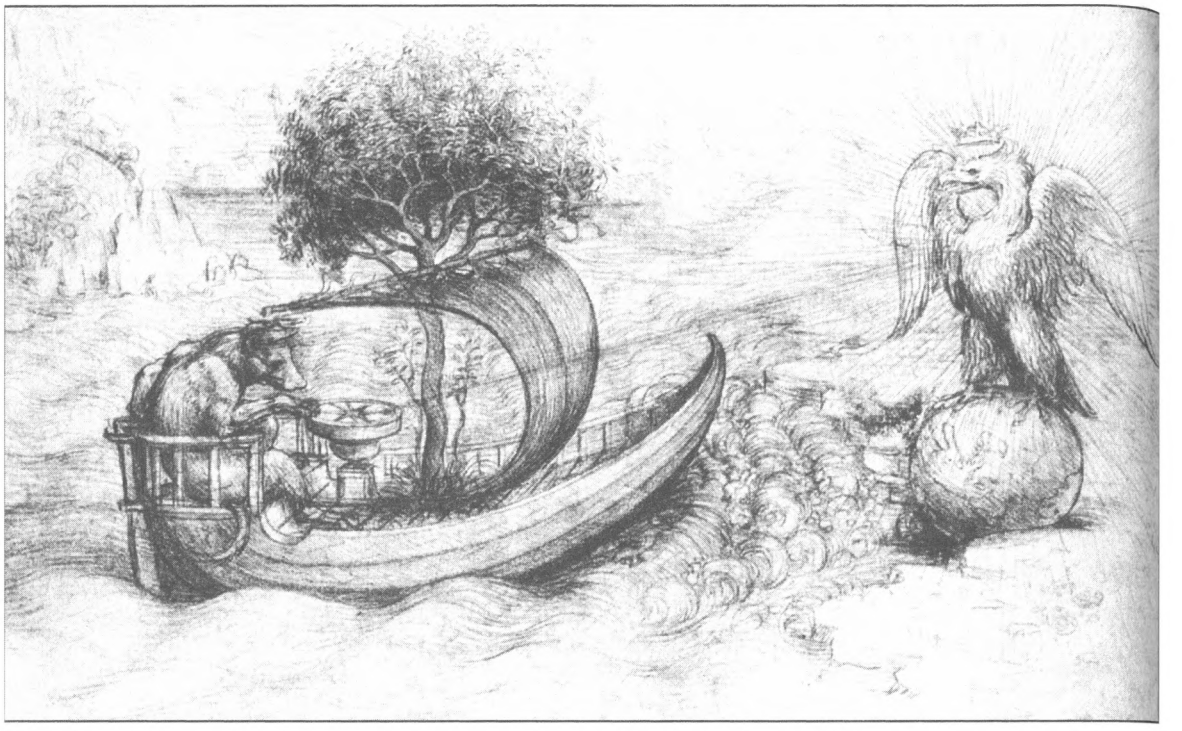


Рис. 7. Леонардо да Винчи. «Аллегория с волком и орлом». Рисунок охрой на серой бумаге. 1515 г. Королевская библиотека, Виндзор

не раскрыт до настоящего времени, является определенным доказательством их встреч (цв. ил. 12). Ряд исследователей высказали предположение, что молодой человек слева — автопортрет Джорджоне. Человек в центре группы имеет портретное сходство с Босхом, а справа, возможно, изображен Леонардо.

Исследование картины «Три философа» в рентгеновских лучах показало, что сначала на холсте были изображены три волхва. Окончательная версия картины не столь однозначна и до настоящего времени вызывает споры. Особенно интересна интерпретация Эдгара Винда. По его мнению, это — представители трех культур, достигших разных уровней духовного развития[80]. Самая молодая культура — греческая. Ее символизирует имеющий сходство с самим Джорджоне молодой человек. Он изображен сидящим на камне с треугольником и компасом в руках.

Два других философа изображены стоящими. В центре композиции мы видим человека среднего возраста в тюрбане и восточном одеянии (рис. 8). Винд высказывает предположение, что это — представитель древнеперсидской культуры, исповедующий зороастризм. Такая интерпретация образа — если предположить, что это портрет Босха, — могла бы указывать на свойственную ему дуалистическую философию. Как известно, зороастризм акцентировал противопоставление сил света и тьмы.

Третьего философа в картине Винд считает египетским астрономом или служителем культа. Его лицо, украшенное длинной белой бородой, напоминает портрет Леонардо с фрески Рафаэля «Афинская школа» (1509—1510, Ватикан). У Джорджоне Леонардо читает свиток с астрономическими вычислениями, а у Рафаэля он также проявляет интерес к астрономии, указывая на небо.

Картина написана в свойственной Джорджоне тонкой живописной манере. Если мы внимательно всмотримся в лица изображенных на



Рис. 8. Голова персидского философа (предположительно, портрет Босха). Фрагмент картины Джорджоне «Три философа»



Рис. 9. Гравюра по утраченному портрету Босха. 1572 г. Частная коллекция, Антверпен

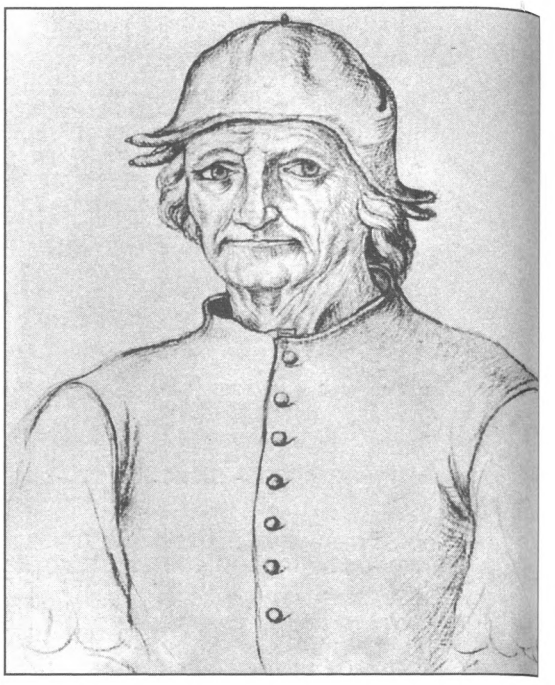


Рис. 10. Рисунок по утраченному портрету Босха. 1550 г. Бумага, карандаш. Музей изящных искусств, Аррас

холсте философов, портретное сходство с тремя художниками станет очевидным. Труднее всего идентифицировать Босха, образ которого далек от средневекового североевропейца. Но мысленно удалив его персидскую бороду и тюрбан, мы найдем в нем много общих черт с поздним автопортретом Босха, созданным художником на закате жизни, когда ему было уже около шестидесяти. Сам портрет утерян, но гравюра и рисунок с нее (рис. 9 и 10) дают нам представление об оригинале. Изображенный на них человек очень похож на «персиянина» Джорджоне: такой же овал лица, такие же брови и глаза с морщинками вокруг них, шея, нос (чуть длиннее, чем в образе Джорджоне) и рот (на гравюре такой же маленький и кривой и более длинный на рисунке).

Мы могли бы и дальше рассуждать об этих философах-художниках и о взаимовлиянии их творчества, однако эта тема не является предме-

том нашего исследования. Для нас важен тот факт, что Босх посещал Венецию в конце XV века. А то, что не сохранилось документов, совсем не удивительно для Италии того времени. Кроме того, возможно, Босх не хотел, чтобы о его прибытии в город стало известно властям. Допустим, он стремился встретиться с определенной тайной катарской общиной, тогда из соображения безопасности ему просто необходимо было по возможности хранить свой приезд в секрете.

Вероятность его встреч в Венеции с единоверцами подтверждают и изображенные в его картинах мистические видения, которые могли быть написаны под впечатлением катарского текста «Видение Исайи». Эта книга была издана в Венеции примерно через двадцать два года после визита Босха, однако печатная версия была лишь воспроизведением ранней рукописной, хранившейся в этом городе. А что, если именно рукопись и ее тайные хранители вдохновили художника на создание картин, которые в наши дни экспонированы в Венеции? На этот вопрос мы постараемся ответить в главе 10.

Заказчики картин Босха

Предположим, венецианские картины (или некоторые из них) художник писал по заказу своих покровителей-катаров. Конечно, речь не идет о большинстве его работ. У Босха было много заказчиков, которые стремились приобрести его картины. Согласно имеющимся нидерландским документам, он выполнял работы для церквей, а также для местной знати. Одно из самых эксцентричных его произведений «Сад земных наслаждений» появилось во дворце Генриха III Нассау в Брюсселе в 1517 году уже через год после смерти Босха. Антонио де Беатис, сопровождавший в поездке кардинала Арагона и его свиту, пишет в своем дневнике, что видел эту картину, на которой изображено множество черных и белых фигур в различных позах, а также птиц, животных и причудливых тварей. Полотно вызвало живой интерес, зрители долго рассматривали каждую деталь, но никому не приходило в голову попытаться раскрыть их истинное значение[81].

Кто бы ни был заказчиком, художник явно адресовал свое творчество совсем другой аудитории. Он был далек от каких-либо настав-

лений своим современникам (вне зависимости от их вероисповедания). Скорее всего, он стремился сохранить исчезающий катаризм в его классической форме для будущих поколений, которые могли бы понять и по-настоящему оценить его творчество. Для художника не имело значения, кто купил его картины, ему была важна их сохранность, которая обеспечила бы адресную доставку его закодированного послания в будущее.

С этой точки зрения, чем больше копий было выполнено с его работ, тем лучше, тем надежнее их сохранность, тем больше вероятность, что в конечном счете послание Босха достигнет тех, кто сможет его прочитать. Нет, он не стал бы писать картины только для малочисленных тайных сект, как думают некоторые исследователи его творчества. Тогда не имело бы смысла делать такое количество вариантов и копий, и немногое сохранилось бы до XX века.

Картина Босха «Брак в Кане Галилейской» (Роттердам, цв. ил. 60) представляет собой хороший пример обеспечения «долголетия» произведения за счет его многократного тиражирования. В этой живописной работе присутствует вызывавший частое недоумение босховский гротеск. Возвышенные одухотворенные образы противопоставлены уродливой развращенной толпе гуляк. Можно было бы предположить, что такое решение сюжета продиктовано частным заказом, однако факты говорят о другом: картина, находящаяся в Роттердаме, вообще не является оригиналом. Питер Кляйн, исследовавший «Брак в Кане Галилейской», утверждает, что произведение написано на доске из дерева, срубленного между 1553–1559 годами, то есть спустя много лет после смерти Босха. И это не единственный вариант картины. Есть и другие, в больше или меньшей степени соответствующие живописной манере художника и созданные во время жизни Босха или позднее. По мнению Гвидо Янсена, сотрудника Роттердамского музея, оригинал мог быть экспонирован в мастерской Босха. Посетители, видевшие картину, могли заказать ее копию. Янсен считает, что рисунок «Брак в Кане Галилейской» неизвестного художника, находящийся в Филадельфии, сделан с копии, которую художник дополнил фигурой человека, принесшего подарок и представленного епископом[82].

Судя по всему, картины у Босха заказывали самые обычные христиане, которые, на наш взгляд (вопреки мнению многих ученых), не

понимали истинного значения его символики. Будь то дворяне, торговцы или даже священники XV–XVI веков, послание Босха осталось непонятым ими. В его работах они видели то, что ожидали увидеть: религиозные сюжеты, которые их увлекали или иногда пугали, как фильмы ужасов наших современников. Никто не замечал в его творчестве ни тайных доктрин катаризма, ни его едва скрытой ненависти к церкви и набожным братьям во Христе, к которым он вынужден был присоединиться, храня в душе свою веру.

Босх и Братство Богородицы

Как мы уже отмечали, картина Босха «Поклонение волхвов» (музей Прадо) имеет антиклерикальную направленность. Изображение Мадонны с Младенцем напоминает культовую статую, которая окружена невежественными и греховными представителями церковной власти. Такое отношение к Рождеству Христову кажется странным даже для рядового христианина, и оно совсем неприемлемо для человека, вступившего в Братство Богородицы. Однако мы исходим из того, что Босх был катаром, а значит его чувства могут быть объяснены как ответной реакцией на гонения со стороны официальной церкви, так и основополагающими догмами еретического вероучения.

Все гностики, включая манихеев и катаров, рассматривали физическое тело как греховное. С их точки зрения, любая плоть принадлежала миру Сатаны. В псалмах коптов (египетских манихеев) говорится, что Спаситель не мог обрести плоть в чреве Матери[83]. То же самое утверждали и катары. Они давали различные объяснения тому, как и в каком возрасте Иисус прибыл на Землю, но многие из них верили, что Иисус—Слово Божье проник в ухо Девы Марии, обрел облик человека и незаметно покинул ее тело[84]. По их мнению, и Иисус и Мария были ангелами, которые не имели человеческой плоти. Само тело Христа никогда не было физическим, а его появление в человеческом облике катары (в отличие от христиан) считали простой иллюзией.

Соответствующее докетизму гностическое представление о природе Иисуса и Марии объясняет и тот странный факт, что Босх —

член Братства Богородицы — не создал ни одной картины на темы Благовещения или Мадонны с Младенцем. Столь распространенные в XV веке религиозные сюжеты полностью отсутствуют в творчестве Босха. Мадонна с Младенцем появляется только в сцене Рождества в «Поклонении волхвов». Сохранились две картины Босха на эту тему: одна — в музее Прадо, другая — в Филадельфийском музее (рис. 11).

«Поклонение волхвов», находящееся в Филадельфии (вероятно, подлинная работа Босха — см. главу 13), принадлежит к его ранним произведениям. Все фигуры этой композиции кажутся застывшими и неестественными и напоминают статуи так же, как и Мадонна с Младенцем. Это весьма распространенный пластический прием. В картине нет странных фигур, выглядывающих из вертепа, нет ложных соломенных звезд или маленьких причудливых жаб. Но в подтексте сравнительно простого изображения уже можно заметить еретические идеи Босха. Он использует знаки и символы, которые свидетельствуют о его разногласиях с церковью относительно воплощения Христа в физическое тело. Босх, будучи катаром, считал эту христианскую догму заблуждением.

Филадельфийское «Поклонение волхвов» отражает представления Босха о воплощении Христа. Во-первых, эту картину можно считать своего рода комментарием художника к общей дискуссии по поводу Обрезания Господня в искусстве эпохи Возрождения. Лео Стайнберг в своей книге «Изображение Младенца» отмечает, что художники XV–XVI веков, такие как Гирландайо, Боттичелли и Брейгель, обращаясь в своем творчестве к новозаветным сюжетам, часто изображали волхвов, пристально рассматривающих пенис Младенца. Тому были теологические причины. На восьмой день после рождения Младенец принял Обрезание, и дано Ему было имя Иисус. Праздник Епифания (Богоявление), когда Младенец явил себя волхвам, отмечался 6 января, то есть через четыре дня после Обрезания. Волхвы на полотнах Ренессанса интересуются признаками проведения этого ветхозаветного обряда, так как для богословов того времени он имел особый смысл. Во время Обрезания Иисус впервые «пролил свою кровь», следовательно, Он был из плоти и крови. Это доказывало, что гностики и манихеи ошибались относительно природы Иисуса. Обрезание также

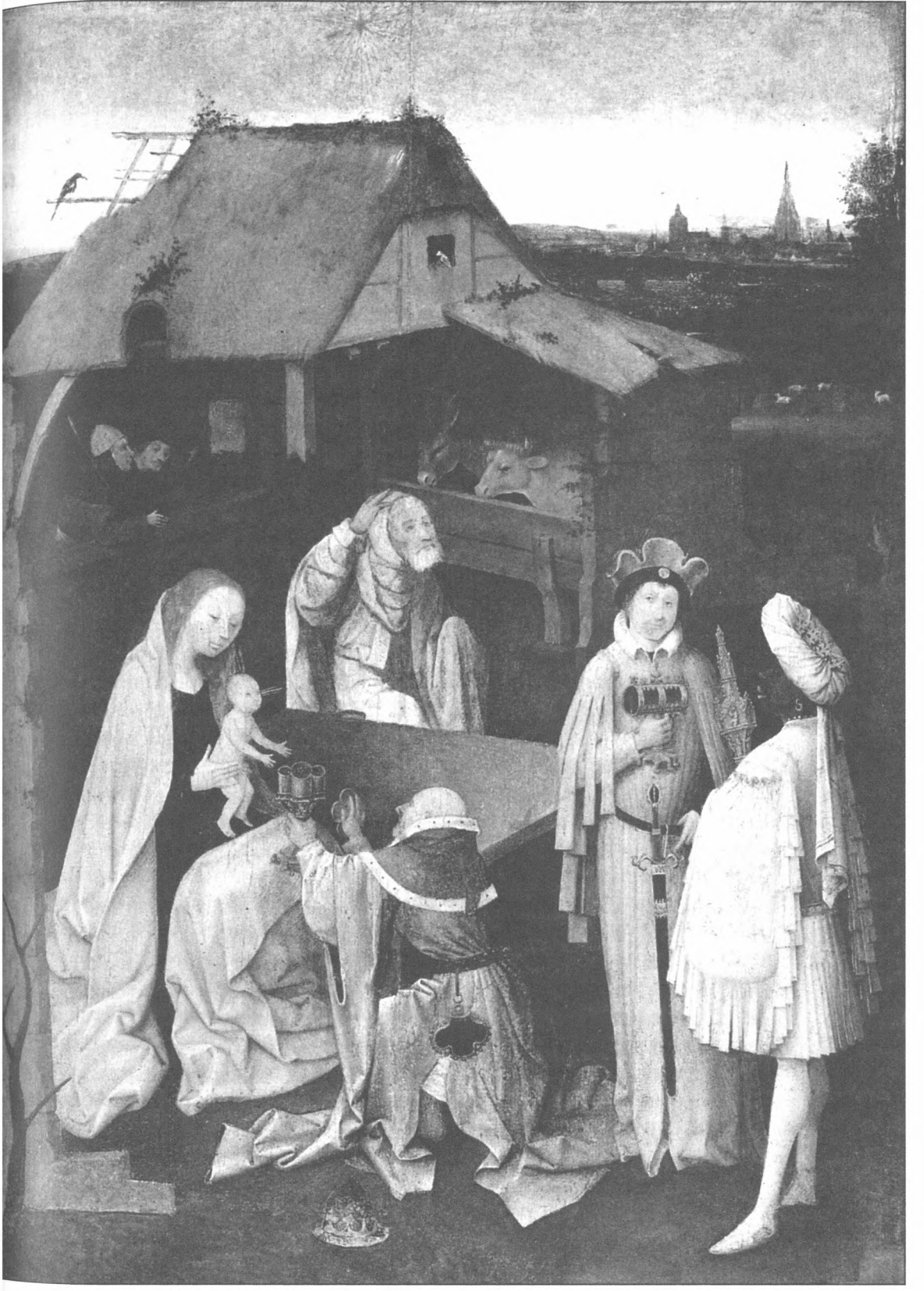


Рис. 11. Босх. «Поклонение волхвов». Дерево, масло. Художественный музей, Филадельфия

символизировало будущую жертву Христа, когда Он принял муки во искупление первородного греха[85].

Босх, разделявший идеи докетизма относительно нематериальности телесной оболочки Христа, не мог полностью согласиться с такой трактовкой Обрезания Господня. Художник выражает свою позицию небольшим, но весьма существенным отклонением от канонического изображения сцены поклонения волхвов. В его картине Иисус не смотрит на людей, принесших ему дары, Его взгляд устремлен в небо поверх их голов. Согласно установленному канону Младенец должен смотреть на волхвов, которые поклоняются Ему. Босховское незначительное изменение композиции могло бы остаться незамеченным, если бы для художника это не было формой выражения своих убеждений.

Доказательством его еретических взглядов на Рождество Христово являются и сами дары волхвов. Такого рода подарки, как справедливо указывает Тольнэ, обычно не приносят Младенцу. В картине «Поклонение волхвов» (музей Прадо) дары больше напоминают предметы обрядов католической церкви. В филадельфийском «Поклонении волхвов» дары ассоциируются с мессой или Таинством евхаристии. Изысканный тройной кубок, предлагаемый коленопреклоненным волхвом, и золотая дарохранительница в руках черного волхва, которая обычно используется для хранения евхаристических облаток. Ковчег у волхва, смотрящего на зрителя, является ракой для святых мощей. Причудливые узоры на рукавах черного волхва символизируют падение манны небесной, которая в христианстве является прообразом евхаристического хлеба.

Разумеется, Босх не может открыто выражать свое отношение к католическим ритуалам и доктринам, однако некоторые особенности его творчества позволяют судить об этом. Так, например, в канонической религиозной живописи дерево с голыми ветвями часто интерпретировалось как символ будущей жертвы Христа. А с точки зрения катаров, оно символизирует духовную смерть. Такая интерпретация этого образа характерна для поздних произведений Босха, где голые деревья являются знаками присутствия в мире Сатаны.

Кроме того, колорит его произведений тоже представляет собой систему знаков и символов. Толней обращает внимание на то, что одеяния троих из пяти человек в композиции розовые, и считает этот

преобладающий в картине цвет символом надежды и весны. Судя по другим произведениям Босха, художник придавал ему другое значение[86]. В левой части триптиха «Сад земных наслаждений» (цв. ил. 22) и в картине «Святой Иероним за молитвой» (цв. ил. 66) розовый цвет используется в качестве знака материи.

В филадельфийской версии картины «Поклонение волхвов» два пастуха композиционно и тонально отделены от основной группы — Мадонна с Младенцем и волхвы. Кроме того, изображенные персонажи не видят света звезды, лучи которой видны над кровлей вертепа. Таким образом, художник говорит, что их вероучение о воплощении Христа ошибочно и что они далеки от понимания истинной природы Спасителя. Они введены в заблуждение так же, как и волхвы в картине «Поклонение волхвов». В ранних работах Босх очень осторожно выражает свои еретические идеи: по-видимому, тогда он еще не почувствовал ту грань, которую нельзя было переступать, не вызывая подозрений.

Позднее, убедившись, что заказчики не воспринимают подтекста его живописи, Босх позволял себе почти открыто выражать свои чувства к официальной христианской церкви и Братству Богородицы. Символы в его поздних работах однозначно свидетельствуют о дуалистической трактовке образа Мадонны. Катары противопоставляли собственное представление о Деве Марии (физиологической матери Спасителя) учению Римской католической церкви о Мадонне. С их точки зрения, она не могла быть святой, поскольку родила ребенка, как любая обычная женщина. В XVI веке мельник-еретик Сканделла весьма негативно говорил о земной женщине, нагулявшей ребенка[87]. Подобные представления о Марии — всего лишь родной матери Христа — присутствуют и в картинах Босха.

Ряд символов в его творчестве выражают религиозные взгляды художника с удивительной откровенностью. Наиболее распространенный — это босховский образ лебедя. В его иконографии лебедь служит символом развращенности. Такую трактовку трудно было ожидать от члена Братства Богородицы, другим названием которого было Братство Лебедя. Лебедь для Братства был символом чистоты и непорочности Мадонны. На их гербе лебедь изображен выше лилии — традиционного знака чистоты Девы Марии[88]. У Босха

другая символика: лебедь вместо непорочности означает пьянство и распущенность.

Во многих картинах Босха вывески над тавернами и борделями украшает белый лебедь. На заднем плане картины «Поклонение волхвов» (музей Прадо) любовники смотрят на таверну, флаг над которой украшен белым лебедем (цв. ил. 13). Голуби, вылетающие с чердака, означают, что это бордель. Согласно Баксу, нидерландцы пятнадцатого столетия считали, что в доме с плохой репутацией всегда под крышей жили голуби. Такая же таверна (бордель) с голубями и лебедем на вывеске появляется и в картине «Блудный сын» (Роттердам, цв. ил. 58). Бакс утверждает, что в Средние века лебедь мог быть символом безнравственности, так же как и знаком чистоты[89]. Невозможно представить, чтобы преданный член Братства Лебедя пошел вразрез с традиционной символикой Братства и позволил себе трактовать лебедя как символ разврата. И снова возникает вопрос: почему явные нарушения Босхом установленных канонов и правил оставались незамеченными? Видимо, дело в том, что современники не воспринимали его «чудачества» достаточно серьезно, чтобы понять их истинное значение.

Негативное отношение Босха к культу лебедя в Братстве Богородицы нашло свое выражение в еще более открытой форме в небольшой сцене справа от борделя в «Поклонении волхвов» (музей Прадо). По тропинке идет человек и держит за поводок обезьянку, сидящую на осле. Художники той эпохи иногда использовали изображение обезьяны в качестве символа грехопадения Евы, противопоставляя его непорочности Девы Марии. Вместе с тем у Босха обезьяна в сцене Рождества Христова воспринимается грубой пародией на Деву Марию, которая путешествовала верхом на осле.

Босховское «Святое семейство» направляется к идолу, стоящему на колонне, которая расположена наверху маленькой насыпи. Идол, обезьяна и осел пародируют каноническое изображение бегства в Египет. Обычно языческие идолы падают на землю, когда Святое семейство проходит мимо них. Босх меняет традиционные изображения. В его композиции идол не падает, а твердо стоит на столбе. Значит, семейство не является святым. Обезьяна и осел, ведомые Иосифом, не смогут свергнуть идола, поскольку и сами являются частью мира идолов. Они идут по земле, охваченной грехом, войнами и преступлениями,

именно идол указывает им дорогу в город (Вифлеем, Иерусалим или Египет) с причудливыми деформированными зданиями. В послании Босха путь Святого семейства — это путь Сатаны, и ведет он в преступный греховный мир.

Другой особенностью босховского идола является полумесяц, возвышающийся на тонкой палке над головой статуи. Полумесяц часто появляется в работах Босха и представляет собой ключ к пониманию многих тайных знаков. Его значение не исчерпывается лишь ассоциацией с исламом. В XV–XVI веках, по мнению Бакса, полумесяц прежде всего был связан с турками, которые представляли угрозу для христиан Западной Европы. В ответ западноевропейцы считали турков слугами Люцифера, то есть идентифицировали их непосредственно с дьяволом. Все это подкреплялось и тем фактом, что турки прибыли из Малой Азии, где был расположен Вавилон — город дьявола. Во времена Босха турецкий полумесяц (со звездой или без нее) был общеизвестным символом Сатаны[90].

А если так, то Босх мог использовать полумесяц, чтобы указать на принадлежность идола сатанизму. Вместе с тем в босховском мироздании идол мог означать и официальную христианскую церковь, и язычество, и мусульманство, поскольку, по мнению катаров, все эти религии представляли собой ложные вероучения, внедренные в сознание людей Князем мира сего в своих дьявольских целях. Катары считали, что прежде, чем Сатана явился человечеству в облике Иеговы, он был известен как Ваал или Юпитер[91]. Поэтому идол с полумесяцем является у Босха единым символом всех ложных религий от Сатаны.

Иосиф, который проходит мимо безобразного идола, ведя за собой обезьянку на осле, кажется глуповатым крестьянином. Он противопоставлен другому изображению Иосифа на левой створке алтаря, занятому пеленками (цв. ил. 3). Здесь Иосиф выглядит обиженным и одиноким, словно он вдруг оказался в капкане греховного мира и не знает, как освободиться. Его образ передает чувство потерянности человека, введенного в заблуждение религией Сатаны, которое усиливается символикой заблудившихся в пустыне овец (правая часть триптиха). Босх сопоставляет в одном произведении два разных изображения Иосифа, чтобы показать два аспекта человеческой души, пойманной в ловушку

материального мира. Тот, кто ведет осла, служит Сатане по неведению, а другой осознает свое положение и тяготится своей беспомощностью. Эти качества человеческой природы отражены и в других работах Босха, о чем мы поговорим позже.

В картине «Брак в Кане Галилейской» (цв. ил. 60) изображения лебедя и полумесяца тоже используются в качестве критической реплики в адрес церкви и Братства Богородицы. Босх снова прибегает к приему странного искажения известного библейского мифа, создавая произведение с глубоким подтекстом, непонятным обычным покупателям. Подвыпившим на свадьбе гулякам подаются блюда с угощением, на одном из которых лебедь. Согласно мнению некоторых исследователей творчества Босха, картина может быть описанием особых церемоний Братства Лебедя, в которых художник принимал участие и, судя по всему, был о них не слишком высокого мнения[92]. Лебедь в символике Босха означает похоть и распущенность. Поданный на блюде в качестве яства, он становится также символом лицемерия. Тольнэ выразил предположение, что Босх имел в виду древнюю фламандскую метафору о белых лебединых крыльях (безупречной внешности) и темной плоти (внутренней сути)[93]. Лицемеры, вкушающие угощение, противопоставлены группе святых, которые держатся особняком на этом празднике. Образы святых мы рассмотрим более подробно в главе 8.

На втором блюде, предложенном подвыпившим на свадьбе гулякам, находится голова кабана. В первой главе книги мы уже отмечали, что средневековые еретики идентифицировали это животное с папой римским. Босх демонизирует лебедя и кабана, украшая их маленькими золотыми полумесяцами. Один полумесяц виден на лбу кабана, другой — на груди лебедя (цв. ил. 61). Тем самым художник говорит о дьявольской сущности символов папы римского (кабан) и Братства Богородицы (лебедь). Вкушая такие яства, гости (члены Братства Богородицы) продают свои души дьяволу.

Используя пластические и композиционные приемы изобразительного искусства, Босх получает возможность открыто заявлять о своем негативном отношении к обрядам и ритуалам Братства без опасения навлечь к себе беду. Ведь, насколько нам известно, его творчество не подвергалось критике со стороны современников. Выражать свои мысли каким-то другим способом было невозможно. Художник, чтобы

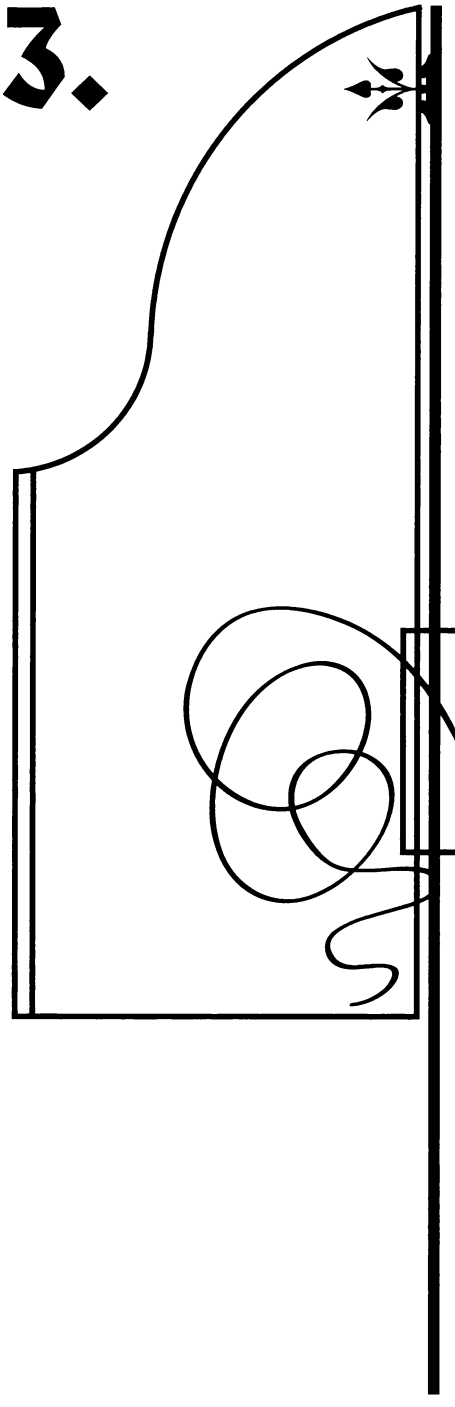


казаться благонадежным, должен был принимать участие в религиозных обрядах, презираемых им. Должно быть, он чувствовал себя лживым и лицемерным, когда разделял ритуальные застолья, которые он так ненавидел. Босх, видимо, ассоциировал себя с изображенной им в картине «Брак в Кане Галилейской» группой державшихся обособленно «святых», проводивших собственную святую церемонию посреди всеобщего разврата. Его приверженность этой группе должна была оставаться в строгом секрете.

Как мы увидим позже, Босх был мистиком. Его символы передают состояние гнева и горя. В личности художника объединились два полюса света и тьмы, и он словно стал живым примером дуализма собственной веры. Босх, наряду с другими известными живописцами, мог бы показывать в своих произведениях светлую сторону жизни, однако его талант остается непревзойденным именно в отражении самой темной грани мироздания.

Катары всегда были известны своим дуализмом, антиклерикализмом и неприятием церковной догмы. Но в сравнении с Босхом их чувства были не столь мучительно остры. В те времена, когда они не подвергались преследованиям, катары мирно сосуществовали с христианами. Их священники вовлекали в ересь людей, но никогда не прибегали к насилию. Они проповедовали любовь и сострадание, о чем, собственно, и говорится в Евангелии[94]. К тому времени, когда жил Босх, катарских священников почти совсем не осталось. Преследования инквизиции, продолжавшиеся более двух столетий, привели едва ли не к полному исчезновению катаризма. Отношение Босха к христианству как к сатанинской вере становится понятным, если принимать во внимание, что это реакция художника на столетия жестоких гонений.

3. Сатана и энтропия души



Катары, или «новые манихеи», как их называла инквизиция, утверждавшие, что материальный мир сотворен Сатаной и находится в его власти, были дуалистами. Вместе с тем их учения о космологии и мифологии не совсем идентичны. Подобно всем религиозным сообществам или политическим партиям, которые имеют тенденцию делиться на фракции, катары тоже не были едины. Два главных течения в катаризме (абсолютные и умеренные катары) мы рассмотрели во введении. Болгарские богомилы, боснийские патарены и некоторые из патаренов Ломбардии относились к числу умеренных катаров, чьим догмам в большей мере соответствует иконография Босха.

Манускрипты как ключ к разгадке символики Босха

Сохранилось достаточно большое количество текстов, где можно найти изложение вероучения умеренного катаризма. Эти манускрипты, включая протоколы инквизиции и несколько катарских текстов, следует рассмотреть подробно. Самым важным из них является писание XI века, известное под названием «Тайная книга» катаров. Копия книги (апокрифическая версия Нового Завета) хранится в Вене (рис. 12). В приложении к ней имеется двенадцать интересных толкований,

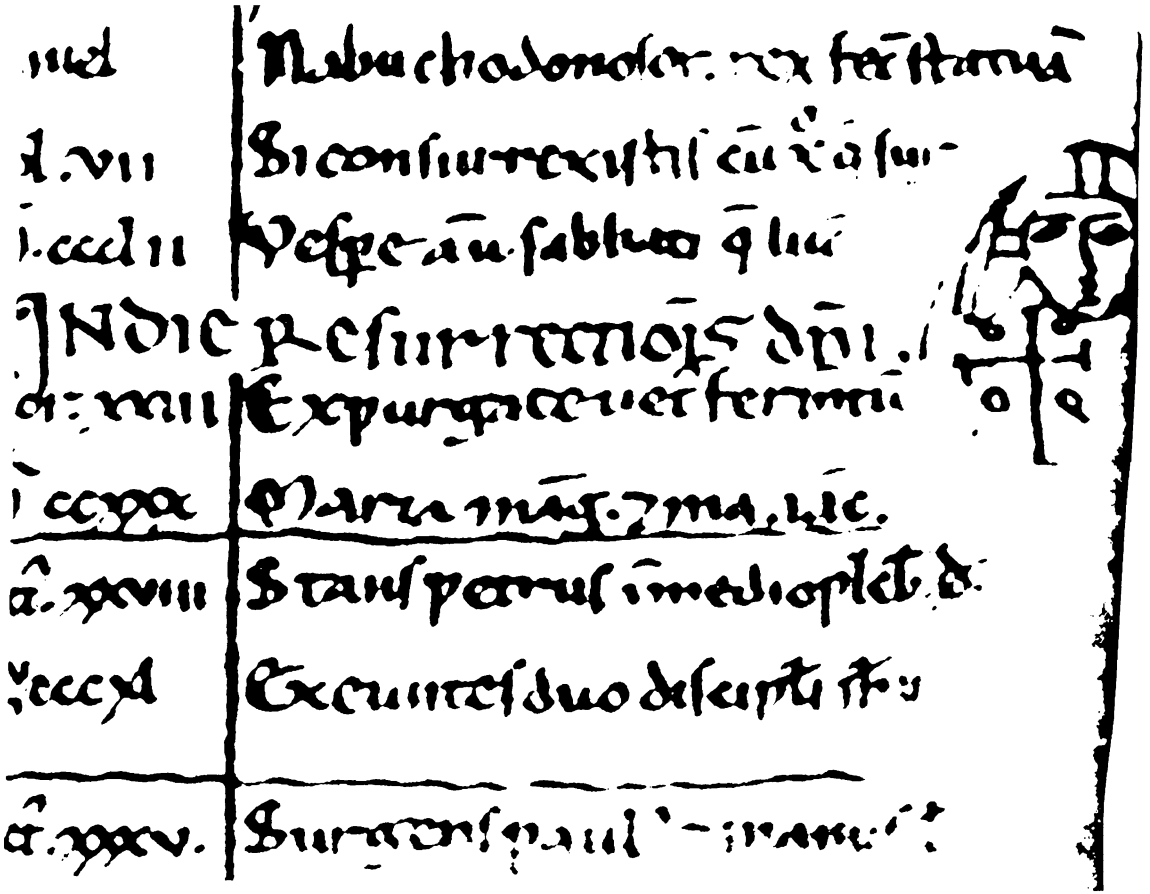


Рис. 12. Голова Иисуса и Крест Света. Рисунок на полях Interrogatio Johannes (Тайной книги катаров). XII в. Национальная библиотека, Вена



Рис. 13. Монастырь Святого Иоакима Осоговского. Македония. XII в. Предположительно, здесь было написано катарское «Видение Исайи»

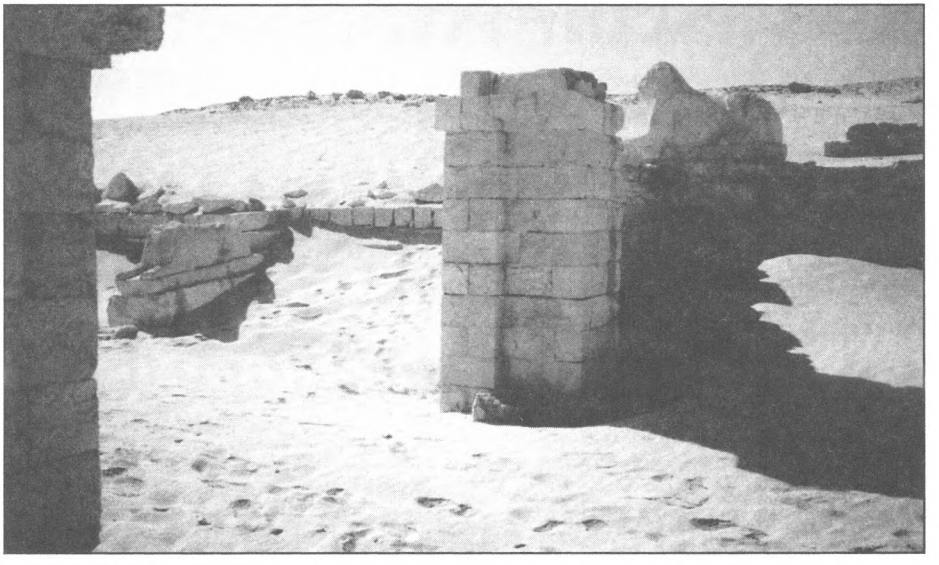


Рис. 14. Храм Мединет Мади в Фаюмском оазисе, Египет. Построен в XIII в. до н. э. и перестроен в греко-римский период

которые помогут нам объяснить некоторые тайны иконографии Босха. Толкования были добавлены к рукописи в XII веке, вероятно, катаром-итальянцем, который перевел текст на латынь.

Другим катарским текстом, важным для понимания символики Босха, является упомянутое нами в главе 2 «Видение Исайи». Этот ранний гностический манускрипт был востребован богомилами в XII веке, а к началу XIII века достиг Западной Европы. По мнению Иванова, он создан в одном из многочисленных монастырей в горах Осогово на территории бывшей югославской Македонии, возможно, в монастыре Святого Иоакима Осоговского, действующем и сегодня (рис. 13)[95].

Кроме того, ключ к разгадке творчества Босха может быть найден в манихейских текстах, особенно коптских псалмах IV века, которые в 1930 году были обнаружены на рынке в Каире. В числе других манихейских рукописей псалмы были обнаружены местными жителями в древнем поселении Мединет Меди в Фаюмском оазисе в Египте. В настоящее время там ведутся раскопки древнего храма (рис. 14). Он был заложен фараонами еще в XVIII веке до н.э., достроен в греко-римский исторический период, когда храм, кажется, использовался для проведения служб и обрядов разных религий. Псалмы, вероятно, написаны в Сирии приблизительно в 340-х годах до н.э. и затем привезены в Египет манихеями-миссионерами[96]. Разумеется, Босх не мог видеть самих псалмов, но связь этих текстов с его иконографией объясняется христианизированным манихейством и мессалианством, которые легли в основу катаризма. Мессалианство было очень распространено в Сирии в IV веке. Мессалиане воспроизвели учение Мани в собственных текстах, которые позже попали к катарам[97].

Вездесущая сова

Катары — и абсолютные, и умеренные — утверждали, что Сатана или Бог Творец Иегова — одно лицо и что это злое божество вездесуще в своем царстве материи. На их взгляд, Иегова-Сатана создал мир тлена и тьмы, чтобы погубить в нем человеческие души. В

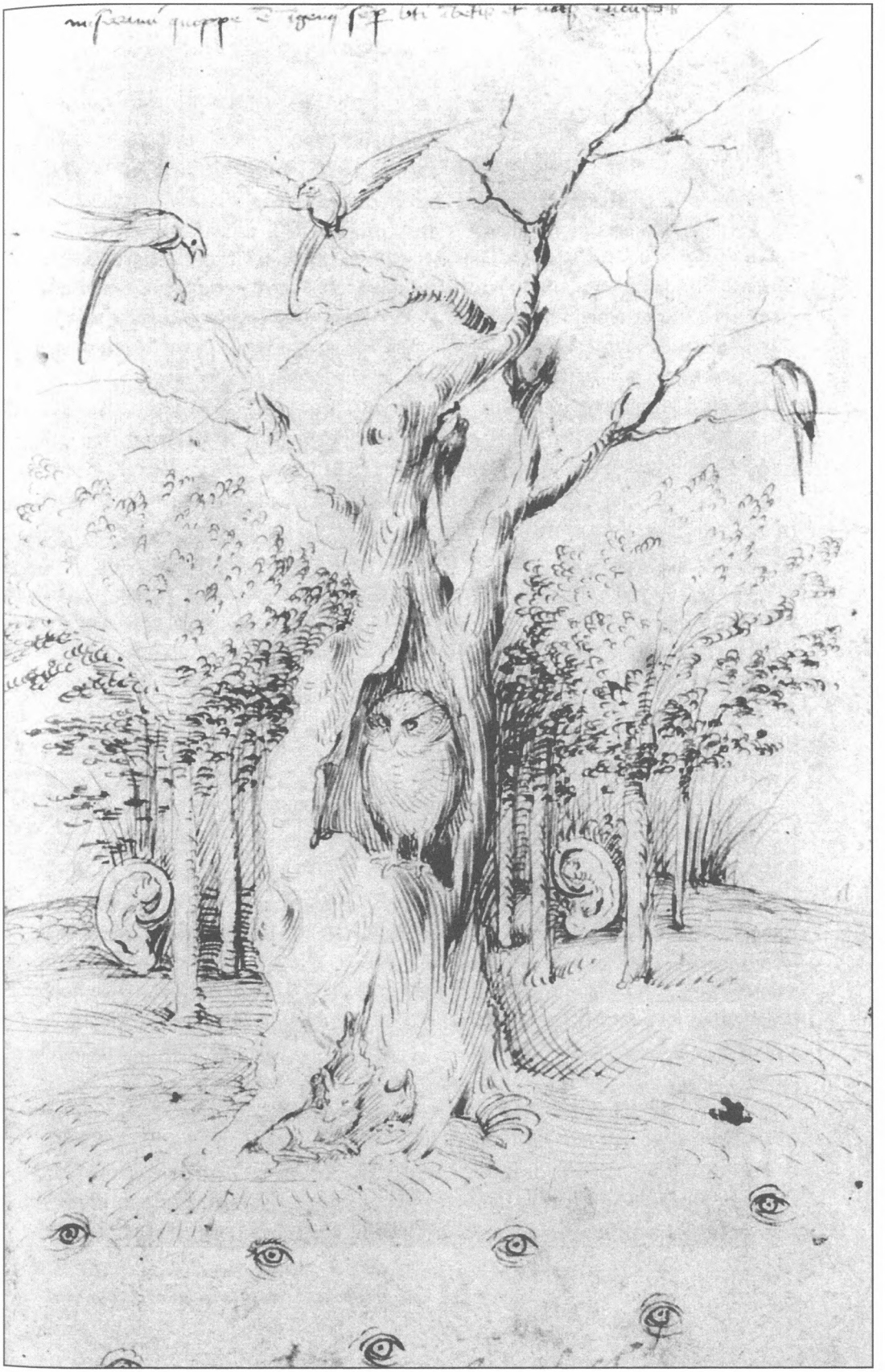
том случае, если Босх был катаром, то в своих описаниях Земли он должен был основную роль отдать Князю мира сего. Так ли это на самом деле? В его картинах Земля просто кишит бесами. Но где же их хозяин, где Сатана? Босх очень редко изображает Иегову и никогда не дает явного образа дьявола, зато он представляет зло в символической форме. Многие исследователи обратили внимание на то, что почти в каждой его картине присутствует один образ. Это вездесущее существо — сова.

В Средневековье сова считалась символом дьявола. Еще так изображали евреев, которые якобы ценили тьму больше света[98]. Сова была мудра, но ее мудрость — это мудрость ночи, колдовства и оккультизма. Сова ведет ночной образ жизни и охотится в темноте. Она долго следит за своей жертвой, чтобы подстеречь и схватить свою добычу. Сова — очень подходящий символ для властителя земного мира, невидимого во тьме, коварного охотника за человеческими душами.

Совы в картинах Босха всегда внимательно смотрят на зрителя или следят за глупыми и греховными поступками людей. Предназначение совы как соглядатая раскрыто в его рисунке под названием «Слышащий лес и зрячее поле» (Берлин, рис. 15). Большая сова смотрит на зрителя из дупла дерева. Ее настороженность утрирована сюрреалистическим изображением глаз повсюду на земле и ушей, которые растут на деревьях на заднем плане. В этом рисунке сама земля выступает в роли притаившегося хищника, готового заманить в ловушку и «поглотить» неосторожную добычу — глупого петуха, дразнящего коварную лису в ветвях дерева[99].

По сравнению с этим рисунком изображения сов в других произведениях Босха значительно меньше по пропорции и композиционно скрыты. Как правило, они всматриваются в мир из темных щелей и укрытий. Так, например, в «Поклонении волхвов» (музей Прадо) в темном углу под кровлей вертепа мы видим сову, которая следит за действиями «папы римского» и его свиты в «синагоге Сатаны» (цв. ил. 8). Сову можно заметить и в «Браке в Кане Галилейской» (цв. ил. 60), здесь она следит из-за столба за подгулявшими гостями.

Рис. 15. Босх. «Слышащий лес и зрячее поле». Рисунок. Бумага, перо. Гравюрный кабинет, Берлин



Другая сова наблюдает за выходками пассажиров «Корабля дураков» с дерева, привязанного к его мачте (цв. ил. 15). Еще одна в картине «Фокусник» притаилась в корзине (цв. ил. 14). В этой работе фокусник и его напарник обманывают и обворовывают легковерных простаков, что, по мнению автора, отражает отношение церкви к своей пастве (см. также главу 6). Сова присутствует везде, где люди поддаются искушениям Князя мира сего. Мы видим, как она сверху следит за любовниками в центральной части триптиха «Воз сена» (цв. ил. 16) и наблюдает за странником в так называемом «Блудном сыне» (цв. ил. 58). Сова также присутствует рядом с Христом в картине «Ессе Homo» (цв. ил. 39). Здесь, как и во многих других работах Босха, необходимо внимательно присмотреться, чтобы разглядеть ее изображение в темном проеме окна.

Сатана и сотворение мира

Босх редко изображает Иегову-Сатану в образе человека. В качестве примера можно назвать сцену сотворения мира на внешних створках триптиха «Сад земных наслаждений» (музей Прадо, цв. ил. 20, см. также рис. 20). Здесь, как и в других картинах, где он представлен в человеческом облике, Иегова идентифицирован с высоким духовенством. На нем тиара папы римского. Атрибут вполне традиционный, но в пластической системе Босха он имеет негативный оттенок. Творец держит книгу, по-видимому Ветхий Завет. Он изображен в верхнем левом углу картины, его скромных размеров фигура почти скрыта облаками. Он подобен босховским совам, которые незаметно контролируют земную жизнь. Под ним посреди темного облачного эфира только что созданная твердь. Босх изображает Землю в форме полусферы, покрытой прозрачным небесным сводом, что поразительно напоминает катарскую модель Вселенной (см. схему 2).

Такая трактовка сотворения мира на первый взгляд не вступает в противоречие с церковной доктриной, однако ее крайнее своеобразие говорит о наличии скрытых еретических идей. Поражает ее отличие от картины фламандского художника Хуго ван дер Гуса «Троица» 1479 года (рис. 16). Хуго, истинный христианин, как известно, был

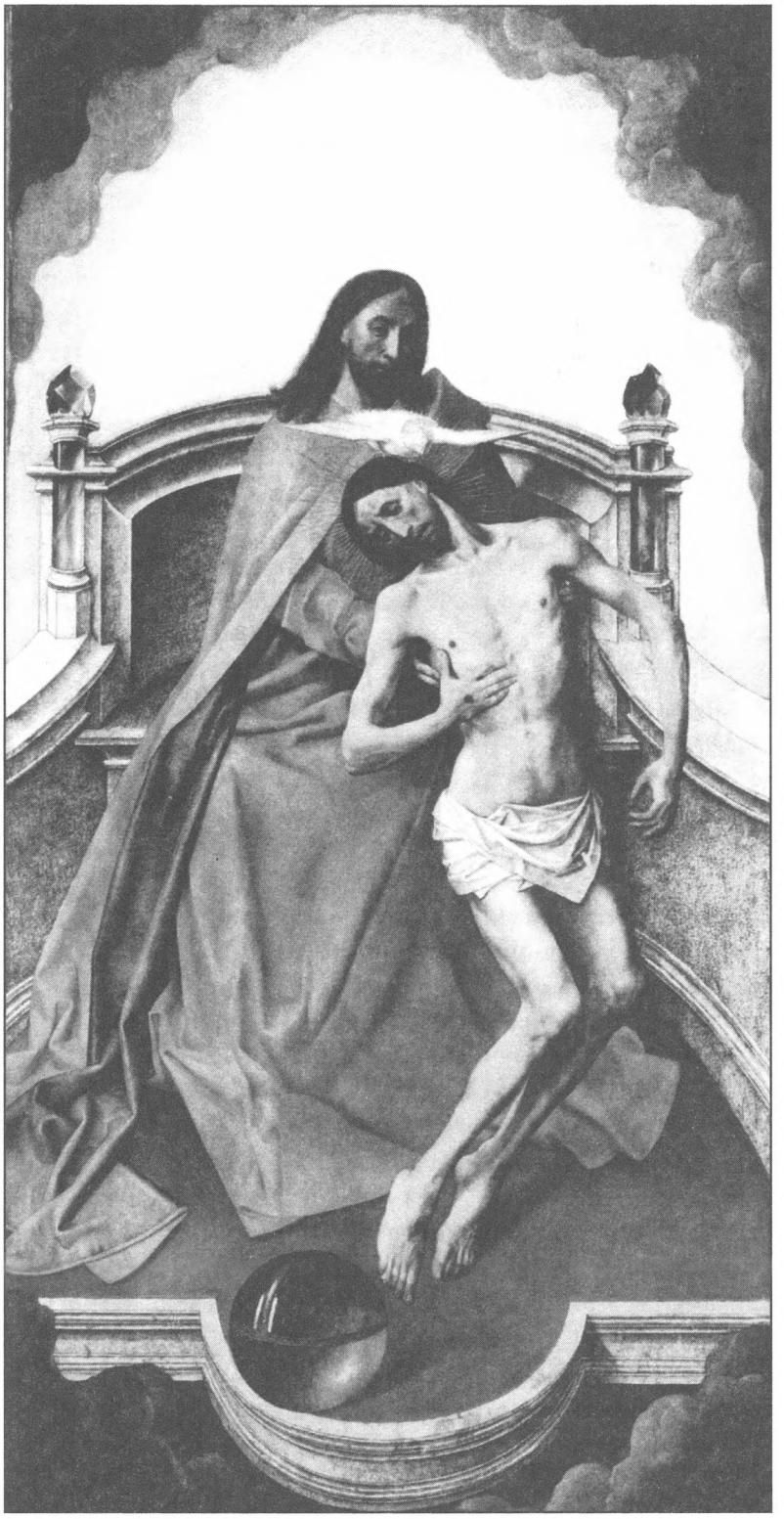


Рис. 16. Хуго ван дер Гус (1440–1482). «Троица». 1479 г. Холст, масло. Шотландская национальная галерея, Эдинбург

подвержен меланхолии и депрессии, вызванным боязнью ада и дьявола. Святая Троица в его композиции масштабно доминирует над изображением сотворения мира. Троица дана контрастно на фоне яркого неба, тогда как Земля заключена в маленький прозрачный шар у подножия трона и почти незаметна. В трактовке Хуго Земля представляет собой плоскость, окруженную прозрачными сферами с отблесками света, где нет ни бесов, ни символов Сатаны. Освещенные сферы кажутся темными по сравнению с небесным светом, который они отражают.

В картине Хуго Земля ничтожно мала по отношению к Троице и находится в ее безраздельной власти. Трактовка Босха кардинально иная. В его случае божество, осуществляющее контроль над миром, бесконечно удалено и скрыто в высоких сферах. Свет, озаряющий надземный эфир, не исходит от создателя, а твердь несовершенна и лишена гармонии. Ее поверхность обезображена причудливыми остроконечными растениями.

В верхней части створок приведена цитата на латыни из Ветхого Завета, которая в переводе звучит примерно так:

> И сказал Он — и свершилось,
> И повелел — и исполнилось (Псалом 33:9)

Эта цитата объединяет создателя с сотворенным им миром. В христианском вероучении это — Бог Слово Иисус. Тем более странно, что в произведении Босха над Землей изображен Иегова, а не Христос. Данная деталь, наряду с другими, наводит на мысль о скрытом еретическом подтексте. Босховское сотворение мира намного ближе катаризму, чем церковным доктринам. Тайная книга утверждает, что материальный мир был создан старшим сыном Бога Отца, некогда занимавшим высокую позицию в божественной иерархии. Прогневив Отца своей непокорностью, он был изгнан из Царства света. Тогда Сатана стал подражать Богу, построив себе трон выше облаков и приказав своим ангелам переделать Землю и небо (ранее созданные Богом Отцом), придав им нынешний вид[100]. Его Земля, по описанию Босха, была творением зла с момента создания.

Ловушка для падших ангелов

Согласно Тайной книге и протоколам инквизиции, катары верили, что Сатана, восстав против Бога, увлек за собой значительную часть ангелов. Падая с небес, ангелы в зависимости от степени их непокорности и греховности превращались в демонов или человеческие души[101]. Босх изображает их падение на заднем плане левой створки алтаря «Воз сена» (Мадрид, цв. ил. 17 и 19). Мятежные ангелы попадают в райский сад и в падении меняют свой облик. Некоторые становятся бесами, похожими на насекомых, другие — маленькими птичками. Столь необычное изображение (единственное в своем роде в западноевропейском искусстве) совпадает с учением катаров о том, что было два типа падших ангелов. Особо грешные, а таких оказалось большинство, стали демонами, заселив недра земли и водные глубины, сатанинские по своей природе. Менее грешные из падших ангелов превратились в птиц. Душа как маленькая летящая птица — древняя и широко распространенная метафора, которая была хорошо известна средневековым катарам[102]. В отличие от демонов, у душ был шанс на спасение.

Когда падшие души достигли Эдема, они потеряли способность сопротивляться воле Сатаны. В Тайной книге говорится, что Эдем находится на Земле и является садом дьявола. Он был создан с очевидной целью: соблазнить души телесными удовольствиями и заставить их обрести плоть[103]. Отношение к нему как к изначально дьявольскому месту объясняет, почему в босховском Эдеме всегда роятся тучи маленьких демонов.

Подчинив падших ангелов своей власти, Иегова-Сатана приступил к осуществлению основной цели своего плана: заключить души в тюрьму физических тел. В Тайной книге говорится, что Бог Творец вылепил тела Адама и Евы из глины, и затем приказал двум ангелам (коллективные души человечества) войти в эти тленные формы[104]. Создание человека изображено на заднем плане левой створки алтаря «Воз сена» (цв. ил. 19). Здесь Иегова в красном облачении и митре первосвященника создает тело Евы среди потока падающих демонов и птиц.

Фонтан духовной смерти

Создание Евы в триптихе «Воз сена» происходит на фоне особенно странного и причудливого фонтана жизни. Фонтан описан в ветхозаветном Бытии (2:10) как источник для орошения райского сада. Вытекая из Эдема, он разделялся на четыре потока, которые затем становились большими реками. Фонтан жизни с его четырьмя потоками всегда был в центре средневековых христианских изображений Эдема. Его теологическое значение было тщательно разъяснено. Лотте Бранд Филип так описывает «Гентский алтарь» фламандского живописца Яна ван Эйка:

> Вода в фонтане означает спасение человечества ценой жертвы Агнца Божьего. Это — Вода Жизни, которой церковь причащает детей своих[105].

Такая трактовка в точности соответствует иконографии Яна ван Эйка, но неприменима к босховскому описанию райского сада. В произведении Босха фонтан более чем своеобразен. Он возвышается в красноватом водоеме, похожем на кровь, а его форма кажется антропоморфной. У него есть шляпа, волосы и глаз. При пристальном рассмотрении становится очевидно, что фонтан странным образом напоминает Иегову. Перед нами зловещая пародия на самого Создателя. Ведь жизнь, которую он несет, является тленной и принадлежит дьявольскому миру и его ложной религии. По отношению к духовной физическая жизнь — эквивалент смерти. Таким образом, у Босха антропоморфный фонтан является фонтаном смерти, а не жизни. Художник создает полную противоположность каноническому изображению райского сада.

Подобное отношение к воплощению как к заманиванию души в ловушку еще более сильно выражено в левой части триптиха «Сад земных наслаждений» (Эдем, цв. ил. 22). В истории искусства этот единственный в своем роде рай получил многочисленные толкования. В рамках катаризма он представляет собой сад Сатаны после падения восставших ангелов. Блестящий жемчуг и драгоценные камни лежат в грязи под розовым фонтаном в центре сада (рис. 17). Это — дру-

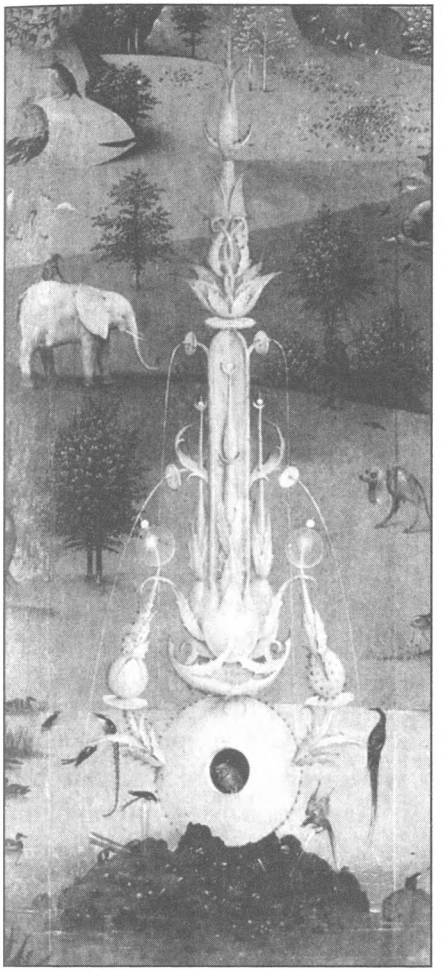


Рис. 17. Босх. Фонтан. Фрагмент левой створки алтаря «Сад земных наслаждений» (ил. 22)

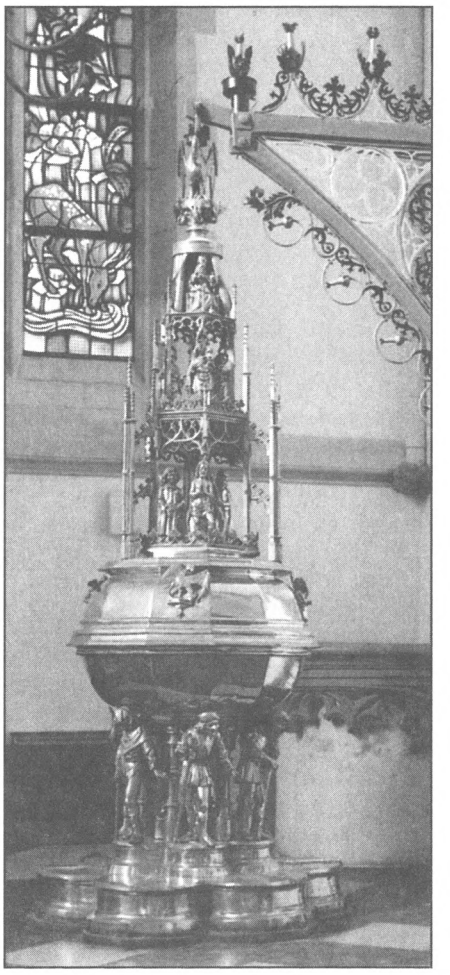


Рис. 18. Позолоченная медная купель. 1492 г. Собор Св. Иоанна, Хертогенбос

гая версия фонтана физической жизни и духовной смерти. Жемчуг и драгоценности у его подножия символизируют человеческие души (хорошие падшие ангелы), погрязшие в материальном мире. Катары и манихеи представляли души в виде частиц Божественного света, внутри каждой из которых было пылающее ядро. Изображение жемчуга или драгоценного камня часто использовалось ими в качестве символа

души и ее ядра. В коптских манихейских псалмах говорится о драгоценностях или сокровищнице живой души[106]. Они имеют в виду людей, которые все еще духовно живы, в отличие от демонов, потерявших путь к спасению.

Детально прорисованный розовый фонтан, опирающийся на холмик грязи, выглядит маняще прекрасным и в то же время зловещим. Он представляет собой сложную конструкцию с многочисленными башенками и резными шпилями, опирающимися на полумесяц. Кажется, что фонтан имеет полурастительное-полуживотное происхождение. Некоторым он напоминает омара или краба. В его основании шар, из отверстия в котором выглядывает сова, символ Иеговы-Сатаны. Шар — многозначный символ. Он похож на глаз, из которого сова всматривается в мир, однако сама его округлая форма прежде всего символизирует земной шар. Так называемый «глаз» (о нем мы поговорим отдельно в пятой главе) расположен точно в центре босховского Эдема. Согласно Френгеру, художник композиционно фокусирует на нем внимание[107]. В рамках катаризма это понимается как знак власти Иеговы-Сатаны над всей Землей, включая райский сад.

Мы уже отмечали ранее, что для средневековых христиан райский фонтан жизни означал спасение человечества путем евхаристии. Фонтан духовной смерти в триптихе «Сад земных наслаждений» тоже ассоциирован с причастием. Как указывает английский ученый Диксон, по форме фонтан напоминает готическую дарохранительницу евхаристического хлеба[108]. Но это не единственная ассоциация. Он также напоминает большую позолоченную купель для крещения, выполненную в готическом стиле. Такая купель находилась в соборе Святого Иоанна в Хертогенбосе (рис. 18). Купель была приобретена собором в 1492 году и сохранилась до настоящего времени. Алтарь «Сад земных наслаждений» выполнен маслом по дереву. Доски для этой работы, согласно Кляйну, были готовы уже в 1460–1466 годах, однако по ряду признаков это произведение может быть датировано не ранее 1503 года (см. главу 13). Таким образом, у Босха было достаточно времени, чтобы детально изучить купель перед тем, как создавать пародию на нее в своей живописи.



Рис. 19. Иегова. Фрагмент декора купели (рис. 18). Хертогенбос

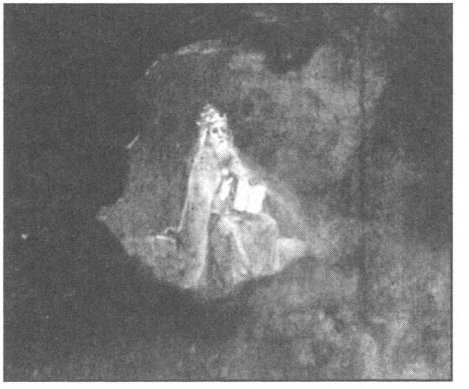


Рис. 20. Босх. Иегова. Фрагмент левой внешней створки алтаря «Сад земных наслаждений» (ил. 20)

Катары верили, что Сатана установил обряд крещения водой для адептов Римской католической церкви, которая утверждала его правила и возносила его как бога[109]. Примечательно, что земной шар в основании розового фонтана, который является ключевым символом Сатаны и его мира, занимает то же положение, что и водный резервуар для крещения в купели в Хертогенбосе. Нижняя часть купели вместе с покрытием образует шаровидную форму, подобную изображенной Босхом в его фонтане.

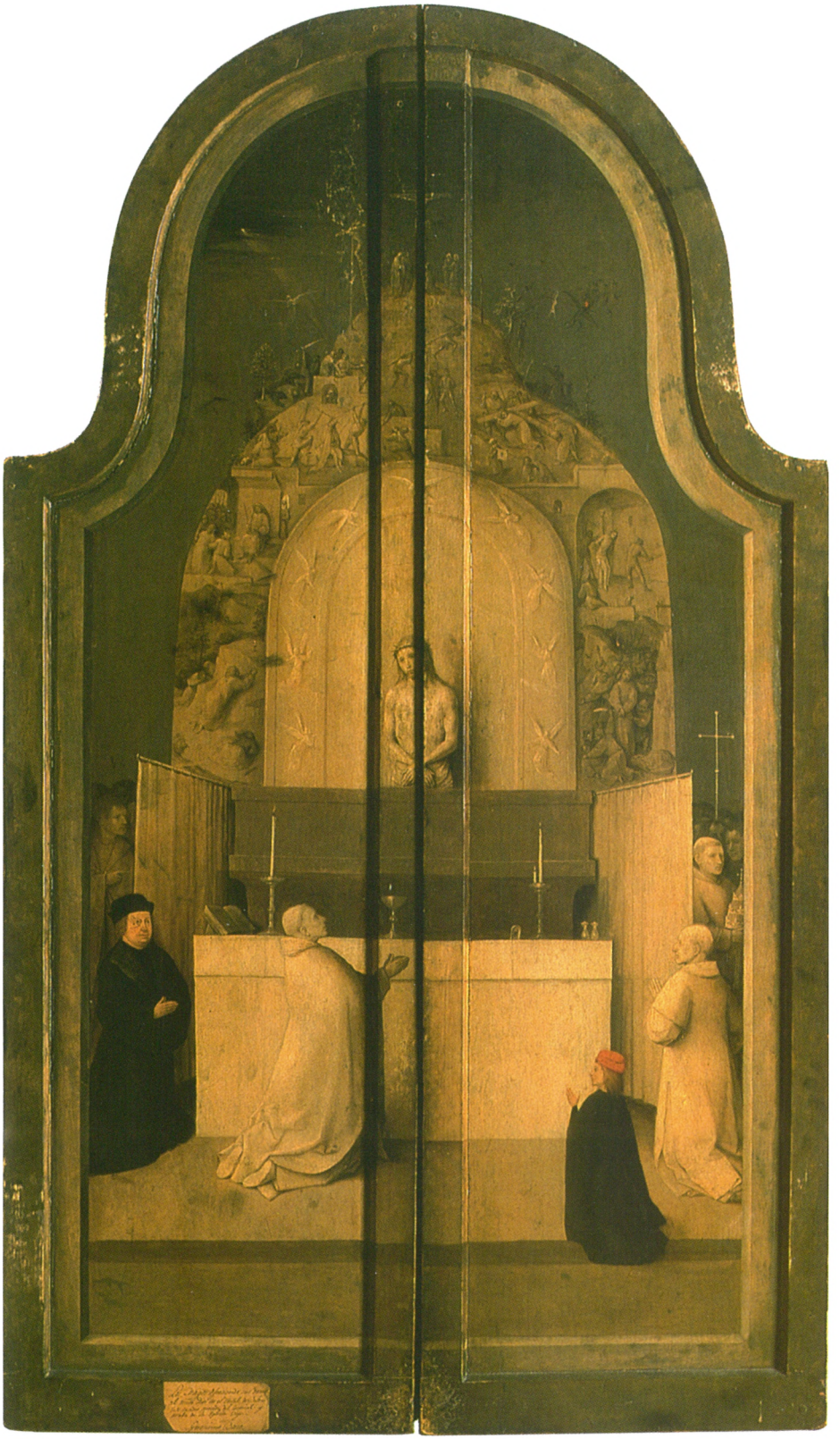
Верхняя часть купели украшена остроконечными шпилями и маленькими статуями. Художник воспроизводит их очертания. Он не копирует статуи, а использует прием аллюзии. Так, например, в верхней части купели мы видим скульптурное изображение Иеговы, сидящего в нише (рис. 19). Эта скульптура явилась прообразом босховского Иеговы, изображенного художником на внешних створках алтаря «Сад земных наслаждений» (рис. 20). Расположение полумесяца в фонтане аналогично расположению скульптуры в купели. В XV веке, как мы уже говорили, полумесяц служил символом дьявола. Использование этого символа на месте изображения Иеговы явный признак того, что для автора картины между Иеговой и Сатаной нет различий. Творец мироздания и есть Сатана, Князь мира сего. Другой его символ — сова — неустанно следит за всем из чрева земли в подножии фонтана.

Земной шар в произведении Босха, как и основа купели, опирается на символические изображения падших душ. В соответствии с манихейской традицией они выглядят сверкающими драгоценными камнями. В христианской трактовке падшие души описывались как искалеченные фигуры. В католической купели мы видим скульптуры калек, которые ждут, что крещение очистит их от греха и принесет им спасение[110]. Согласно церковной доктрине, душа каждого новорожденного человека создана путем первородного греха. Катары, напротив, полагали, что души всех новорожденных на протяжении тысяч лет находятся в ловушке реинкарнаций. Эти души порочны, но их уснувшая духовность могла быть пробуждена катарским обрядом духовного крещения (см. главы 7 и 8). Катары считали, что духовное крещение освобождало душу от греховных пут, а крещение водой лишь больше опутывало ее путами Сатаны.

Капкан чувственности

Падшим душам, которые в работе Босха лежат в грязи у фонтана жизни, очевидно, предстоит погрязнуть в обмане религии Иеговы-Сатаны. Ложное вероучение не было единственным его средством для вовлечения душ в земное существование. Согласно катаризму, он использовал другой более действенный метод, заманивая красотой материального мира и предлагая телесные удовольствия. Сначала испытанию чувственностью подверглись Адам и Ева. В центральной части триптиха «Воз сена» Босх изображает прародителей человечества, вкушающих в райском саду «плоды зла», как их называет Тайная книга[111]. Плоды позволяют им познать чувственные наслаждения. Оказавшись в путах физической жизни, они теряют чистоту и невинность.

В Эдеме триптиха «Сад земных наслаждений» Босх дает более сложную эзотерическую трактовку этой догмы. Адам и Ева, изображенные на переднем плане картины, стоят на краю пропасти земных искушений (цв. ил. 22). Они отделены от фонтана зарослями деревьев. Вместе с Иисусом (роль Спасителя в этой сцене будет рассмотрена далее в главе 5) они составляют отдельную композицию, в которой



1. Месса святого Григория. Внешние створки алтаря «Поклонение волхвов».
Дерево, масло. Музей Прадо, Мадрид



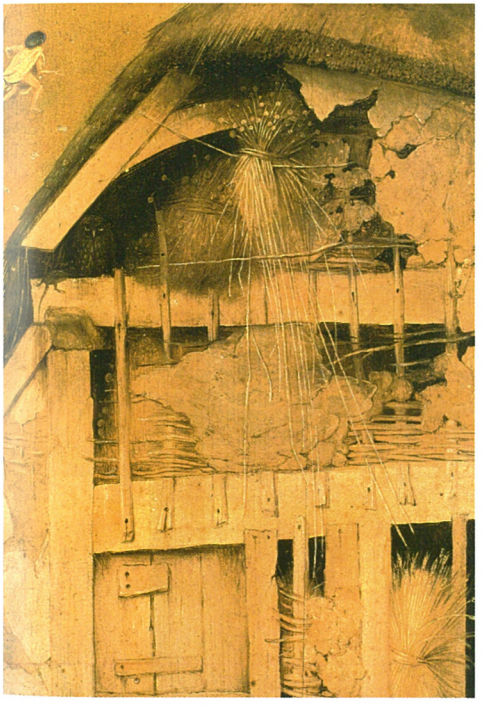
5. «Поклонение волхвов». Фрагмент центральной части



6. Дар и шлем. Фрагмент центральной части алтаря «Поклонение волхвов»



7. Человек с раненной ногой. Фрагмент центральной части алтаря «Поклонение волхвов»



8. Небеса сломанной кровли и сова. Фрагмент центральной части алтаря «Поклонение волхвов»



9. Кабаны и волк. Фрагмент правой створки алтаря «Поклонения волхвов»







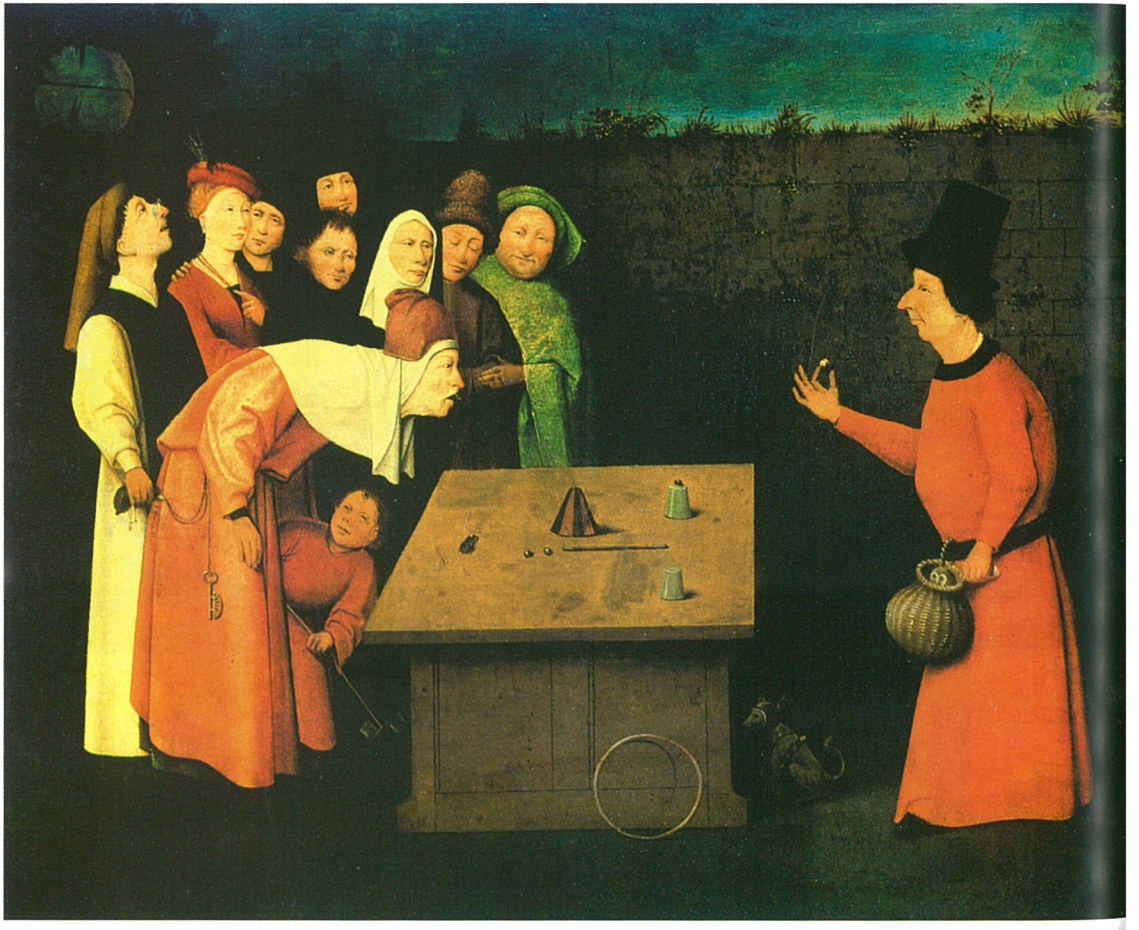
12. Джорджоне. «Три философа». Фрагмент. 1510 г.
Холст, масло. Музей истории, Вена

10. (Слева вверху) Джорджоне (1477–1510), «Закат». 1506–1510 гг.
Холст, масло. Национальная галерея, Лондон

11. (Слева внизу) Леонардо да Винчи (1452–1519), «Поклонение волхвов». 1481–1482 гг.
Холст, масло. Музей Уффици, Флоренция



13. Пейзаж с гостиницей и ослом. Фрагмент
центральной части алтаря «Поклонение волхвов». Музей Прадо, Мадрид



14. «Фокусник». Дерево, масло. Муниципальный музей, Сен-Жермен-ан-Ле



15. «Корабль дураков». Дерево, масло. Лувр, Париж



16. Алтарь «Воз сена». Центральная часть.
Дерево, масло. Музей Прадо, Мадрид



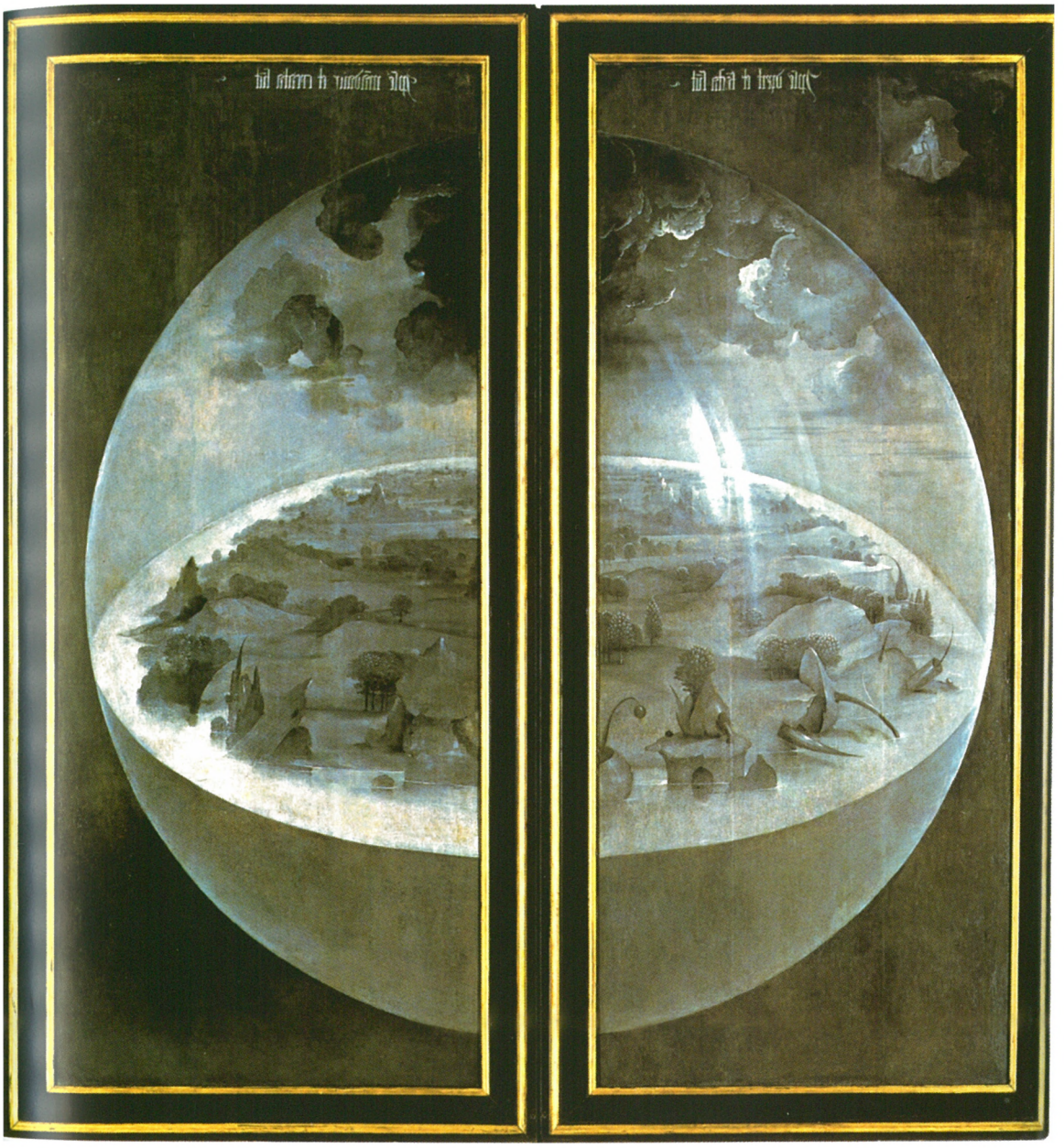
17. «Эдем». Левая створка алтаря «Воз сена»



18. «Ад». Правая створка алтаря «Воз сена»



19. Падение мятежных ангелов, сотворение Евы и фонтан.
Фрагмент левой створки алтаря «Воз сена»



20. Сотворение мира. Внешние створки алтаря «Сад земных наслаждений».
Дерево, масло. Музей Прадо, Мадрид



21. Алтарь «Сад земных наслаждений». Центральная часть



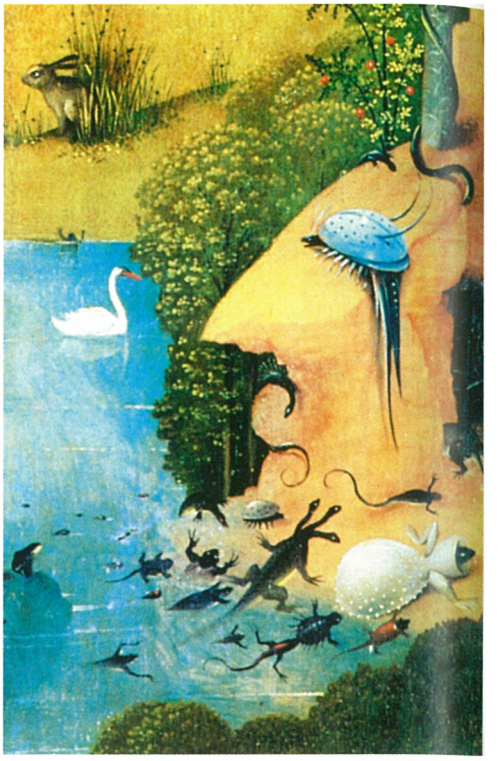


Алтарь «Сад земных наслаждений»

22. Эдем. Левая створка

23. Ад. Правая створка





Фрагменты алтаря
«Сад земных наслаждений»:

24. (Слева вверху) Каменные врата и яйцо с птицами. Левая створка

25. (Справа вверху) Пальма и монстры в пещере. Левая створка

26. (Слева внизу) Души, входящие в яичную скорлупу. Центральная часть





27. Пир манихеев. Фрагмент миниатюры из рукописи, найденной в оазисе Турфан, VIII–IX вв., Музей индийской культуры, Берлин

раскрывается основная тема всего произведения. Адам и Ева — это первоисточник рода человеческого, первооснова непрерывных рождений и материализации душ, обманутых прелестями мира сего. Адам сидит спиной к Древу познания добра и зла (его причудливое изображение мы также рассмотрим в главе 5). Последствия употребления в пищу «плодов» иллюстрирует кролик, расположившийся на земле за левой рукой Евы. Кролик — общеизвестный символ плодовитости и чрезмерной любвеобильности.

На заднем плане Эдема Босх изображает многочисленное потомство первых мужчины и женщины (точнее, души их потомства) в образе стаи маленьких птиц, которые облетают высокую, похожую на скалу конструкцию (цв. ил. 24). Пещеры в скале являются древними символами матки и означают рождение в материальном мире. Часть птиц проходит через каменное яйцо — другой древний символ рождения. Движение стаи, пролетающей сквозь пещеры в скале и входящей в яйцо, символизирует цикл реинкарнаций. Катары верили, что человеческие души, пойманные Сатаной в колесо рождения и смерти, осуждены постоянно возвращаться на Землю. Абсолютные катары считали, что человеческие души могут воплощаться в животных и даже растения. Умеренные катары, к которым относился Босх, не соглашались с этим. Они утверждали, что человеческие души всегда перевоплощаются в людей[112]. Вне зависимости от некоторых разночтений все катары были убеждены, что душа сможет избежать печальной участи, если достигнет духовного пробуждения. Невежественные души останутся в материальном мире до Страшного суда, и судьба их ужасна[113]. Сатанинский план начался с воплощения падших ангелов в телах Адама и Евы, был продолжен захватом душ в ловушку земных удовольствий и лживых религий, а закончится он вечной карой для тех, кому не удалось найти путь к спасению.

Американский писатель Питер С. Бигль заметил, что центральная часть триптиха показывает райский сад не в прошлом или будущем, а в настоящий момент (цв. ил. 21). Перед нами мир наслаждений, который удерживает души телесными удовольствиями. В центре изображен синий фонтан, который читается однозначно как фонтан духовной смерти. Он окружен четырьмя фантастическими розовыми и синими строениями, напоминающими скалистую конструкцию ле-

вой части триптиха. Это — ворота на границе Эдема. Традиционные четыре реки вытекают из них, омывая Землю. Небольшие фигурки (аналог упомянутых птиц) входят-выходят из ворот и ныряют в яичную скорлупу слева от фонтана (цв. ил. 26). Босховское описание Эдема отражает доктрину катаров, изложенную в Тайной книге, о том, что сатанинский рай успешно функционирует и сегодня. Сатана пользуется им, вводя в заблуждение людей, наивно полагающих, что рай — место хорошее[114].

Другими словами, Эдем — это иллюзия рая, где души, ожидающие перевоплощения, проводят незначительный период времени между жизнями. Альбигойские катары на допросе инквизиции называли земной Эдем «местом отдыха»[115]. В их космологии это был временный приют, где души могли найти мир и утешение после тревожного утомительного посмертного перехода (см. главу 12). У Босха души, оказавшиеся в этом месте иллюзорного счастья, не столько отдыхают, сколько наслаждаются. Его Эдем населен множеством живых человечков, которые прогуливаются, плавают, кувыркаются, словно оказавшись вдруг в райском сне (цв. ил. 21, рис. 48). Никто из них не стремится вверх к более высокому духовному раю. Они все счастливы тем, что остаются на Земле. На данном этапе демоны выглядят привлекательно. Вокруг много маленьких бесов, игривых и совсем не страшных. Некоторые из них принимают формы очаровательных русалок с рыбьими хвостами. Они заманивают человеческие души соблазнами, а не угрозами. Кажется, здесь самое подходящее место для наслаждений. Души, убаюканные обманом, соглашаются на новое воплощение.

Сцены на переднем плане центральной части триптиха повторяют учение о соблазне и реинкарнации. Юные обнаженные тела белых и черных людей развлекаются на земле и в воде. Они выглядят на удивление эротично, но эти жаждущие наслаждений мужчины и женщины остаются по-детски невинными, несмотря на сомнительного рода шалости, которыми они занимаются. Причина такой трактовки объясняется просто. Предназначение этих фигурок, как и человечков на заднем плане, в том, чтобы стать душами всех рас человечества. Согласно традиции средневекового искусства они изображались юными, обнаженными и невинными. Различие только в том, что традици-

онные средневековые души так себя не ведут. После смерти они сразу направляются в чистилище, в ад или на небеса, а не резвятся и не радуются тому, что воплотятся в новом теле, в котором снова смогут предаваться телесным удовольствиям. В произведении Босха души ведут себя соответственно катаро-манихейскому вероучению, утверждающему, что душа, однажды попав в колесо реинкарнаций, настолько сильно поддается желаниям тела, что постоянно падает обратно в материальный мир.

Символика фруктов, семян и ягод

На переднем плане центральной части триптиха Босх показывает не только души, жаждущие удовольствий, но и всевозможные раковины, жемчужины, фрукты, семена и ягоды. Обычно исследователи интерпретируют их как символы сексуальности, и отчасти это правильно. Но у этих предметов есть и другие значения. Их символика станет яснее, если мы взглянем на них через призму катаро-манихейской веры. Манихеи считали раковину символом физического тела. Жемчуг, как мы уже отмечали, означает душу, точнее светоносное ядро души, сохраненное падшим ангелом. Такие описания встречаются в коптском манихейском трактате «Кефалайа». Здесь капля дождя (ядро души), падая в море (символ материи), превращается в жемчужину внутри раковины[116].

Манихеи и катары считали, что ядра души или «ангельские семена» могли делиться с каждым новым рождением. Таким образом, они все более и более погружались в материю[117]. В левой части триптиха «Сад земных наслаждений» Босх изображает эти пылающие искры света в виде драгоценных камней или жемчужин. Такие же «драгоценности» должны быть и в центральной части, где души готовятся к рождению в новых телах. Они, действительно, там есть. Драгоценные камни и жемчуг видны, например, за хвостом мыши, влезающей в стеклянную трубу. Однако значительную часть «ангельских семян» в этом произведении, как и в ряде других работ, художник изображает блестящими семенами и ягодами, которыми питаются души, представленные в форме птиц или маленьких обнаженных фигурок.

Подобное изображение «ангельских семян» имеет древние корни. Так, в элевсинских мистериях зерна пшеницы, проросшие весной, являются символом воскресения из мертвых. Они также упоминаются в Евангелии от Иоанна (12:23–25). Зерно должно умереть в материальном мире, чтобы обрести жизнь вечную. Об этом говорится и в одном из коптских псалмов[118]. Аналогичные представления лежат в основе манихейских ритуальных пиров, во время которых избранные вкушали пищу, содержащую частицы света. Это были дыни, некоторые другие яркие фрукты и блюда, приготовленные из зерен пшеницы. Ритуал изображен на манихейской миниатюре IX века, найденной в Турфанском оазисе (цв. ил. 27). Идея состояла в том, что избранные, принимая «светоносную» пищу, наполняли содержащимся в ней светом собственные души. Когда их тела умирали, их души, напоенные светом, освобождались от пут материи[119].

Катары (священники и слушатели) проводили ритуал, во время которого они разламывали и ели хлеб. Этой церемонии они не предавали такого же значения, как манихеи[120]. Вместе с тем основная идея манихейского ритуала не исчезла со временем. Она получила свое пластическое отражение в картинах Босха, где светоносные ядра человеческих душ изображены сверкающими фруктами и семенами. Их могут склевать птицы, их могут съесть люди, и тогда «божьи искры» окажутся пойманными в ловушку человеческих душ. Они не вырвутся на свободу до тех пор, пока людям не удастся освободиться от привязанности к материальному миру Сатаны.

В триптихе «Сад земных наслаждений» Босх предлагает своеобразную трактовку темы души и ее светоносного ядра. У некоторых душ мы видим сверкающие ядра на головах, другие держат их и так далее. Семена и ягоды окрашиваются в разные цвета в зависимости от греха, который они означают. Красные воспалены страстью, синие указывают на пресыщение. Кроме того, в саду встречаются странные образы полулюдей-полураковин. Тела людей разнообразны и причудливы, как и «ангельские семена». Некоторые совмещены с пустотелыми плодами, другие словно покрыты тонкой кожурой и раскрашены всеми красками. Примечательно, что представление о кожуре плода как аналоге человеческого тела встречается в манихейских текстах. Приведем небольшой отрывок манихейского коптского псалма:

Не будь похожим на гранат,
Чья кожура гладка,
Чья кожура гладка,
Но он содержит прах[121]...

Босх почти буквально передает метафоры манихеев, изображая огромную раковину вместо ягодиц человека. Из раковины торчат ноги любовников и под ними рассыпан жемчуг. Это — своего рода визуальная игра слов, где «ангельские семена» следует понимать как «семя» в буквальной интерпретации.

Круг животных

В центральной части картины непосредственно за фантасмагорическим миром душ и тел переднего плана Босх размещает круговую процессию всадников на фоне райского пейзажа. Они едут верхом на различных животных вокруг водоема с обольстительными купальщицами. Во времена Босха такого рода изображения были метафорой полового акта[122]. Здесь есть и некоторые дополнительные нюансы. Водоем с женщинами, вокруг которого движутся наездники, означает женский половой орган. Этот образ словно вышел из сновидений. Возможно, Босх извлек его из глубин собственного подсознания и использовал в качестве символа зачатия. Художник изобразительными средствами подчеркивает его как основную цель вожделения (цв. ил. 22) и повторно акцентирует, расположив похожий водоем с демонами рядом с Адамом и Евой в центральной части триптиха, а также круглый пруд с бесами и грешными душами в правой части триптиха (цв. ил. 23).

Босховская трактовка сексуальных отношений очень далека от современных представлений. В нашу постфрейдовскую эпоху человек с такими взглядами оказался бы в очереди к психоаналитику. Однако не следует забывать, что средневековыми манихеями и катарами половой акт воспринимался как основная причина грехопадения, приведшая к бесконечным мукам души в материальном мире. Бесконечное движение всадников по кругу в картине Босха не только символ греха сладострастия, но и очевидная метафора колеса рождения и смерти. Манихеи

сопоставляли колесо реинкарнаций с зодиаком, который захватывает души с высоких сфер и погружает их в материю, воплощая на земле в новом теле[123]. Круг животных означает также древний зодиакальный цикл, весьма популярный и во времена Босха[124]. Таким образом, Босх придает ему многоплановое значение: это и сладострастный танец, и символ женского полового органа, и колесо рождения и смерти, и астрологический зодиакальный цикл.

4. Судьба пойманных в ловушку душ

Нами рассмотрена центральная часть этого произведения «Эдем», где души предаются всевозможным удовольствиям. В другой части «Ад» Босх наглядно показывает, что их удовольствия краткосрочны. Вовремя не спохватившись, глупые маленькие души окажутся в ловушке. Иллюзия исчезнет, и они обнаружат, что вместо сада земных наслаждений попали в котел адских страданий. Но будет слишком поздно.

Судьба Земли

В правой части триптиха «Сад земных наслаждений» (цв. ил. 23) Босх иллюстрирует, во что превра-

тится мир (включая сатанинский райский сад) после того, как будет принято окончательное решение о судьбах всех душ. Здесь прекрасный пейзаж левой и центральной части становится картиной вечных страданий. Колесо реинкарнаций остановлено, и больше нет возможности разорвать сатанинские путы материи. В Тайной книге катаров говорится, что после Страшного суда кромешная тьма накроет землю, геенна огненная выйдет из недр и поглотит все от земли до свода небесного[125]. В верхней части босховского «Ада», ужасающего в своей красоте, мы видим землю во мраке и несметное число душ, осужденных гореть в вечном огне.

Центральное положение в картине занимает белый монстр, олицетворяющий истинную сущность материального мира, раскрытую Страшным судом. Аналогично фонтанам физической жизни в других двух частях триптиха монстр изображен в самом центре композиции. Он и есть тот самый «прекрасный фонтан жизни», показанный в его истинном обличии как торжествующий образ духовной смерти. Форма его тела напоминает разбитое яйцо на опорах то ли из сухих деревьев, то ли из обглоданных костей. Все это — символы бесплодия и пустоты материального мира. Сатанинский монстр задумчиво и равнодушно оглядывается на души в аду, где он занимает главенствующее место. Теперь для душ, окруженных злобными демонами, земные радости превратились в страдания.

В левой и центральной частях триптиха фонтаны стоят в водоемах, тогда как в правой части пустотелые древообразные ноги монстра опираются на лодки, вмерзшие в лед. Вода, которая когда-то играла такую важную роль в мире наслаждений, теперь замерзла и затвердела. Ноги монстра в обледеневшем водоеме символизируют древо смерти. Подобный образ мертвого дерева Босх использует и в картине «Корабль дураков» (цв. ил. 15), а также в многочисленных рисунках. Души, поддавшиеся соблазнам, плывут на суденышках с деревьями вместо мачт. Шаткая неустойчивая позиция лодок подразумевает возможность перемен. Но после Страшного суда вода превратилась в лед. Значит, время реинкарнаций прошло, и вместе с ним исчезла возможность перемен.

Босховский сатанинский монстр в замерзшем озере напоминает описание Сатаны, зажатого во льду в самом центре земли, в «Боже-

ственной комедии» Данте («Ад», песнь XXXIV). Неподвижность и твердость характеризуют дальнейшее развитие материи вне света и духа. Оставшиеся сверкающие «ангельские семена» также заморожены. Они утратили свои духовные ядра и превратились в металлические предметы: щиты, шлемы или эмблемы. Отныне и навеки они погружены в материальный мир и стали его частью.

Восстание из праха и Страшный суд

Правая часть триптиха «Сад земных наслаждений» показывает, как будет выглядеть Земля после Страшного суда. В ряде других произведений Босх также обращается к этой теме, изображая грядущие катастрофы планетарного характера. В основном работы, в которых художник отразил свои видения Страшного суда и ужасных катаклизмов, сохранились до наших дней только в качестве гравюр или отдельных фрагментов. Только в Брюгге и Вене имеются полностью сохранившиеся картины (цв. ил. 28, 30–32). Левая часть венского триптиха, правда, повреждена и переписана позже другой рукой. Отметим, что все «Страшные суды» Босха имеют одну существенную особенность: отсутствие необходимых различий между правыми частями, где традиционно изображают ад, и центральными, которые должны описывать Страшный суд и восстание из праха. Кроме того, уникальность босховского ада в том, что он никогда не располагается ниже земли. Ад является продолжением земного мира. По мысли катаров, сама земля и есть ад[126]. В центральной части алтаря Босха «Страшный суд» и на земле, и в аду мы видим идентичный темный пейзаж с языками пламени, поднимающимися в небо (цв. ил. 30). Пейзаж вполне соответствует описаниям Страшного суда в упомянутой Тайной книге.

В работах Босха (а также в копиях) на тему Страшного суда показано, что несколько душ в последний момент могут быть спасены ангелами (см. главу 11; рис. 37). Но большинство останется на земле. Некоторые из них (например, на вторых планах центральных частей триптихов), кажется, пытаются оторваться от земли для новых перерождений. Очевидно, что их попытки спастись безуспешны, а сопротивление напрасно. Они увязли в грязной топи, которая затягивает их

все глубже. Иногда на поверхности остаются только ноги. Изображения подобных попыток «возродиться» присутствуют во всех работах Босха на тему Страшного суда, включая триптих из Брюгге (цв. ил. 28). В соответствии с катаро-манихейскими догмами после Страшного суда реинкарнаций уже не будет, светлые души получат жизнь вечную в духовной ипостаси, а грешники навсегда останутся во власти Сатаны[127]. Они обречены гореть в геенне огненной вдали от Царства света.

За исключением верхнего правого круга столешницы «Семь смертельных грехов», находящейся в Мадриде (цв. ил. 36; в главе 5 мы докажем, что работа не принадлежит кисти Босха), сохранилось только одно его произведение, в котором трактовка сцены возрождения на первый взгляд близка общепринятой. Это фрагмент алтаря «Страшный суд» (Мюнхен, цв. ил. 29). Здесь, как и в других работах, изображены грешники, увязшие в болоте. Но есть и те, кому отчасти удалось выбраться из могил. Мы видим несколько приподнявшихся фигур, а также надгробные плиты и саваны, что соответствует каноническим описаниям восстания из мертвых. Вместе с тем в катаризме этой атрибутике придавалось совсем другое значение. Судьбы грешников навсегда связаны с материальным миром, то есть сферой духовной смерти. С точки зрения катаров, и надгробные плиты, и развивающиеся саваны босховских душ означают их безвозвратное падение в царство смерти.

В «Страшном суде» Босха, находящемся в Мюнхене, несчастные мужчины и женщины, страдающие от холода и боли, пристально смотрят вверх. Учитывая, что большая часть этого произведения утрачена, можно лишь предполагать, что их отчаянные взгляды обращены к уже недосягаемым для них духовным небесам. Такая трактовка соответствовала бы описаниям катарской Тайной книги и манихейским текстам, найденным в Турфанском оазисе (приведены во введении). В них говорится о Боге и спасенных душах, взошедших на небеса, минуя твердь поднебесную, и оттуда взирающих на муки грешников на земле. По-видимому, грешники, со своей стороны, устремляли к ним взгляды в напрасной мольбе. Босху, конечно, были знакомы эти описания, что и нашло отражение в созданных им образах.

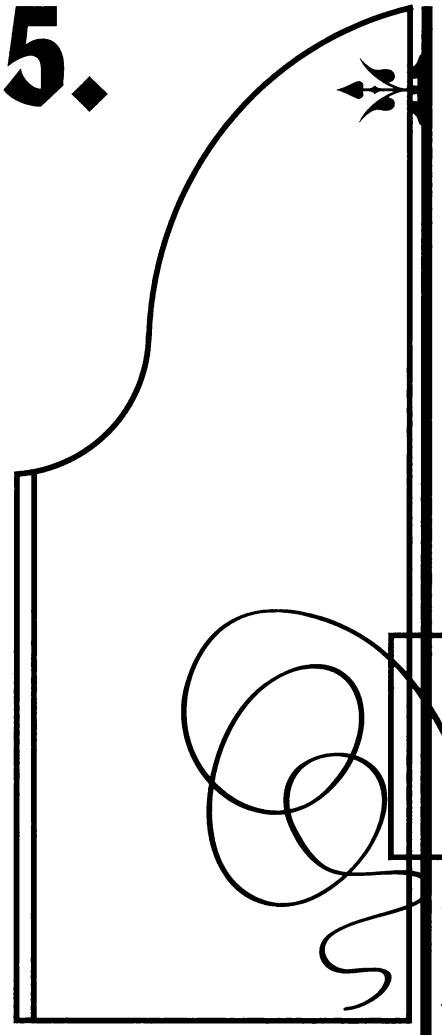
Художник показывает, что грешники, оказавшись в аду, осознают весь ужас своего положения и впадают в полное отчаяние. Они выглядят едва очнувшимися от сна, но пробуждение уже не ведет их к



новым реинкарнациям. Один из них хватается за епископскую митру, словно понимая, что она привела его гибели. Другие фигурки прикрывают стыдные места, догадавшись, что именно плотское вожделение причина их несчастий. Для них цикл рождения и смерти с его иллюзорными удовольствиями завершен. Им нет пути к спасению. Как часть материальной сферы они отданы во власть Сатаны.

5. Спаситель в мире Сатаны

Дух и душа



Согласно катаризму, погруженные в материю души становятся будто «опьяненными» или «уснувшими» и забывают о своем истинном происхождении. Именно такие легкомысленные души развлекаются себе на гибель в «Саду земных наслаждений». Им необходимо «пробудиться», чтобы вспомнить свою духовную природу и осознать свое предназначение. Пробуждение — первый шаг к спасению, начало истинного знания или гнозиса.

В катаро-манихейских текстах встречается понятие «спаситель», который может быть персонифицирован, но, чаще, это — дух каждого отдельного человека. Он спускается из Царства света во тьму материи,

чтобы помочь падшей душе. Катары и манихеи верили, что до падения на землю ангел-душа и его дух представляли собой единое целое, но в процессе материализации были разделены. Оказавшись на земле, душа подчиняется желаниям тела, погружаясь в мир чувственных удовольствий. Дух, временно забытый, существует отдельно в развоплощенной форме и не подвергается разрушающему воздействию греха[128].

Доктрина о разделение души и духа заимствована катаризмом из древнейших вероучений (см. введение). Она также присутствует в Ветхом и Новом Завете, где душу называют «nefesh» или «psyche», а дух — «ruach» или «pneuma». В начале новой эры эта доктрина была весьма распространена, в частности, ее придерживался александрийский философов III века Ориген. Однако в 553 году н.э. Второй Константинопольский собор осудил позицию Оригена и изъял доктрину из принятого канона. Идея о том, что люди имели Божественный дух, и могли найти путь к спасению в случае воссоединения души с духом, казалась недопустимой потому, что умаляла значение миссии Христа. Она также противоречила церковной догме о Его самопожертвовании ради спасения человечества. Вместе с тем разделение души и духа имело настолько важное значение, что даже в рамках учений официальной церкви никогда полностью не устранялось. Примером тому являются письмена итальянских средневековых христианских мистиков Арнольда Брешианского и Иоахима Флорского. А в исламском мире эта идея утверждалась философом Аверроэсом из Кордовы. Она присутствует и в толкованиях Библии еврейскими каббалистами[129].

С момента возникновения гностицизма в нем была отражена идея о разделение души и духа и их последующем возможном соединении. Этой теме посвящено замечательное стихотворное произведение под названием «Песнь о жемчужине». Это — одна из трех частей, составляющих апокрифические «Деяния Фомы», известные в эпоху Средневековья. Тексты обнаружены в числе гностических апокрифов в Наг-Хаммади (Египет) и, наряду с Евангелием от Фомы, непосредственно связаны с манихейством. «Деяния Фомы» были, вероятно, написаны в Месопотамии приблизительно в 200 году н.э. По мнению многих ученых, именно они оказали огромное влияние на мировоззрение Мани[130]. Представления, нашедшие свое отражение в «Деяниях Фомы», помогают объяснить и иконографию Босха. «Песнь о

жемчужине» описывает пришествие Спасителя в материальный мир с миссией спасти упавшие «жемчужины» (души). Даже Спаситель становится временно «опьяненным» и «уснувшим», то есть впадает в духовное забытье. Однако ему удается спасти жемчужину и вернуть в ее истинную обитель.

Спаситель, с точки зрения манихеев и катаров, это — коллективный дух, такой же, как для каждого человека собственный личный дух[131]. В манихействе Спаситель мог быть персонифицирован в образе Мани или Иисуса, но в катаризме (вероятно, в целях безопасности, как уже отмечалось во введении) Иисус оставался единственной персонификацией Спасителя. Катары считали Иисуса посланником Света, который спустился на землю ради спасения человечества.

Древо жизни и Древо смерти

Образы Иисуса в картинах Босха приобретают иное значение, если рассматривать их в соответствии с догмами катаризма. Иисус, стоящий между Адамом и Евой, в «Эдеме», левой части триптиха «Сад земных наслаждений» (цв. ил. 22), воспринимается как Спаситель (коллективный дух), предупреждающий Адама (падшую коллективную душу) о земных соблазнах. Этот известный по манихейским текстам сюжет получил название «Пробуждение Адама». Наряду с манихейством, дающим подробное его изложение, сюжет также упоминается в итальянской антикатарской полемике 1235 года «Liber Supra Stella»[132] — единственном дошедшем до нас свидетельстве о присутствии его в катаризме. По этому документу мы можем составить некоторое представление о его толковании в утраченных катарских книгах.

В качестве примера можно привести такое описание:

> ...Иисус Светоносный приблизился к Адаму Невинному и пробудил его от сна смерти [невежества], чтобы он воспринял великий дух [духи]... Он разбудил его и держал, и тряс его; и Он отогнал от него лукавого демона [жадность или вожделение] и отдалил от него великого архонта женского пола [желание]. Тогда Адам оглядел себя и осознал, кто

> он есть. И Он [Иисус] показал ему Всевышнего, и явил ему Себя [Свою Светоносную сущность], брошенного... на растерзание леопардам и слонам, и на съедение псам голодным, скованного путами материи в Царстве тьмы. И... Он [Иисус] учил его [Адама] и дал ему вкусить плоды Древа жизни. И вкусив их, Адам прозрел и заплакал, и он возвысил голос свой... и изрек «О, горе мне, горе! и создателю тела моего — темницы души моей, и бесам, поработившим меня»[133].

Изображенные в Эдеме звери, например на переднем плане кошка, схватившая зубами мышеподобного монстра, на заднем плане лев, пожирающий оленя, иллюстрируют процесс материализации душ, пойманных в ловушку реального мира. Эти души подлежат спасению, первым шагом к которому является пробуждение путем «вкушения» плодов Древа жизни.

Рассматривая босховский Эдем с его символикой зла, задаешься вопросом: где же находится Древо жизни? Ответ прост. Оно отождествляется с образом Иисуса, Спасителя и Учителя, которому внимает Адам. Такое понимание присутствует и в манихействе, и в катаризме. В коптских псалмах манихеев об этом говорится открыто. Аналогичные представления встречаются в анонимном тексте тринадцатого столетия, известном катарам под названием «Манихейский трактат»[134]. Вкушение плодов является метафорой передачи знания, которое приводит к спасению. Адам осознает, что создан как бессмертный дух, для которого физическая жизнь представляет собой духовную смерть. Но его пробуждение длилось недолго. Вскоре он забывает предостережения Христа и, поддавшись соблазнам, пробует другие плоды — плоды познания зла. Это не приводит душу Адама к окончательной гибели. До наступления Страшного суда ему будет предоставлено множество возможностей достичь просветления. Пока душа жива, Спаситель всегда находится рядом, чтобы указать ей путь к спасению.

В Тайной книге говорится, что райское растение с сатанинскими плодами зла — это виноградная лоза[135]. У Босха виноградная лоза обвивает ствол дерева позади Адама. Манихеи называли виноградное вино «желчью Князя тьмы», поскольку вино опьяняет и ведет к духов-

ному забвению[136]. Испив его, души забывают свою истинную природу и тонут в материальном мире.

Виноградная лоза — символ манихейского древа тьмы. Это растение является очень важным образом в гностической и манихейской литературе, где оно описывается как дерево смерти, горечи и зла. В отличие от Древа жизни, тождественного Спасителю, древо смерти принадлежит Сатане и его миру материи. Коптские псалмы манихеев, например, упоминают корень дерева горечи[137]. Они ассоциируют горечь и тьму этого дерева с земным воплощением в физическом теле. Псалмы говорят «о теле смерти» или описывают тело как создание тьмы[138].

Одно из гностических евангелий из Наг-Хаммади так описывает Древо смерти:

> ...его плоды есть грех;
> его семена — вожделение.
> Оно растет из мрака;
> Вкусившие его плодов погружаются в ад,
> в Царство тьмы[139]...

Изображения Древа жизни и Древа смерти, которым манихеями придавалось большое значение, сохранились в манихейских фресках и манускриптах. Изображения, датированные IX веком, найдены в Турфанском оазисе (Центральная Азия). Например, настенная живопись пещеры в Базаклике Турфанского района (рис. 21). Мы видим группу манихеев, молящихся перед большим деревом с тремя стволами. Дерево растет из шара, который представляет собой небесный свод, покрывающий Землю (см. схему 2 и главы 10 и 11). В Турфанском регионе, где буддизм сливается с манихейством, эти три ствола — Мани, Иисус и Будда — означают три дороги в рай[140]. Райские цветы и фрукты украшают ветви Древа жизни. На других недавно обнаруженных и еще не изданных наскальных рисунках, очевидно, изображено Древо смерти[141]. Эти два противостоящих друг другу образа являются ключевыми символами для манихеев и их последователей.

Данная манихейская антитеза находит свое отражение в иконографии Босха. Как уже отмечалось, в триптихе «Сад земных наслаждений» художник представляет Древо жизни в образе Иисуса. В других работах,

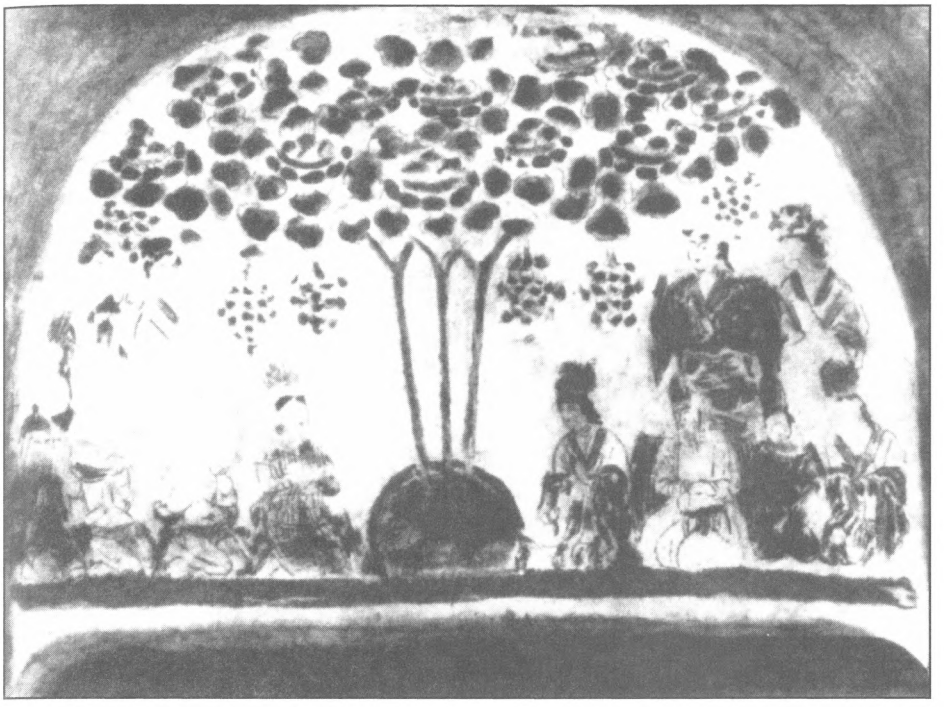


Рис. 21. Поклоняющиеся Древу жизни, которое помещено за пределы неба. Манихейская фреска. Ок. IX в. Окно 17. Базаклик, Турфанский оазис, Китай. (Г. Виденгрен. Мани и манихейство. Штутгарт, 1961. Ил. 16.)

которые мы рассмотрим в последующих главах, Иисус предстает либо как Древо жизни, либо как антропоморфный крест. В композиции «Сад земных наслаждений» именно Древо смерти (а не Древо жизни) является доминантой. Особенно большое значение ему придается в Эдеме, где оно неоднократно повторяется в различных формах. Такие представления о множественности сатанинских деревьев соответствуют некоторым манихейским текстам, в которых говорится, что «Древо смерти разделено на великое множество деревьев... в них войны и жестокость... они чужды миру, полны абсолютного зла, и никогда не дают благих плодов»[142].

Виноградная лоза греха, обвивающая ствол дерева за спиной Адама, является наиболее характерным изображением босховского Древа смерти. Рассматривая картину через призму катаро-манихейской традиции, можно заметить и ряд других: розовый фонтан с остро-

конечными растениями, ассоциированный с Сатаной и его религиями, или Древо смерти в центральной части композиции в виде пальмы, расположенной справа от розового фонтана (цв. ил. 25). В традиционном христианском искусстве пальма, как и фонтан, является символом вечной жизни. Босх кардинально меняет смысл этих изображений. В его интерпретации пальма становится древом духовной смерти, иллюстрацией тленности и иллюзорности физической жизни. Пальма словно растет из тьмы, ее корни уходят в скалу прямо над пещерой. Пещера — древний символ матки и физического рождения. Каждый, кто входит в ее темную пасть, попадает в мир мрака и смерти.

Змея, имеющая то же значение и схожее расположение, что и виноградная лоза греха, обвивается вокруг пальмы смерти. Как и следует ожидать, змея в произведениях Босха (особенно в этом) отличается от змей, которых обычно изображают в райском саду. При ближайшем рассмотрении видно, что она повисла вниз головой. Тонкий конец ее хвоста обвивает верхнюю часть ствола дерева, а голова с четко прописанным глазом указывает непосредственно на вход в пещеру. Отвратительные рептилии выползают из воды и направляются в пещеру. Судя по всему, перед нами падшие ангелы, стремящиеся к воплощению. Предположение Фреэнгера, что это огненные саламандры или священные ящерицы Аполлона, не имеет достаточных оснований[143]. (В исследовании Френгера есть много ценных, глубоких мыслей, но данное его высказывание, скорее всего, рассмешило бы Босха.)

Князь мира сего настолько доминирует в созданном Босхом райском саду, что даже образ Иисуса на первом плане кажется неоднозначным. С одной стороны, он представлен как Древо жизни, или Спаситель, предостерегающий Адама и отстраняющий от него Еву. С другой стороны, можно подумать, что изображен сам дьявол, выступающий сводником Адама и Евы. Об этом говорит некоторая странность лица Иисуса. Как отмечалось рядом авторов, художник намеренно искажает его за счет усиления теплых тонов. Краснота объясняется символикой алхимии[144]. Согласно Тайной книге, после того, как Сатана упал с небес и стал Князем мира и искусителем душ, его лицо изменилось. Оно потеряло свое сияние и приобрело цвет раскаленного докрасна железа, став символом страсти и вожделения. Данная трактовка вполне объясняет красное лицо Иисуса в произведении Босха.

Босховскую символику сцены «сватовства» также объясняет катарская притча о том, как Сатана соблазняет наших прародителей удовольствиями плоти. В Тайной книге (согласно ее венской копии) говорится, что Князь мира явился Еве в райском саду в облике змея или красивого юноши. Он воспламенил Еву жаром плотских желаний, чтобы удовлетворить с ней свое вожделение. А затем заставил Адама воспылать порочной страстью. С этого момента Адам и Ева оказались во власти плотских страстей и произвели на свет детей дьявола и змея[145].

Может показаться странным предположение, что фигура между Адамом и Евой является двояким изображением (двумя сторонами одной медали) Иисуса и Сатаны. Но оно соответствует доктринам умеренного катаризма, утверждающим, что Сатана — старший сын Бога Отца, а Иисус — его младший сын. Катары считали, что после изгнания Сатаны Иисус занял его место в Царстве света, а затем сошел на Землю, чтобы спасти человечество. Будучи двумя братьями, темным и светлым, двумя ипостасями Бога Отца, они оставались непримиримыми врагами, для которых Земля стала полем битвы.

Эти противоборствующие вселенские силы сталкивались и в человеческих душах. И древние катары, и богомилы конца одиннадцатого столетия, и Доменико Сканделла, и мельник-еретик из Фриули в XVI веке — все они утверждали, что в каждом человеке поселяется злой дух, наряду с добрым[146]. Эти два духа ведут борьбу в каждой душе так же, как Сатана и Иисус во Вселенной, и в конечном счете человек должен сделать выбор в пользу одного из них. В произведениях Босха образы Иисуса и Сатаны могут восприниматься как на личностном, так и на вселенском уровнях. Выбор человека между ними — основная тема творчества художника, и примером тому является двоякое значение (Иисус предостерегает, а Сатана искушает) центральной фигуры «Сада земных наслаждений».

Отраженное око Бога

Изображение Иисуса и Сатаны в едином образе, которое мы только что рассмотрели, не характерно для творчества Босха. В других его картинах Сатана и Иисус персонифицированы как два разных

образа или даны как два противоборствующих начала. Босх часто представляет Сатану притаившимся и наблюдающим, а Иисуса, напротив, открытым людям, чтобы они могли легко узнать его и принять его помощь. Иногда Иисус находится вне земли, но в большинстве произведений Босха он стоит в самом центре материального мира, созданного Сатаной.

«Святой Иоанн на Патмосе» (Берлинская картинная галерея) — одна из наиболее интересных и необычных композиций Босха. В этом произведении художнику удалось с особой экспрессией показать Иисуса в мире Сатаны (цв. ил. 33). Земля изображена в форме двойного круга, напоминающего глаз. Как и в других картинах Босха, земной круг плавает посреди моря или эфира, населенного демонами. Рой полупрозрачных бесов показывает, что вся материальная вселенная является сферой Сатаны. Царство Сатаны не лишено света. Иисус находится как во внутренней части круга (зрачка), так и во внешней его части, где изображены Страсти Христовы. К подробному рассмотрению мучений Спасителя — метафоре страданий духа, погруженного в материю — обратимся далее в этой главе.

В «зрачке» мы видим, как гигантский пеликан защищает группу из пяти крошечных человечков. На первый взгляд может показаться, что это традиционное христианское изображение Христа в облике пеликана, кормящего своих детей собственной кровью. Но пеликан вовсе не разрывает свою грудь, он склонился над группой душ, нуждающихся в его помощи. Настоящее значение данной сцены ближе к катарской истории пеликана, чем к христианской притче. Катары никогда не утверждали, что Христос в буквальном смысле слова пролил свою кровь ради спасения человечества, но они действительно считали пеликана символом Христа. Согласно притче, рассказанной катаром-проповедником во время процесса 1306 года в Лангедоке, пеликан, следуя за солнцем, ушел под землю, где спрятал свое сияние. Таким образом, пеликан сумел защитить своих детенышей от зверя, преследовавшего их, чтобы убить. Зверь, очевидно, является метафорой Сатаны, а пеликан представляет Христа. Христос скрывает свою светоносность и принимает человеческий облик[147].

Босховское описание миссии Спасителя во внешнем круге сатанинского «глаза», расположенного в черной бесовской сфере, очень необычно.

Что могло бы вдохновить художника на столь странное изображение? Оно диаметрально противоположно христианским представлениям о природе как воплощении замысла Божьего (см. введение). У Босха созданная Сатаной Земля окружена демонами и полностью оторвана от Бога Отца и его Царства света. Невозможно предположить, что этот мир создан добрым божеством. И только в самом центре дьявольской по своей сути Вселенной Христос пытается спасти человечество от вечного мрака.

Идея, выраженная художником в этом произведении, является абсолютной антитезой церковной доктрине. В гностических апокрифах от Иоанна, так называемом «Тайном писании от Иоанна», можно встретить метафору, объясняющую данный образ. Гностическое евангелие (не путайте с катарской Тайной книгой) не является манихейской литературой. Однако некоторые из его постулатов, возможно, были восприняты мессалианами и переданы ими катарам и Босху. Евангелие использует метафору глаза как одну из моделей мироздания. Описание дано очень коротко — одним предложением, а именно: «это то, что всматривается в самое себя и в свет вокруг себя...» Фраза могла быть легко пропущена, если бы не объяснения Лейтона. Согласно Лейтону, Евангелие сравнивает Бога, или первопричину всего сущего, с глазом, плавающим в светоносной рефлексивной среде. Бог смотрит и видит самого себя. Отражение Его является производной реальностью[148]. Другими словами, материальной Вселенной или «второй реальностью» — зеркальным отражением глаза Бога.

В христианской традиции такое зеркальное отражение трактовалось бы позитивно, но в гностицизме все иначе. Босх показывает, что отражение искажает оригинал, поскольку правая часть становится левой и наоборот, как в зеркале. Отражение становится демоническим, а не святым, то есть это — мир Сатаны и его свиты. Земля плавает в океане тьмы, полном прозрачных демонов. Дьявольский океан — противоположность ангельской сфере света, окружающей Бога. В произведении «Святой Иоанн на Патмосе» демонический «глаз» противопоставлен кругу, на который с другой стороны пристально смотрит святой Иоанн. В отличие от Земли небесный круг Иоанна золотой, а Мария с Младенцем (скорее в духовном, а не физическом воплощении) находится в центре его. Мы вернемся к рассмотрению этой композиции в главе 12.

Контраст между бесовской землей Босха и ангельской землей в понимании средневековых христиан становится очевидным, если сравнить босховский темный круг с французской миниатюрой XV века из Британской библиотеки (цв. ил. 34). Миниатюра изображает Бога Творца, создающего мир. Здесь Создатель стоит на вершине зеленой круглой земли, окруженной стихиями воды, воздуха и огня. Если присмотреться к стихиям воздуха и огня, можно увидеть, что они полностью состоят из ангелов. Такое изображение очень далеко от представлений Босха. Художник не оспаривал доктрину о Боге, окруженном ангелами, но для него создателем Земли был Сатана с демонами. Истинный Бог и ангельские сущности вокруг него никогда не становились элементами видимого мира. С точки зрения Босха, ангелы, спускавшиеся в материальную вселенную, созданную Сатаной, оставались чуждыми этому миру. Они зашли на чужую территорию не из желания посетить ее, а с единственной целью спасти «хороших» падших ангелов, захваченных миром Сатаны.

«Семь смертных грехов»

Другое изображение отраженного глаза Бога, то есть греховного сатанинского мира, дано Босхом в произведении «Семь смертных грехов», выполненном как поверхность стола (Мадрид, цв. ил. 36). Гибсон сравнивает эту живописную работу со средневековыми текстами о грехах человеческих[149], раскрывая ее значение в христианской интерпретации. Однако в этой обычной на первый взгляд столешнице содержится тайное еретическое послание. В центр композиции — зрачок круглого глаза — Босх помещает стоящего в саркофаге Иисуса. Радужная оболочка глаза разделена на семь частей, в которых изображены грехи, а не Страсти Христовы, как в картине «Святой Иоанн на Патмосе» (Берлин). Мадридский «глаз» плавает в темной вселенной, испещренной маленькими точками и штрихами. Художник дает лишь намек на присутствие демонов, не изображая их.

«Глаз» окружен четырьмя кругами, иллюстрирующими апокалипсис (Смерть, Страшный суд, Небеса и Ад). В эти четырех композициях мы видим традиционную христианскую трактовку сюжетов без автор-

ских фантасмагорий Босха. В верхней левой части, например, духовенство представлено позитивно. Проводя церковный обряд, они помогают умирающему человеку, который уходит в иной мир. Композиция (в том случае, если она выполнена Босхом) не характерна для творчества художника. Кроме того, в верхнем правом круге реинкарнация душ дана в традиционной трактовке, а не в босховской эксцентричной форме. Здесь фигуры поднимаются из твердой земли, а не тонут в болоте, что противоречит другим работам художника.

Причина благочестивого соблюдения канона проста: эти четыре круга не принадлежат кисти Босха. Несмотря на сохранение общей стилистики произведения, художник, по мнению ряда исследователей, не является автором кругов. Фигуры, изображенные в них, кажутся застывшими и неестественными. Очевидно, что это работа другого художника. По мнению немецкого историка искусств Юсти, они выполнены позднее одним из учеников Босха. Первоначально композиция «Семь смертных грехов» представляла собой один сатанинский глаз во мраке вселенной[150].

Возникает вопрос: когда же были дописаны круги? Ответа мы не знаем. Ясно лишь то, что у этого произведения непростая судьба. В настоящее время мы не располагаем точной информацией, но кажется, что даже сам «глаз» выполнен не Босхом[151]. В главных сюжетах, показывающих семь смертных грехов, образы намного ближе к его стилю, чем в кругах, но и они отличаются по мастерству исполнения. Вместе с тем ряд признаков показывает, что «глаз» — точная копия утерянной работы, а не повтор или новая версия другого художника. В нем есть много странностей, которые могут быть прочитаны как тайные послания катаров, а также негативное отношение к Римской церкви, что по своей сути полностью соответствует подлинникам Босха. В 1560 году работа «Семь смертных грехов» попала в коллекцию короля Испании Филиппа II. Известно о другом варианте произведения, находившемся в Антверпене. «Семь смертных грехов» Иеронима Босха упомянуты в описи имущества Маргареты Боге, жившей в этом городе и умершей в 1574 (или в 1575) году[152]. Скорее всего, в Антверпене находился подлинник.

Филипп II с таким интересом отнесся к этому произведению, что повесил его в спальне своего загородного дворца Эскориал[153]. Работа не служила по своему предназначению для покрытия круглого стола,

хотя рисунок требует обхода со всех сторон, чтобы рассмотреть каждый из семи смертных грехов в правильном ракурсе. Расположение текста предполагает, что зритель находится перед образом Иисуса. К моменту приобретения работы Филиппом II, круги, ориентированные на центральную фигуру, были уже дописаны, благодаря чему картина стала более подходящей, чем прежде, для использования в качестве настенной живописи.

Круги, описывающие традиционные христианские догмы о грехе и наказании, должно быть, наводили на благочестивые размышления Филиппа II, который подолгу рассматривал «Семь смертных грехов» на стене своей спальни. Текст также является тому подтверждением. Вместе с тем в катаризме такой плавающий глаз со сценами греха нес в себе совершенно иной смысл. Катары считали, что грехи человечества свидетельствуют о его низком духовном уровне. С их точки зрения, души на полотнах Босха страдали не столько по своей вине, сколько по слабости тел, в которые они были заключены, и из-за утраты связи с духом. Наряду с картиной «Святой Иоанн на Патмосе» (Берлин), изображающей Страсти Христовы в радужной оболочке глаза, этот глаз тоже отражает пороки мира Сатаны.

Образ Спасителя, смотрящего на нас из центра зрачка, приобретает иной смысл при рассмотрении его с позиции катаризма. Для еретиков это — образ посланника Царства света, сошедшего в самое сердце мироздания Сатаны. В катаро-манихейской традиции его раны и саркофаг не являются символами искупления грехов человечества. Напротив, они означают приношение Его в жертву Царству тьмы и смерти ради получения шанса на спасение душ. Своим самопожертвованием Он не искупает человеческие грехи, но дает каждой душе возможность спастись с Его помощью. Он идентифицирован с духовным солнцем, как и пеликан в катарской притче. Даже находясь в самом центре Земли, Он окружен золотым сиянием, подобным солнечным лучам (цв. ил. 36). Это сияние Спаситель распространяет на изображенных во внешнем круге невежественных грешников, занятых мирскими заботами.

Ниже надпись на латыни гласит: «Берегись, берегись, Бог видит все». Это можно было бы трактовать как угрозу в адрес грешников. Однако катарами надпись прочитывалась иначе. В катаризме Спаси-

тель приходит на Землю только для того, чтобы помочь человечеству. Он не гневается и не карает. Значит, надпись не может угрожать грядущим отмщением. Эти слова принадлежат Спасителю. Он говорит, что другой «бог» подстерегает людей, и предупреждает человечество об опасности и необходимости остерегаться «злого бога».

В композиции Босха присутствует и это второе злое божество, но его трудно сразу увидеть. Лишь при самом внимательном рассмотрении можно заметить в сюжете о грехе чревоугодия босховский символ Иеговы-Сатаны — сову, сидящую в темной наддверной нише (цв. ил. 37). Ее ненасытность ассоциирована с «пожирающим» души Сатаной. Рядом с дверной нишей изображена висящая на стене шляпа со стрелой, которая также напоминает об охоте. Сова — ночной хищник, подстерегающий добычу. Художник расположил ее непосредственно за светоносной фигурой Иисуса, что может интерпретироваться как противопоставление светлых и темных сил. Босх композиционно противопоставляет добро и зло, оставляя за человечеством выбор между ними.

Две надписи — над и под «глазом» — также раскрывают глубинный смысл произведения. Они могут показаться традиционно христианскими, но на самом деле свидетельствуют о дуализме мировоззрения Босха, указывая на истинное значение столешницы. Латинское изречение над «глазом» гласит:

> Ибо они народ, потерявший рассудок, и нет в них смысла.
> О, если бы они рассудили, подумали о сем, уразумели,
> что с ними будет!
> (Втор. 32:28–29)

Такие слова мог произнести только тот, кто был обеспокоен судьбой грешников. Босх, по-видимому, вкладывал их в уста Иисуса.

Смысл второго изречения внизу композиции однозначен, поскольку это слова Иеговы:

> И сказал: скрою лицо Мое от них и увижу, какой будет
> конец их;
> Ибо они род развращенный, дети, в которых нет верности.
> (Втор. 32:20)

Даже если не знать о библейском источнике цитаты, ясно, что слова эти не принадлежат Иисусу. Ведь Иисус никогда не скрывал своего лица. Он всегда открыт и доступен. Это слова совы из сюжета о грехе чревоугодия, которая притаилась и следит за тем, как человечество катится к своей погибели. Данное изречение Иеговы характерно и для многих других произведений Босха. Сову, наблюдающую украдкой за людскими грехами, можно найти практически в каждой картине художника.

За сюжетом о грехе чревоугодия следует описание греха лени (цв. ил. 38). Здесь монахиня входит в комнату, протягивая четки спящему на стуле перед камином человеку, но тот слишком ленив, чтобы проявить интерес к христианской благодетели. Как и в других работах Босха, настоящий смысл изображаемого отличается от поверхностного впечатления, возникающего при непосредственном восприятии. Художник передает скрытое послание посредством знаков и символов, похожих на странные или смешные детали. Так, вряд ли монахиня будет носить красное платье под черной рясой. Где это видано? Странность могла бы быть объяснена обычными фантазиями художника, если бы не трактовалась как знак, что молодая монашка с легкой походкой на самом деле коварная соблазнительница. Она входит в комнату слева, так же как и домохозяйка, которая приносит угощения в сюжете о чревоугодии, то есть является источником искушения. Она красива, а четки в ее руках сделаны из ярко-красных бусинок, подобных босховским фруктам и ягодам из триптиха «Сад земных наслаждений». И фрукты, и красные бусинки могут означать светящиеся души, развращенные вожделением и предназначенные для новых реинкарнаций. В понимании еретиков изображенная Босхом монашка с ее молитвенником и четками является символом не духовной чистоты, а дьявольского соблазна под маской церковного благочестия.

Негативная трактовка образа монахини в сюжете о грехе лени подтверждается деталями, изображенными художником в дверной нише над головой спящего мужчины. Здесь мы видим кувшин (символ женщины) и арбалет (символ мужчины, а также охоты). Два веретена, торчащих из кувшина, являются традиционными символами колеса реинкарнаций и говорят об энтропии души, захваченной материальным миром (см. также главу 7). Уснувший на стуле человек слишком без-

различен, чтобы бороться со злом, и, что еще более важно, он «спит» в гностическом смысле слова. Он обманут материей и не осознает, что Иисус готов спасти его.

Спящий человек духовно пассивен, но это обычный человек, душа которого все еще жива. У него остается возможность выбора между Иисусом и Сатаной, судя по изображенной в нише камина яркой жемчужине (его душе). На дымоходе над ней находится круглое золотое блюдо и свеча. Блюдо и свеча — символы Иисуса, окруженного духовным сиянием. Само расположение жемчужины между святыми изображениями над ней и пламенем в решетке ниже нее является весьма существенным, поскольку высокая температура и свет огня принадлежат миру Сатаны со всеми его страстями и желаниями.

Также блюдо, свеча над камином и жемчужина в камине (красном в данном случае) видны через дверной проем в сюжете о грехе гордыни (цв. ил. 36). В главной сцене женщина любуется своим отражением в круглом зеркале. Она стоит в комнате, которая освещена слева двойным окном, на подоконнике лежит апельсин. Композиция, бесспорно, является репликой на известную картину Яна ван Эйка «Портрет четы Арнольфини» (1434), где присутствует окно, под ним апельсины и в глубине комнаты круглое зеркало, в котором отражаются люди. В трактовке ван Эйка все образы проникнуты благочестием. Даже круглая рама зеркала украшена картинками с изображением Страстей Христовых. Они отражают традиционные христианские представления об искуплении Христом первородного греха, согласно которым все верующие люди будут спасены[154]. У Босха зеркало несет совершенно иной смысл. Его буквально поддерживает демон, чей головной убор повторяет головной убор женщины. Это еще одно изображение мира, которым управляют сатанинские силы. Женщина, лицо которой отражено в зеркале, поймана (по крайней мере, временно) в ловушку материи.

Зеркало в сцене тщеславия и круглый глаз столешницы являются символами мира Сатаны. Круглые столы, повторяющие представления о форме Земли, присутствуют и в трех других сценках, каждая из которых посвящена отдельному греху (цв. ил. 36). В описании чревоугодия, например, есть круглый стол, заставленный яствами. В сюжете о грехе гнева мы видим простой деревянный стол, по-видимому опро-

кинутый во время драки. Изысканно украшенный круглый стол помещен слева композиции в описании греха сладострастия. На круглом подносе на столе красные фрукты, упомянутые ранее. Эти три стола повторяют форму «глаза», и все они представляют соблазны и пороки материального мира.

Повторение в «Семи смертных грехах» круглых форм, представленных положительно (солнечные лучи вокруг Спасителя) или отрицательно (столы, глаз и зеркало), имеет особое значение. Зрителю-еретику они напомнили бы о главном обряде религии катаров. Согласно мнению Стайна Шнайдера, столешница Босха в некоторой степени может быть ассоциирована с круглым столом (descum), который использовался катарами во время обряда духовного крещения (consolamentum)[155]. В провансальском ритуале посвящения такой стол называется диск или деск (desc). Дювернуа описывает этот предмет как круглое блюдо на подставках, то есть некий вид стола, встречающийся в мусульманских странах и в наши дни[156].

Можно предположить, что блюда из бронзы и из золота воспринимались катарами как символы духовного солнца. Но столешница Босха с кругами «Света» и «Тьмы» несет определенно иной смысл. Наряду с описанием духовного солнца, идентифицированного со Спасителем, в ней присутствуют изображения демонического мира Сатаны. Противопоставление кругов подчеркивает невежественность человечества. Вместе с тем с помощью Спасителя, а также благодаря обряду духовного крещения, заключенная в материю душа может вырваться из мира тьмы и порока и войти в мир духовной чистоты и света. Подобные идеи встречаются в Вульгате, согласно которой Христос пришел, чтобы очистить данные Богом души от грязи, налипшей из-за соприкосновений со злым духом, и в Первом послании Иоанна, где говорится:

> Не любите мира, ни того, что в мире...(15)
> Ибо все, что в мире, похоть плоти,
> Похоть очей и гордость житейская, не есть от Отца...(16)[157]

Босх в своем произведении «Семь смертных грехов» дает столько намеков на катарский обряд духовного крещения (consolamentum), что кажется будто столешница использовалось в качестве обрядового стола.

Значит ли это, что она изначально предназначалась для церемонии духовного крещения? Стайн Шнайдер утверждает, что именно так оно и было, но его теория не бесспорна. Ведь мы не знаем, наносились ли на круглые столы для духовного крещения катаров дуалистические изображения. Столешница Босха представляет собой прямоугольник, а не круг, и, кроме того, перед нами копия, а не оригинал. Но вне зависимости от того, какой была ее изначальная функция, нет сомнения, что столешница содержит тайные знаки, адресованные катарам и напоминающие о духовном крещении. В последующих главах мы рассмотрим, насколько в иконографии других произведений Босха используется символика обрядового стола и его основного предназначения.

Тайные знаки триптиха «Воз сена»

Мы не знаем об истинном предназначении столешницы, но, несомненно, в работах Босха круг является символом Земли. В произведениях «Святой Иоанн на Патмосе» (Берлин) и «Семь смертных грехов» (Мадрид) Босх дает образ Иисуса в самом центре круга. Иисус присутствует не в границах материального мира — он представляет собой канал, по которому душа может подняться с Земли в сферу духа. Неудивительно, что в некоторых работах Босха Иисус изображен буквально как простирающийся до небес путь к спасению. В качестве примера данной трактовки рассмотрим известный гобелен, хранящийся в Королевском дворце в Мадриде (цв. ил. 35). Гобелен воспроизводит композицию утраченного живописного произведения, созданного по мотивам триптиха Босха «Воз сена»[158]. Данная версия отличается от триптиха по формату, однако замысел остался прежним.

В гобелене «Воз сена» изображение Земли напоминает круги в работах «Святой Иоанн на Патмосе» и «Семь смертных грехов», но это не глаз, и в центре его нет Иисуса. Здесь Спаситель представлен в символической форме большого, украшенного драгоценными камнями креста, который устремляется вверх к невидимым духовным сферам вне физической Вселенной. Космический крест является антропоморфным изображением, известным в манихействе и катаризме (см. главу 10, схему 2). В композиции гобелена он расположен в верхней правой

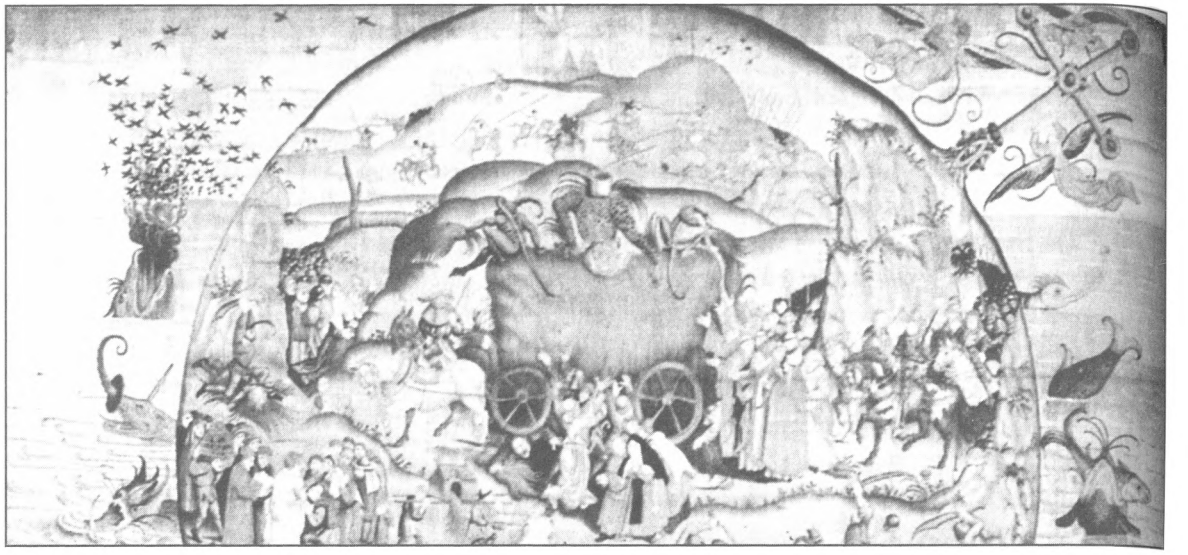


Рис. 22. Гобелен по утраченной картине Босха «Воз сена» (ил. 35). Императорский дворец, Мадрид

стороне Земли, а значит, в живописном оригинале — гобелены зеркально меняют копируемый рисунок — он был слева. Как раз там он и должен был находиться, поскольку в соответствии со средневековыми представлениями именно с левой части Земли души поднимаются к небесам (рис. 22, 23).

Крест в гобелене «Воз сена» является катарским изображением Спасителя как пути спасения из адского мира. Однако это не единственный крест в композиции. В окружении стаи черных птиц можно рассмотреть и другой крест, намного меньше первого. Этот второй крест с распятием считался в катаризме знаком самопожертвования того, кто осознанно принимает духовную смерть ради погружения в материю. Крест расположен на холме в земном круге слева от символического изображения Спасителя. Под темным земным крестом мы видим толпы людей, выходящих из-за высоких скал. На холмах армии сталкиваются в битве. Скалы представляют собой упрощенную версию фантастических врат рая, описанных в триптихе «Сад земных наслаждений».

На переднем плане, выполненном в темных коричневых тонах, который занимает большую часть круга в гобелене «Воз сена», толпятся

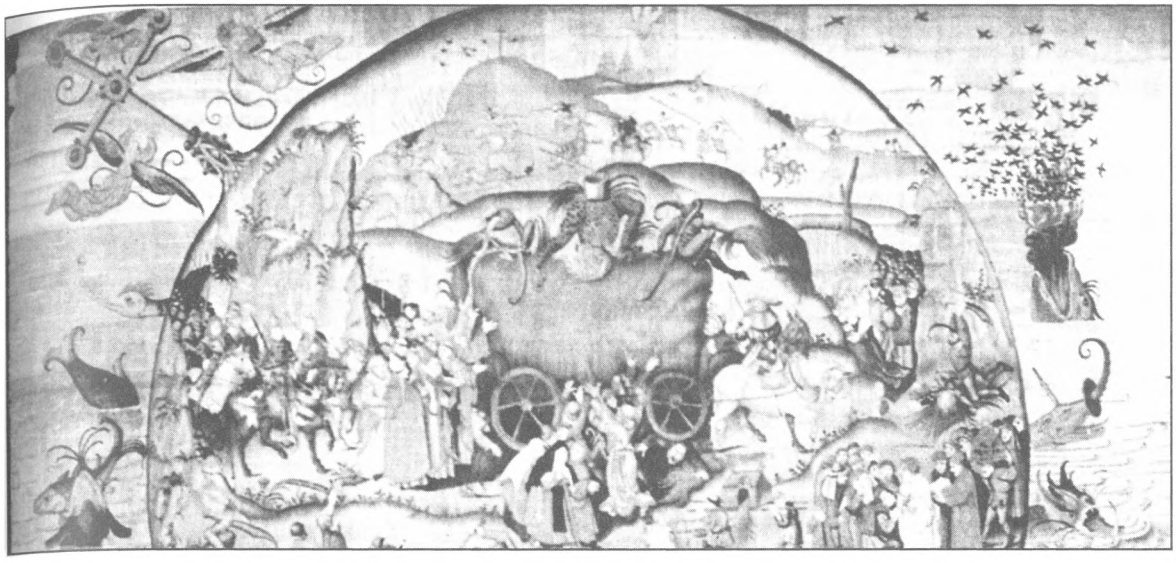


Рис. 23. Зеркальное отображение рисунка 22 с антропоморфным крестом слева (гобелен по утраченной картине Босха «Воз сена»)

мужчины, женщины и демоны. Три дьявола, сидящие наверху телеги, раздают людям сено, которое является известным символом вожделенных мирских благ. Ни один человек на всей земле не проявляет ни малейшего интереса к украшенному драгоценными камнями кресту, указывающему путь к спасению из мира, находящегося во власти дьявола. Все заняты только своими земными интересами и жаждой наживы, к чему людей подталкивают многочисленные демоны, смешавшиеся с толпой.

Земной круг в гобелене «Воз сена» окружен чудовищами и хищными рыбами, которые выныривают из морских глубин. Здесь они написаны более реалистично по сравнению с изображением демонической среды, окружающей так называемый «глаз» в картине «Святой Иоанн на Патмосе» (Берлин). На гобелене демоны не окружают землю, а обитают во вселенском океане, на водах которого покоится земной круг. Над океаном мы видим «второе небо», окружающее Землю. Такая картина мироздания является своего рода демонической матрицей. Катарская структура вселенной представляла дуалистическую версию

библейской космологии (см. схему 2). Описание тверди земной посреди воды имеется в Первой Книге Бытия Ветхого Завета. Подобные описания могут быть найдены и в катарской Тайной книге, и в богомильском апокрифе «Тивериадское море». Они рассмотрены Ивановым в его научном труде «Богомильские книги и легенды»[159].

Достигающий небес, украшенный сверкающими драгоценными камнями духовный крест композиционно уравновешивает гигантское морское чудовище, изображенное художником первоначально в эскизном рисунке с правой стороны (где располагался ад). Голова чудовища появляется из вод океана, окружающего Землю. Из его огненной пасти поднимаются клубы дыма и стаи черных птиц. Морской монстр — древний символ подземного царства, преисподней, или ада. Он присутствует во многих легендах и мифах народов мира, а также является постоянным образом в средневековых толкованиях Страшного суда. Чудовище хватает души и увлекает их в сатанинское Царство тьмы. В гобелене Босха это — антитеза духовному кресту, самая глубокая пропасть, в которой могут оказаться души.

В период позднего Средневековья библейская космология уже не трактовалась буквально. Образованные люди считали, что Земля находится в центре прозрачных планетарных сфер (см. схему 3). Исследователи творчества Босха придерживаются общего мнения, что художник получил хорошее образование, то есть он хорошо знал средневековую космологию. Вероятно, он осознанно использовал в этом произведении библейское описание мироздания. В то же время оно не повторяется буквально: соответствие Книге Бытия неполное. В Библии, конечно, не говорится, что Земля или воды океана вокруг нее созданы Сатаной и населены демонами. Известно только одно описание вселенной, которое полностью совпадает с гобеленом Босха. Это — космология катаров.

По сравнению с гобеленом, композиционное решение триптиха «Воз сена» (Мадрид, ил. 16–18) кажется менее причудливым и еретическим. Но и в нем просматриваются те же идеи художника. В центральной части мы видим телегу с сеном, за которой следует толпа людей разных сословий: от самых высоких до самых низких. Как и на гобелене, они дерутся за сено, не замечая Спасителя, который парит в небе над ними с широко раскинутыми руками (указание пути от

земного мира к миру небесному). За небольшим исключением надменных дворян и верховного духовенства, следующих за телегой с сеном верхом на лошадях, изображенные в центральной части триптиха люди являются выражением духовной слабости и неведения, но не зла. Они — обычные обманутые представители рода человеческого. Как и любовники, изображенные на стоге сена, все они могут обратиться как к ангелу, так и к дьяволу. Находясь в мире Сатаны, они продолжают предаваться наслаждениям, впадая в грехи сладострастия, алчности и гнева. Они не помнят о своей принадлежности духовному миру, из которого пришли, и их общий дух, изображенный в образе Иисуса, уязвлен и забыт.

В обоих вариантах «Воза сена» телега направляется в ад. В триптихе плачевная судьба человечества показана с большей очевидностью. Здесь телега, сопровождаемая дерущейся алчной толпой, движется в направлении его правой части, где изображены адские муки и пылающее огнем небо. Картина ада показана как продолжение земного мира и словно проявляет сущность сатанинской реальности. Далее в главе 12 мы рассмотрим, как для душ, которые между реинкарнациями оказались в преисподней, материя открывает свое истинное лицо.

Толпы дерущихся людей в композиции триптиха «Воз сена» (в обоих вариантах) на удивление напоминают описания людей в одном из манихейских коптских псалмов IV века, созданном за тысячу сто лет до рождения Босха:

Мир, откуда я пришел,
полон зла, зависти, ненависти и вражды.
Там все убивают друг друга,
разрубая плоть мечом.
Есть творение, идея и творение...
Люди сломлены
и пали лицом вниз.
Их лица не обращены к Царству света.
Человечество погрязло во зле...
...возведите взоры свои к небесам;
Вы увидите над миром справедливого бога...[160]

Страсти Христовы по Босху

В произведениях «Семь смертных грехов» и «Воз сена» Босх создает образ Иисуса, готового всегда помочь тем, кто уверовал в Него. В то же время Иисус не принуждает к вере души, заблудшие в мире Сатаны. Изображая Страсти Христовы, автор не показывает в композиции обычных грешников, а окружает Спасителя демонами в человеческом обличье, которые Ему противоборствуют. Их странные шутовские образы созданы не только необузданным воображением художника, они выдержаны в символике катаро-манихейской традиции. Согласно теологии этих вероучений, Иисус на самом деле не испытывал физических страданий, поскольку не обладал реальным телом, которому можно причинить боль. Манихеи трактовали Страсти Христовы как страдания света или духа в сатанинском мире материи, враждебном и чужеродном Ему по своей сути[161]. Эти представления манихеев, унаследованные катарами, Босх отражает в экспрессивных композициях, посвященных теме Страстей.

Изображение мучителей Христа в уродливых образах нельзя назвать чем-то новым или оригинальным. Подобные сцены встречаются во многих произведениях голландских живописцев и мастеров резьбы по дереву XV и XVI веков. Но в работах Босха образы становятся предельно гротескными и чудовищно безобразными, проявляя свою внутреннюю звериную сущность. Художник достигает максимальной экспрессии за счет причудливых деталей одежды и деформации лиц. Персонажи трудно принять за обычных людей. Это — демоны в человеческом обличье, сатанинская природа которых прорывается наружу чудовищным уродством. Наряду с приспешниками «папы римского», изображенного в проеме вертепа («Поклонение волхвов», музей Прадо), они представляют собой силы тьмы, набрасывающиеся на свет, едва он появляется на Земле. Манихеи и катары часто называли демонов хищниками, стервятниками или волками.

Звериная жестокость, насмешки и лицемерие демонов, терзающих Спасителя в картинах Босха, почти точно совпадают с описаниями, данными в одном из манихейских коптских псалмов:

Образ Света явился
Среди зверей...
Они преклонились... и пали на колени,
Они поклонялись ему...
И демоны говорили это,
Однако в их сердцах таилось зло:
Давайте набросимся на него
И свяжем Его...
И закроем Его в мире так...
Чтобы Он не смог вернуться...[162]

В традиционной христианской живописи мучителями Христа обычно изображают только иудеев и римских легионеров. У Босха, напротив, мы видим в толпе преследователей самые разные фигуры. В картине «Ессе Homo» (Франкфурт, цв. ил. 39) стоящий на террасе Христос подвергается осмеянию разношерстной толпы, где на первом плане, видимо, легионер, рядом с которым человек в красном плаще и шляпе и за ним иудей в ермолке, опирающийся на остроконечный металлический крест. На заднем плане — толпа у входа в здание, над которым вывешен красный флаг с исламским полумесяцем.

В других композициях Босха, посвященных этой теме, фигуры изображены крупно, по пояс, словно приближены к зрителю. По мнению ряда ученых, здесь сказывается влияние итальянского искусства, и особенно Леонардо. Это — еще одно свидетельство того, что Босх посещал Венецию. В такой стилистике выдержаны две картины «Увенчание терновым венцом», одна из которых находится в Национальной галерее в Лондоне, а другая — в монастыре Сан Лоренсо в Эскориале (цв. ил. 40, 41). В этих работах, как отмечает Шарль де Тольнэ, преследователи окружают Спасителя подобно стае диких зверей[163]. Иисус отстраненно претерпевает мучения, не глядя на них. Среди Его мучителей не только представители официальной церкви, но и верхушки военной и государственной власти. В «Увенчании терновым венцом» в форме тонда (Эскориал) в одеянии одной из фигур можно заметить герб династии Габсбургов с двуглавым орлом[164]. Катары считали, что богатые и влиятельные аристократы служат Сатане, воплощая его планы[165].

Подробные исследования картины Босха «Увенчание терновым венцом» (Национальная галерея, Лондон) проведены Фостером и Тюдор-Крэйг. Несмотря на то что эти ученые не относили художника к еретикам, их описание его творчества во многом перекликается с катарскими представлениями. В книге «Тайная жизнь картин» они пишут, что это произведение имеет глубокий подтекст, который позволяет считать Иисуса символом общечеловеческого духа, а Его четырех мучителей представителями четырех темпераментов[166]. Катары относились к физическому телу как к творению Сатаны. Босх, вероятно, разделял их представления, что не могло не отразиться в его творчестве.

На другом уровне восприятия символики Босха, отмечают Фостер и Тюдор-Крэйг, Иисус окружен священниками и военными. В рамках данной интерпретации на втором плане слева человек с поднятым кулаком — военный, рядом с ним в головном уборе со звездой и полумесяцем — мусульманин, на первом плане справа — еврей и над ним в верхней правой части картины христианский священник. Для нашего исследования наиболее интересен именно образ священника. По мнению Фостера и Тюдор-Крэйг, изображенные на его шляпе листья дуба и желуди повторяют символы в гербе папской семьи делла Ровере. В своей телевизионной программе 1987 года на канале Би-би-си Тюдор-Крэйг предположила, что ворот с шипами мог означать связь этого человека с доминиканцами. Монахов, носивших черно-белые одежды, называли также «божьи псы»[167].

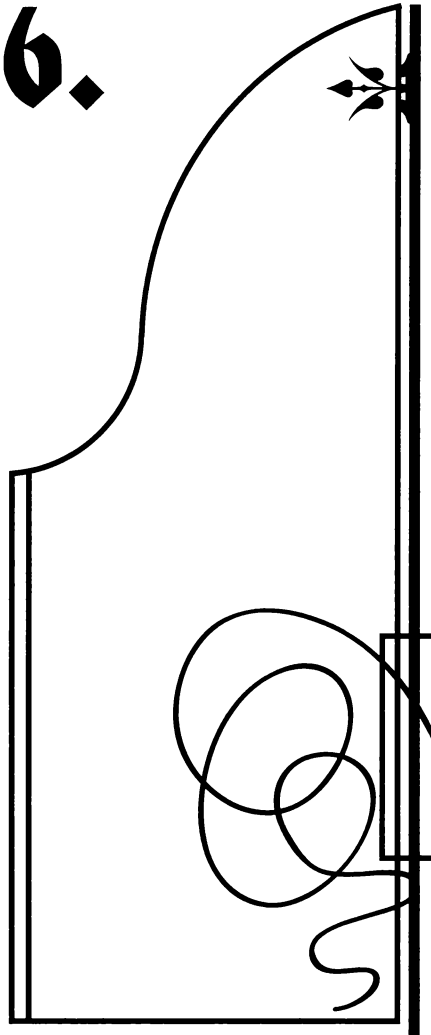
Данная интерпретация приобретает особый смысл, если считать Босха тайным еретиком-катаром. Выражение лица «доминиканца» может показаться сочувствующим, но устрашающий ворот с шипами и металлический диск с темной жемчужиной в центре говорит об обратном. Мотив металлической жемчужины, встречающийся и на средневековых доспехах, используется художником как демонический знак. Босх показывает, что душа с таким ядром безнадежна и уже не сможет выйти на путь праведный.

Демонизация образов достигает своего апогея в картине «Несение Креста» (Гент, цв. ил. 42). Здесь беснующаяся толпа изображена художником настолько убедительно, что кажется, будто эти люди действительно на грани безумия. Христос и добрый разбойник на втором плане справа словно задыхаются, впадая в полусознательное состояние,

описанное в манихейских текстах как «отравление» или «опьянение» сатанинским миром. Варвары открыто выражают свою враждебность, за исключением святой Вероники, изображенной на переднем плане слева. Искусствоведы обычно причисляют Веронику к двум другими положительным образам в композиции: Христа и доброго разбойника. Но Босх, возможно, придерживался другого мнения. В его сюжете на тему Страстей Христовых, помещенном на правой внешней створке алтаря «Искушение святого Антония» (Лиссабон, цв. ил. 44), Вероника находится среди мучителей Христа. Возможно, и в картине «Несение Креста» ее образ имеет негативную окраску. Ее двуликость раскрывается пластически посредством совмещения двух голов. Другое «лицо» Вероники — брюзжащий седой старик в красной шляпе — обращено к Иисусу, в то время как «святая» смотрит в другую сторону. Вероника, имя которой означает «истинная икона», держит в руках ткань с изображением Спаса Нерукотворного. Вероятно, в представлении Босха это изображение Христа было ложной, церковной иконой. Едва заметная ухмылка и скромно опущенные веки придают ее лицу выражение лицемерного благочестия. В образе Вероники художник персонифицировал «набожное» лицо сатанинской церкви. Другой ее облик олицетворял злобу и сатанинскую ненависть к правде.

Во всех произведениях Босха на тему Страстей Христовых гонения Иисуса демонами имеют вселенский характер. В то же самое время конкретные индивидуальные черты некоторых бесовских персонажей говорят о том, что битва тьмы и света разыгрывается также и на человеческом уровне в обыденном мире. Весьма вероятно, что во всех этих работах, и особенно в картине «Несение Креста», выражены скрытые переживания Босха, видевшего закат катаризма под давлением сил тьмы. Катары считали, что официальная церковь с ее ложной верой и неприятием их вероучения о настоящей миссии Христа будет упорствовать не только в преследовании катаризма, но и самого Спасителя. Гонения со стороны церкви воспринимались катарами как торжество сатанинских сил тьмы, захвативших души людей.

6. Образы святых в творчестве Босха



Итак, мы рассмотрели, каким образом два брата — Иисус и Сатана — взаимодействуют с людьми и демонами в человеческом обличье. Однако это не полная картина катарского вероучения. Катары верили, что некоторые люди могут превзойти обычных смертных и достичь состояния, в котором их больше не тревожат земные соблазны.

Несвятые святые

В произведениях Босха встречаются многочисленные изображения святых, ведь именно им удалось справиться с происками Сатаны и его свиты. Вместе с тем отношение к ним художника неоднозначно. При

внимательном изучении образов святых можно заметить, что далеко не все они достигли настоящей святости. Босх показывает, что только некоторые из них остаются безучастными к дьявольским искушениям, олицетворенным в причудливых звероподобных или растительных формах. Другие тесно соприкасаются с чудовищами, становясь частью их мира. К этой второй категории «не очень святых» художник относит людей, стремящихся достичь союза с Богом посредством исповедания лживой религии дьявола. Босх пластически объединяет их образы с искаженными демоническими формами — символами греховности. Он также окружает их ветхозаветной христианской атрибутикой, представленной в негативной трактовке, что вызывает недоумение исследователей, которые считают Босха обычным католиком, почитающим святых.

Позиция художника крайне враждебна по отношению ко всем вероучениям, в основу которых положена идея поклонения Иегове. Творчество Босха отражает представления катаров о том, что все официальные религии являются порождением Сатаны и служат его целям. Согласно европейскому и балканскому катаризму, святые Римской католической и греческой православной церквей на самом деле не были носителями настоящей святости. Да и могли ли они быть истинно святыми, исповедуя ложную религию Сатаны? Они чтили Ветхий Завет и поклонялись Распятию, однако, по мнению катаров, заключили сделку с дьяволом, чтобы при жизни творить чудеса бесовскими силами, а после смерти сохранять способность чудотворения за своими святыми мощами[168].

Монашество и триптих «Искушение святого Антония»

К «заблуждающимся» святым Босх причисляет и святого Антония, образ которого часто появляется в произведениях художника. Египтянин по происхождению, не связанный непосредственно ни с одной из христианских религий, святой известен как основатель монашества. Босх облекает его в разные монашеские одежды, ассоциирующиеся каким-либо определенным орденом. Художник использует этот образ в качестве общего символа монаха или священника, при этом не наделяя

его положительными качествами. Бесы, всегда мучащие святых, вступают с Антонием в тесный контакт и становятся неотъемлемой частью его жизни. Во всяком случае, Антоний не борется с ними и, очевидно, не собирается их побеждать.

Триптих «Искушение святого Антония» (Национальный музей древнего искусства, Лиссабон) является наиболее убедительным примером авторской трактовки образа этого святого. Символика триптиха очень сложна, о чем уже немало писалось. Исследователи пришли к общему мнению, что здесь художник прибегает к аллюзии колдовства и бесовщины. Это — бесспорный факт, но мы постараемся проследить всю последующую цепь символов. Бесовские, колдовские и другие негативные знаки в их глубинном понимании могут быть увязаны с иудаизмом, христианством и институтом монашества.

Монашество и инквизиция

Внешние створки триптиха «Искушение святого Антония» (цв. ил. 43, 44) раскрывают тему зла, сотворенного Сатаной и его приспешниками. В сюжетах размещенных на них композиций отражено нападение тьмы на силы света. Мы видим, как демоны в человеческом облике хватают и подвергают мучениям Иисуса, персонификацию света. На переднем плане эти события повторяются на уровне людей. Здесь обманутые злобные священники нападают на людей, пытавшихся слушать Слово Божье.

На левой внешней створке триптиха (цв. ил. 43) изображено взятие под стражу Иисуса. На переднем плане святой Петр, обычно ассоциирующийся с папой римским, замахнулся ножом, чтобы отрезать ухо слуге иудейского первосвященника. Катары считали иудейского первосвященника прообразом папы римского (католическую церковь они назвали «синагогой Сатаны»). Следовательно, святой Петр нападает на собственного слугу. Другими словами, жертва является представителем духовенства и наиболее вероятно, что это — сам святой Антоний. Босх изображает «слугу папы римского» паломником, посох которого и фонарь брошены на землю во время удара. Паломнику и раньше чинили препятствия в его религиозных исканиях,

а после того, как Петр отрезал ему ухо, он уже не сможет услышать истинное слово Иисуса.

Согласно Евангелию, Иисус исцеляет слугу. Но в картине Босха и сам Спаситель буквально упал на колени. Он явно не в силах помочь незадачливому паломнику, и тот остается жертвой церкви, по крайней мере, какое-то время. В этой сцене, однако, мы видим и того, кому удалось бежать из мира Сатаны. «Один юноша, завернувшись по нагому телу в покрывало, следовал за Ним; и воины схватили его» (Мрк. 14:51). Символика, связанная с его историей, будет подробно рассмотрена в главе 12.

На правой внешней створке триптиха (цв. ил. 44), предположительно, изображены катары, которых преследует церковь. Два болтливых монаха — один сидит слева, другой стоит справа,— несомненно, францисканцы. Они обращаются к двум пленникам, которые, с христианской точки зрения, разбойники, распятые вместе с Христом. Эти и другие подобные персонажи в картинах Босха на тему Страстей Христовых на первый взгляд являются жертвами Римского понтификата. Но это только их внешнее проявление. Босх был образованным и сложным человеком. Художник обращался к этим сюжетам не из желания угодить публике, у них было другое скрытое предназначение, связанное с событиями его собственной жизни. Перед нами два еретика-катара, попавшие в руки инквизиции.

Интересно, что оба монаха, изображенных на правой внешней створке триптиха «Искушение святого Антония», — францисканцы. Изначально катаров преследовали доминиканцы, но во времена Босха к ним присоединились главным образом францисканцы, жившие в Венеции, Боснии и на Далматинском побережье[169]. Так, на ногах разбойника, связанного палачом и увещеваемого францисканским монахом, только один ботинок, что могло означать его растерянность. Возможно, это образ еретика, слабеющего духом. К другому разбойнику (стойкому), понуро сидящему рядом с удерживающим его монахом, приближается жестокий палач с веревкой в руках и горящим факелом на шляпе. Возможно, Босх таким образом указывал на костры инквизиции, в которых гибли катарские священники и простые верующие катары? Пожалуй, это наиболее вероятное объяснение столь трудного для расшифровки символа.

Религии Сатаны

Сюжеты центральной части триптиха «Искушение святого Антония» (цв. ил. 45) — яркая иллюстрация неприязни Босха к монахам, священникам и вообще к католической религии. Его негативное отношение к иудаизму, предшествовавшему христианству, тоже очевидно. Художник использует в композиции знаковый образ полуразбитой колонны с богатым декором. Верхняя часть архитектурной конструкции полностью разрушена, и на камне растет мертвое дерево. Колонна — древний тайный знак, связанный с Древом жизни и Древом смерти. Ее цельное изображение, устремленное ввысь к небесам, является символом Христа и спасения (см. главу 10). Изображение разрушенной колонны имеет противоположное значение, символизируя Сатану и смерть[170]. В работе Босха это — Древо смерти. Мы уже отмечали в главе 5, что этот важный катаро-манихейский символ неоднократно повторяется в триптихе «Сад земных наслаждений». В «Искушении святого Антония» растущие на каменных развалинах голые деревья подчеркивают идею нежизнеспособности религии Сатаны, служащей для заманивания людских душ в мир материи.

Колонна — Древо смерти — украшена ветхозаветными сюжетами, расположенными вокруг нее горизонтальными полосами (цв. ил. 48). Из пролома в стене смотрит сова, белые перья которой напоминают бороду Иеговы. Отверстие расположено за обезьяной или свиньей, сидящей на приподнятой платформе. Обезьяно-свинья, по-видимому, является изображением иудейского бога. Она принимает дары от поклоняющейся ей толпы. На первом плане стоящий на коленях человек в еврейском головном уборе протягивает ей лебедя. Как мы уже отмечали, в иконографии Босха лебедь является символом сладострастия, идолопоклонства и лицемерия. Бык и ягненок, традиционные образы Ветхого Завета, тоже преподносятся божеству. Катары верили, что Иегова-Сатана помог евреям бежать из Египта и достичь Земли обетованной, за что те превознесли его как бога и принесли ему в дар жертвенных животных[171]. В то же время жертвоприношение как тяжкий грех[172] категорически отвергалось катаризмом, утверждавшим принцип ненасилия и недопустимости убийства человека или животного.

Уровнем выше мы видим экспрессивно танцующие фигуры детей Израиля, над ними почти на уровне Моисея стоит ягненок. Образ Моисея, получающего из рук Иеговы скрижали Завета, дан не в полном соответствии с каноном. Заметно, что его обычные рожки преувеличены, что делает их похожими на бесовские. Может даже показаться, что у него есть хвост. Катары считали, что Моисей был обманут Иеговой-Сатаной. Катарская Тайная книга утверждает, что именно Сатана рассказал Моисею о своем вероучении и велел ему передать завет иудеям[173].

В самом низу колонны изображены двое иудеев, несущих из земли Ханаанской виноградную гроздь, срезанную в долине Есхол (Числ. 13: 17–29). Виноградины написаны крупно и напоминают фрукты триптиха «Сад земных наслаждений». Они олицетворяют сладострастие и готовность плодиться и размножаться по завету Сатаны. Изображенный ниже этой сцены олень, преследуемый охотником и собакой, подтверждает это послание (см. также рис. 40). Погоня идет среди густых кустарников, которые препятствуют движению как преследователей, так и жертвы. Олень — библейский символы души (Псалом 42). В гностицизме олень означает душу, попавшую в колесо реинкарнаций[174]. Такая трактовка данного образа, вероятно, используется и в иконографии Босха. Здесь охота является символом преследования бесами грешной души, а не бытовой сценой средневекового искусства. Аналогичные изображения охоты встречаются на боснийских надгробных плитах (см. главу 12). Таким образом, Босх не просто оформляет колонну, а вкладывает в это оформление определенный смысл. Мытарства души продолжаются в дьявольском лесу наслаждений и перевоплощений.

Основание сатанинской колонны покоится в грязном озере, где обитают бесовские сущности. Внешний облик бесов соответствует гностическому учению о том, что физическое рождение является духовной смертью. Так, например, подобно трупу разлагается тело звероподобного монаха, читающего книгу. Справа от колонны изображена дьяволица, облаченная в кору сухого дерева, она восседает на крысе и держит на руках безжизненное тело запеленатого ребенка. По мнению Бакса и ряда других исследователей, этот образ, наряду с фигурой женщины в синем в правой части триптиха, является своего рода

пародией на Деву Марию. Это объяснимо, если, согласно катаризму, считать Марию обычной земной женщиной. Рядом с ней черный рыцарь верхом на животном, кувшиноподобное тело которого является символом вожделения и похоти. Повсюду в грязном болоте видны изображения младенцев, попавших в ловушку материи, слева у самой кромки воды дано фаллическое изображение монстра. Все эти персонажи передают негативное отношение художника к продолжению рода. Босх в символической форме утверждает, что телесные удовольствия приводят к энтропии души и что церковь, благословляющая семейные узы и рождение детей, принадлежит миру Сатаны.

Ветхозаветная колонна, возвышающаяся из грязных вод, стоит рядом с темным как пещера зданием. В центре композиции коленопреклоненный святой Антоний окружен толпой демонов. Согласно истории его жития, Антоний входил в пещеру или могилу, где подвергался нападению демонов. В гностицизме и катаризме яма символизирует землю, а могила — физическое тело. Другими словами, святой Антоний спускался в мир Сатаны. Вместо пещеры художник изображает разрушенное здание как знак духовного обнищания, проникающего повсюду, в том числе и в церковь, с помощью которой Сатана завлекает души в материальный мир. Здание-пещера объединено с ветхозаветной колонной, демонстрируя христианскую идею о преемственности Ветхого и Нового Завета.

Иисус живой и Иисус мертвый

В глубине темного помещения, словно глубоко под землей, два изображения Иисуса. Одно — каноническое христианское Распятие с безжизненной фигурой Христа. Другое — конкретный образ живого Иисуса, в котором угадывается внутренний Божественный свет или Божественная природа. Описание живого Иисуса найдено в гностическом манихейском тексте — апокрифическом Евангелии от Фомы[175]. Живой Иисус поднял руку в благословляющем жесте, будто давая надежду на спасение души и жизнь вечную. Однако спасти душу можно только при условии, что люди постигнут истинный смысл послания Иисуса и перестанут поклоняться ложным святыням религии

Сатаны. Использование художником направленного света, проникающего внутрь здания через отверстие в стене, является не только пластическим приемом, но и символом надежды. Оно перекликается с эпизодом Жития святого Антония, когда появившийся в лучах света Иисус изгоняет всех мучивших святого бесов. В рамках гностицизма и катаризма луч света означает слово истины, которое Иисус принес в мир. Если бы святой Антоний мог осознать это, то он одержал бы победу над бесами. Но кажется, что ему это не по силам. Святой стоит на коленях, по-своему интерпретировав благословение Христа, и даже не смотрит на луч света. Все окружающие его служат сатанинскую мессу, и нет ни малейшего признака, что ему удастся победить их. Как указывает Гамбургер в своей статье, опубликованной в 1984 году, картина Босха «Фокусник» (цв. ил. 14) тоже является пародией на католическую мессу, где, пользуясь хитрыми уловками, евхаристию совершают шарлатаны.

Святой Антоний и церковь

Во всех сюжетах триптиха «Искушение святого Антония» Босх говорит о причастности святого к «религиозному» колдовству, погружающему его в мир Сатаны. Рамки исследования не позволяют нам привести полный анализ всего произведения, остановимся лишь на особенно интересных моментах левой части триптиха (цв. ил. 46). Здесь высоко в небе бесы терзают святого Антония, молящегося о помощи и спасении. Под ним на земле в изображении жилища, часть которого сформирована стоящим на четвереньках великаном, художник совмещает живую и неживую форму. У великана ранена левая нога — символ греха сладострастия. Сухие ветки сатанинского Древа смерти растут из его ног. Его тело покрывает собой бордель, из окна которого выглядывает женщина. Эта сюрреалистическая конструкция, представляющая собой вероятную хижину Антония, показывает, по мнению многих ученых, что и сам святой подвержен грехам. Четыре беса в церковных рясах направляются ко входу в жилище, расположенному между ног великана. По-видимому, они собираются навестить его обитателей.

С левой стороны хижины чудовищная рыба с хвостом скорпиона, украшенным соборной башней, пытается проглотить рыбу поменьше. Рыба — христианский символ крещения, в то время как скорпион, по мнению Бакса, является знаком лицемерия, предательства и иудаизма[176]. Башня, стоящая на красной раковине скорпиона объединяет большую рыбу с «синагогой Сатаны», а металлический диск является символом духовной смерти (см. главы 4 и 5). Проглотить рыбку чудовищу помогает демон, который держит веревку. Жертва — вероятный символ обманутого христианина или иное изображение святого Антония, который, приняв ложную религию Сатаны, оказался в ловушке материального мира.

Святой Антоний и окружающие его бесы символизируют Римскую католическую церковь, о чем свидетельствует и изображенный под мостом демон, который словно готовит заговор, ведя тайную переписку (левая часть триптиха). Как указывает Бигль, демон внешне напоминает Александра VI, папу римского в период с 1492 по 1503 год, которого многие считали Антихристом[177]. Такое же отношение к папе римскому как к Антихристу мы видим в произведении «Поклонение волхвов» (глава 1). Рядом с бесовского вида «папой» изображена стоящая на яйце большая цапля, пожирающая собственных едва вылупившихся птенцов. Тело птицы повторяет цвет и форму головного убора «папы». Очевидно, что это еще один «комплимент» в адрес Римской католической церкви.

Группа из четырех мужчин идет по мосту, под которым притаился босховский римский папа. Один из них — святой Антоний, ослабевший и истощенный в борьбе с демонами. Его поддерживают трое, помогая ему добраться до своей хижины, которая не станет ему защитой от бесов. Образ одного из помощников, кажется, несет в себе проблеск надежды. Это — человек в красном плаще. В отличие от святого Антония и других спутников, этот человек не носит монашеские одежды. Он больше похож на «странника», искренне ищущего истину (см. главу 7). Он не выглядит счастливым, но не склоняет головы. Этот образ раскрывает идею о том, что только не связанный с церковью человек может предложить помощь и поддержку, в которых так нуждается замученный святой.

В картинах Босха важна каждая деталь, и два корабля в композиции левой части триптиха — не исключение. Корабли противопо-

ставлены друг другу и показывают разные пути в духовные сферы. Судно под белым парусом служит противовесом по отношению к судну, темный парус которого приспущен. Темный корабль символизирует путь святого Антония и его сторонников, а светлый показывает путь «странника». Босх, как всегда, предлагает зрителю выбор между темными и светлыми силами, между спасением души и духовной смертью.

«Святой Иероним за молитвой»

Другой святой мученик, образ которого Босх представляет не совсем в позитивном свете, — святой Иероним. Художник связывает этого отшельника и переводчика Библии, одного из отцов-основателей христианской церкви, с инквизицией и ее преступлениями. Как и святой Антоний, Иероним стремится к союзу с Богом, но не может достичь поставленной цели, идя по пути религии, созданной Сатаной.

Такие представления художника нашли свое отражение в его живописной работе «Святой Иероним за молитвой» (Музей изящных искусств, Гент, цв. ил. 49). Босх изображает обессиленного Иеронима лежащим в дикой местности или пустыне (манихейская метафора земли)[178]. Босх изображает пустыню как темное грязное болото, которое отделено от спокойного мирного пейзажа второго плана. Иероним молится во мраке, сжимая распятие. Вокруг него обычные босховские символы Сатаны и его лжерелигии. Так, на сухой ветке справа от Иеронима сидит сова. Этот символ Князя мира сего присутствует и в картине «Блудный сын» (Музей Бойманса — ван Бёнингена, Роттердам; см. главу 7). Слева на переднем плане в темном углу можно рассмотреть петуха, спокойно направляющегося в сторону притаившейся лисы: метафора обманутой души, которая по неведению себе на погибель отправляется в ловушку. В графической работе Босха «Слышащий лес и зрячее поле» использована такая же метафора. Негативное отношение распространяется и на скрижали Завета, расположенные над головой святого Иеронима. С одной стороны, они связывают образ Иеронима с законами Иеговы-Сатаны, Бога Ветхого Завета. С другой — напоминают надгробную плиту, что может означать духовную смерть, к которой приводит религия Сатаны.

В произведении «Святой Иероним за молитвой» присутствует ряд символов, подобных тем, что мы видели в триптихе «Сад земных наслаждений». Например, большая полая раковина-растение, наполовину погруженная в болотную грязь рядом со святым. Раковина разбита и сквозь нее растет голая ветвь дерева. Этот символ говорит о греховности святого, неспособного отказаться от телесных желаний. Иероним лежит в пещере, напоминающей большую раковину мидии, — другой символ энтропии души. Форму камня, которым в покаянии он наносил себе удары, повторяет жемчужина под локтем святого. Жемчуг в манихействе, как уже отмечалось, был символом души с ядром света. Однако «душа» Иеронима изображена как тусклый серый камень, используемый для самобичевания. Эта метафора говорит о том, что душа Иеронима, заключенная в телесную оболочку, запятнана и нечиста.

«Святой Иоанн Креститель в пустыне»

Перед нами еще один изображенный Босхом святой, который в представлении большинства катаров изначально был служителем Сатаны. Этот демон в человеческом обличье, как ни странно, — Иоанн Креститель. Катары считали, что святой был ближайшим сообщником Иеговы-Сатаны. В Тайной книге говорится, что Иоанн Креститель, или пророк Элайджа, был послан на землю Князем тьмы, чтобы отобрать у Христа миссию Спасителя[179]. Он крестил водой, что в катаризме означало вовлечение в религию дьявола. Согласно катарской традиции, вода была темной демонической сферой, а погружение в нее считалось падением души в физический мир[180]. Следовательно, крещение водой приводило новообращенного к духовной смерти, а не возрождению.

В своей картине Босх предлагает странную интерпретацию образа Иоанна Крестителя (цв. ил. 50). Святой сидит на земле в тени огромного растения и указывает на ягненка. Растение приносит большие полые плоды. Из них сыплются жемчужные семена, которые клюют птицы. Такие символы уже встречались в триптихе «Сад земных наслаждений». Растение означает Древо смерти, вовлекающее души в

материальный мир. В катарской интерпретации растение, заманивающее души, указывает на союз Иоанна Крестителя с Сатаной.

Ягненок — канонический символ Христа — катарами воспринимается иначе. В иконографии Босха ягненок использовался как образ обманутого христианина, попавшего в дьявольскую ловушку из-за своей ложной веры. Он похож на овечку в правой части триптиха «Поклонение волхвов». Фоном служит пейзаж с изображением большой скалы (католическая церковь), из которой растет сухое дерево (еще одно Древо смерти). Иоанн Креститель, возможно, указывает на ягненка как на будущую жертву Сатаны.

Пейзаж, согласно евангельскому сюжету, должен представлять собой пустынную местность. И действительно, в нем можно увидеть голые скалы, однако это — не пустыня и не болото. Вокруг пышная растительность, напоминающая босховское изображение земного рая. Как и на последнем, в скалах видны пещеры, в полях бродят дикие животные (иногда похожие на маленьких чудовищ), переплетаются причудливые растения. На фоне скалы-церкви Иоанн Креститель спокойно расположился под Древом смерти в этом обманчиво прекрасном «раю», все его внимание направлено на ягненка.

Святые и Страшный суд

Негативное отношение Босха к святым, которых он связывает с Римской католической церковью, объясняет и необычную трактовку художником сцен Страшного суда. В отличие от других живописцев его времени, которые всегда в этих сценах изображают многочисленных святых, Босх в своем триптихе «Страшный суд» (Брюгге; цв. ил. 30) окружает Христа только четырьмя ангелами с трубами и четырнадцатью молящимися на коленях. Вероятно, это двенадцать апостолов и еще двое неизвестных святых. Поскольку катары считали многих канонизированных христианских святых грешниками, исповедовавшими ложную веру, неудивительно, что Босх не показывает их в окружении Христа.

7. Катарские священники и слушатели

Избранные

В творчестве Босха есть один святой, которого, в отличие от других, совсем не затронула греховность земной жизни с ее искушениями. Это — Иоанн Евангелист, любимый ученик Христа. Ему посвящена картина «Святой Иоанн на Патмосе» (Берлинская картинная галерея; цв. ил. 51). Взгляд святого устремлен ввысь к небесным видениям, бесы не смеют его беспокоить. Земной мир в форме сатанинского глаза — отраженного ока Бога (см. главу 5, цв. ил. 33) отнесен ко второму плану и композиционно отделен от пространства первого плана, где дана масштабная фигура Иоанна Евангелиста. Трактовка образа этого святого, душа и дух которого неподвластны греховным жела-



ниям, полностью выдержана в традициях катаризма. Катары считали его наиболее святым из всех апостолов. По их мнению, он, как и Иисус, был человеком только внешне. На самом деле он был ангелом Божьим, и тело его было бесплотным[181].

Иоанн не обращает внимания на бесов с их земными соблазнами, что является главным признаком святости того уровня, который гностики начала нашей эры называли «гнозис». Человек, достигший столь высокого духовного уровня, обретает истинное знание, осознает границы двух сфер и познает Бога в Царстве света. Такое знание освобождает человеческую душу от любой материальной зависимости.

Понятие «гнозис» не исчезло вместе с древними религиями, оно (или его средневековый эквивалент) хранилось катарскими священниками, именуемыми также совершенными или избранными. К числу избранных могли примкнуть как мужчины, так и женщины, которым удалось стать равнодушными к земным желаниям. Однако достичь такого состояния было очень трудно, а идя в одиночку по пути познания — невозможно. Катары считали, что для полного освобождения от материального мира душа нуждалась в большем, чем простая информация. Такое радикальное преобразование, с их точки зрения, могло произойти только в случае воссоединения душ с духом, который оставался в духовной сфере во время реинкарнаций. Воссоединения можно было достичь через крещение огнем и Святым Духом. Этот ритуал, как мы отмечали в главе 5, был также известен как «консоламентум» (consolamentum). Крещение огнем объединяло душу человека как с коллективным Святым Духом, так и с его собственным, личным духом.

Иисус, согласно катаризму, прошел крещение огнем и Святым Духом, что стало прообразом катарского «консоламентума». Духовное крещение Спасителя произошло вскоре после Его крещения водой в Иордане. Большинство катар считало крещение водой приобщением к сатанинской религии. Они верили, что для Иисуса крещение водой было лишь кратковременным погружением в материю, которое вскоре было остановлено крещением духовным.

После завершения земной миссии Иисуса, на Пятидесятницу, апостолы тоже испытали освобождение от притяжения материи. Они прошли крещение огнем, и на них сошел Святой Дух. Впоследствии

они получили способность передавать Святой Дух наложением рук. Катары верили, что обряд консоламентум давал такие же возможности. Имеются свидетельства того, что манихеи, мессалиане и, возможно, павликиане проводили такие обряды духовного крещения (см. главу 8). Во всяком случае, по мнению катаров, выстраивалась непрерывная цепь крещения огнем, посредством которой Святой Дух передавался от апостолов к избранным, которые продолжали передавать его другим катарским избранным и посвященным[182].

Катарский обряд крещения включает в себя наложение рук и Евангелия на голову новообращенного. Церемония заканчивалась «поцелуем мира», во время которого мужчины обнимали и целовали друг друга. Женщины также целовали друг друга, прикладывались к Евангелию, целовали плечо или локоть священника[183]. Неофит оставался в миру, но он больше не принадлежал мирской жизни. С этого времени он должен был хранить себя в чистоте: поститься, не допускать сексуальных контактов, не лгать и избегать клятв. Только нескольким женщинам и мужчинам удалось достичь духовного крещения при жизни и стать священниками. Это были те, чьи души изначально оказались менее греховными. Обычные катары не выдерживали во всей строгости установленных правил и удостаивались крещения только на смертном одре. Священники-катары выполняли различные обязанности, включая поддержку и наставление верующих, врачевание больных, миссионерскую деятельность, а также проведение обряда консоламентум.

Босх изображает такого духовного наставника в весьма неожиданном месте: в центральной части триптиха «Сад земных наслаждений». Мы видим слева на переднем плане композиции человека, окруженного небольшой группой слушателей (цв. ил. 52). По утверждению Бигля, он дан в противовес к трем фигурам, которые появляются из пещеры справа (цв. ил. 53). Большинство исследователей придерживается мнения, что это Адам, Ева и их потомок. Ева поймана в ловушку физического тела в материальном мире, Адам собирается присоединиться к ней. Символом энтропии души и продолжения человеческого рода является накрывающая Еву стеклянная колба — знак тела в алхимии. Колба украшена кругами. Сцена перекликается со стеклянной клеткой слева, в которой находятся две птицы-души. Одна птица уже внутри клетки, другая замешкалась на краю. Духовный учитель из левой

группы, в отличие от Адама и Евы, достиг освобождения от материи и указывает путь спасения из этого сада наслаждений и соблазнов. Но даже те немногие внимающие ему люди кажутся ошеломленными и не способными воспринять то, что он говорит.

Картина Босха «Извлечение камня глупости» (музей Прадо, Мадрид, цв. ил. 54) посвящена той же теме. Эта работа, вероятно, изображает посвященную. По мнению ряда исследователей, эта женщина (справа с книгой на голове) монахиня, хотя ее одежда, головной убор и кошелек больше подходят для пожилой супруги зажиточного дельца. В Нидерландах XV века такими платками покрывали головы женщины среднего класса. Будучи консервативными, они придерживались этой моды вплоть до конца столетия[184]. На заре катаризма посвященных (и мужчин, и женщин) можно было узнать по специфическим темным одеждам. Позднее, во времена инквизиции, это стало слишком опасным, и они вынуждены были носить обычную одежду, скрывая под ней катарский пояс[185].

Босх, указывая, что на картине изображен посвященный, прибегает к использованию особых знаков, а не традиционной катарской одежды. В его картине «Извлечение камня глупости» жест левой руки пожилой женщины и книга на ее голове должны были напомнить зрителю о катарском обряде крещения Святым Духом. Женщина облокачивается на круглый стол грибовидной формы, которая ассоциировалась с материальными образами сатанинского мира. В то же время, как мы отмечали в главе 5, круглое блюдо на подставке используется в мусульманских странах и сегодня для проведения религиозных обрядов. Блестящая металлическая поверхность стола служила символом Христа—Духовного солнца. В некоторых случаях она покрывалась узорами, отражающими греховность земного мира.

В картине Босха «Извлечение камня глупости» можно найти ряд образов, связанных с катарским обрядом духовного крещения. К такому выводу приходит ученый Стайн Шнайдер, который дает собственную трактовку деталям сюжета, полагая, что ритуал, проводимый женщиной в колпаке и монахом в черном, противопоставлен католицизму, лишающему человека права мыслить самостоятельно[186]. На наш взгляд, сюжет больше свидетельствует о тайной вере Босха: посвященная предлагает центральному персонажу принять духовное крещение,

но глупый человек, не обращая на нее внимания, отдает себя в руки шарлатанов-служителей Римской католической церкви.

Черная одежда одного из лекарей напоминает монашескую рясу. Одеяние лекаря, выполняющего операцию, неоднозначно. Его темный капюшон мог бы принадлежать монаху, однако розовая одежда, скорее всего, светская. Особенно странной кажется металлическая труба на его голове. Ничего подобного не встречается в искусстве того времени. Бакс полагает, что головной убор в форме воронки, пропускающей жидкость, использован как метафора расточительности, несдержанности, ненадежности, недобросовестности и обмана[187]. Надетая на голову лекаря, она прежде всего демонстрировала, что ему присущи все эти качества, но у символов всегда есть несколько значений. Возможно, воронка дает и другие комментарии к этому образу, в том числе и религиозного плана. На связь с религией указывает композиционное расположение фигуры, уравновешенное с другой стороны катарской посвященной. На их головах художник изображает предметы-символы. В катарском обряде крещения огнем и Святым Духом к голове неофита прикладывали Евангелие. Во время христианского обряда крещения человека окропляют святой водой. У Босха на голове посвященной книга, а у лекаря-шарлатана воронка для слива воды. Лекарь одет не как священник, вероятно, он лишь сослужит при крещении. В Средние века крещение водой проводилось непосвященными в сан клириками, кроме того, во время обряда неофит располагался лежа[188].

Воронка на голове перевернута, то есть практически через нее нельзя лить святую воду. Однако иначе ее нельзя было бы надеть на голову, а Босху было необходимо использовать этот символ. Таким образом, художник иллюстрирует решение глупца принять католическую, а не катарскую веру. Ассоциации с обрядностью Римской католической церкви усилены изображениями кувшина на поясе лекаря и серебряного сосуда в руках монаха. У первого могла быть святая вода для крещения, у второго — вино для причастия. Перевернутые воронки на головах появляются и в других произведениях Босха. Пять из восьми фигур в таких головных уборах являются бесноватыми конторщиками либо демонами, которые разговаривают и помогают священникам — служителям Сатаны. Остальные три фигуры — глупцы или колдуны[189]. Так, например, в центральной части триптиха «Искушение

святого Антония» шляпу-воронку носит звероподобный дьявол рядом с полусгнившим монахом-демоном в очках, читающим книгу. В левой части триптиха мы снова видим перевернутую воронку на голове монстра в коньках, который принес послание «папе римскому».

Надпись, окаймляющая «Извлечение камня глупости», гласит: «Мастер, выньте камень, мое имя Люберт». В голландской литературе и фольклоре имя Люберт давали глупцам, а операция должна была излечить их безумие[190]. Босх обычно предлагает собственную интерпретацию традиционным сюжетам. Происходящее, вероятно, считалось бы исцелением от безумия с точки зрения христиан, но только не катар. Извлечение камня глупости в христианской традиции означало изгнание нечистой силы, предшествующее католическому крещению[191]. А в таком случае недопустимо, чтобы этот обряд проводил шарлатан. Босх изображает «камень» в форме цветка, который скорее символизирует человеческую духовность, а не глупость. С христианской точки зрения такое странное изображение объяснить невозможно, но его значение становится очевидным при рассмотрении в рамках катаризма. Цветок напоминает лотос, открытие которого означает развитие духовного разума. «Разум» человека в картине Босха все еще спит, и глупец позволяет церкви лишить себя возможности прозрения.

Посвященная предлагает ему другой путь, но остается незамеченной. Взгляд ее печален из-за выбора глупого человека.

Слушатели

Люберт изображен обычным католиком, который живет в мире иллюзий. В своем неведении и глупом спокойствии он отличается от катаров, знающих истину и глубоко обеспокоенных судьбами своих душ. Эти приверженцы катаризма были известны как слушатели (то есть те, кто слышал слово истины). Босх представлял их людьми, чье духовное сознание еще не пробудилось, и они рискуют впасть в состояние духовного сна или забытья. Лишь на пороге смерти, когда земные желания отступят от них, слушатели смогут получить духовное крещение. Но и после смерти их души не будут в полной безопасности.

Крещение Святым Духом не спасет тех, кто возлюбил наслаждения плоти настолько, что будет реинкарнирован в новом теле.

Босх изображает слушателей паломниками и странниками, которые искренне ищут путей спасения, борясь с искушениями мира сего, но еще не свободны от похоти плоти. По мнению Гибсона, их образы соответствуют представлениям о христианских паломниках, идущих по миру соблазнов[192]. У Босха паломники окружены странными символами, значение которых непонятно с христианской точки зрения и очевидно в катаро-манихейской традиции.

Художник всегда придает фигурам странников схожее положение: они идут, наклонившись вперед, их ноги согнуты в коленях, в руках посох. Это — пример для тех, кто хочет последовать по пути странствий пилигрима святого Иакова де Компостелы. Босх изображает этого святого на левой внешней створке алтарного триптиха «Страшный суд» (Академия изобразительных искусств, Вена; цв. ил. 56). Святой Иаков один из апостолов, получивших духовное крещение, которое освободило его от мирских соблазнов, в Пентекосте. Его взгляд обращен к зрителю, он словно не замечает греха и насилия вокруг, и этим отличается от других странников, изображенных Босхом. Даже святой Христофор (Музей Бойманса — ван Бёнингена, Роттердам; цв. ил. 55) изображен странником, находящимся между двумя противоположными символами: живого Иисуса у него за спиной и мертвого Иисуса в форме привязанной к посоху рыбы. Ребенок — это живой Иисус, а рыба — знак ложного церковного изображения мертвого Христа.

Пилигрим в картине «Блудный сын» (цв. ил. 58), а также паломник в композиции на внешних створках триптиха «Воз сена» (цв. ил. 59) — самые известные образы странников, созданные Босхом. Одинокие неприкаянные путники, бредут по миру, полному жестокости, греха и насилия. Они не от мира сего и вынуждены противостоять его нападкам. Это пилигримы, лишенные домашнего очага. Их души чужды миру Сатаны, хотя и захвачены материей.

Странник в картине «Блудный сын» удаляется от таверны, оглядываясь назад через плечо. Таверна, привлекшая его внимание, очевидно, является местом греха и блуда. На доме вывеска с изображением лебедя, на чердаке голуби, в дверях женщина с кувшином — все это

указывает на бордель. Кроме того, судя по пивной бочке и фигуре за углом, там предаются пьянству.

Бордель в христианском понимании символ греха, но у Босха его изображение в большей мере соответствует метафоре из манихейского текста «Песнь о жемчужине». В этой поэме говорится, что Христос ради спасения заблудшей души заходит в бордель, что метафорически означает Его приход на землю во спасение человечества[193]. Земная жизнь понимается как грехопадение и ассоциируется с таверной. В картине страннику предлагается непростой выбор: либо присоединиться к гулякам в таверне, либо идти прочь чужаком на бренной земле. В «Песне о жемчужине» Спаситель оказался в такой же ситуации. Безгрешный в борделе чувствует себя абсолютно одиноким, как и босховский странник. Он так говорит о своем одиночестве:

Я был один и одинок, я был чужим
Для всех обитателей таверны[194].

Босх посредством знаков и символов показывает, что странник не прочь выпить. Одно из самых очевидных тому подтверждений — это синица над его головой. По мнению Бакса, синица — символ опьянения и слабой воли[195]. На синицу охотится хищная сова, и вряд ли жертве удастся спастись. Кроме того, в гностицизме и манихействе состояние опьянения служило метафорой духовного забытья. В одном из манихейских текстов IX века, найденных в Турфанском оазисе в 1902–1907 годах, это состояние описывается так:

Моя душа, самое прекрасное, что у меня есть...
Куда ты удалилась?
Вернись, прекрасная душа,
Пробудись от хмельного сна,
Очнись от забытья, в которое ты впала...[196]

Спаситель в поэме «Песнь о жемчужине» сопротивляется опьянению, но даже Ему трудно находиться в борделе длительное время. В конце концов и Он вкушает «отравленные» яства мира сего и впадает в сон. Он вскоре проснется, однако душа, или жемчужина, ради спасе-

ния которой Он пришел, более беспомощна и податлива соблазнам, как и странник у Босха. Душа, попадая в материальный мир, оказывается больше, чем дух, связанной с физическим телом.

В гностической и манихейской литературе физическое тело, в которое заключена душа, часто называют нечистым[197]. В картине Босха рваная и грязная одежда странника означает греховность его тела. Перевязанная левая нога также является в катаризме важным символом. Рана на ноге, как мы отмечали в главе 1, показывает, что человек грешен, а перевязанная левая нога говорит о грехе сладострастия. Однако образ странника не принадлежит миру зла. Босх в своих произведениях для обозначения абсолютного зла использует изображения открытой гноящейся раны, как на ногах адского белого монстра в алтарном триптихе «Сад земных наслаждений» или «папы римского» в центральной части триптиха «Поклонение волхвов». В душе слушателя есть и добро и зло, о чем художник говорит посредством контрастного черно-белого оперения двух сорок. Одна из них сидит в клетке рядом с дверью гостиницы, другая — на изгороди перед странником.

Слушатели в картинах Босха — это седые мужчины, странствия которых в материальном мире подходят к концу. Странник в картине «Блудный сын» подходит к изгороди с сорокой, а пилигрим в триптихе «Воз сена» приближается к мосту. Они оба готовы перейти в другой мир и освободиться от бренного тела. В триптихе «Воз сена» рядом с мостом у края берега мы видим обглоданные кости, на которые слетаются черные птицы (демонические души). Таким образом художник подчеркивает, что земная жизнь не есть жизнь истинная. В духовном плане материальный мир — сфера смерти, населенная демонами. Длинные посохи в руках странников, возможно, тоже означают бренность земной жизни, через которую они проходят.

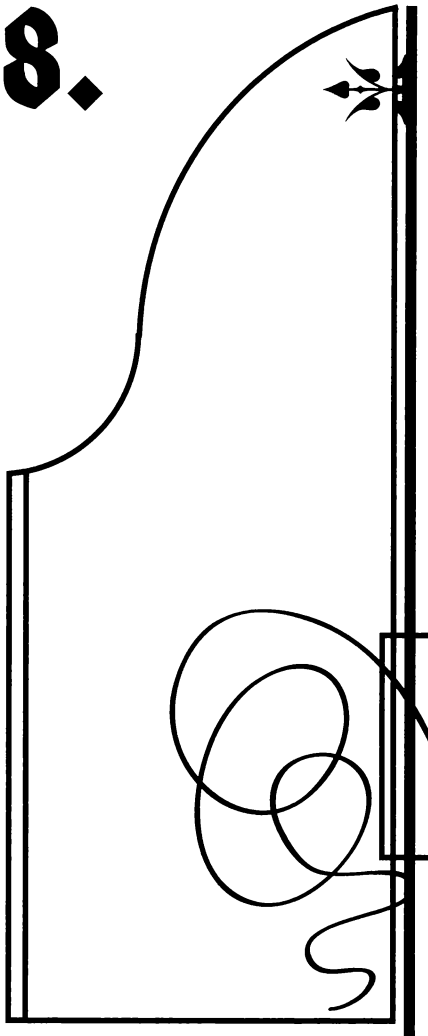
К концу физической жизни соблазны становятся для слушателей особенно опасны. Если странники умрут в состоянии духовного «опьянения», не освободившись от телесных желаний, то привязанность к материи заставит их души принять новые воплощения. В обеих композициях символами несчастных душ, поддавшихся соблазнам, являются птицы в клетках: над дверью в бордель в «Блудном сыне» и над головой волынщика, играющего для любовников, в триптихе «Воз сена».

Веретено в шляпе слушателя («Блудный сын») — традиционный символ переплетения нитей жизни. Страннику осталось пройти совсем немного до кромки берега, и, как отмечает Вертайм Аймс, это знак того, что ему недолго осталось жить земле. С другой стороны, по мнению Стайна Шнайдера, веретено — символ чередующихся рождений и смертей в колесе реинкарнаций[198]. Возможно, у Босха веретено отражает обе идеи. Во всяком случае, изображение виселицы на холме, наряду с веретеном, говорит зрителю, что странника ждет духовная смерть, если его привязанность к земным утехам приведет к новому рождению в материальном мире. В триптихе «Воз сена» о такой же опасности предупреждает трещина в мосту, к которому подходит странник. Об этом же говорят и каменные столбы ворот в картине «Блудный сын». При внимательном рассмотрении видно, что один из них покрыт трещинами, в то время как второй цел и стоит твердо. Страннику предстоит сделать выбор между спасением в Царстве света и новым рождением в аду, которым катары считали землю.

Слушателей окружают соблазны мира Сатаны. Кроме того, как и все катары, они подвергаются преследованиям. В обеих работах художник изобразил бросающихся на странников злых собак в ошейниках с шипами, таких же как воротник доминиканца на картине «Увенчание терновым венцом». Дикие псы — синоним инквизиторов, истребляющих катаров во время их земного пути. В левой части триптиха «Воз сена» разбойники привязывают к дереву несчастного кроткого человека. Этот сюжет имеет аналогию в правой части алтарного триптиха «Искушение святого Антония» (см. главу 6). Здесь мы видим бедного еретика-катара, схваченного демонического вида священниками. Жизнь слушателя полна тревог и опасностей. Неудивительно, что Босх изображает странников в пути длинною в жизнь такими одинокими и печальными.

8. Брак души и духа

Духовный брак



Как мы уже говорили, обычный слушатель мог получить духовное крещение только перед смертью, в то время как менее грешный будущий священник мог быть крещен во время его или ее жизни. Катарское крещение Святым Духом приносило освобождение от притяжения земли и помогало достигать духовной цельности, очищая инициированную душу и воссоединяя ее с духом, оставшимся в Царстве света после падения души. Воссоединение души и духа катары и их предшественники называли «духовной свадьбой». Судя по протоколам инквизиции, неофита, проходящего инициацию, обычно называли «невеста»[199], что также встречается в манихейских коптских псалмах[200] и в

апокрифических «Деяниях Фомы», где описывается, как душа объединяется с духом во время свадебной церемонии[201]. И в мессалианской традиции о крещении говорится как о браке души («земной невесты») и духа («небесного жениха»)[202].

Некоторые из символов в картине «Брак в Кане Галилейской» (цв. ил. 60) мы уже рассмотрели в главе 2. Более глубокие пласты босховской символики раскрываются только при изучении композиции как описания катарского «духовного брака». Глубокий анализ символов раскрывает контраст между ересью и греховностью мира Сатаны и духовностью подлинного религиозного ритуала. С правой стороны свадебного стола изображены шесть истинных участников обряда, начиная с молодого человека, равнодушного к бесовским нашептываниям. Их фигуры статичны, они погружены в собственный внутренний мир и будто не участвуют в торжественном застолье, не замечая окружающей их мирской суеты[203].

Художник связывает их только с одной фигурой маленького человека, стоящего спиной зрителю. Его роль в церемонии, очевидно, очень важна. Он стоит напротив невесты с чашей в правой руке. Его левая рука поднята в церемониальном приветствии. На нем парчовая одежда, перевязанная через плечо белым кушаком. Рядом с ним ритуальное кресло.

Значение образа богато одетого ребенка чрезвычайно трудно объяснить в рамках традиционной христианской обрядности. В чем его роль и почему он так молод? Смысл данной фигуры становится яснее при рассмотрении ее с точки зрения катаризма. В катаро-манихейских текстах встречаются многочисленные описания падения ангелов или душ на землю, во время которых их ангельские атрибуты (оплечье, корона, гиматий и трон) остаются в Царстве света. Души обретают их снова после воссоединения с духом посредством духовного крещения или брака[204]. Следовательно, босховскую невесту приветствует юная душа, получившая крещение Святым Духом и обретшая небесные атрибуты. В Средневековье смерть представлялась как уход из тела взрослого человека души-ребенка. В композиции Босха главную роль играет только что спасенная душа, образ которой и представляет художник.

Если невеста — неофит, а ребенок — ее душа, то кто в картине является женихом, или духом? Согласно символике катаров и манихеев, дух обычно ассоциируется с Иисусом. В катаро-манихейской трактовке карти-

ны Босха «Брак в Кане Галилейской» понятно, почему Иисус изображен под свадебным навесом. Круглое золотое блюдо перед ним является символом Духовного солнца и напоминает столешницу, которая использовалась катарами при обряде крещения Святым Духом (см. главу 5).

Духовное вино

В своеобразной интерпретации Босхом евангельского сюжета брака в Кане Галилейской Иисус благословляет не сосуды с водой, а золотую чашу в руках ребенка-души. В представлении манихеев чаша с живой водой, переданная неофиту, короновала спасенную душу[205]. Согласно коптским манихейским псалмам, Иисус превратил холодную воду земной природы в живое пламенное вино духовной природы. Это вино из виноградной лозы Древа жизни. Манихеи описывали его как «новое вино», представляющее собой «сладкий мед, горящий как перец...»[206]. Другими словами, это — пламенная духовная энергия, преобразующая неофита и воссоединяющая его душу с духом.

Катары использовали манихейскую символику в обряде крещения Святым Духом, что еще раз доказывает, что катаризм был продолжением манихейской традиции. Превращение холодной воды в пламенное живое вино в катаро-манихейской традиции также косвенно свидетельствует о сути их обряда крещения, предполагавшего радикальное преобразование энергий в процессе инициации.

Такой трактовки евангельского сюжета о браке в Кане Галилейской нет ни в одном из катарских или манихейских текстов, ни в протоколах инквизиции, однако упоминается священником Назариусом, принадлежавшим к умеренным катарам. Назариусу, который жил в Северной Италии в XIII веке, приписываются слова, что итальянские катары интерпретировали этот евангельский сюжет как брак в духовном плане[207]. Мы не располагаем более подробной информацией по этому вопросу, однако в катарской рукописи XV века — молитвеннике воеводы Хрвоя из Сплита (рис. 24) — сохранилась иллюстрация брака в Кане Галилейской, в которой использована аналогичная Босху символика[208]. В композиции боснийской миниатюры «Брак в Кане Галилейской» мы видим изображение летящего голубя на круглом золотом блюде рядом



Рис. 24. «Брак в Кане Галилейской» с символическим голубем. Миниатюра из Молитвенника воеводы Хрвоя. 1407 г. Дворец Топкапы, Стамбул

с Иисусом, то есть символ, который позволяет предположить, что изображен обряд катарского крещения Святым Духом.

Пир Сатаны

На миниатюре «Брак в Кане Галилейской» в боснийском манускрипте (рис. 24) святые находятся слева. Возможно, две крайние фигуры справа, словно отделенные от других большим ножом на столе,

представляют мирян, которые не участвуют в церемонии. В картине Босха семь святых, вкушающих духовное вино, прямо противопоставлены участвующим в застолье грешникам, которые пьют вино духовного забвения. Это — дьявольское вино из виноградной лозы с Древа чувственного познания (см. главу 5). На вожделение мужчин и женщин, которые пьют это вино, указывает непристойная улыбка волынщика, играющего для гостей. Во времена Босха игра на волынке ассоциировалась с кутежами и похотью, а сам инструмент был известен как фаллический символ[209]. Катары считали, что вожделение и рождение детей самая опасная ловушка Сатаны. Связь волынщика с Сатаной иллюстрирует полумесяц, которым украшен медальон на его рукаве (цв. ил. 61).

Грешников угощают двумя основными блюдами: лебедем и кабаньей головой. Как и волынщик, яства украшены полумесяцами — символом Сатаны. Кроме того, в христианской традиции эти животные имели особый смысл, о чем мы говорили в главах 1 и 2. Лебедь и кабан изрыгают золотой огонь. Их подают на золотых подносах, которые изображены в противовес круглому блюду перед Иисусом. Согласно приведенному Айрис Ориго документу, во время средневековых пиршеств на богато украшенном подносе подавали павлина с ватой в клюве, которую поджигали, чтобы казалось, будто птица дышит огнем[210]. В интерпретации Босха — это адский пламень. Художник показывает, что уже сами яства являются символами греха. Огненное дыхание означает колдовство и разврат, в чем Босх обвиняет церковь.

Полумесяцы и языки пламени настолько малы, что почти не видны на расстоянии. Однако художник придает им большое значение, так как они заключают в себе особый смысл, сообщая, что угощение и музыка на пиру — сатанинская отрава. Они опьяняют, наряду с дьявольским вином, и заставляют души забывать о своем происхождении в Царстве света. Мужчины и женщины, отведавшие эти яства, попали в ловушки Князя мира сего. Они одурманены Сатаной настолько, что ничего вокруг себя не замечают. Катарский обряд духовного крещения, который проводится рядом с ними, ускользает от их внимания.

В глубине залы, где приспешники Сатаны наслаждаются своим безобразным застольем, стоит человек с хлыстом. Сводчатый потолок и колонны напоминают апсиду собора. Сова выглядывает из-за



28. Души, гибнущие в болоте. Фрагмент центральной части алтаря «Страшный суд». Дерево, масло. Музей Гронинге, Брюгге



29. Несчастные души. Фрагмент алтаря «Страшный суд». Дерево, масло. Старая пинакотека, Мюнхен



30. Алтарь «Страшный суд». Центральная часть.
Музей Гронинге, Брюгге



31. Третьи небеса — Эдем. Левая створка алтаря «Страшный суд»



32. Ад. Правая створка алтаря «Страшный суд»



33. Отраженное око Бога со сценами страстей Христовых и пеликаном. Оборотная сторона доски «Святой Иоанн на Патмосе». Дерево, масло. Картинная галерея, Берлин



34. Бог Творец. Миниатюра из французской рукописи XV в.
Британская библиотека, Лондон



35. Гобелен по утраченной картине Босха «Воз сена».
Императорский дворец, Мадрид



36. «Семь смертных грехов».
Дерево, масло. Музей Прадо, Мадрид

37. (Справа вверху) Чревоугодие. Фрагмент картины «Семь смертных грехов»

38. (Справа внизу) Лень. Фрагмент картины «Семь смертных грехов»


gula


Accidia



39. «Ecce Homo». Дерево, масло.
Штеделевский художественный институт, Франкфурт-на-Майне



40. «Увенчание терновым венцом». Дерево, масло.
Монастырь Сан-Лоренсо, Эскориал, Мадрид



41. «Увенчание терновым венцом».
Дерево, масло. Национальная галерея, Лондон



42.«Несение креста». Дерево, масло. Музей изящных искусств, Гент

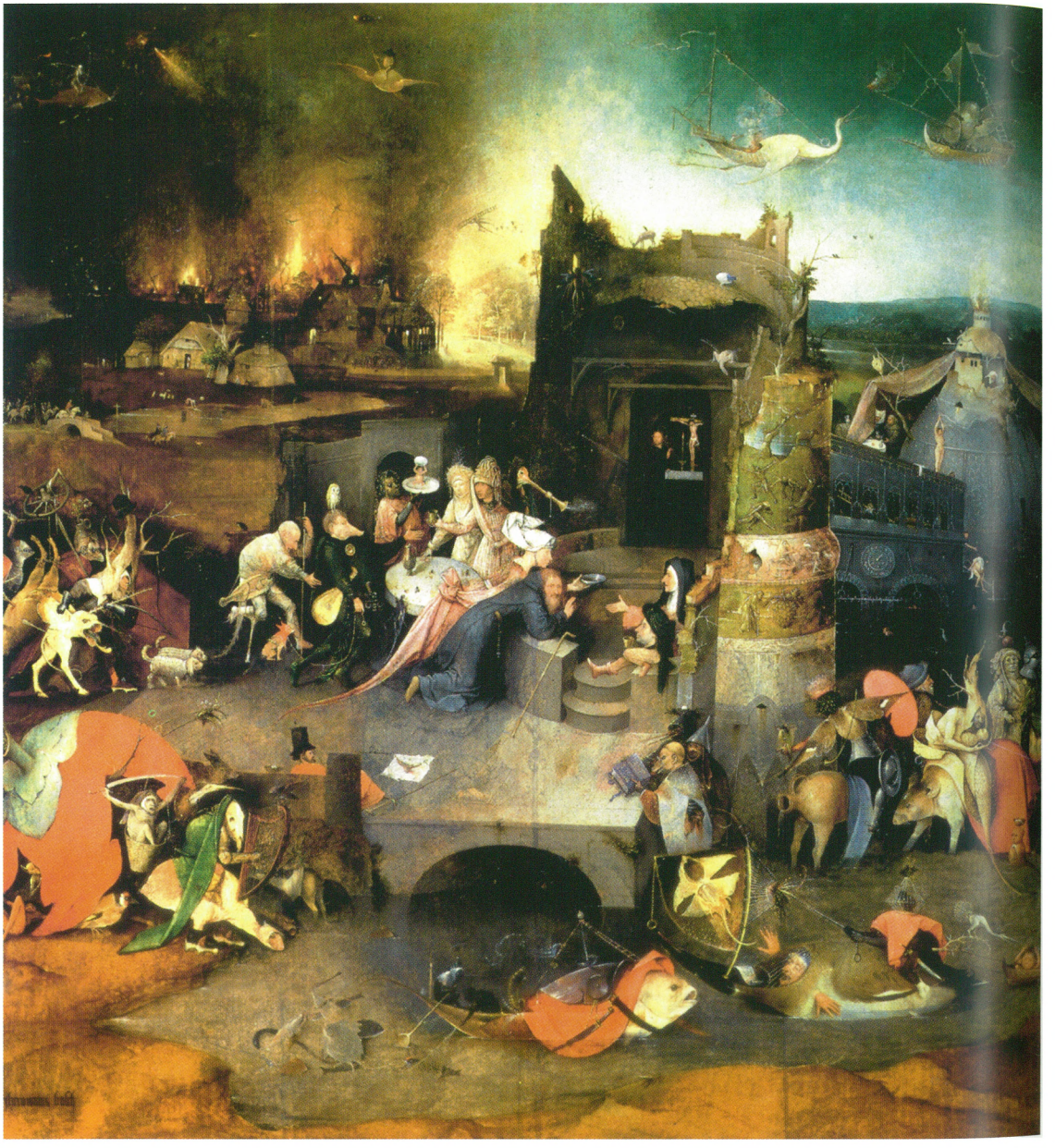




Алтарь «Искушение святого Антония»,
Дерево, масло. Национальный музей искусств, Лиссабон

43. Взятие под стражу.
Левая внешняя створка

44. Несение Креста.
Правая внешняя створка



45. Алтарь «Искушение святого Антония». Центральная часть



46. Левая створка алтаря
«Искушение святого Антония»



47. Правая створка алтаря
«Искушение святого Антония»



48. Колонна Сатаны. Фрагмент центральной части
алтаря «Искушение святого Антония»



49. «Святой Иероним за молитвой».
Дерево, масло. Музей изящных искусств, Гент



50. «Святой Иоанн Креститель в пустыне».
Дерево, масло. Собрание Хосе Ласаро Гальдиано, Мадрид

столба справа, обозначая присутствие Иеговы-Сатаны, который следит за происходящим. Сверху на левой колонне мы видим скульптурное изображение купидона, пускающего стрелы. Демон, в которого он целится, исчезает в отверстии над правой колонной. Эта сценка может показаться просто забавной, но даже самые незначительные детали в картинах Босха имеют определенное значение. Купидон представляет язычество, одну из сатанинских религий. Его любовные стрелы направлены в демона, или грешную душу, которая скрывается во мраке. Смысл сценки на колоннах повторяет содержание бесовского застолья, а ее местоположение указывает на связь не только с язычеством, но и с христианством.

Бакс полагает, что стоящий в апсиде человек с хлыстом является распорядителем церемонии, упомянутой в евангельском сюжете о браке в Кане Галилейской, и дает указания слугам, разносящим яства[211]. Такое определение его роли кажется точным, если считать картину пусть причудливой, но традиционной христианской живописью. Однако подобно многим образам Босха эта фигура имеет скрытое значение. По мнению катаров, человек, распоряжающийся проведением бесовского застолья, — не кто иной, как священник Римской католической церкви. Буфет в таком случае воспринимается трехуровневым алтарем. В алтаре мы видим ряд предметов религиозного назначения. Например, справа на верхней полке можно рассмотреть мусульманский полумесяц — знак Сатаны и греха. Слева на средней полке — две танцующие фигурки под остроконечной иудейской шапкой. Присутствует и христианская атрибутика: в центре нижней полки трудноразличимый высокий крест, установленный на желтой треугольной основе, слева от него изображен пеликан, а чуть выше фигура, согнутая под тяжестью христианского мира.

В алтаре-буфете Босх помещает разного вида сосуды для хранения жидкостей, преобразование которых силой духа является одной из основных тем произведения. На переднем плане картины Иисус превращает воду в духовное вино, а в апсиде «священник» делает то же самое с помощью магического хлыста. Этот магический обряд имеет некоторую связь с церковными обрядами и вином Сатаны, и прежде всего с евхаристическим претворением вина в Кровь Христа.

Приведем отрывок коптского манихейского псалма, в полной мере отражающий противопоставление Сатаны и Иисуса, а также дуалисти-

ческую символику образов в картине «Брак в Кане Галилейской» и в других работах Босха:

Господь мой Иисус Христос,
Спаситель душ человеческих,
Спаси меня от опьянения ума и мирских соблазнов...
Отгони от меня забвение...
Помоги отличить Древо жизни от Древа смерти
И Царство света от Царства тьмы...
Горький фонтан смерти и святой Божественный источник.
Я осознал, что есть свет и тьма, жизнь и смерть,
Церковь Христа и обман земного мира.
Я познал свою душу
И понял что она и тело, в которое она заключена, —
Враги друг другу...
Тленное тело и вечная душа никогда не придут к согласию...[212]

9. Ноев ковчег и два крещения

В картине Босха «Брак в Кане Галилейской» катарское крещение огнем и Святым Духом противопоставлено церковным ритуалам. Такого же рода противопоставления, выраженные в различных символах, мы видим в сюжетах триптиха «Мир до потопа» (музей Бойманса — ван Бёнингена, Роттердам; цв. ил. 62–65). Сохранились лишь две створки триптиха, центральная же часть утрачена.

Демоны и Ноев ковчег

Мы не располагаем никакой информацией о центральной композиции триптиха. Более того, у нас нет убедительных свидетельств о том, что

сохранившиеся створки представляли собой его левую и правую части. Известно только, что Босх создал на них картины темного, мрачного адского мира, находящегося во власти Сатаны и демонов (цв. ил. 62, 63). Пейзаж густо населен бесами, которые заполонили все небо и всю землю. Горизонт охвачен адским пламенем. На второй створке на фоне тусклого бесцветного пейзажа и бескрайнего океана, на поверхности которого видны тела утопленников, изображен Ноев ковчег после Великого потопа.

Ной и его семья в странных изношенных костюмах и еврейских шляпах находятся в ковчеге. В иконографии Босха причудливая одежда всегда означает зло. Людей в таких костюмах можно видеть среди мучителей Христа, например, или среди грешных гостей в картине «Брак в Кане Галилейской». Очевидно, что души восьми человек в Ноевом ковчеге принадлежат Сатане и не заслуживают спасения. В своей композиции Босх дает катарскую интерпретацию ветхозаветного сюжета о Ноевом ковчеге, изложенную в латинском тексте о крещении Святым Духом, согласно которому: «...те, кто спаслись в ковчеге, и дети их грешили и предавали, и многие преступления совершены ими... и они убивали друг друга». Таким образом, спасение в ковчеге Ветхого Завета (прообраз водного крещения) противопоставлено истинному спасению в ковчеге Нового Завета. Вошедшие в него обретут жизнь истинную[213], приняв крещение огнем и Святым Духом.

Композиции на внутренних сторонах створок триптиха «Великий потоп» развивают эти идеи, показывая судьбу коллективной человеческой души, которая попадает в мир Сатаны, но находит путь к духовному спасению посредством катарского крещения Святым Духом. Эта история изображена в четырех рондо, которые много лет вызывали недоумение искусствоведов. Наиболее полно они описаны Ирмой Витрок. Она интерпретирует их с христианской точки зрения, и в результате, по ее собственному признанию, не дает полного раскрытия содержания сюжетов. В то же время рассмотренные в рамках катаризма композиции в рондо указывают со всей очевидностью на противопоставление ветхозаветного крещения водой и новозаветного крещения огнем.

Падение души

Первый эпизод (падение души) изображен в верхнем рондо правой створки (цв. ил. 65а). Здесь Босх показывает человека, которого раздевают и избивают бесы. Это изображение, по мнению Витрок, является иллюстрацией притчи о добром самаритянине (Лк. 10: 30–37)[214]. На первый взгляд композиция Босха действительно напоминает эту притчу. Однако каким подтекстом наделяет ее художник? Скрытый смысл сюжета раскрывается в изображении падения души, и не имеет ничего общего с событиями на дороге между Иерусалимом и Иерихоном.

Доминиканский монах Монета приводил как пример катарской ереси эзотерическую трактовку притчи о добром самаритянине[215]. Такое понимание притчи очень древнее, оно относится к ранней месопотамской мифологии, оказавшей влияние на манихейство и на сирийских православных христиан IV века[216]. Песнь Балая, последователя христианского сирийского поэта Эфрема, помогает нам понять символику притчи:

Шел человек
из Иерусалима,
и грабители схватили его,
и жестоко били его,
и отняли его одежду,
и оставили его умирать.
Так, Адам
был сражен
искусителем
и принял смерть в аду.
Но пришел Христос
и спас его от смерти[217].

Значение песни в точности совпадает с описанной Монетой катарской трактовкой содержания притчи. Ведь именно Адам — символ коллективной души — изгоняется с небес (Иерусалим). Грабители (бесы) лишают его одежды (одежда — духовное тело). Ад, куда он

падает, — это земля. В манихейских и других гностических текстах земля часто описывается как яма или даже могила. Интересно, что в рондо Босха перед «Адамом» мы видим темный провал земли, похожий на яму.

Власть Сатаны

Второй сюжет изображен в нижнем рондо левой створки триптиха (цв. ил. 64б). В древнем месопотамском мифе, повлиявшем на манихейство, Таммуз (коллективная душа) попадает в подземный мир, где враги хватают его и запирают в тюрьме. Его плоть терзают псы и жалят змеи[218], а он лежит в забытьи и не может подняться[219]. Босх в своей композиции дает более позднюю версию этого мифа о человеке (коллективной душе), который, оказавшись на земле, впадает в забытье и не может проснуться. Художник композиционным решением рондо показывает, что душа на земле находится во власти дьявола, который изображен выше верхом на коне. В его поднятой руке знак власти и абсолютного зла. Рондо напоминает богомильскую притчу об Адаме и Еве, когда Адам вынужден заключить с Князем мира сего договор о праве обрабатывать землю, которая принадлежит Сатане, за что Адам и его потомки обещают стать слугами дьявола. Этот договор заманивает души в цикл реинкарнаций, метафорически отраженный в рождении и смерти растений и семян, посеянных человеком. В картине Босха лошадь Сатаны боронует землю для посева семян. Согласно богомильским текстам, срок действия «сельскохозяйственного» договора вечен, и только приход Иисуса Христа даст людям возможность избегнуть власти Сатаны[220].

Бегство из сетей Сатаны

Третий сюжет, изображенный в верхнем рондо левой створки (цв. ил. 64а), посвящен приходу Спасителя на землю ради спасения человеческих душ. На картине изображен человек, молящийся на коленях о женщине, которая бежит из адского огня, охватившего здание. Дом —

манихейский символ физического тела, подверженного пламенным страстям и желаниям. Такие описания можно встретить в манихейских коптских псалмах.

Забота о бренном теле моем
опьянила меня...
Пламенные страсти и вожделение
опутали меня постоянной ложью...
Многое перенесла моя душа,
в этом темном доме...
Приди, Исцелитель
с лекарством жизни вечной...
Излечи раны мои,
беззакония и печали...[221]

В иконографии Босха человек на коленях в длиннополой одежде, с нестриженными волосами до плеч является, по-видимому, катарским священником или избранным, носителем Святого Духа. Он молится о спасении другой души — женщины, которая бежит из заключения в физическом теле материального мира. Катарское духовное крещение огнем спасает ее от адского пламени Сатаны. В то время как церковное крещение водой, принятое Ноем и его семьей, является лжеспасением, которое сохраняет жизнь физическую и продлевает заключение души в мире Сатаны.

Расставание с землей

Четвертый эпизод о судьбах душ на земле изображен в нижнем рондо правой створки (цв. ил. 65б). Здесь спасенная душа навсегда готовится оставить материальный мир. На заднем плане ангел протягивает душе одежду (духовное тело), оставшуюся в Царстве света после ее падения. В этом сюжете художник описывает так называемое в катаризме «восхождение души», когда она воссоединяется со своим духовным телом и поднимается в Царство света[222]. Катары считали, что материальное тело никогда не возродится. Согласно их доктринам,

оно навсегда отдано смерти и тлену[223]. Метафорой этого утверждения является тонущее судно на дальнем плане. Судно (физическое тело), похожее по очертаниям на корабль дураков, оставленный пассажирами, погружается в воды материального мира (см. также примечание 265).

На переднем плане мы видим коленопреклоненную душу, почтительно склонившуюся перед светоносной фигурой Спасителя, который выходит навстречу спасенной душе[224]. В соответствии с катаро-манихейским вероучением — это коллективный дух всего человечества, персонифицированный в образе Иисуса. Теперь душа, облаченная в одежду из света и объединенная с духом, готова навсегда оставить землю. Для нее настало время вернуться в Царство света, недосягаемое для мира материи.

10. Путь к небесам

Спасенная душа в рондо триптиха Босха «Великий потоп» готова подняться в сферу духа, противопоставленную миру материи. Но что это за сфера и где она? Имеются ли ее описания в катаро-манихейских текстах? Как ее изображает Босх? Постараемся ответить на эти вопросы. К сожалению, невозможно получить полное представление о Царстве света манихеев и катаров, поскольку не сохранилось достоверных детальных изображений ни в манускриптах, ни в рисунках, ни в резьбе на надгробных плитах. Вместе с тем найдены отдельные описания и изображения некоторых эпизодов. Ни один из них не дает полной картины будущего спасенной души, однако, сопоставляя фрагментарные упоминания

о Царстве света, мы сможем представить всю панораму загробного мира в катаро-манихейской традиции. При взгляде на картины Босха через призму этих представлений становится очевидно, что они были хорошо известны художнику.

Иисус — колонна славы

Начнем рассмотрение картины загробного мира с сюжета о спасенной душе (рондо триптиха «Мир до потопа», цв. ил. 65б). В этом сюжете рондо показано, как душа, получив свою светоносную одежду, то есть слившись с духовным телом, стоит на коленях перед преображенным Иисусом. Присутствует ли в композиции символика, указывающая на последующее восхождение души? При взгляде с позиций катаро-манихейского вероучения можно заметить указания на следующий шаг, ключом к пониманию которого является светоносная вертикальная фигура Иисуса. Иисус, как мы уже отмечали, идентифицировался с Древом жизни. Древо жизни, или колонна славы, простирается от земли до небес и противостоит сатанинскому сломанному Древу смерти, или колонне смерти. Древо жизни дает возможность душе, падшей в материю, освободиться от мира Сатаны и вознестись в духовные сферы. Это — путь сквозь твердь поднебесную в Царство света. В манихейских текстах встречаются частые описания этого пути. Одновременно он является одним из наиболее распространенных символов в катарском искусстве. Манихеи назвали его колонной славы. В символических образах Иисуса, Спасителя, коллективного духа, или Древа жизни, катары и манихеи изображали некий реальный канал, через который поднимались спасенные души.

В манихейских коптских псалмах Иисус ассоциируется с колонной славы. В одном из псалмов Иисус назван «Прекрасным в колонне»[225].

...Прекрасный Человек в центре мира —
Вот путь в Царство света...[226]

Другой псалом так воспевает Его:

Великолепная колонна,
Суть которой Человек Прекрасный...
Крещение во имя жизни вечной.
Место очищения душ.
Гавань для тех, кто странствует по морю...[227]

Катарские надгробные плиты: антропоморфный крест

Псалмы приводятся в качестве примеров многочисленных описаний колонны славы в манихейской литературе. В сохранившихся катарских текстах о колонне славы не говорится открыто, однако в них присутствуют описания Древа жизни. Изображение на надгробных плитах балканских катаров антропоморфической колонны, Древа жизни или креста как пути к Царству света, на наш взгляд, не может быть простым совпадением. Такие рисунки с общей символикой найдены на средневековых могильных камнях в Боснии, Герцеговине и на Далматинском побережье (см. карту 2). Балканские надгробные плиты известны под названием «стелы».

Первые каменные надгробия стали возводиться в Боснии в XIII веке, возможно, под влиянием беженцев-еретиков, которые скрывались в этих заброшенных землях от гонений инквизиции, свирепствовавшей в Лангедоке[228]. Как бы то ни было, самые ранние стелы представляли собой небольшие каменные плиты. Возможно, на них наносился рисунок краской, который не сохранился до наших дней. Наивысшего развития стелы достигли к XIV веку, они стали больше по размеру и сложнее по форме. В XV веке их украшали сложной резьбой по камню. Однако уже к XVI веку их вытеснили мусульманские надгробия[229]. Период существования стел относится ко времени, когда катаризм, известный в этом регионе как боснийская церковь, считался государственной религией (см. главы 2 и 12). На некоторых стелах можно найти надписи и резные фигурки, а по крайней мере на восьми из них имеются символы и знаки, доказывающие их прямую связь с боснийской церковью[230].

Большинство стел обнаружено на древних захоронениях в Боснии и Герцеговине. Некрополь составляет около 3150 стел. Много надгро-

бий было уничтожено задолго до 1992 года, когда проводились раскопки, обнаружившие значительное количество разбитых плит. Поскольку в рамках данного исследования невозможно предоставить их описание, ограничимся стелами, найденными в 1980-х годах.

Из 69 350 сохранившихся надгробных плит только 7427 украшены резьбой. Согласно утверждению Папазовой, простые надгробия устанавливались на могилах обычных слушателей, которые, не получив духовного крещения, не заслужили резьбы по камню. Это — одна из вероятных причин. Вместе с тем Папазова отмечает в своем исследовании, что слушатели на смертном одре все же проходили обряд крещения Святым Духом[231]. Скорее всего, резные надгробия изготавливались для тех, кто мог за них заплатить, вне зависимости от того, были ли они слушателями или избранными. В пользу последнего предположения говорит список Фана, в который вошли восемь стел с надписями. Пять из них, бесспорно, выполнены для избранных: три не украшены (Петко Крстьянин, Гост Мишлен и неизвестный священник); четвертая с незначительной резьбой (Остойа Крстьянин), и пятая стела (каменная плита богатого человека по фамилии Милютин из Хумско, теперь Сараево) с изысканными украшениями (см. прим. 230). Возможно, стелы, которые теперь выглядят голыми плитами, были расписаны краской, со временем полностью утраченной.

Резьба по камню, украшающая стелы, выглядит столь же причудливой и необъяснимой, как и символика Босха. Это связано с тем, что их иконография еретическая, а не традиционно христианская. При рассмотрении с позиций катарского вероучения о загробном мире смысл изображений становится яснее, а их связь с иконографией Босха очевиднее. Основную часть символов мы проанализируем в главе 12. На данном этапе исследования для нас важно изображение мистического канала, или пути в Царство света, который мог быть представлен как колонна, но чаще в форме антропоморфного креста.

Возможно, Босх побывал на Далматинском побережье (недалеко от Венеции), но даже если он там и не был, художник прекрасно знал о манихейских символах, известных всем катарам: антропоморфный крест и колонна славы. Боснийские катары, которые не подвергались жестоким преследованиям, открыто украшали могильные стелы ере-

тическими сюжетами о загробной жизни. В Западной Европе катары были более осторожны, однако и они изображали на надгробиях простые обозначения пути к свету. А если так, можем ли мы определить конкретные захоронения?

Известно, что катары (патарены) жили в Ломбардии. К сожалению, все кладбища на севере Италии уничтожены армией Наполеона. В результате сохранилось весьма незначительное число средневековых надгробных плит, и до настоящего времени в той области не найдены памятники, связанные с катаризмом. В Лангедоке все иначе. В середине XX века надгробные плиты в форме антропоморфных крестов были обнаружены французским ученым Рене Нелли в Лангедоке, в регионе Лаурагэ. Некоторые из них, например находящиеся на кладбище XIII века Шато Лабарт, можно с уверенность отнести к катарскому периоду[232]. Эта ересь была особенно широко распространена в то время в Лораге[233], поэтому можно утверждать, что стелы в форме антропоморфных крестов являются надгробиями катаров.

Как правило, надгробные памятники в Лангедоке представляли собой небольшие колонны с круглым завершением, на котором часто изображался греческий крест; иногда кресты изображались окруженные лучами. По мнению Рене Нелли и Соловьева, катаро-манихейский светоносный крест — это символ Спасителя с раскинутыми руками и лучистым нимбом над головой[234].

Образ Спасителя с сияющим подобно солнцу нимбом, очень древний. Греческие равноконечные кресты, изображавшие бога Солнца, лучи которого простираются в четырех направлениях, появились еще во времена шумеров[235]. Позднее этот символ использовался манихеями для обозначения солнечной природы Спасителя. Так, в числе находок в Турфанском оазисе есть шелковая ткань с равноконечным лучистым крестом, датированная VIII веком (рис. 25)[236].

Этот древний символ использовался в эпоху раннего христианства. Он встречается в коптском искусстве. Его можно увидеть и в мозаике IV века в гроте в Ватикане, где лучи от головы Христа расходятся в форме креста. Вероятно, от этого символа берет свое начало средневековый крестообразный нимб, который позже использовался церковью для идентификации Христа или Троицы. Официальная церковь приняла греческий крест, вместе с тем его изначальный смысл был, видимо, забыт.

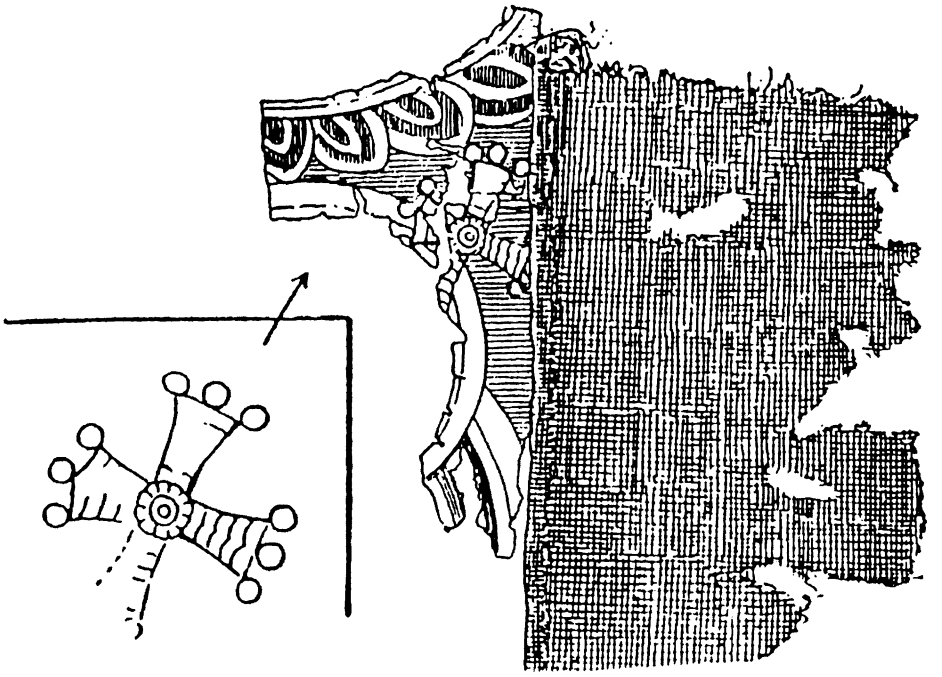


Рис. 25. Манихейский Крест Света. Рисунок по шелку. VIII в. Турфанский оазис, Китай. Музей индийской культуры, Берлин

Обнаруженные в Лангедоке стелы с греческими крестами сначала не воспринимались как христианские надгробия. Исследователи считали, что стелы с их «лучами» и «солнечными головами» — это катарские изображения Спасителя. Ясная на первый взгляд картина постепенно начала разрушаться. Дальнейшее развитие начатых Рене Нелли исследований привело к находкам средневековых надгробных стел во многих регионах Европы. Они особенно распространены в Каталонии и Лангедоке, где, как известно, жили катары, но также обнаружены в других областях Франции, Испании, Португалии, Германии. Очень много их встречается и на Британских островах[237], поскольку они следуют духу долгой кельтской традиции.

Становится ясно, что надгробные плиты с греческими крестами возводились не только катарами. Однако подобные стелы ставили в том числе и на могилах еретиков. Изображения равноконечных кре-

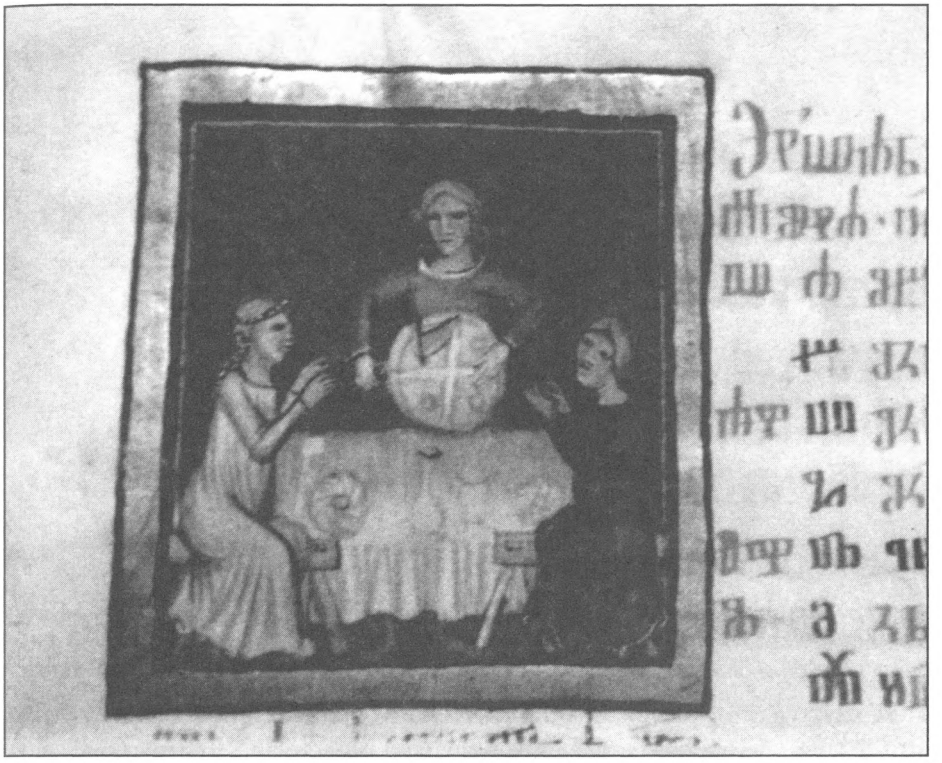


Рис. 26. Иллюстрация на январь в календаре Молитвенника воеводы Хрвоя. 1407 г. Дворец Топкапы, Стамбул

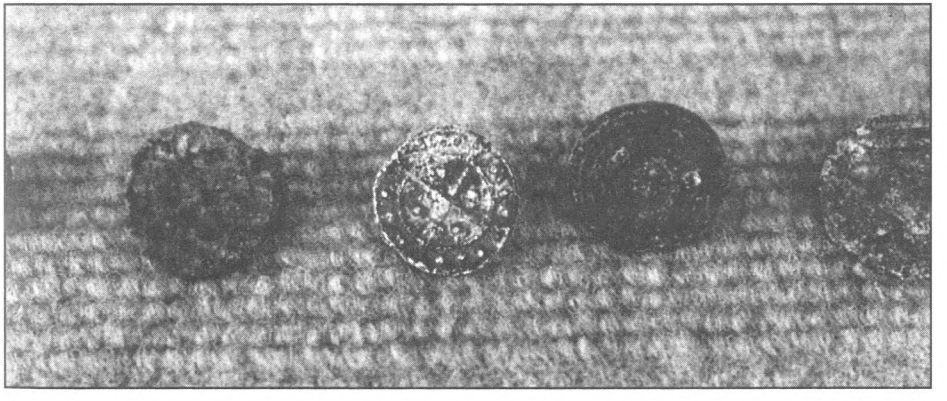


Рис. 27. Пуговицы, найденные возле замка Монсегюр. XII–XIV вв. Музей Монсегюр, Арьеж, Лангедок

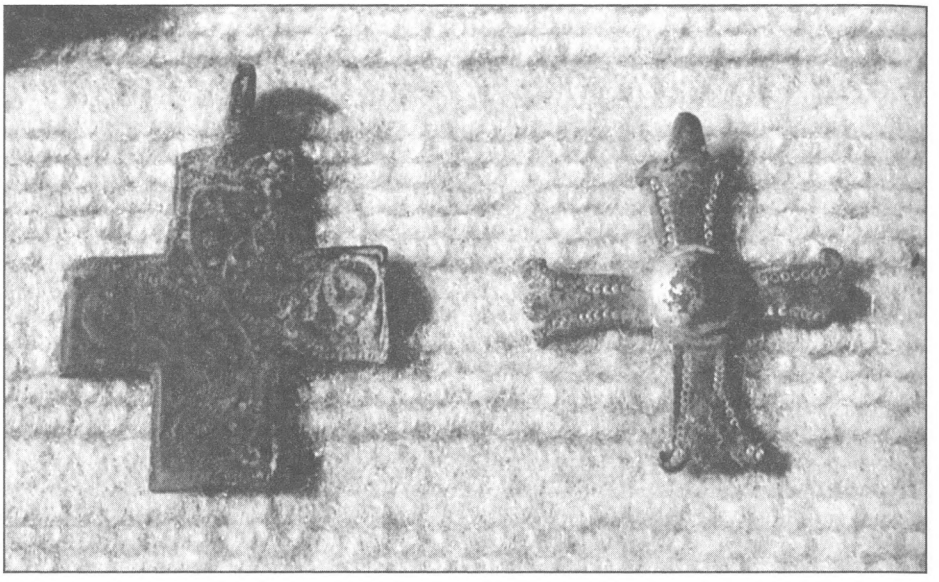


Рис. 28. Катарские кресты, найденные в районе замка Монсегюр. XII–XIV вв. Музей Монсегюр

стов часто встречаются в катарских манускриптах, таких как Тайная книга (рис. 12) и Молитвенник воеводы Хрвоя из Сплита (рис. 26). Катары также оформляли такими изображениями обычные предметы быта, например, найденные при раскопках в Монсегюре (Лангедок) пуговицы и нагрудные кресты XIII–XIV веков (рис. 27 и 28). Таким образом, у нас есть все основания утверждать, что равноконечные кресты присутствовали на надгробных плитах европейских катаров.

В Лангедоке, где катаризм был широко распространен и преследовался более жестоко, чем в Боснии, еретики вынуждены были прибегнуть к символике при оформлении надгробных плит. Внешне христианские символы наполнялись иным содержанием по аналогии с еретическим прочтением Священного Писания. Греческие кресты на надгробиях выглядели и как традиционно христианские, и как катарские. Колонне с завершением в форме диска (символ солнца) катары, несомненно, придавали особый смысл, отражающий их собственные еретические представления.

В Лангедоке среди обычных христианских надгробий иногда встречаются антропоморфные катарские кресты. Веря, что физическое тело



Рис. 29. Антропоморфный крест с опущенными «руками» и «головой», вырастающий из надгробной плиты, символизирующей землю. XII или XIII в. Монмор, Лангедок

принадлежит сатане, катары хоронили умерших на обычных церковных кладбищах. Есть запись, что в 1209 году они хотели похоронить еретика на местном кладбище в Лангедоке, но церковь запретила им это сделать[238]. В большинстве случаев катар все же хоронили на христианских кладбищах.

Для нас важно с уверенностью определить именно катарскую стелу. Поскольку на надгробных плитах не указывались имена, мы ничего не утверждаем, а лишь высказываем предположения, основанные на характере внешнего оформления стел. К катарским захоронениям можно было бы отнести антропоморфные стелы с лучистыми крестами. Среди многих стел в Лораге две наиболее точно соответствуют данным характеристикам. Одна из них, находящаяся возле церкви в Монмор, опирается на квадратное каменное основание — символ земли. Лучи креста этой стелы изогнуты книзу. Форма надгробия и круглое завершение с вписанным греческим крестом придают стеле антропоморфный вид (рис. 29). Вторая стела, хранящаяся в музее в Монферране,

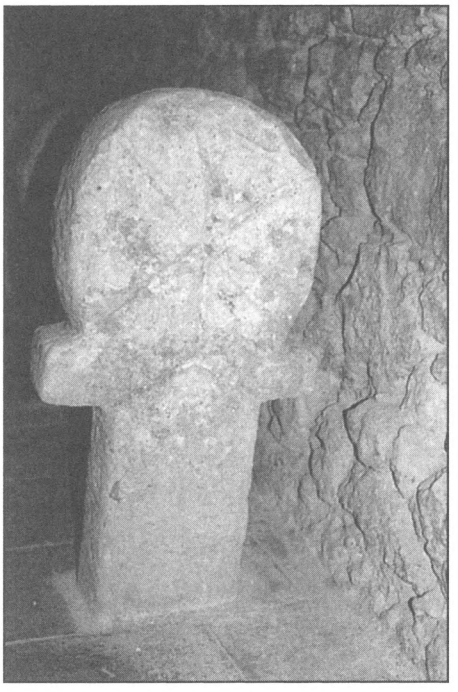


Рис. 30. Надгробная стела в виде антропоморфного креста с солнечными лучами вокруг «головы». XII или XIII в. Монферран, Лангедок

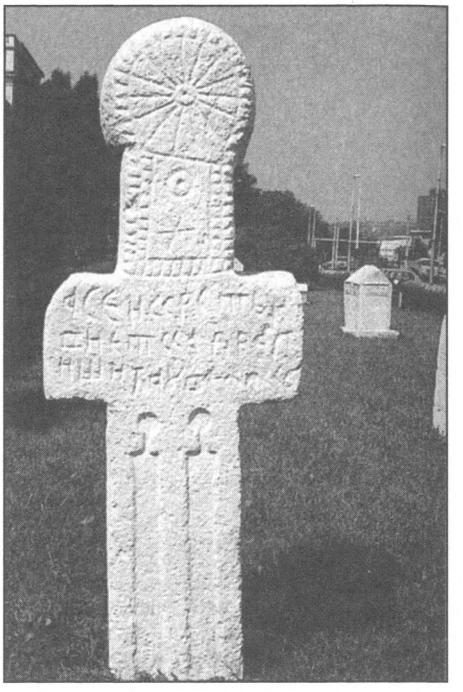


Рис. 31. Надгробная стела в виде антропоморфного креста с солнечными лучами вокруг «головы» и звездами вокруг «шеи». XV в. Симиова, Босния и Герцеговина. Муниципальный музей, Сараево

обладает округлой «головой» с солнечными лучами и раскинутыми «руками» (рис. 30). Такое изображение «головы» известно как колесо солнца, спицы которого являются лучами света[239]. Оно более необычно, чем тулузский крест, и связано с символикой на надгробных плитах в Боснии.

Стела в Монферране очень похожа на боснийское надгробие из Симиовы, которое в настоящее время находится в музее в Сараево (рис. 31). Стелы представляют собой антропоморфные кресты с округлыми завершениями, украшенными солнечными лучами. Надпись на боснийском памятнике частично стерта, и по ней можно определить только имя покойного[240]. Вместе с тем знаки на надгробии показывают,

что это катарское захоронение. Символы здесь более определенные, чем на антропоморфных крестах в Лангедоке, и ясно указывают на идентификацию памятника с колонной славы.

Рене Нелли и Соловьев не сопоставили катарский антропоморфный крест с манихейской колонной славы, по этой причине от их внимания ускользнул очень важный аспект предназначения надгробных плит. Если относиться к таким крестам как символам Спасителя или пути в Царство света, становится очевидно, что они обозначают каналы для восхождения душ. Сияющие «головы» — это не только солнечный нимб Иисуса, но также в буквальном смысле — свет в конце туннеля. Примечательно, что средневековые изображения имеют много общего с описаниями современных людей, переживших клиническую смерть.

Верхняя часть креста из Симиовы представляет собой колонну славы, ведущую в Царство света. Здесь мы видим вырезанные в камне две звезды разной формы, которые находятся на пути к круглому завершению надгробия. Звезды показывают, что душа проходит твердь поднебесную, направляясь вверх к небесам через канал Спасителя (см. схему 2).

Катарские кресты в творчестве Босха

Стела из Монмора (Лангедок) в форме греческого антропоморфного креста не столь необычна, как надгробия Монферрана и Симиовы. Однако особенности ее формы указывают, что это катарское захоронение. Сочетание «солнечной головы» и антропоморфной основы придает стеле сходство с рисунком Босха под названием «Смерть скупца» (рис. 32). Аналогичный рисунок с таким же сюжетом хранится в разделе графики в Лувре (рис. 33). Босх изображает умирающего человека, которому предстоит сделать выбор между распятием и полупрозрачной фигурой, стоящей в арке над пологом кровати. Фигура украшена греческим крестом, вписанным в круг, и очень похожа на антропоморфную надгробную стелу с лучистой «головой». Ангел с катарской символикой указывает правильный путь.

В живописном варианте этой композиции, находящемся в настоящее время в Вашингтоне, антропоморфный крест заменен пучком света рядом с Распятием. Катары негативно относились к Распятию



как к изображению духа, принесенного в жертву сатанинской материи. Каноническому христианскому Распятию они противопоставляли сияющий образ живого Иисуса.

Кроме того, Босх изображает крест, похожий на боснийский, в гобелене «Воз сена» (Королевский дворец, Мадрид, цв. ил. 35, рис. 22, 23). В гобелене, рассмотренном в пятой главе книги, светящийся крест является символом пути из адского мира к спасению. Крест опирается на землю и устремляется вверх к небесным сферам. Его «руки» и треугольное основание украшены красными и синими драгоценными камнями.

Космический крест в гобелене «Воз сена» по форме напоминает некоторые из антропоморфных надгробий в Боснии, особенно стелу из Шумы, которая сейчас находится в музее в Сараево (рис. 34). У боснийской стелы такая же треугольная основа, украшенная драгоценными камнями и такая же форма креста с «головой». Растения в основании стелы, значение которых мы раскроем в главе 12, в космическом кресте Босха не приводятся. Однако в целом оба креста являются символическими изображениями Иисуса и пути бегства с земли к небесам. Одновременно они означают Древо жизни и колонну славы.

Босх и колонна славы

Другое дуалистическое изображение восхождения в Царство света представлено в форме прозрачной колонны в центральной части триптиха «Святые отшельники», где изображен святой Иероним (Дворец дожей, Венеция, цв. ил. 66). Святой стоит на коленях перед распятием, висящем на сухом дереве. Дерево растет из развалившегося трона, украшенного сценами Ветхого Завета и изображениями грехов. С точки зрения катаров, это — трон Сатаны, а святой Иероним поклоняется ему, поскольку он по неведению принял религию официальной церкви. Кроме того, святой изображен с левой стороны, то есть со стороны ада.

Композиционно ему противопоставлена небольшая парящая фигура, несущаяся вверх к луне и солнцу, минуя звезды (рис. 35). Скорее всего,

Рис. 32. Босх. Эскиз к картине «Смерть скупца». Лувр, Париж



это — катарская спасенная душа, возносящаяся с земли по колонне славы. Эта картина была написана Босхом во время его пребывания в Венеции примерно в 1500 году. Восхождение души к небесам по колонне славы представлено в ней гораздо более открыто, чем в работах художника, выполненных в Нидерландах.

На изображение колонны славы в картине Босха «Святой Иероним за молитвой», возможно, повлиял (прямо или косвенно) ветхозаветный апокриф «Видение Исайи». Как отмечалось в главе 2, в начале XVI века апокрифическая литература была все еще широко распространена в Венеции и источники, вероятно, принадлежали местной общине катаров. Катарские представления во многом опирались на тексты пророка Исайи о видениях семи небес. Небеса изображались как ряд горизонтальных слоев, что отражало наиболее древние представления о вселенной, существовавшие задолго до планетарных сфер Птолемея и Данте (схемы 1, 2 и 3). Проходя через небесные слои, Исайя мог видеть духовные миры, недоступные для материи[241].

Описания мистических, ирреальных небесных сфер в книге

Рис. 33. Босх «Смерть скупца». Холст, масло. 1500 г. Национальная галерея, Вашингтон

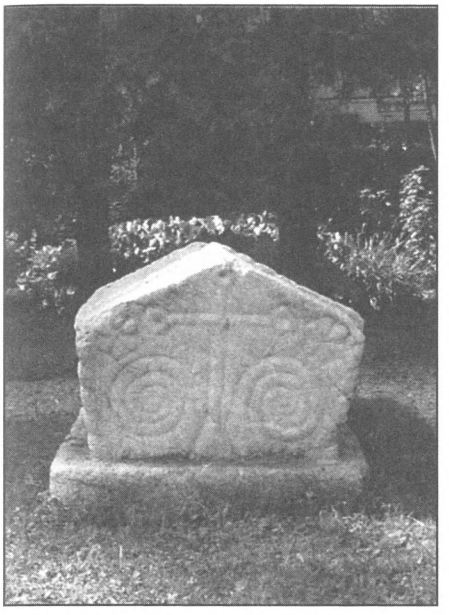


Рис. 34. Надгробная стела с антропоморфным крестом/Древом жизни и виноградной лозой. XV в. Шума, Босния и Герцеговина. Муниципальный музей, Сараево

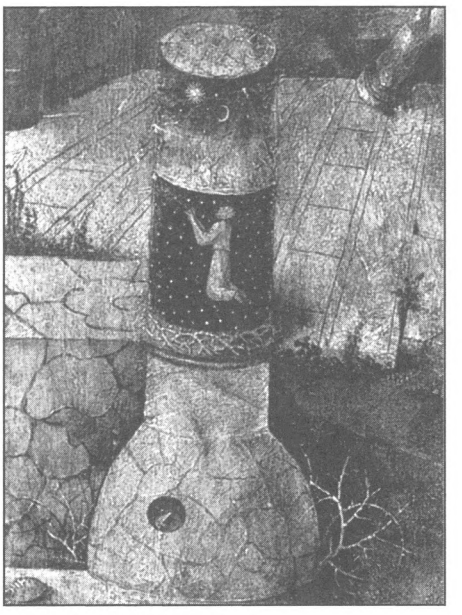


Рис. 35. Босх. Душа, восходящая по колонне славы. Фрагмент центральной части триптиха «Святые отшельники» Святой Иероним за молитвой (ил. 66)

«Видение Исайи» легли в основу мировосприятия катаров. Следует отметить, что средневековые картины потустороннего мира часто совпадают с рассказами наших современников о состоянии клинической смерти. Возможно, это были галлюцинации, вызванные картинами Босха. В то же время Босх мог и сам пережить состояние клинической смерти, что впоследствии сказалось на его творчестве. Как бы то ни было, художник вне всяких сомнений в венецианских работах изображает восхождение души с большей конкретикой и точностью, чем в других своих произведениях.

Колонна славы в картине «Святой Иероним за молитвой» не дает описания всех семи уровней Вселенной (согласно «Видению Исайи»), однако можно заметить, что и у Босха она разделена на четыре части. Колонна имеет полукруглую розовую основу, изображающую матери-

альную сферу Вселенной. Основа похожа на нижнюю часть розового фонтана в триптихе «Сад земных наслаждений», в центре которого также имеется отверстие, откуда выглядывает лягушка (символ сатанинской материи). Первый уровень колонны, опирающийся на вершину земного полукруга, имеет постепенно меняющийся кверху розовый оттенок. Граница между розовым материальным миром и более высокими небесными сферами отмечена растительным узором. Это напоминает обрамление сцен охоты на сатанинской колонне в картине «Святой Антоний» (рис. 40), а также детали фигуры «папы римского» (терновый венец) в триптихе «Поклонение волхвов» (цв. ил. 7). Художник показывает конкретные границы материального мира, которые преодолевает спасенная душа, восходя по колонне славы.

Над запутанными ветвями освобожденная душа двигается вверх по усеянному звездами темному небу (схема 2). Второй уровень сменяется третьим, обозначенным цветовым переходом к синему. Синяя сфера колонны, вероятно, является раем третьего неба, который мы обсудим в главе 11 (схемы 1 и 2). На следующем духовном уровне мы видим редкие звезды, полумесяц и ярко сияющее солнце. Природа небесных тел, находящихся выше границы из переплетенных ветвей, исключительно духовная. Эти звезды, солнце и луна отличаются от своих материальных аналогов, расположенных ниже в околоземном пространстве. Они — знаки ангелов, Иисуса и спасенных душ. Согласно протоколам инквизиции, материальные солнце, луна и звезды (Босх расположил бы их в розовой части колонны) катары связывали с сатаной и демонами. Падшие ангелы, населяющие твердь поднебесную, описаны в «Видении Исайи»[242].

Метафорой духовного солнца, сияющего в раю третьего неба, является «голова» Иисуса. Это — своего рода вход в Царство света, цель восхождения души. Далее мы также рассмотрим другие катарские изображения солнца в конце тоннеля, проходящего через три космические сферы. Этот тайный путь доступен только для посвященных и полностью свободных от греха. Босх изображает солнце как знак Царства света в конце пути спасенной души.

Босховская колонна славы, по которой восходит душа, завершается плоскостью, будто служащей пьедесталом для статуи. Статуя, которая, видимо, возвышалась на колонне, падает вниз, на землю. Художник

помещает ее между вершиной колонны и ногой святого Иеронима. В традиционной голландской живописи на евангельский сюжет «Бегство в Египет» встречаются аналогичные языческие идолы, свергнутые с пьедесталов силой наступающего христианства (см. главу 2). Однако, как и следовало ожидать в картине Босха, смысл падения статуи неожиданный и еретический. С точки зрения катаров, «идол» теряет опору, поскольку представляет ложную религию официальной христианской церкви, исповедуемую святым Иеронимом. Катары считали почитание святых идолопоклонством. Святым («идолам») нет места в духовном мире. Они падают в мир материи Иеговы-Сатаны, которому принадлежат. Изображение лестниц, ведущих вверх и вниз, тоже имеет особое значение. Они указывают на взлет и падение души в периоды между земными воплощениями.

Тема взлета и падения души в несколько иной трактовке представлена Босхом в его четырех эсхатологических композициях на тему Страшного суда (Дворец дожей, Венеция). Изначальный порядок расположения картин неизвестен, и в настоящее время мы не можем с уверенностью сказать, были ли они написаны художником как правая и левая створки алтаря. Предположение ряда ученых о том, что композиции представляют собой части утраченного триптиха «Страшный суд», маловероятно. Все четыре сюжета (особенно два, изображающие мучения душ в аду) отличаются от известных работ Босха о спасенных и гибнущих душах в день Страшного суда, сохранившихся в виде иллюстраций к печатным изданиям. Принимая во внимание характерные особенности эсхатологических композиций, можно сделать вывод, что они не соответствуют картинам Страшного суда. Скорее всего, они показывают, что происходит с душами после физической смерти. Два сюжета посвящены спасенным душам, два — «темным» душам, которые, как и падающий идол в картине «Святой Иероним», должны вернуться на землю. О судьбе этих несчастных душ мы поговорим в главе 12.

Поразительное изображение катаро-манихейской колонны славы дано Босхом в самой известной из его четырех эсхатологических композиций. Эту работу обычно называют «Вознесение в Эмпирей»[243] (цв. ил. 67). Картина занимает исключительное — даже уникальное — место в западном искусстве. Вне всяких сомнений, Босх был мистиком и принадлежал к числу тех, кто верил, что по крайней мере

некоторые души предназначены к вознесению в Царство света, откуда они родом. Наряду с картиной «Святой Иероним», это произведение, вероятно, создано художником в Венеции под впечатлением мистических описаний загробного мира в «Видении Исайи». Картина тоннеля с ярким свечением в конце во многом совпадает с описаниями мистиков, что заставляет нас снова задаваться вопросом: написана ли работа лишь под влиянием «Видения Исайи»? Мог ли Босх создать такую композицию, не пережив собственного околосмертного опыта? На наш взгляд, это маловероятно.

В призрачной атмосфере загробного мира находится много спасенных душ, которые в сопровождении ангелов поднимаются вверх в космические сферы. Они двигаются по тоннелю, становящемуся все более ярким по мере приближения к Царству света. Кажется, что канал ведет сквозь пять космических слоев, хотя согласно катаризму должно быть только три уровня. Несмотря на небольшое расхождение с катарской моделью вселенной, канал, очевидно, является последним тайным путем спасенной души. Он уносит чистые души, минуя тонкие миры, к вратам Царства света. Именно этот тоннель и свет в конце его изображается в метафорической форме в творчестве Босха и катарских надгробиях. Две души почти полностью растворяются в океане света. Их уже ничто не связывает с миром материи. Они оставили землю с ее соблазнами далеко позади.

Потусторонние фигуры, летящие к свету, кажутся бесполыми. Катары вслед за гностиками и манихеями считали, что признаки пола принадлежат телу, душа является чистой формой, как Иисус. Согласно богомилизму и катаризму, спасенные души обретают свои духовные тела прежде, чем подняться Царство света[244].

Изображение на вертикальной стеле из Рогатики (музей в Сараево, рис. 36) на первый взгляд не очень напоминает тоннель в работе Босха «Вознесение в Эмпирей», но на самом деле имеет с ним много общего. Столб представляет четвертый уровень Вселенной (см. схему 2). Он украшен звездами и полумесяцем. От одной из звезд идет тоннель вверх к трем концентрическим кругам. Символический рисунок показывает тот же путь вознесения души, что и в картине Босха, а концентрические круги заменяют перспективу изображенного художником тоннеля.



Рис. 36. Надгробная стела в виде колонны славы, со звездами, луной и тоннелем света. XV в. Рогатика, Босния и Герцеговина. Муниципальный музей, Сараево

Боснийская колонна с ее символикой не особенно сложна для восприятия людей сегодняшнего дня. Катарам она показалась бы сложным мистическим изображением высоких уровней Вселенной. Босх образно решает эту задачу. Ему удалось создать убедительную картину пути спасенных душ по мистическому каналу, где летают ангелы и души. Он показал, как души возвращаются в свой истинный духовный дом. Он показал путь в духовную реальность, далекую от иллюзии материального мира.

II. Рай третьего неба

Очищение души

Божественный свет в конце тоннеля в картине Босха или центр концентрических колец на босний-ских надгробных плитах представляет собой сферу, абсолютно лишенную материи. Посвященным катарам во время медитаций, возможно, удавалось проникать в Царство света, однако ни одна душа не смогла бы там остаться, предварительно не разорвав все связи с физическим миром. Даже посвященные и святые отшельники были отчасти привязаны к земной жизни. После смерти их душам необходимо некоторое время для осознания и очистки своего духовного тела прежде, чем они навсегда вольются в самую тонкую сферу загробного мира. Душам обычных

катаров, привязанных к земле гораздо больше посвященных, надо будет пройти длительную адаптацию прежде, чем они смогут войти в Царство света.

Катары и манихеи, формируя структуру потустороннего мира, предусматривали промежуточную стадию для очищения душ, которой отводится значительная роль и в произведениях Босха. В катаро-манихейском вероучении в отличие от христианства очищение души не достигалось путем страданий. Напротив, души проходили процедуру очищения в красивом месте, подобном земному раю, которому давались разные названия. Катары и манихеи обычно называли его Новой Землей. В надписи на боснийской стеле XV века, найденной недалеко от города Зеница в местечке Пуховак (Босния и Герцеговина), упоминается о «груди Авраама» — месте наслаждения праведников. По мнению Файна, надпись принадлежит патаренам.

> Здесь покоится хороший человек, священник Мишлен,
> Которому Авраам оказал гостеприимство.
> Господин (то есть Мишлен), когда ты предстанешь
> Пред Господом нашим Иисусом Христом,
> Помяни нас, слуг твоих...[245]

Для нашего исследования здесь важно не то, что боснийская церковь приняла пророков Ветхого Завета, на что обращает особое внимание Файн, а то, что душа боснийского священника покинула землю, чтобы упокоиться на груди Авраама.

Все катарские священники были посвященными, то есть они приняли духовное крещение задолго до смерти и вели жизнь чистую и безгрешную. Однако пребывание души священника Мишлена на «груди Авраама» означает, что душа должна очиститься в промежуточной сфере прежде, чем он сможет войти в Царство света. Период времени, которое душа проводит в Новой Земле, не определен. Считается, что души некоторых посвященных были настолько безгрешны, что могли сразу подняться к высшим духовным сферам, но об этом было не принято говорить открыто[246].

Третьи небеса святого Павла

Как мы уже отмечали, в катаризме космос представлял собой ряд горизонтальных слоев. Место для праведников под названием «грудь Авраама», или Новую Землю, они располагали на третьем уровне. Эта сфера совпадала с третьими небесами, описанными святым Павлом.

> Не полезно хвалиться мне, ибо я приду к видениям и откровениям Господним.
> Знаю человека во Христе, который назад тому четырнадцать лет, — в теле ли — не знаю, вне ли тела — не знаю: Бог знает, восхищен был до третьего неба.
> Я знаю о таком человеке, — только не знаю — в теле, или вне тела: Бог знает, —
> Что он был восхищен в рай и слышал неизреченные слова, которых человеку нельзя пересказать.
> (2 Кор. 12: 1–4)

Чтобы понять идеи катаров и манихеев о жизни после смерти, очень важно составить представление об их структуре вселенной. Эта часть космологии была широко распространена в древнем мире[247]. Раннее христианство восприняло древнее вероучение о многослойности вселенной и о рае на третьих небесах. Они считали, что рай был тем местом, где все (или большинство) души ждали очищения[248]. Но примерно с XI–XII веков идея земного рая в небе исчезла из официальной христианской религии. Церковь учила, что все спасенные души, пройдя чистилище, попадали прямо на небеса к Богу Отцу. Чистилище размещалось на земле или под ней и изображалось как временный ад. От термина «грудь Авраама» не отказались, но его значение было изменено. Теперь это было частью небес Бога Отца, где чистые души ожидали «нового уровня счастья». Они переходили на новый уровень после воссоединения с их возрожденными телами[249].

Новая Земля катаров была очень непохожа на обычную христианскую «грудь Авраама», поскольку у нее было совсем другое предназначение и располагалась она на отдельном космическом уровне. Манихеи и катары часто говорили о земном рае в небе. Он упоминается

в Тайной книге[250]. Но ни в ней, ни в других текстах нет подробных описаний этого рая. Видимо, потому, что Новая Земля, как следует из архивных документов инквизиции, хранила тайну, которая открывалась лишь совершенным[251].

Только в одном анонимном трактате, написанном альбигойским катаром в начале XIII века, можно найти больше информации. Текст Манихейского трактата содержит метафорические описания Новой Земли. Они даны в виде обычных на первый взгляд цитат из Библии, в которые вкладывался иной смысл. Например, говорится о плодоносном Древе жизни, растущем в Новой Земле. Катарами это воспринимается как символ Иисуса — Древа познания — колонны славы. Солнце, которое не заходит, — это Духовное солнце, то есть Иисус[252]. Эти метафоры напоминают коптские манихейские псалмы, которые так описывают Иисуса:

> Прекрасный Свет солнца, которое не заходит.
> Святая манна небесная — хлеб жизни.
> Святой источник живой воды.
> Истинная виноградная лоза священного вина.
> Плодоносное фруктовое дерево,
> Растущее от Бога...[253]

Манихейский трактат отчасти раскрывает представления катаров о Новой Земле. Эти идеи дополняются описаниями из еретического текста начала I века н.э., оказавшими влияние на творчество Босха. Словенская Книга тайн Еноха описывает вознесение на небеса без мистики и более конкретно, чем апокриф «Видение Исайи». Книга тайн Еноха была доступна для христиан и еретиков вплоть до VII века, когда она окончательно исчезла. В Западной Европе о ней не вспоминали до 1892 года, когда она вновь пришла из России. До этого момента книга была известна только на Балканах, в России и Греции. Несомненно, богомилы и патарены в Болгарии и Боснии знали о ней, поскольку она оказала влияние на их Книгу тайн XI века[254]. Однако катары интерпретировали Книгу тайн Еноха не буквально, а брали из нее только то, что отвечало их дуалистическому учению о вселенной[255]. Описания третьих небес у Еноха в

значительной мере (но не полностью) соответствует представлениям катаров (см. схемы 1, 2 и 3).

Небеса, состоящие из горизонтальных слоев, встречаются как в апокрифах Книга тайн Еноха, «Видение Исайи», так и в средневековых катарских текстах. Енох побывал на каждом из семи уровней вселенной. Он рассказывает, что третьи небеса — это красивый сад с цветущими и плодоносящими деревьями. Древо жизни растет в середине этого сада, его корни уходят далеко вниз, достигая земного рая и поверхности земли[256]. Древо жизни (или Иисуса) катары изображали как колонну славы. Но в их интерпретации древо с корнями, уходящими в Эдем, превратилось бы в сатанинское Древо смерти. Сатанинское древо или колонна смерти часто встречается в картинах Босха.

Сад третьих небес из Книги тайн Еноха похож на земной сад потому, что он разделен с материальной сферой. Он находится за пределами земли и, следовательно, является более духовной сферой. Другими словами, как говорит Енох, это — небесный слой между «грехом и безгрешностью»[257]. Такое определение третьих небес соответствует катарскому промежуточному космическому слою — Новой Земле, где души проходят очищение перед входом в Царство света. В «Видении Исайи» тоже упоминаются третьи небеса, где «душа преображается»[258].

Третьи небеса в изображении Босха

Хотя словенская Книга тайн Еноха и анонимный Манихейский трактат не дают полного представления о катарской Новой Земле, эти тексты объясняют некоторые из наиболее странных босховских видений загробного мира. Эти изображения кажутся еще более трудными для восприятия, чем призрачный тоннель к свету в картине «Вознесение в Эмпирей», которая, будучи уникальной в своей мистичности, в то же время не содержит явной ереси. Для зрителя, относящего Босха к христианству, непонятно противоречие между почти каноническим изображением Божественного света в конце тоннеля и другими изображениями загробного мира, которые никак не укладываются в церковные каноны. Художник показывает земной рай, населенный не только ангелами, но и маленькими демонами и чудовищами. Монстры

означают грехи, которые в рамках христианской традиции невозможно встретить на небесах. Согласно средневековым церковным доктринам, душа могла войти в небесную сферу только после полного искупления всех грехов в чистилище. Разумеется, маленькие демоны и монстры нарушают это правило. Босх изобразил их в раю, поскольку в его иконографии рай — это катарская Новая Земля, куда попадают души перед восхождением на небеса, чтобы очиститься от всего, что их связывало с миром Сатаны.

Земной рай

Изображение промежуточного райского сада на небесах дано Босхом в его работе «Земной рай» (цв. ил. 68). Наряду с картиной «Вознесение в Эмпирей» (цв. ил. 67), она является одной из четырех эсхатологических композиций цикла «Блаженные и проклятые» несохранившегося полиптиха «Видения загробного мира». В этом произведении заметно влияние живописи Дирка Боутса Старшего, в частности его картины «Дорога в рай» (Музей изящных искусств, Лилль; цв. ил. 70)[259]. В то же время некоторые детали работы Босха показывают, что символика этих произведений весьма отлична. В живописи Боутса души входят в Эдем и оттуда поднимаются на небеса к Богу Отцу. Таким образом, здесь отражены средневековые представления об Эдеме, описанном Данте в его «Божественной комедии» («Чистилище», песни XXVIII–XXIX). Души, вошедшие в Эдем, где со времен Адама и Евы никто не живет, направляются в сопровождении ангелов к холму, откуда они смогут подняться наверх. Для них райский сад — пустынная местность, которую они минуют по пути к небесам, предназначенным стать их постоянным домом. Идиллический пейзаж Эдема, где только птицы и цветы, не нарушается неожиданным присутствием маленьких монстров и демонов.

Босховский райский сад при пристальном рассмотрении совсем не похож на этот Эдем. Души, очевидно, не торопятся покинуть его: они размышляют, отдыхают, разговаривают и обучаются. Одни сидят, разглядывая птиц, другие участвуют в оживленных дискуссиях друг с другом и с ангелами. Сад населен маленькими, но весьма выра-

зительными монстрами. Например, в правой верхней части пейзажа лев пожирает оленя, что является метафорой захваченной материей души. Художник также изображает чудищ, олицетворяющих грехи: уродливая птица на переднем плане или темное, четырехногое животное с птицей на спине, взбирающееся на холм. Однако демоны здесь маленькие по размеру и немногочисленные, так как души, попавшие в райский сад, не очень нуждаются в очищении от грехов, будучи уже просвещенными.

Дирк Боутс изображает души, которые ангелы ведут по Эдему к вершине холма. По пути они минуют большой фонтан в готическом стиле, декорированный ангелами. Это — фонтан жизни, традиционный христианский символ искупления. Аналогичный фонтан в триптихе «Сад земных наслаждений» мы уже рассмотрели в главе 3 этой книги. В интерпретации Босха фонтан в Эдеме принадлежит Сатане и его религии, являясь источником физической жизни, то есть духовной смерти, а настоящий фонтан жизни находится намного выше в земном раю третьих небес.

Фонтан «Земного рая», ведущий к духовной жизни и очищению от грехов, заметно отличается от сатанинского фонтана в Эдеме. В манихейских коптских псалмах он назван «местом омовения душ» (глава 10). Здесь — это метафора Иисуса, Древа жизни, колонны славы, господствующей силы в раю третьих небес. Души, прошедшие омовение в фонтане и испившие его воды, смогут войти в Царство света, духовная природа которого «не запятнана материей». В картине «Вознесение в Эмпирей» они направляются вверх ко входу в духовную сферу. Фонтан, чья роль в вознесении душ столь важна, расположен на высоком холме в центре композиции «Земной рай». К нему поднимаются многочисленные фигуры. В отличие от вод фонтана смерти в Эдеме, погружавших души в материю, живая вода фонтана жизни освободит их от связей с материальным миром.

По мнению Гибсона, картины Боутса и Босха идентичны по сюжету. Гибсон не замечает различий символики, отмечая, что в обоих произведениях изображен земной рай как промежуточный уровень на пути к Богу, где окончательно очищались спасенные души[260]. Его доказательства не вполне убедительны. Гибсон полагает, что художники опирались на описания средневековых мистерий. При этом очищение

душ в райском саду не упоминается[261]. В мистериях, вероятно, они лишь проходили по саду, как в картине Боутса. Фонтан здесь является символом искупления людских грехов посредством жертвы Христа и евхаристии. Римская католическая церковь учила, что христианские души освободились от грехов в чистилище, а рай — не место для очищения.

Гибсон также предполагает, что и на Боутса, и на Босха повлиял трактат «Видение Тундала», написанный в середине XII века ирландским монахом (имя которого неизвестно)[262]. На самом деле эта история о путешествии в потусторонний мир не соответствует сюжету их картин. Автор «Видения Тундала» описывает рай, разделенный на множество изолированных частей. Туда можно попасть, только пройдя чистилище (адские долины и озера, населенные грешниками и дьяволами). Область в предместьях рая называется «поле радости». Вероятно, это — аналог Эдема, поскольку там расположен фонтан жизни. В «поле радости» нет ни душ, ни демонов, но оттуда открываются врата, ведущие к прекрасному райскому лугу, где находится много душ. Дальше за лугом другой рай, огороженный стеной, и другой... В трактате ничего не говорится о том, что души очищаются в фонтане жизни, или о том, что какой-то из райских садов находится на небесах. На описания садов, вероятно, повлияла искаженная информация о рае третьих небес, но некоторые детали были изменены. Например, «раскидистое дерево» одного из садов названо «святой церковью», а не Древом жизни[263].

Третьи небеса после Страшного суда

Души, изображенные Босхом в «Земном раю», очевидно, уже прошли очищение и заметно отличаются от подобных изображений. Это — фигуры посвященных, большинство из которых (если не все) вскоре войдут в Царство света. Для них очищение не столь необходимо, как для обычных душ, которым удалось достичь Новой Земли. Другие, менее совершенные души, показаны в левых частях его триптихов на тему «Страшный суд». Они ведут себя весьма неподобающим образом для традиционного христианского рая. Впрочем, их поведение неприемлемо и для посвященных катаров.

Босх, по-видимому, представляет образы обычных слушателей, получивших духовное крещение на смертном одре, или души, в последнюю минуту спасенные ангелами. Они никак не могут отказаться от мирских наслаждений. Некоторым все же удается оторваться от земли, которая полностью захвачена демонами. Другие не в состоянии разорвать путы плотских желаний и остаются среди бесов. В гравюре голландца Аларта дю Хамеля, выполненной по мотивам триптиха Босха «Страшный суд», изображено спасение удачливых беглецов (рис. 37). Мы видим, как незначительное число спасенных душ ангелы сопровождают к вершине холма в левой части композиции. Оттуда они попадут в Новую Землю, где научатся преодолевать свою привязанность к материальному миру.

Босх показывает, что эти души весьма малочисленны, обнажены и внешне похожи на фигуры центральной части «Сада земных наслаждений». Некоторые ведут себя очень активно: они забираются в лодки, плавают, катаются на рыбах, участвуют в рыцарском поединке, разглядывают растение с ракушками, обозначающее живую плоть. Этот рай отличается от босховского земного рая, поскольку здесь встречаются и ангелы, и демоны, а воды фонтана приносят очищение, а не духовное забвение. В саду третьих небес души — одни быстрее, другие медленнее — готовятся войти в Царство света.

Особенно хорошо сохранилось изображение промежуточного рая третьих небес в левой створке триптиха Босха «Страшный суд» (Музей изящных искусств, Брюгге; цв. ил. 31). Подлинность этой работы часто подвергается сомнению, однако стилистика картины характерна для Босха, а период ее создания (1480–1486) соответствует времени жизни художника. После ее реставрации в 1959 году Тольнэ и ряд других ученых пришли к выводу, что работа выполнена рукой мастера[264].

В левой створке триптиха корабль с душами и ангелами на борту подходит к берегам Новой Земли. В манихейской традиции судно иногда используется в качестве символа физического тела, которое «носит» душа во время ее земного воплощения. Оно также может служить транспортным средством для перевозки душ, только что освободившихся от телесной оболочки[265]. В этой композиции лодка с взволнованными пассажирами приближается к Новой Земле. Праведники

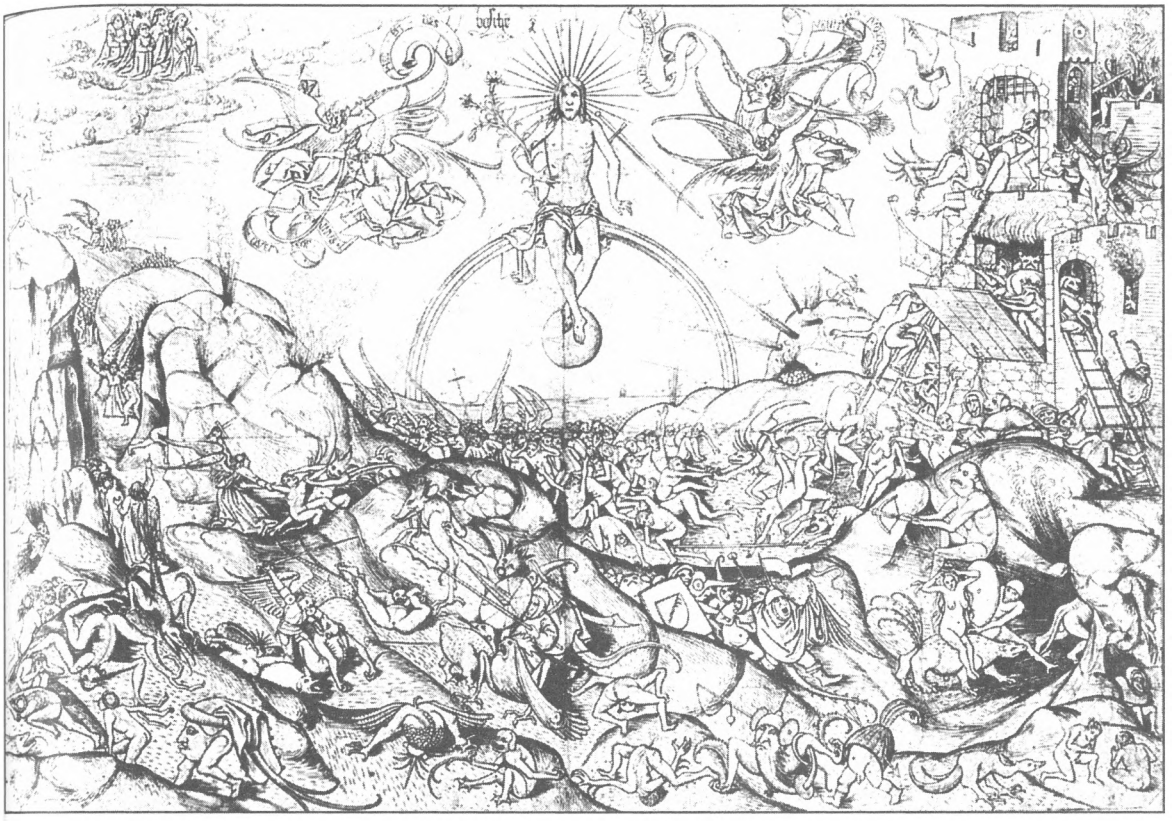


Рис. 37. «Страшный суд». 1500 г. Гравюра по рисунку Босха. Государственный музей, Амстердам

ведут серьезную беседу под присмотром ангела. Души, уже сошедшие на берег, заняты разными делами: одни поспешно поднимаются вверх, другие, более просвещенные, спокойно слушают ангелов или райскую музыку. Просветленные осознанно проходят очищение, легкомысленным потребуется время для адаптации и обучения.

Характер фонтана в левой створке «Страшного суда», при его ближайшем рассмотрении, также говорит о том, что Босх показал промежуточный рай третьих небес, над которым заметны более высокие духовные уровни (цв. ил. 69). Расположенный в центре пейзажа фонтан представляет собой высокое архитектурное сооружение с колоннами и изысканным декором. У основания фонтана можно заметить три фи-

гурки, одна из которых сидит на краю купели, другая находится в воде, а третья — в дверном проеме, ведущем внутрь башни. Вход в башню, напоминающий отверстия фонтанов «Сада земных наслаждений», — метафора физической сферы, что подтверждается скульптурными фигурами демонов выше на балюстраде. Струи воды, извергаемые демонами, стекают в купель, демонстрируя, что вода в ней не освящена. Однако вода не оскверняется, а души в ней ведут себя пристойно.

В то же время изображения демонов в конструкции фонтана указывают, что перед нами именно промежуточный рай, стоящий между грехом и безгрешностью. Он дает душам возможность очиститься, пройдя по колонне славы, ассоциированной с Иисусом как Древом жизни или фонтаном жизни. На более высоких ступенях фонтана (выше балюстрады с демонами) греховность полностью исчезает. Здесь уже не остается признаков греха, и просветленная душа, вдруг осознав, что может подняться в высокие духовные сферы, устремляется вверх к небесным ангелам. Она достигает истинных небес, то есть света в конце тоннеля, изображенного Босхом в картине «Восхождение в эмпирей».

Несколько иначе процесс восхождения спасенных душ описан Босхом в левой части другого триптиха на тему Страшного суда. Эта створка была повреждена и сохранилась только ее нижняя часть (рис. 38). В течение нескольких лет она экспонировалась в галерее Вильденштейн, затем была продана в частную коллекцию. Композиция раскрывает преображение душ в раю третьих небес. На переднем плане доминирует нарядная палатка — традиционный в Средневековье символ любви и плотских утех. Ангел, по-видимому, пытается разъяснить, что физическая любовь принадлежит земле. Но ему внемлют далеко не все души: любовники у входа в палатку, например, или с внешней стороны палатки коленопреклоненная фигура с покрытой головой, очевидно дрогнувшая по пути в духовные сферы. Сидящая на голой земле темная птица (деталь, недопустимая в обычном христианском представлении о рае) является знаком того, что души еще не освободились от искушений плоти.

Утраченная часть картины, видимо, показывала завершение пути спасенных душ. В восстановленной композиции (рис. 39) райский пейзаж завершается огромным солнцем[266]. Солнце — символ сияния нимба Иисуса, освещающего духовные сферы выше третьих небес.

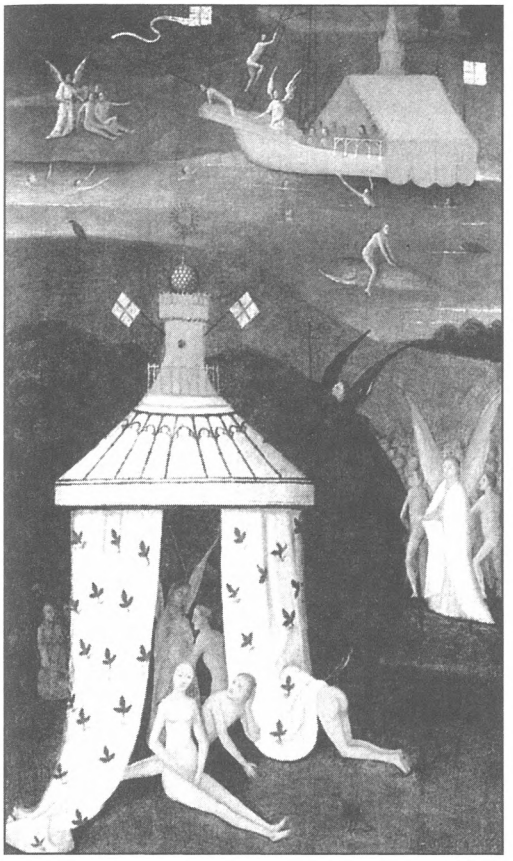


Рис. 38. Босх. Рай третьего неба. Фрагмент левой части триптиха «Страшный суд». 1508 г. Холст, масло. Частная коллекция

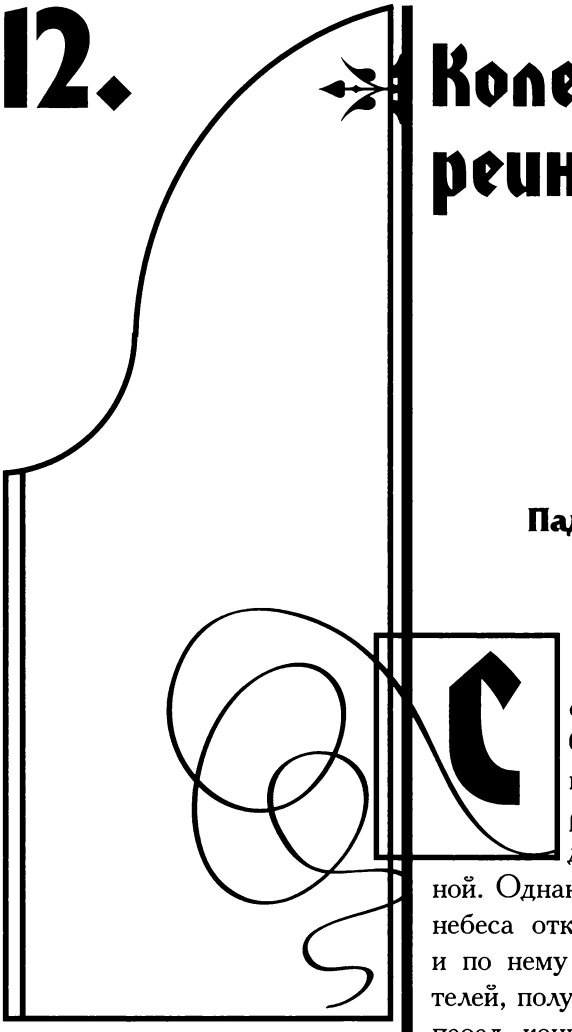


Рис. 39. Фото утраченной гравюры по левой части триптиха Босха «Страшный суд» (рис. 38)

Это сияние влечет к себе души, раскрывая красоту Царства света, в которое они смогут войти после полного очищения и освобождения от привязанности к чувственным наслаждениям.

12. Колесо реинкарнаций

Падение на землю



Согласно катаризму, после Страшного суда разрываются все связи между миром материи и высокими духовными сферами вселенной. Однако до этого момента путь в небеса открыт через колонну славы, и по нему поднимались души слушателей, получивших духовное крещение перед кончиной. Они могли взойти на третьи небеса, но оставались там далеко не все и не всегда. Многие души оказывались настолько приземленными, что, несмотря на крещение, не смогли противостоять притяжению материи и вскоре скатывались обратно в физический мир. Катары называли их возвращение падением птицы со сломанным крылом[267].

Не сохранилось сведений о том, могли ли, по их мнению, души обычных людей, не получивших катарское крещение, совершить этот — пусть даже временный — подъем. Созданный Босхом образ падающего святого или «идола» в картине «Святой Иероним за молитвой» говорит, что стремящийся к духовности верующий сможет достичь высших сфер, но ему никогда не удастся надолго задержаться в верхних уровнях Вселенной. Как бы то ни было, все души, предназначенные для реинкарнаций, проведут некоторое время в развоплощенном состоянии прежде, чем они вернутся на землю, чтобы войти в новое тело. Период между жизнями разделен на две стадии. Первая — это тревожное тяжелое время преследований и нападок со стороны демонов. Вторая — значительно более приятный период отдыха в сатанинском раю. После пребывания в Эдеме души готовы к реинкарнации[268].

Как мы уже отмечали в главе 3 этой книги, Босх изображает «место отдохновения» в центральной части триптиха «Сад земных наслаждений». Падение обратно на землю и период мучений, предшествующий пребыванию в Эдеме, также показаны в его работах. Например, в третьей и четвертой частях цикла «Видения загробного мира».

Третью картину цикла обычно называют «Низвержение грешников в ад» (ил. 72). Мы видим, как несчастные души после кратковременного пребывания в Эдеме падают обратно на землю. На первый взгляд композиция может показаться традиционно христианской. Она, очевидно, написана под влиянием картины Дирка Боутса с одноименным названием «Низвержение грешников в ад» (цв. ил. 71). Эту картину Боутса, наряду с его работой «Дорога в рай» (цв. ил. 70), мы рассматривали в предыдущей главе[269]. Произведения Боутса передают канонические христианские представления о загробном мире. В аналогичных работах Босха внимательный зритель всегда заметит детали, которые полностью меняют смысл картины и дают иную трактовку мироустройства.

На основную «странность» в композиции Босха «Низвержение грешников в ад» можно сразу и не обратить внимания. Только задумавшись об этом, начинаешь недоумевать, почему у Босха человеческие фигуры, в отличие от людей у Боутса, проваливаются в облака. Причиной дыма мог бы стать адский огонь, но даже он не способен

покрыть дымом всю земную атмосферу, как это показано Босхом. И это не могут быть облака — ни в одном из описаний падения душ в ад облака не упоминаются. Именно по этой причине их никогда не изображают в канонической живописи, такой как, например, работы Боутса. Иконография Босха заметно отличается от них, поскольку опирается на доктрины иного вероучения. Души, которые он изображает, падают в преисподнюю, но это не обычный ад. Здесь показан ад в представлении катаров. Другими словами, ад — это земля. Туманный эфир, окружающий ее, напоминает атмосферу или твердь поднебесную, иногда населенную бесами, как в ряде других картин Босха. Подобные облака мы видим и в картине «Святой Иоанн на Патмосе», и в композициях на внешних створках алтарного триптиха «Сад земных наслаждений» (см. также схему 2).

В темных облаках, окружающих землю, демоны ловят падающие все ниже души. Фигуры освещены всполохами красно-желтого пламени, разрывающими мрак черных облаков. На судах инквизиции еретики-катары в своих признаниях упоминали адский огонь, или «сатанинское пламя», обжигающее развоплощенные души. Избавиться от огненной пытки можно было, только войдя в новое тело[270]. Страдания охватывали духовную сферу, а не физическую, будучи горением плотских желаний и мучением душ, не готовых навсегда покинуть землю.

В четвертой композиции цикла (цв. ил. 73) низверженные души достигают поверхности адской земли. Темное, затянутое густыми облаками небо, освещенное «сатанинским пламенем», не встречается в канонических христианских описаниях ада. Языки пламени отражаются в черном озере, населенном бесами, в котором тонут погибшие души. В катарской традиции вода — стихия Сатаны, главный символ материального мира. На первом плане изображен человек, сидящий на берегу озера в скорбной позе, кажется, он сожалеет о своей судьбе. Он находится во власти злого демона, который схватил его за руку, и змеи вожделения, обвившейся вокруг его левой ноги. Справа от него мучимая дьяволом и опрокинутая на спину душа. У Босха этот образ является символом энтропии материального мира. Подобные фигуры встречаются в центральной части триптиха «Сад земных наслаждений».

Босх и боснийские стелы

Мы уже сравнивали мистические изображения восхождения душ по колонне славы в картинах Босха с аналогичными рисунками и рельефами на катарских надгробиях. В предыдущей главе были рассмотрены представления Босха о судьбе душ, низверженных в преисподнюю. Возникает вопрос: имеются ли подобные рисунки на надгробных плитах? Очевидно, что эта тема должна быть там отражена. Антропоморфные кресты, о которых мы говорили ранее, являются важным, но не единственным примером надгробий в Боснии и Герцеговине. Иконография многочисленных стел вызывает особый интерес ученых. Некоторые таинственные резные фигурки, видимо, создавались под влиянием древних римских памятников, сохранившихся на территории Боснии. Среди них никогда не встречается точных копий античных образцов, римская стилистика менялась и смешивалась с народной культурной традицией. В результате получались очень необычные рельефы, значение которых трудно объяснить.

Ряд ученых придерживается мнения, что непонятные резные фигурки на стелах служат исключительно их художественным оформлением, их функция декоративная, а не знаковая. Такая трактовка, однако, противоречит общей традиции оформления надгробных памятников, будь то культура Египта, Греции, Рима, эпохи Возрождения или викторианская культура. Только в тех случаях, когда памятники не достаточно изучены (например, баскские могилы в Северной Испании), высказываются подобные предположения о том, что узоры на них выполнены в качестве декора. При углубленном анализе обнаруживается, что все символы несут определенный смысл. Даже в наше атеистическое время люди придают значение надписям и изображениям на памятниках и могилах. Тем более это было важно для глубоко религиозных людей, живших в XV веке в Боснии и Герцеговине.

Другие ученые (особенно Файн и Венцель) пытаются объяснить рельефы на стелах, исходя из христианской иконографии, поскольку, по их мнению, большинство боснийцев принадлежало к Римской католической церкви или греческой ортодоксальной. Боснийская церковь, согласно Файну, не была ни дуалистической, ни катарской. Таким образом, в представлении этих ученых изображения на стелах отража-

ют обычные христианские доктрины или языческие ритуалы местных народностей[271]. Вместе с тем остается неоспоримым факт, что символы на них не соответствуют ни одной из упомянутых религий. Они столь же удивительны и причудливы, как символика Босха. Попытки «подогнать» их под требования канона христианского или языческого привели к появлению ряда вполне правдоподобных, но неточных интерпретаций.

На наш взгляд, необычность символов на стелах неудивительна, ведь большинство боснийцев было еретиками. Боснийская церковь представляла государственную религию, в то же время имеется ряд доказательств того, что ее прихожане (известные как патарены) являлись дуалистами и катарами. Как мы отмечали в главе 2, патарены поддерживали тесные контакты с катарами в Северной Италии. Они встречались и обменивались религиозными идеями. В отличие от своих итальянских собратьев, боснийские катары почти не подвергались гонениям со стороны инквизиции. Не встречая противодействия, их вероучение могло свободно распространяться и в период с XIII до конца XV века являлось доминирующей религией в этом регионе. Об этом свидетельствует адресованное боснийскому правителю послание папы римского 1319 года. Послание было продиктовано отчетами францисканцев, посетивших Боснию и доложивших папе о ситуации. Согласно францисканским отчетам, церковная жизнь в Боснии полностью развалилась. Римская католическая и греческая православная церкви опустели, духовенство бездействует, и никто не почитает Христа[272]. То же самое происходило и в Лангедоке, где процветал катаризм[273]. В Боснии ересь была широко распространена, и верующие отступили от официальной религии, поскольку нашли иную веру и предпочли ее. Этой верой был катаризм. Следовательно, мы можем предположить, что большая часть боснийских надгробных плит этого периода принадлежала катарам. А если так, то таинственные символы на стелах отражают катарские представления о загробной жизни.

Антропоморфные кресты боснийских катаров — это «дорожные карты» для восхождения к высоким духовным уровням вселенной. А что мы можем сказать относительно других стел, украшенных непонятными изображениями? Первым западноевропейским ученым, предположившим, что странные символы на надгробных плитах соот-

ветствуют катарским догмам, был сэр Артур Эванс. Он обратил на это внимание в 1875 году, когда совершал пешее путешествие через Боснию на Крит[274]. Его идеи были подхвачены и развиты такими учеными, как Соловьев, Бехали-Мерин, Нелли, Роше, Кацл и Папазова. Они провели анализ некоторых символов на надгробных плитах периода расцвета катаризма. Их исследования стали значительным вкладом в понимание иконографии надгробных изображений и особенно антропоморфного креста. Но в целом о темной стороне катарского загробного мира говорилось немного. Исходя из принципа «о покойниках — хорошо или ничего», о несчастных судьбах падших душ ничего не сообщалось. По мнению ряда ученых, символы означали только земные грехи или злую природу материального мира.

Папазова высказала предположение, что негативные изображения на стелах означают зло, от которого освободились души избранных[275]. Идея кажется интересной, но и она не объясняет наличие стел с мрачными по тематике рельефами. Кроме того, пять стел на надгробиях совершенных катаров, рассмотренных нами в десятой главе, либо имели изображения позитивного характера, либо вообще не имели декора. Следовательно, наиболее вероятно, что именно на надгробиях слушателей, а не совершенных встречаются негативные символы. Эти изображения служили предупреждением о том, что случается с неокрепшими душами. Босх в своем венецианском цикле создает метафорический образ птицы со сломанным крылом, падающей на землю. Не исключено, что в символах боснийских надгробных плит заключен тот же смысл. На стелах нет изображений адского огня или низвержения в преисподнюю, но есть метафоры душевных мук, чувственной тоски и циклических возвращений на землю, многие из которых также встречаются в произведениях Босха.

Души между жизнями

Наиболее распространенные изображения на стелах — это олень или олени, за которыми гонятся охотники, собаки или хищные звери. Одни ученые, такие как Бехали-Мерин полагают, что рельефы и рисунки отражают бытовые сцены[276]. Другие, в том числе Соловьев

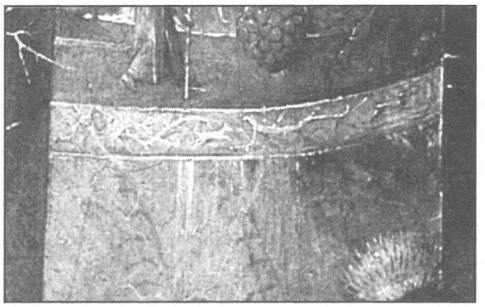
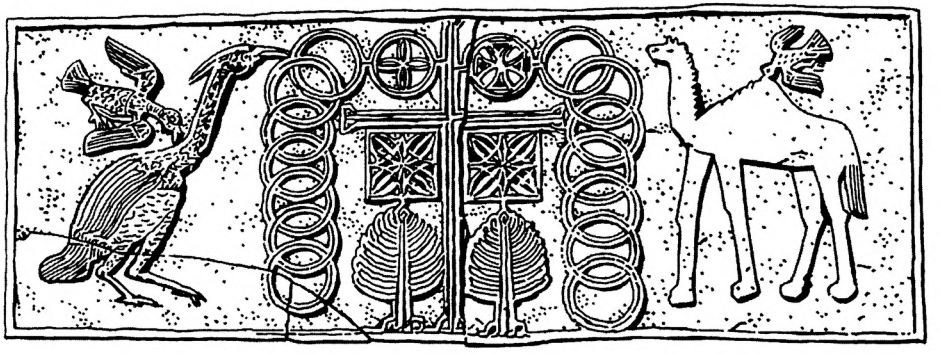


Рис. 40. Босх. Сцена охоты, изображенная на колонне Сатаны. Фрагмент центральной части алтаря «Искушение святого Антония» (ил. 45 и 48). Лиссабон

Рис. 41. Саркофаг с изображениями катарских символов: верблюда и цапли с нападающими на них птицами. Конец X — начало XI в. Македония



и Нелли, считают, что это души, преследуемые грехами[277]. Такая интерпретация соответствует значению данного символа в гностицизме и катаризме. Остановимся на его подробном рассмотрении. Согласно гностицизму сцена охоты является метафорой страданий «загнанной» души грешника, попавшего в колесо реинкарнаций. Сцена с оленем, убегающим от погони сквозь заросли, изображена на колонне славы в картине Босха «Святой Антоний» (рис. 40, глава 6). Художник использует эту сцену в качестве метафоры, значение которой аналогично изображениям на стелах, в символической форме показывающих охоту демонов на душу в цикле реинкарнаций.

Рядом с бегущими оленями на боснийских стелах часто можно видеть больших хищных птиц — олицетворение зла. В образе птиц представлены бесы, которые, согласно катаризму, живут в душе каждого грешника (см. главу 5). Подобные изображения встречаются на самых древних катарских надгробных памятниках, например, на саркофаге в церкви Святого Ахиллеса, находящейся на острове Агиос Ахиллиос на озере Малая Преспа, Македония (рис. 41). Саркофаг и



Рис. 42. Лицевая сторона надгробной стелы с изображением оленя, сценами нападения и танцорами. XV в. Бротнице, Далмация



Рис. 43. Олень, на которого нападают птица и собака. Фрагмент надгробной стелы. Бротнице (рис. 42)

церковь относятся к концу X — началу XI веков, то есть к периоду расцвета богомилизма в этом регионе.

Вероятно, македонский саркофаг — это богомильское захоронение. Рельефные символы на нем выполнены в византийском стиле, но, по мнению ряда ученых, они уникальны и не могут быть объяснены догмами византийского христианства. Напротив, они совпадают с представлениями и символами богомилов и катаров. Саркофаг (сейчас он разрушен) украшал большой крест. Два вечнозеленых дерева с огромным «звездами» наверху изображены с двух сторон креста, рядом с ними возвышается спираль из семи колец. По обе стороны от священных символов масштабные профильные изображения верблюда и цапли. Сзади на них нападают большие хищные птицы. В рамках катаризма верблюд и цапля — символы человеческой души. Птицы, которые нападают на них, — это «персональные» бесы, а вечнозеленые деревья, на которые они смотрят, являются их вечным духовным началом. Души стоят перед выбором между добром и злом. Если их выбор будет сделан в пользу духа, то они смогут подняться по антропоморфному кресту в самые высокие сферы Вселенной. Если нет — они останутся на земле в мире Сатаны. Интересно, что на этом памятнике, созданном за пять веков до стел и картин Босха, мы видим такие же символы, отражающие те же дуалистические представления о загробной жизни.

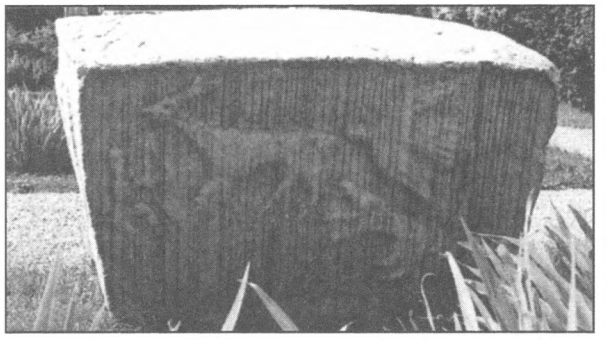


Рис. 44. Лицевая сторона (1) надгробной стелы с изображением сцены охоты. XV в. Серина, Босния и Герцеговина. Муниципальный музей, Сараево



Рис. 45. Надгробная стела с изображением сцены охоты. XV в. Убоско, Босния и Герцеговин

На боснийских стелах души, несвободные от земных искушений, изображены в виде оленей, а не верблюдов или цапель. На них нападают собаки или хищные птицы. Особенно выразительный пример таких изображений найден на большой стеле в Бротнице. На этом надгробии (подробный анализ будет дан в конце главы) мы видим гигантскую птицу и огромную собаку, бросающихся на двух несчастных оленей (рис. 42 и 43). Две другие боснийские стелы из Серина и Убоско (рис. 44 и 45) показывают оленей, за которыми гонятся охотники и хищные птицы. Рельефы часто показывают птицу на спине оленя. Интересно, что и во многих картинах Босха есть изображения оленя (души) с темной птицей (демоном) на спине. Например, в сюжете об искушении Адама и Евы в левой части триптиха «Воз сена» или наверху разрушенного здания в центральной части «Искушения святого Антония» (рис. 46). В рамках христианской иконографии значение таких символов совершенно необъяснимо.

Другие изображения на боснийских стелах представляют собой небольшие человеческие фигурки на лошадях, они соревнуются или сражаются. Это — негативные образы, имеющие аналоги и в работах Босха. На стеле из Клобука (музей в Сараево) в основании креста видны два сражающихся всадника (рис. 47). Крест опирается на квадратное основание, то есть сферу материи, подобно колонне славы или Древу жизни. Как и крест на македонском саркофаге, он являет-

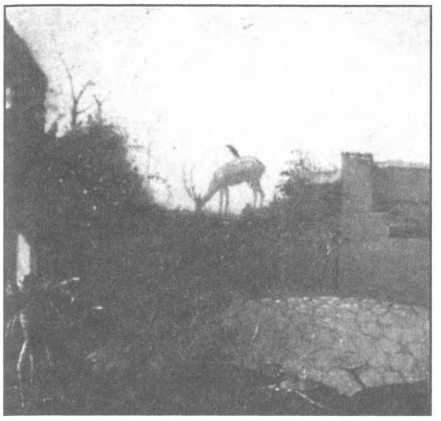


Рис. 46. Босх. Олень с птицей на спине. Фрагмент центральной части алтаря «Искушение святого Антония» (ил. 45). Лиссабон

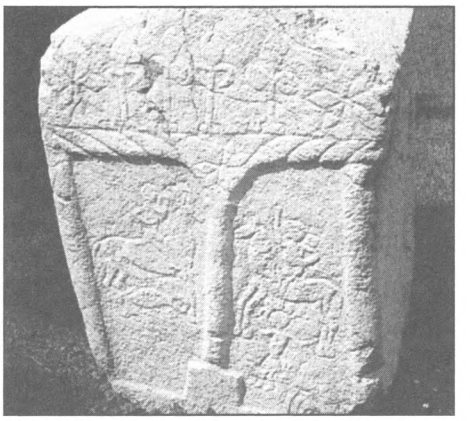


Рис. 47. Надгробная стела с изображением антропоморфного креста/Древа жизни. XV в. Клобук, Босния и Герцеговина. Муниципальный музей, Сараево

ся каналом между материальным миром и более высокими уровнями вселенной. Цветочный орнамент в верхней части стелы выполняет не только декоративную функцию, в нем заложен особый смысл: показать рай третьих небес, расположенной на середине пути по колонне славы. Положение фигурок у основания колонны ниже рая третьих небес говорит о том, что всадники находятся в Эдеме, где антропоморфное Древо жизни пускает в материю свои корни.

Изображения воинов на стеле из Клобука можно сравнить с всадниками в центральной части триптиха «Сад земных наслаждений», где Босх показывает души, которые развлекаются в Эдеме, отдыхая между жизнями (рис. 48). Мы видим размахивающего вишневой веткой демона верхом на фантастической крылатой рыбе. Ветка, вероятно, является метафорой порочного восприятия Древа жизни. На ней сидит огромная иволга (грех чувственности), а похожий на лягушку бесенок отскакивает от ног всадника на рыбе. Все фантастические образы этой сценки игривы. Босх считал, что дьявола нельзя победить силой. Сражения на его картинах всего лишь видимость борьбы — на самом деле между противниками нет вражды. Все они находятся на одной стороне — стороне легкомыслия и чувственности.

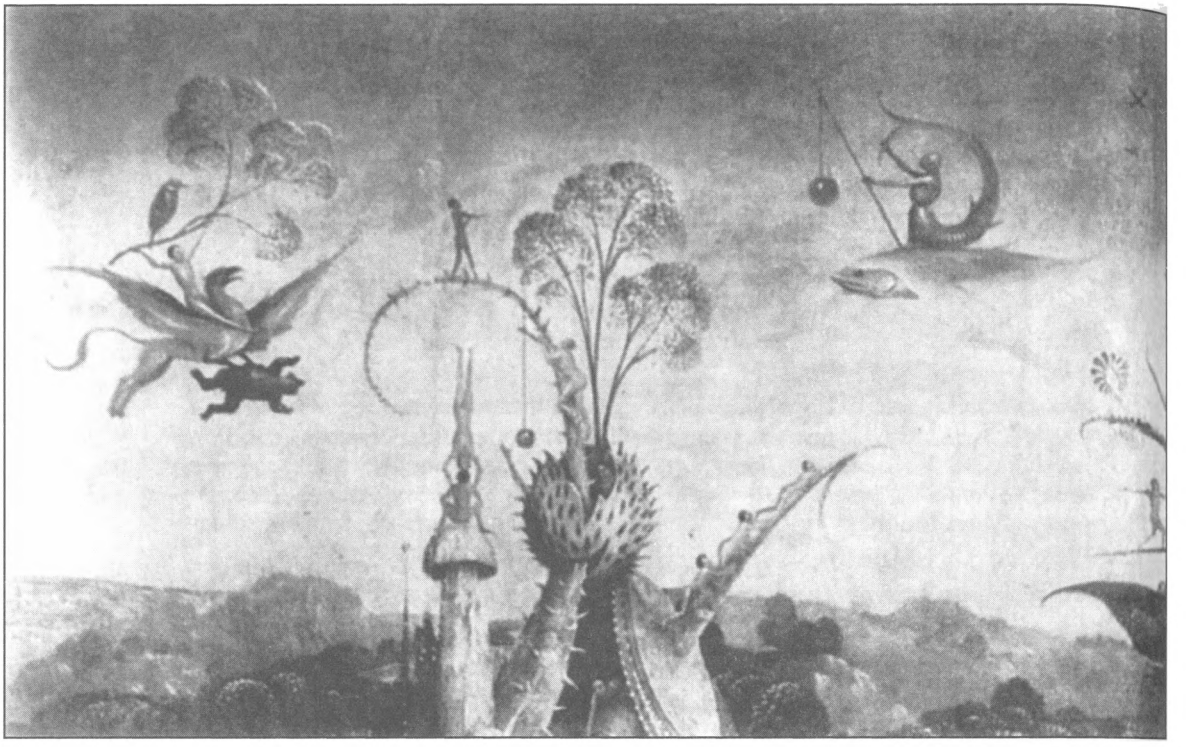


Рис. 48. Босх. Души в Эдеме (в катаризме «месте отдыха») между воплощениями. Фрагмент центральной части алтаря «Сад земных наслаждений» (ил. 21)

Также невозможно сказать, что один из сражающихся всадников на стеле из Клобука представляет добро, а другой — зло. Мы остановились лишь на одном из многочисленных примеров подобных изображений на боснийских стелах, включающих как поединки всадников, так и пеших воинов с мечами, копьями и стрелами. Кацл полагает, что фигуры воинов — это рыцари, побеждающие силы зла[278]. Такая интерпретация не лишена оснований, однако вызывает ряд вопросов. Катары известны как убежденные пацифисты (по крайней мере, в теории), и вряд ли стали бы воспевать ратные подвиги. Кроме того, очевидно, что идея борьбы с силами зла посредством оружия противоречит символике изображенных на стелах сцен охоты, где стрелки преследуют оленя — метафорический образ души.

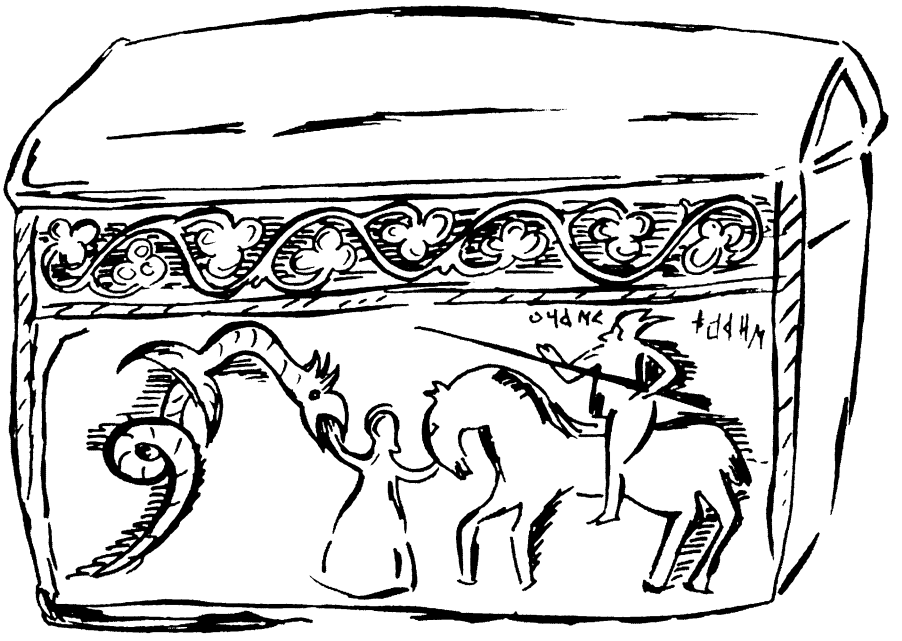


Рис. 49. Надгробная стела с изображениями рыцаря, принцессы и дракона. XV в. Коник, Босния и Герцеговина

Местоположение вооруженных людей тоже знаковое. Стрелки и всадники всегда находятся ниже орнамента из виноградных лоз и цветущих веток. Виноградная лоза могла означать и переплетения жизненных судеб, и границу рая третьих небес. Как бы то ни было, воины изображены ниже ее, а значит, их душам не удалось освободиться от искушений плоти. Даже рыцарь, сражающийся со змеевидным драконом на стеле из Коника, показан под орнаментом из виноградных лоз (рис. 49). Рыцарь напоминает святого Георгия, но его трудно назвать победносцем. Одна его рука в пасти дракона, вторая — на лошадиной морде, что могло бы означать борьбу с искушениями материального мира или с демонами собственных греховных желаний. Трудно вырваться из колеса реинкарнаций, и большинству душ это не удается.

В «Саду земных наслаждений» Босх создал метафорический образ идущих по кругу животных как символ реинкарнационного цикла не освободившихся от телесных желаний душ. Но не только круг явля-

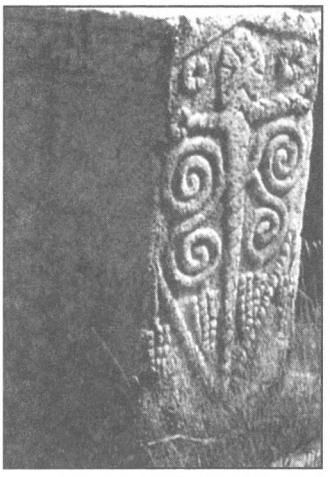




Рис. 50. Надгробная стела с изображением антропоморфного креста/Древа жизни виноградной лозы. XV в. Радимья, Босния и Герцеговина

Рис. 51. Надгробная стела с изображениями танцоров и виноградной лозы. XV в. Радимья, Босния и Герцеговина

ется знаком колеса рождения и смерти, встречается также спираль и лабиринт. Эти сложные символы могут означать как перевоплощение на земле, так и переход в сферу духа[279].

На стелах в форме антропоморфных крестов часто присутствуют огромные закрученные спирали (см. рис. 34 и 50). Их значение связано с древней символикой спирали и лабиринта. Иногда спирали обвиты виноградной лозой, которая, по мнению Соловьева, есть «истинная виноградная лоза», то есть усы Иисуса[280]. Отчасти его мнение справедливо, но значение символа не сводится только к этому. Виноградная лоза, растущая из основания креста, или земной поверхности, поднимается выше поперечной перекладины креста, то есть спираль содержит в себе дуалистический символ, связанный с двумя образами Древа жизни. Одно из них (верхняя часть лозы) — древо Иисуса и духовной жизни, а второе (нижняя часть лозы) — древо Сатаны и духовной смерти.

Упавшие ягоды винограда означают вино Сатаны, или ядра погибших душ, частички света, сброшенные в материю. Такая метафора встречается во многих произведениях Босха, в том числе и в триптихе «Сад земных наслаждений».

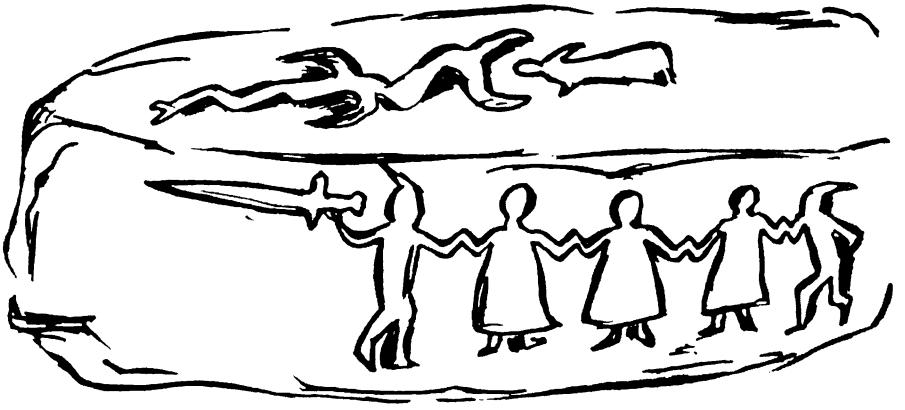


Рис. 52. Надгробная стела с изображениями танцоров и летящим змием. XV в. Калиновиц, Босния и Герцеговина

Сюжет народного танца, хоровода очень распространен как на Балканах, так и в других регионах. Его символика связана с цикличностью природы и возрождением на земле или в духовной сфере[281]. На стелах танцоры держатся за руки, двигаясь друг за другом. Важно отметить, что фигуры всегда находятся внизу, под орнаментом из виноградных лоз. Например, на стеле из Радимья мужские и женские фигуры идут в едином хороводе под переплетениями виноградных лоз (рис. 51). Рядом с ними животное: то ли олень, то ли лошадь. Иногда в хороводе участвуют воины, вооруженные мечами и щитами. Танцоры — это души, пойманные в колесо реинкарнаций.

Соловьев считает, что изображение на стелах маленьких движущихся фигур передает похоронный ритуал[282]. Бехали-Мерин полагает, что танцы — это языческий обряд[283]. По мнению Кацла, хоровод был частью катарских религиозных праздников[284]. Возможно, такие танцы исполнялись боснийскими катарами. Однако вряд ли здесь можно говорить о праздниках. Цикличность природы и перевоплощений воспринималась позитивно многими народами, но только не катарами. Для них реинкарнационный цикл означал победу Сатаны. Смысл катарских хороводов становится очевиден, исходя из рисунка на стеле из Калиновица (рис. 52). На каменной плите изображена летающая змея,

символ материи, которая глотает женскую фигуру. Такая же печальная участь ожидает и танцоров внизу. Захваченные материей, они станут жертвой Сатаны.

Вопрос выбора

Многие стелы украшены пессимистическими картинами, судя по которым можно подумать, что боснийские катары полагали, что большинство их сторонников останется во власти Сатаны. На самом деле это не обязательно так. Скорее всего, изображения на надгробиях и на македонском саркофаге (рис. 41) представляют возможные варианты посмертных судеб. В своих произведениях Босх изображает души пойманными в ловушку материи, однако, если мы рассмотрим его композиции с точки зрения катаров, то станет очевидно, что художник и этим душам оставляет надежду на спасение. Основная задача художника — показать, что человек после смерти стоит перед выбором дальнейшей судьбы для своей души. Слушатели, прошедшие консоламентум, могут одолеть бесов и подняться в более высокие сферы или уступить искушениям и вернуться на землю. У живых душ даже в состоянии «опьянения» и «сна» остается возможность выбора своей дальнейшей судьбы. Если им удастся пробудиться и осознать себя, то они в конечном счете освободятся от материи и взойдут по колонне славы к духовным сферам. Эта идея метафорически отражена во многих изображениях на стелах посредством тех же символов, что и в картинах Босха.

На некоторых боснийских надгробных плитах можно найти рисунки, которые показывают места окончательного пребывания душ, значительно отличающиеся друг от друга. Рассмотрим в качестве примера стелу из Серина (музей в Сараево). С одной стороны этой сравнительно небольшой надгробной плиты мы видим рельеф «охота на оленя», изображающий страдания души, преследуемой демонами (рис. 44). С другой стороны надгробия показана иная посмертная судьба души: свободная от земных искушений душа поднимается вверх к высшим сферам (рис. 53). Она достигает духовного уровня, обозначенного голубями (символом Святого Духа). Как и венецианский цикл Босха,



Рис. 53. Обратная сторона (2) надгробной стелы с изображениями голубей (рис. 44). XV в. Серина, Босния и Герцеговина. Муниципальный музей, Сараево

эти композиции показывают различные варианты посмертных судеб тех, кто получил крещение. Их души могут взойти в Царство света или скатиться в Царство тьмы.

Круг в небе

Некоторые стелы, например такие, как надгробие из Рогатики (рис. 36), украшены только оптимистическими сюжетами. Вероятно, это — захоронения катарских священников или совершенных. На них изображена колонна славы с Божественным светом в конце туннеля. Такие надгробные плиты показывают только верхние уровни колонны славы. Нижние уровни и вход в колонну изображены на других стелах, выполненных для слушателей. Здесь встречается рисунок в форме круга на небе, который является переходом в другие миры, где душе предстоит сделать выбор.

Рассмотренные с этих позиций солнце, луна и звезды над землей, изображенные в картинах Босха, тоже могут быть восприняты как

вход в иной мир или колонну славы. Возможно, далекая звезда высоко в небе центральной части триптиха «Поклонение волхвов», на которую никто из персонажей картины не обращает внимания, является переходом, по которому души могли бы уйти из мира материи (ил. 2).

Месяц над сценой ареста Христа на левой внешней створке алтарного триптиха «Искушение святого Антония» (ил. 43), возможно, также представляет собой вход в колонну славы, изображенный в форме кольца в облаках. Такая интерпретация этого символа служит ключом к разгадке новозаветной истории юноши в композиции Босха.

> Один юноша, завернувшись по нагому телу в покрывало, следовал за Ним; и воины схватили его.
> Но он, оставив покрывало, убежал от них.
> (Мрк. 14:51–52).

Катары и Босх эту притчу о молодом человеке трактовали как историю о недавно принявшей крещение душе, которой удалось избежать сетей Сатаны. Данная трактовка соответствует единственному сохранившемуся фрагменту древней версии Евангелия от Марка. Мортон Смит, обнаруживший в 1958 году этот манускрипт в монастыре Мар Саба в Иудейской пустыне, высказал предположение, что текст тайного Евангелия был написан между 75 и 90 годами нашей эры. По его мнению, существовало несколько копий, которые были уничтожены в период гонений на христиан около 210 года[285].

Тайное Евангелие, вероятно, появилось и пропало в Египте, однако катары, верные раннехристианской традиции, могли сохранить одну из копий. Ведь они приобрели большое количество мессалианских манускриптов. Кроме того, даже не имея текста, они могли принять эти апокрифические идеи. Сюжет о юноше в картине Босха передает тайное послание, смысл которого совпадает с притчей из тайного Евангелия от Марка. Описывается, как Иисус воскресил из мертвых молодого человека (очевидно, Лазаря). Юноша молился Ему и...

> ...через шесть дней Иисус сказал ему, чтобы он пришел вечером, покрыв нагое тело льняной тканью. И ночью Иисус говорил с ним и раскрыл ему тайну Царства Божия. И затем он вернулся...[286]

По мнению Смита, притча описывает события накануне ареста Христа (вместо молитвы в Гефсимании), когда Иисус посвятил некоего юношу в тайны христианского учения[287]. Позиция Смита обоснованна, однако у Босха иное прочтение этой притчи. Будучи катаром, Босх считал, что Страсти Христовы и Распятие на Кресте были иллюзией, настоящая жертва — это Его погружение в мир материи. Согласно катаризму, в ночь перед арестом Иисус должен был провести инициацию, и в таком случае притча о юноше приобретает особый смысл.

В композиции Босха на сюжет ареста Христа образ юноши очень отличается от остальных участников события. Как отмечалось в главе 6, душа святого Антония (странник) и его дух (Иисус) оказались захвачены силами тьмы. Мы видим брошенную на берегу накидку (символ физического тела) — знак, что душа юноши пробудилась. Другими словами, он получил духовное крещение, будучи посвященным Христом в тайны христианского вероучения. Юноша смог отказаться от физического тела и покинуть землю навсегда. Чаша живой воды наверху холма справа на заднем плане — символ его духовного крещения (см. главу 8). Холм возвышается над сценой ареста и мучений Христа и показывает путь к более высоким сферам Вселенной. Юноша не присутствует в сцене ареста, потому что уже покинул землю.

Иногда Босх изображает вход в тоннель как просвет между облаками с образом Спасителя в центре — например, в центральной и левой части триптиха «Воз сена» (ил. 16, 17; см. главу 5). В левой части триптиха Иисус держит в руке синий шар, то есть Новую Землю. Подобное изображение дано в левом верхнем углу картины «Святой Иоанн на Патмосе», где образ Мадонны с Младенцем помещен в центр золотого круга среди облаков (цв. ил. 51). Апокалипсическое знамение — «жена, облеченная в солнце» — описано в Откровении Иоанна Богослова (12:1). Однако, согласно катаризму, образ мог иметь и другое значение: Царство света в конце колонны славы. Мария представлена в короне славы, поскольку вне притяжения Земли проявилась ее истинная ангельская природа. Младенец у нее на руках, с точки зрения катаров, может означать не только Иисуса, но и душу, которая наконец вернулась в Царство света.

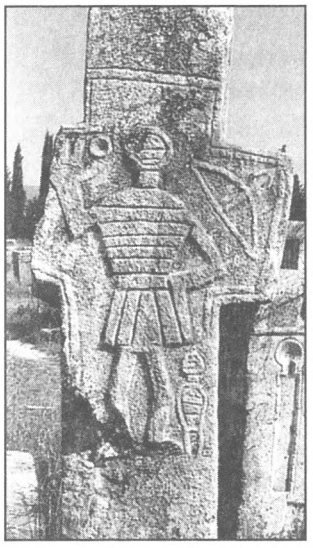


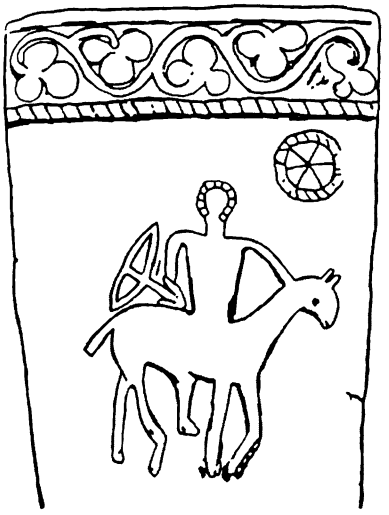


Рис. 54. Надгробная стела с изображением фигуры с поднятой рукой. XV в. Радимья, Босния и Герцеговина

Рис. 55. Надгробная стела с изображениями танцоров и большого круга над ними. XV в. Купрес, Босния и Герцеговина

Круги (входы) высоко в небе над землей, изображенные на боснийских стелах, часто противопоставлены символам гибели душ в мире Сатаны. Как и в картинах Босха, это противопоставление указывает на выбор, который предстоит сделать душе после смерти.

Посмертный выбор душ катаров-слушателей показан на самых известных из сохранившихся стел. На надгробных плитах захоронений в Радимье изображены фигуры мужчин, иногда они с женами и детьми (рис. 54). У мужчин большие поднятые руки, и кажется, что фигуры идут вверх. Над ними переплетения виноградных лоз. На одной из стел мы видим круг рядом с мужской фигурой, а также лук и стрелу с противоположной стороны. Лук мог означать, что покойный был воином и носил оружие. В то же время контрастные символы могли указывать на выбор посмертной альтернативы: подняться по колонне славы или вернуться к материальной жизни.



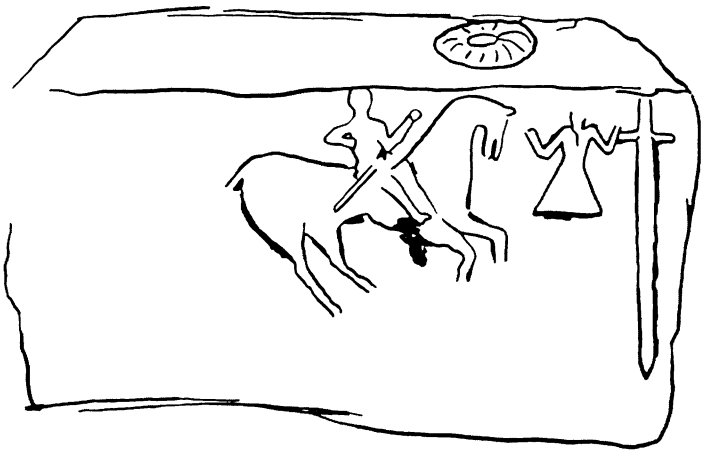


Рис. 56. (Слева) Надгробная стела с изображениями всадника и круга. XV в. Столац, Босния и Герцеговина

Рис. 57. (Справа) Надгробная стела с изображениями всадника и круга XV в. Невесине, Босния и Герцеговина

На другой стеле три человеческие фигуры и животное за ними приближаются к огромному вращающемуся кругу (рис. 55). У танцоров тоже есть выбор между движением к свету (кругу) и возврату обратно в материю (животное). В этой композиции души тянутся к кругу впереди них, но на многих других стелах фигурки озабочены земными делами. Как и в работах Босха, люди выглядят неосведомленными о существовании высоких духовных сфер. В качестве примера рассмотрим изображения всадников на надгробных плитах из городов Столац (рис. 56) и Невесине (рис. 57). Скорее всего, лошади являются символами физического мира, с которым связаны души еще очень крепко. Подобно наездникам в круге животных в центральной части триптиха «Сад земных наслаждений», эти фигуры остаются заключенными в колесо реинкарнаций. Если им не удастся осознать свое предназначение, они в конце концов будут воплощены в новом теле.

Надгробная плита из села Бротнице

Большой интерес вызывает надгробная плита из Бротнице, на которой мы видим рельефы на типичные боснийские сюжеты о спасении души или возвращении ее на землю. Надгробие находится на деревенском кладбище села Бротнице, расположенного недалеко от Дубровника. Это — самая южная область, где обнаружены стелы. Вероятно, надгробие было выполнено для человека состоятельного, семья которого располагала достаточными средствами, чтобы оплатить изготовление стелы с рельефом. Датируется стела примерно концом 1460-х годов, когда многие боснийцы бежали в Дубровник от турецкого нашествия[288].

Надгробие представляет собой вертикальный прямоугольник, покрытый со всех сторон изображениями. Они во многом совпадают с символикой картин Босха. На одной из узких граней плиты есть надпись на кириллице (рис. 58). Кириллицей пользовались патарены и члены Греческой православной церкви. Представители Римской католической церкви, естественно, использовали латынь. Надпись может показаться обычной, однако в ней есть некая странность, значение которой представляется весьма важным. Надпись содержит информацию о мастере, выполнившем работу, а именно «резчик по камню Ратко Утешеник, внук Друшка Любое и племянник Любоевича»[289].

Примечательно, что указано имя автора надгробия, а не умершего. Вероятно, надпись была выполнена катарским священником для обычного слушателя, получившего духовное крещение. Другие известные нам надписи на боснийских захоронениях также содержат подобную информацию о мастере. Как мы отмечали ранее, Файн идентифицировал восемь боснийских стел: три из них с отметкой «гост» или «крстьянин» («gost», «krstjanin») указывали на принадлежность покойника к боснийской церкви, пять стел имели надписи «gost», «krstjanin» или «stroinik» (хороший человек). На одной из этих стел («Gost Miљljen»; глава 11) назван автор надписи. Сообщается, что надпись выполнил «servant gost»[290]. Этот служитель церкви, вероятно, был катарским священником более низкого сана, чем «gost», и служил алтарником в боснийской церкви[291].

На стеле из села Бротнице мы видим как оптимистические, так и крайне пессимистические картины. Контраст между ними подчеркива-

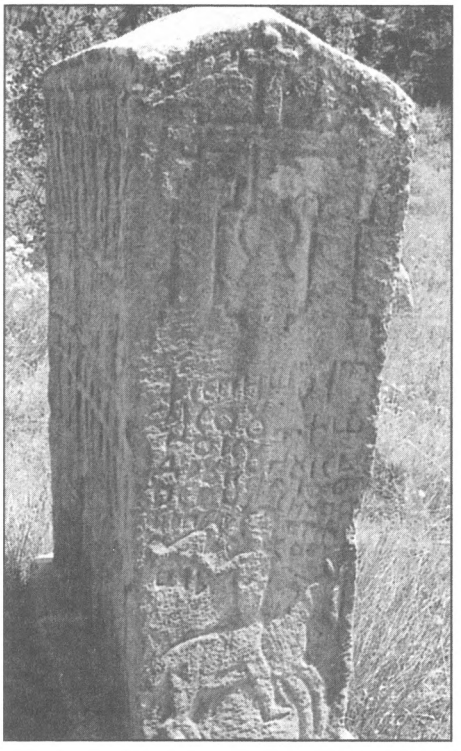


Рис. 58. Торец (1) надгробной стелы с надписью и изображениями всадника и креста (рис. 42). XV в. Бротнице, Далмация



Рис. 59. Торец (2) надгробной стелы с изображением Оранты, восходящей к Духовному солнцу (рис. 42). XV в. Бротнице, Далмация

ет важность выбора, который предстоит сделать душе покойного. Судя по надписи, можно предположить, что это — захоронение слушателя. Если его душа справится с мирскими соблазнами и сумеет остаться в высших сферах, то в конце пути она достигнет мистического Царства света.

Особенно интересно художественное оформление стелы со сложной символикой. Боковые стороны плиты покрыты резными фигурками. Кроме того, имеется надпись на ее узкой грани (рассмотренная ранее). Выше надписи расположен тщательно проработанный антропоморфный крест — знак Спасителя как колонны славы. Он противопоставлен фигуре всадника с ястребом, изображенной под надписью. По всей

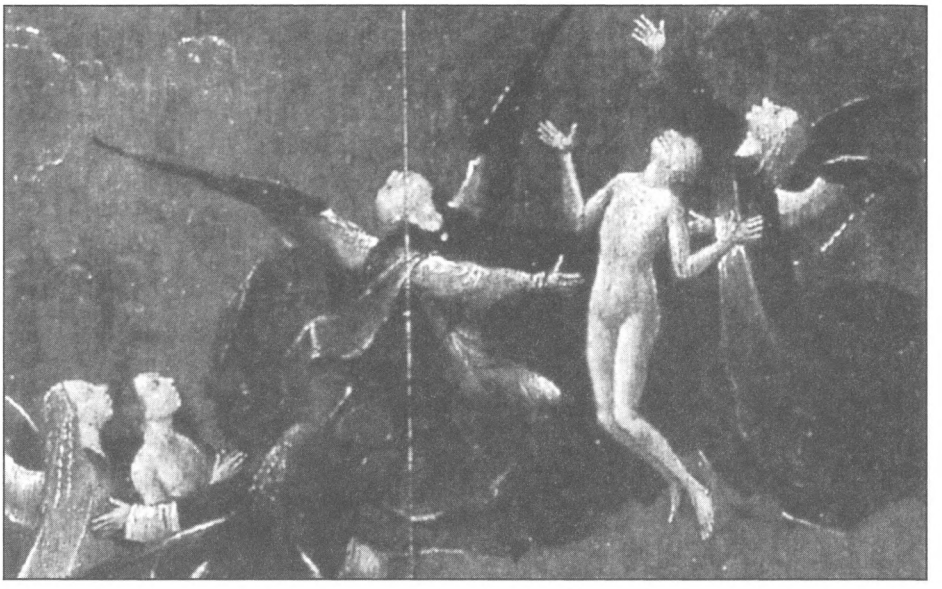


Рис. 60. Босх. Фигура в позе оранты. Фрагмент картины «Вознесение в Эмпирей» (ил. 67). Венеция

видимости, это — образ души, не сумевшей разорвать связь с телом. Если (или когда) всадник спешится, он будет готов к восхождению по антропоморфному кресту.

Другая узкая грань стелы не имеет надписей, однако на ней имеется рельеф, параллели с которым присутствуют в работах Босха. Мы видим всадника и человека с поднятыми руками, их разделяет горизонтальная линия (рис. 59). Фигура с поднятыми руками означает молитву. Это обычная поза спасенных душ в раннехристианской катакомбной живописи (Рим). В XV веке, когда в византийской культуре все еще встречаются образы Богоматери Оранта, художники Римской католической и Греческой православной церквей уже не используют оранту при изображении вознесения душ на небо. Она сохраняется в катарском искусстве. Такие изображения можно найти на боснийских стелах XV века. Босх также прибегает к изображению оранты в своей картине «Вознесение в Эмпирей» (рис. 60).

На надгробной плите из Бродницы рельефная фигура в позе оранты протягивает руки к высшим сферам мироздания. Кажется, что на

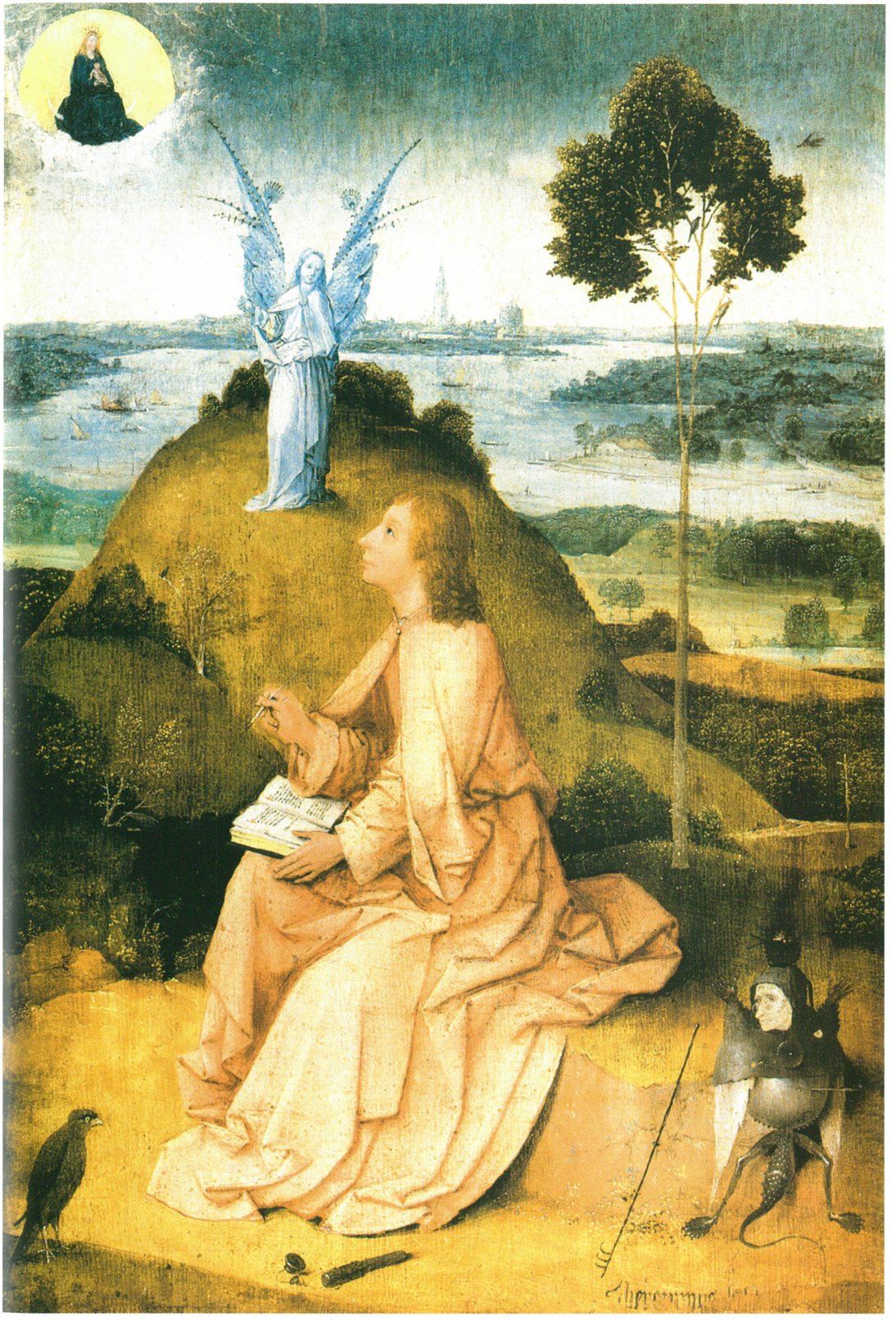
ее голове большая шляпа, от которой идут вверх две линии, словно обозначая дальнейший путь души. Душа устремляется к кругу с сияющей розеткой света. Это — «голова» Иисуса или «солнце» в конце мистического загробного тоннеля. Стиль рельефа примитивнее, чем стиль Босха. Но, если не принимать во внимание стилистических различий, то становится очевидно, что наивные рельефные фигурки на надгробной плите несут то же послание, что и композиция «Вознесение в Эмпирей». Их общая тема — это возвращение души в Царство света, ее истинный дом, который она покинула, приняв телесную оболочку, и забыла за долгие годы пребывания в мире Сатаны.

С этой темой контрастируют сюжеты, изображенные на широких гранях надгробной плиты (рис. 42). Здесь мы видим оленя, которого преследуют большие хищные птицы, и хоровод танцоров. Эти изображения, как уже отмечалось ранее, рассказывают о судьбах душ, которым не удалось уйти из-под власти Сатаны, которые все еще связаны с материальным миром и, следовательно, обречены на новые воплощения.

Такие изображения спасения или энтропии души, вероятно, означали необходимость выбора или (менее вероятно) указывали путь к спасению. Так или иначе, они соответствуют двойственности катаро-манихейской традиции. Подобная двойственность свойственна творчеству Босха, в котором всегда присутствуют два мира и показаны два пути для души.

13. Путешествие Босха в Италию и мир иллюзий

Творчество Босха отражает представления катаров о погружении душ в мир материи, их земной жизни и выборе между восхождением в Царство света и гибелью в физической вселенной. Катары верили, что все события происходили в реальности. Глядя на картины Босха, возникает ощущение, что на них запечатлен мир иллюзий. Художника часто называют сюрреалистом. Его фантастические монстры, фонтаны, здания и растения словно явились из глубин подсознания. Некоторые образы, по мнению современных психологов, отражают низменные инстинкты, другие, навеяны мистическими видениями эзотериков разных эпох. Фигурки в этом иллюзорном мире выглядят почти невесомыми,



51. «Святой Иоанн на Патмосе».
Дерево, масло. Берлинская картинная галерея, Берлин





Фрагменты центральной части алтаря «Сад земных наслаждений». Мадрид

52. Священник и слушатели

53. Адам и Ева с птицами в стеклянной клетке



54. «Извлечение камня глупости».
Дерево, масло. Музей Прадо, Мадрид



55. «Святой Христофор».
Дерево, масло. Музей Бойманса — ван Бёнингена, Роттердам



56. «Святой Иаков Великий». Внешняя левая створка алтаря «Страшный суд». Дерево, масло. Академия изобразительных искусств, Вена



57. Странник, так называемый «Блудный сын». Фрагмент



58. Странник («Блудный сын»).
Дерево, масло. Музей Бойманса — ван Бёнингена, Роттердам



59. «Странник». Внешние створки алтаря «Воз сена».
Дерево, масло. Музей Прадо, Мадрид



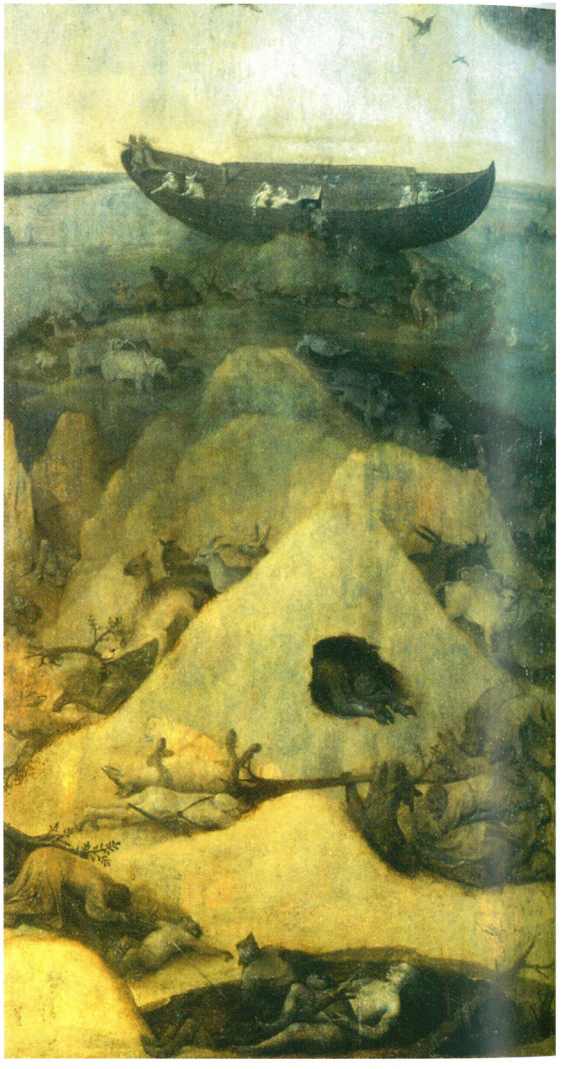
60. «Брак в Кане Галилейской».
Дерево, темпера. Музей Бойманса – ван Бёнингена, Роттердам



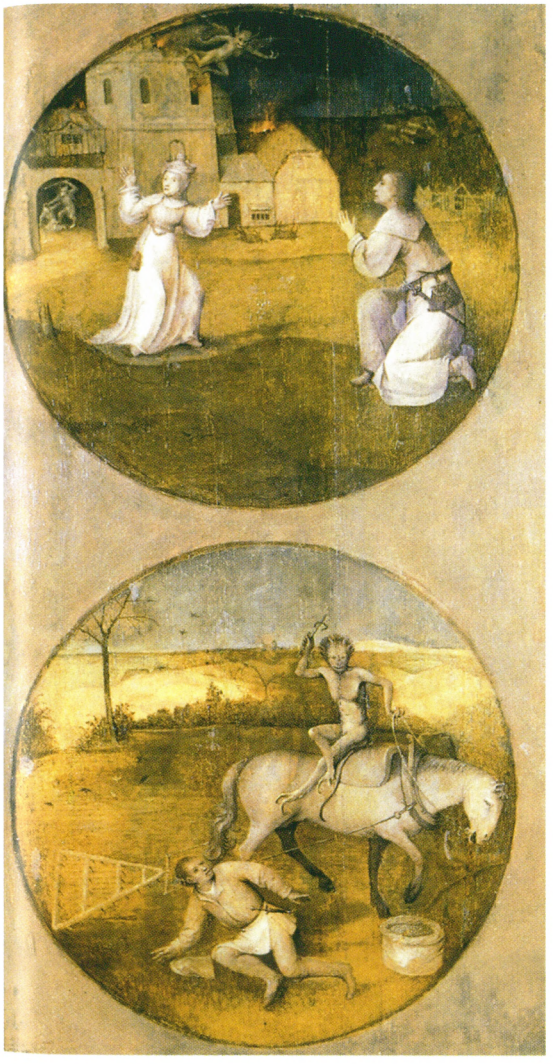
61. Лебедь, кабан и человек, играющий на волынке.
Фрагмент картины «Брак в Кане Галилейской»

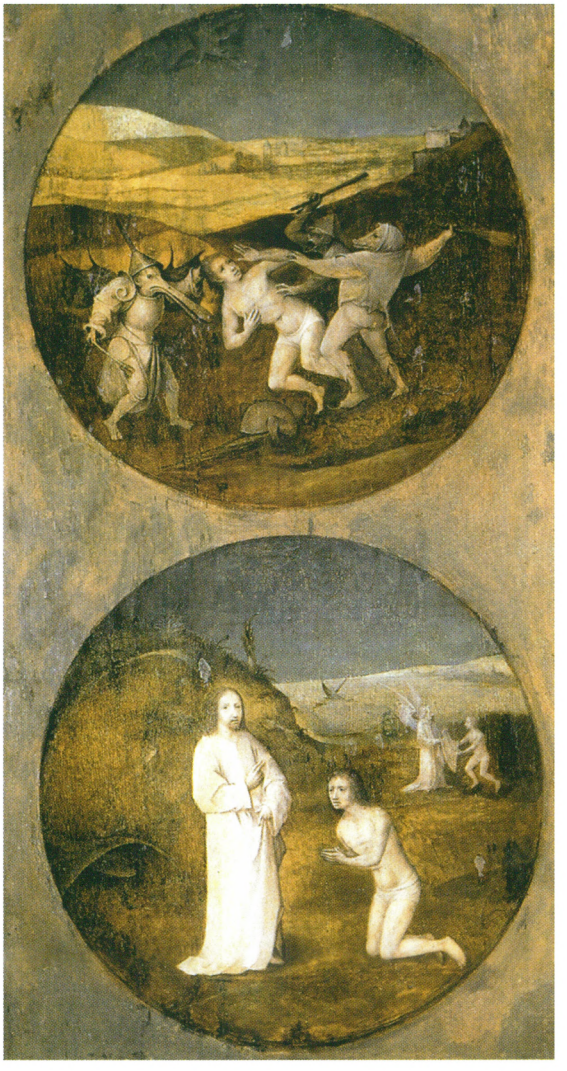


62. Низвержение восставших ангелов. Левая створка утраченного алтаря «Мир до потопа». Дерево, масло. Музей Бойманса – ван Бёнингена



63. Ноев ковчег. Правая створка алтаря «Мир до потопа»





Алтарь «Мир до потопа» (до реставрации)

64. Левая внешняя створка:
(а) Спасение души;
(б) Порабощение души

65. Праваявнешняя створка:
а) Падение души;
б) Воссоединение души и духа



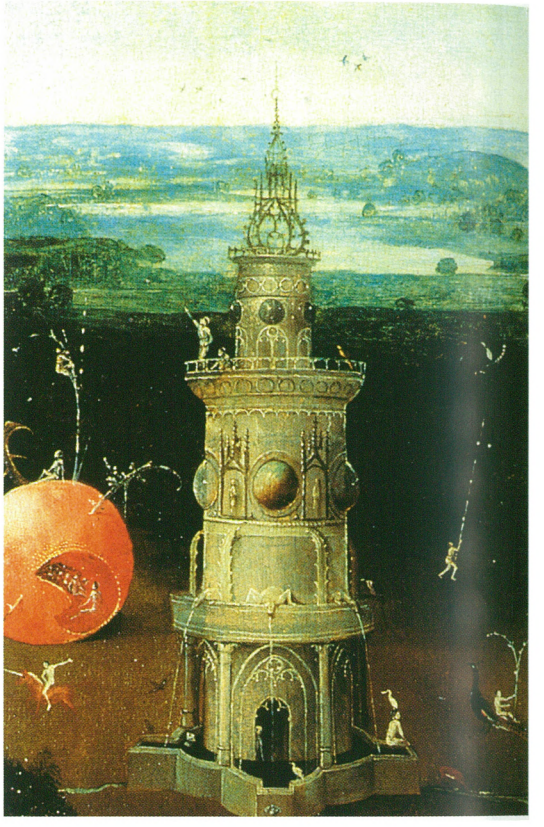
66. Святой Иероним за молитвой. Центральная часть триптиха «Святые отшельники». Дерево, масло. Дворец дожей, Венеция



67. «Вознесение в Эмпирей». Часть цикла «Видения загробного мира». Дерево, масло. Дворец дожей, Венеция

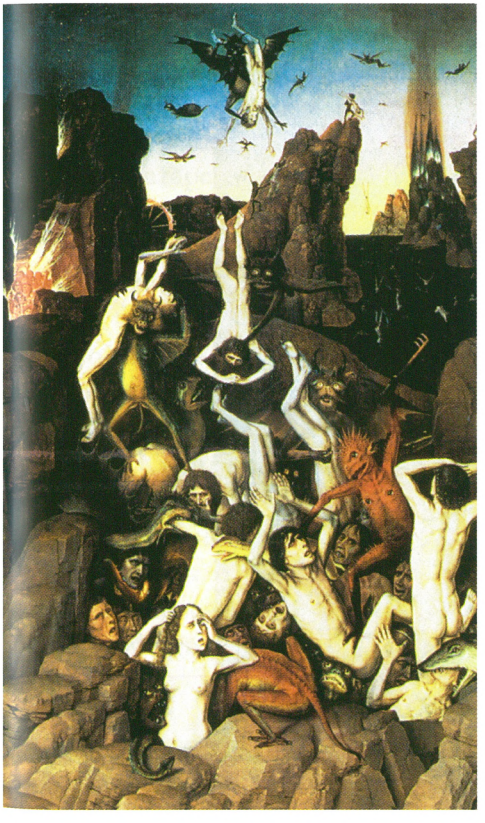


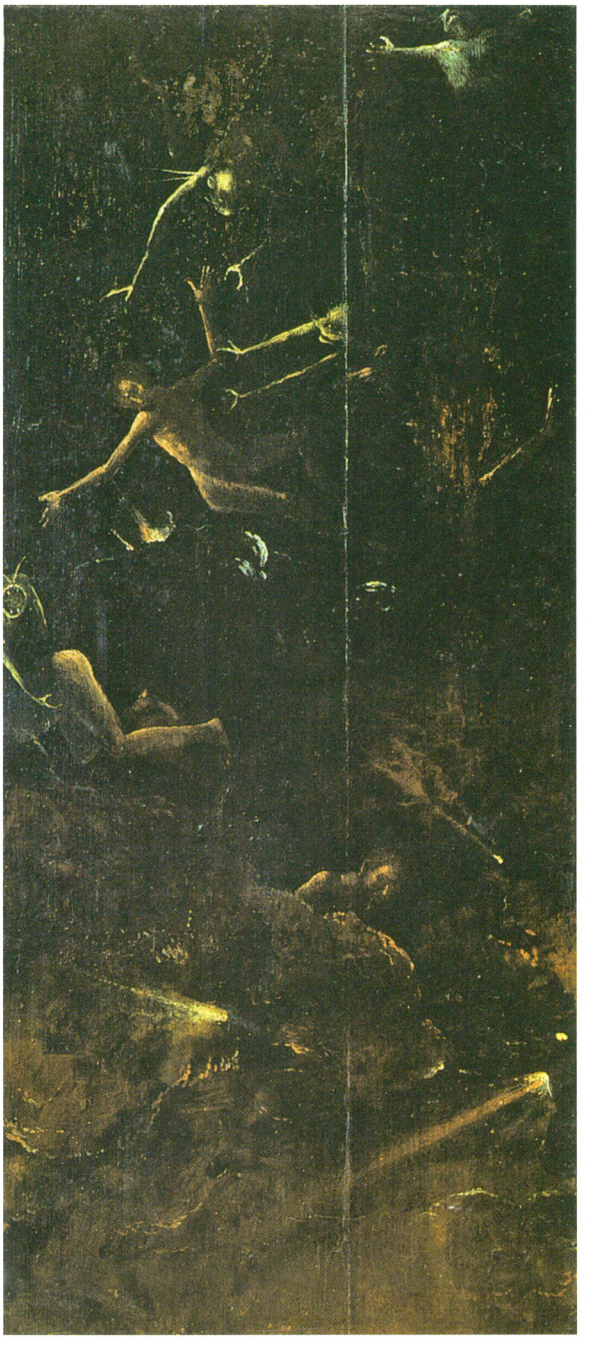
68. «Земной рай». Часть цикла
«Видения загробного мира». Венеция



69. Фонтан и души. Фрагмент левой створки
алтаря «Страшный суд».
Дерево, масло. Музей Грониге, Брюгге







72. «Низвержение грешников». Часть цикла «Видения загробного мира». Венеция

70. (Слева вверху) Дирк Боутс (1415–1475). «Дорога в рай». 1468 г. Алтарная створка. Дерево, масло. Музей изящных искусств, Лилль

71. (Слева внизу) Дирк Боутс. «Низвержение грешников в ад». 1468. Алтарная створка. Дерево, масло. Музей изящных искусств, Лилль



73. «Адская река». Часть цикла «Видения загробного мира». Венеция

легкими и энергичными, в отличие от неповоротливых тучных людей, занимающихся сиюминутными земными делами.

Искусство Босха — фантасмагория, и в то же время его символика призвана отразить реальные события. Такое противоречие вполне укладывается в рамки катаризма. Возможно, Босх разделял идеи мистиков о том, что материальный мир не соответствует реальности. Многие провидцы утверждали, что сотворение Земли и воплощение душ — всего лишь иллюзия. Гностики, манихеи и катары сравнивали человеческую жизнь с дурманом или сном. Правда, иллюзия от этого не становилась менее реальной в нашем чувственном восприятии. Только когда мы вернемся в нашу изначальную духовную обитель, земная реальность предстанет перед нами в своем истинном иллюзорном виде. В мироздании Босха нереален даже земной рай третьих небес, поскольку это — промежуточное состояние материи на пути к свету. Подлинным является лишь Царство света, к которому стремятся души в картине «Вознесение в Эмпирей».

Босха можно отнести к великим мистикам. Что же, по его мнению, случится после Страшного суда с душами несчастных, горящих в геенне огненной? Босх считал, что обычные люди (небогатые, невлиятельные и гонимые официальной церковью) были падшими ангелами с искрой Божественного света в душе. И хотя они впали в состояние «сна», их духовные искры оставались живыми. Получив катарское крещение Святым Духом, они могли «проснуться» и бежать из мира материи. Большинство оказалось слишком слабым, чтобы справиться с такой непосильной задачей. Именно духовная слабость людей определяет пессимизм Босха. Во времена его жизни катаризм в Западной Европе был почти полностью уничтожен. Только на севере Италии, где церковь была более терпима, оставались еще отдельные секты. Основные доктрины катаризма претерпели радикальные изменения. О них можно судить по протоколам дела Сканделлы, неокатаризм которого показывает, насколько в XVI веке изменилось вероучение катаров. К этому времени в Македонии и Болгарии катары были вытеснены мусульманами, тот же процесс начался и в Боснии. Видимо, Босх считал, что если катаризм полностью исчезнет, то многие души (если не все) погибнут. И все же его творчество нельзя назвать абсолютно пессимистичным. Изображая

в своих произведениях трагическую судьбу «непробудившихся» душ, художник старается предупредить, а значит, думает, что предупрежденный человек может надеяться на спасение.

Большая часть картин Босха была продана обычным заказчикам, однако некоторые произведения предназначались для тайных катарских общин того времени. Нет сведений о том, сколько их существовало в XV–XVI веках в Западной Европе. Известны лишь «громкие» дела Ганса Тона и Доменико Сканделлы, неокатаров XVI века. Разумеется, их было гораздо больше. Ведь отсутствие протоколов о деятельности катаров нельзя считать доказательством, будто их вообще не было. Материалы суда по делу еретика Тона показывают, что вековые гонения научили катаров выживать подпольно.

В отличие от Тюрингии, в Брабанте катаров не искали, и, таким образом, в родном городе Босха условия для тайных еретиков оказались более благоприятными. При условии везения и благоразумного поведения небольшая община катаров могла много лет или даже столетий незаметно жить в Хертогенбосе. Предположим, что так оно и было и что в их среде появился Босх. Художнику надо было обладать изобретательным умом и необыкновенным мастерством, чтобы, противопоставляя силы добра и зла, света и тьмы, не обнаружить заключенный в символах тайный смыл дуалистической ереси.

Босх работал в стилистике северной голландской живописи поздней готики. Но его нельзя назвать представителем местной художественной школы, как предлагают некоторые исследователи. Стиль его картин сложен и неоднозначен, а это косвенно доказывает, что он путешествовал. Хотя мы и не располагаем достоверными сведениями о том, что Босх покидал свой родной город, но некоторые записи в городских реестрах указывают, что в период с 1498 по 1504 год он мог отсутствовать в Хертогенбосе[292]. Кроме того, в его работах этого периода очевидно влияние венецианского искусства.

Разумеется, Венеция не превратила Босха в художника Высокого Возрождения, и все же в его искусстве заметно сильное влияние итальянской живописи. В главе 2 мы отмечали, что некоторые особенности его стиля подтверждают знакомство Босха с творчеством Леонардо, Джорджоне, Мантеньи и Джованни Беллини. Возможные встречи

с венецианскими катарами также могли повлиять на его мировоззрение и формы выражения мистических идей катаризма.

Несмотря на то что датирование картин Босха представляется трудным и спорным, его работу «Поклонение волхвов», судя по стилю, можно отнести к периоду его вероятного пребывания в Венеции (рис. 11). Картина, видимо, подлинник (допустим, это одна из его ранних работ), однако у нас нет абсолютной уверенности, что это действительно Босх. Не означает ли примитивизм стиля, что перед нами копия, выполненная менее талантливым художником? В поисках ответа на этот вопрос Филадельфийский музей искусства провел исследования авторской манеры письма в инфракрасных лучах[293]. Особенности нанесения краски, короткие, резкие мазки и четкие контуры фигур (особенно Младенца Иисуса)[294] подтвердили авторство Босха, но не убедили многих ученых.

Если допустить, что «Поклонение волхвов» (Музей искусств, Филадельфия) подлинник, то это самая ранняя из сохранившихся картин Босха. Другие его произведения раннего периода (например, «Брак в Кане Галилейской») сегодня представлены только посмертными копиями. «Поклонение волхвов», несмотря на примитивность формы, вряд ли является ранней работой художника. Скорее всего, она была создана в период его пребывания на севере Италии. Образ черного мага в белом с золотом одеянии говорит о влиянии Пизанелло и современной ему итальянской готики[295]. Вероятность итальянского влияния подтверждается дендрохронологическим анализом Кляйна, согласно которому картину можно датировать не ранее 1493–1499 годов[296]. Это приблизительно тот же период, когда были созданы такие произведения, как «Святые отшельники», «Распятая мученица» и «Видения загробного мира», находящиеся в настоящее время во Дворце дожей в Венеции[297].

Работы Босха из Дворца дожей — лишь незначительная часть сохранившихся произведений, находившихся ранее в Венеции[298]. Картина «Поклонение волхвов» — если исходить из того, что это подлинник, — была в их числе. Прежде чем Филадельфийский музей искусства приобрел ее на «Кристис» в 1914 году, она принадлежала коллекции Эдварда, первого графа Элленборо. Члены семьи Элленборо подолгу жили в Италии в первых десятилетиях XIX века, а сам Эдвард с его первой

женой Оливией бывал в Риме, Флоренции и других областях Италии в 1817–1818 годах[299]. Предприимчивый венецианец мог привезти картину Босха в один из этих городов, чтобы продать ее графу.

Мы уже говорили, что во время пребывания в Северной Италии художник приобрел более тонкую манеру живописи. В «Поклонении волхвов» мы видим, что характерные быстрые, тонкие, полупрозрачные мазки, которыми выполнен орнамент на рукавах одеяния черного волхва, почти не используются в остальной части композиции. Следовательно, картина является этапом в развитии художественного мастерства под сильным влиянием итальянского искусства. Более зрелые работы Босха, по-видимому, принадлежат позднему периоду его творчества в Италии, или они могли быть созданы после его возвращения в Хертогенбос.

Если считать, что авторство «Поклонения волхвов» принадлежит Босху и картина относится к раннему периоду его творчества, то обращает на себя внимание относительно небольшое количество в ней характерных фантасмагорий и странностей. Вместе с тем можно предположить, что эксцентричные образы появились в его произведениях под влиянием карнавальной культуры Северной Европы, и неизвестно, с какого времени художник стал вводить их в свои композиции. Использование сложных многозначных символов могло быть результатом его контактов с катарской общиной в Венеции. Как бы то ни было, изобразительное искусство этого города отличает необычность образов и орнаментов. В качестве примера приведем «Аллегории» Джованни Беллини, рассмотренные нами ранее, и это далеко не единичный пример. Детальное изучение картин Босха показывает, что характер изображения людей и животных оказывается близким искусству Северной Италии.

Так, жираф в левой части триптиха «Сад земных наслаждений», очевидно, написан под влиянием итальянской живописи. Впервые такое предположение выразила Леман в 1977 году, но ее идеи не получили поддержки. Она отметила, что во времена Босха реалистическое изображение этого животного не встречалось в культуре регионов севернее Альп. Жирафа можно было увидеть только в искусстве Италии, включая Венецию. Возникает вопрос: откуда у Босха изображение жирафа, почти идентичное описанию, приведенному в

книге путешествий Кириака из Анконы (середина XV века), хранящейся в Лаурентийской библиотеке во Флоренции, а также рисунку в картине Джентиле Беллини «Святой Марк произносит проповедь в Александрии» (1504–1507), находящейся в Пинакотеке Брера в Милане. Леман считает, что и Босх, и Беллини, скопировали жирафов с утраченного рисунка Мантеньи из манускрипта Кириака[300].

Другим доказательством того, что Босху были знакомы рисунки Мантеньи и его учеников, является форма эдемского фонтана, близкая по стилистике искусству Возрождения. В отличие от других фонтанов Босха, созданных в русле готической традиции, здесь очевидно влияние классицизма, распространенного в среде венецианских гуманистов. На это указывал Бакс еще в 1961 году, но, как и комментарии по поводу жирафа, мнение Бакса не было услышано в научной среде[301].

Кроме того, также не исследованы и контакты Босха с городом Феррарой, расположенным вблизи Венеции. Об этом писал Бакс и позже Ванденброк[302]. Фантастические розовые холмы «Сада земных наслаждений» почти идентичны розовым скалам сада любви на фреске Дворца Скифанойа в Ферраре (1471), открытого для посещений. Другие фантастические холмы и пещеры в композициях (например, «Святой Иероним за молитвой») также, вероятно, были написаны под впечатлением искусства феррарской школы.

Итальянское влияние на творчество Босха проще всего объясняется его пребыванием в Венеции и предместьях в период между 1498 и 1504 годами. Разумеется, путешествие в Италию — если оно действительно было — стало бы главной вехой в его творческой биографии. В 1500 году он достиг своего сорокалетия, но для художника это возраст новых открытий. Босх прибыл в Венецию из провинции, художественная школа которой не отличалась ничем особенным. Под влиянием культуры Северной Италии (по-видимому, он провел там несколько лет) Босх создал сложные и таинственные произведения искусства.

Войдя в русло венецианской изобразительной культуры, художник сумел передать в своем творчестве основные догмы умеренного катаризма прежде, чем это вероучение полностью исчезло. Его тайное послание прошло через столетия, оправдав его надежды и

стремления. Созданные им произведения уникальны в истории западной живописи. Символы и знаки его картин, странных и изысканных изображений, и сегодня захватывают зрителя. Посредством совмещения мистических и реалистических картин они создают образ катарской вселенной с ее высотами и глубинами. Духовность Босха и дуализм его мировоззрения присутствуют во всех произведениях, созданных художником.

Примечания

Введение

1. Baldass, 1960, p. 89.
2. Walker, 1983, p.12.
3. Grant, 1961, p.17.
4. Widengren, 1946, p. 65 и 66, цит. по: Witzel, Tammuz-Liturgien, p.345:39ff и p.396:11–14.
5. Widengren, 1946, p.67, цит. по: Witzel, Tammuz-Liturgien, p.92:10–13.
6. Widengren, 1946, p.66, цит. по: Witzel, Tammuz-Liturgien, p.168: Rev.9.
7. Widengren, 1946, p.100f, цит. по: Witzel, Tammuz-Liturgien, p.96: Rev.III 17 и p.446:II
8. Widengren,1946, p.10f.
9. Obolensky, 1948, p.31f и 44f.
10. Angelov, 1987, p.l4f.
11. Widengren, 1965, p.44.
12. Loos, 1974, особенно в отношении Боснии. См.: гл. XIX.
13. Anselm, Canon of Liege, Gesta episcoporum Leodiensium 1043–1048, переиздано Wakefield & Evans, 1969, p.90.
14. Widengren, 1965, p.123; Pederson, 1988.
15. B. Gui, The Conduct of the Inquisition of Heretical Depravity 1323–24 (Вердикт инквизиции об отступничестве еретиков 1323–24 гг.), гл. I, переиздано Wakefield & Evans 1969, p.379.
16. См.: Widengren, 1965, p.36 и 74; Lieu,1988.
17. New Catholic Encyclopaedia (Новая католическая энциклопедия), 1967 Vol.IX, p.155.
18. Wakefield, Evans, 1969, p.464.
19. Jackson, 1930, p.195.
20. Jackson, 1930, p.197.
21. См., например: Duvernoy, 1976, p.96, включая n.27; Loos, 1974, p.278; Obolensky, 1948, p.I37f; and Oldenbourg, 1961 (1), p.38.
22. См.: Augustine, De Haeresibus, переиздано Müller, 1956, p.97 (для манихеев) и Wakefield & Evans, 1969, p.464; или Bozoky 1980, p.83 (для катаров).
23. См.: Fine, 1975, p.376f. и Stoyanov, 1994, p.209.

24. Эти идеи резюмированы Mâle, 1958, p.23ff и развиты в последних главах его исследования. Они также рассмотрены Huizinga, 1987, p.206f.
25. Nicholls, 1980, p.28.
26. Nicholls, 1980, p.29.
27. См., например: Huizinga, 1987, p.120.
28. Brand Philip, 1980, p.193.
29. См.: F. de Guevara, Comentarios de la Pintura 1560–63 (Комментарии к живописи 1560–63 годов), Snyder, 1973, p.28–33.

Глава 1

30. Slatkes, 1975, p.345.
31. Marijnissen, 1987, p.11.
32. Baldass, 1960, p.83.
33. Baldass, 1960, p.85.
34. Panofsky, 1964, p.357.
35. См.: Clasen, 1963.
36. См.: Snyder, 1973, p.28–43; или Marijnissen, 1987, p.23f из ранних источников. См. также: Gombrich, 1967, p.403ff триптих Босха «Сад земных наслаждений» в восприятии зрителей XVI века.
37. Parker, 1978, p.56f и 162.
38. Brand Philip, 1953, p.285.
39. Fray José de Sigüenza, Tercera parte de la Historia de la Orden de S. Gerónimo (Третья часть истории Ордена святого Иеронима), Madrid, 1605 в переводе Tolnay, 1966, p.402; Snyder, 1973, p.34–41. Реминисценции Франсиско де Мело, Heidenreich, 1970, p.191–195.
40. Baldass, 1960, p.234.
41. Gibson, 1973 (1), p.112.
42. См.: Tolnay, 1966, p.296, Brand Philip, 1953, p.280, Ewing, 1978, p. 122–127.
43. Brand Philip, 1953, p.268.
44. Psalm Book (Allberry 1938), (Псалтырь), p.62: 7–8 и 152:33.
45. Moneta of Cremona, Summa against the Cathars (Сумма против катаров) c.1241, T. II, цит. по: Wakefield & Evans, 1969, p.319f.
46. См.: Singleton 1980, p.9f, комментарии по теме ада, Canto I.30.
47. Brand Philip, 1953, p.276.
48. Подробнее головной убор этого странного персонажа будет рассмотрен в рамках анализа венецианской работы Босха «Св. Иероним» в гл. 10.

49. Brand Philip, 1953, p.274.
50. Brand Philip, 1953, p.268ff.
51. Gombrich, 1969, p.80ff.
52. Gui, Conduct, IV, Wakefield & Evans, 1969, p.426f и 433.
53. Lea, 1888, Vol.11, p.355.
54. Duvernoy, 1976, p.227 и Loos, 1974, p.266.
55. Obolensky, 1948, p.216f и Ivanov, 1976, p.105.
56. См.: Gui, Conduct (Вердикт), IV, Wakefield & Evans 1969, p.427 и 433.
57. Psalm Book (Allberry 1938) (Псалтырь) p.60: 26–27 и p.61:25–26; Loos, 1974, p.265, 278 и 354; Widengren, 1946, p.55; и Ladurie, 1980, p.315.

Глава 2

58. Известные постулаты вероучения Братства свободного духа (см.: Lea, 1888 Vol.11, p.320ff и 355ff; Clasen, 1963, Hastings Encyclopaedia II, 1909, p.842f).
59. Свидетельства этих гонений представлены: Lea, 1888 Vol.1, p.110ff и II, 115ff; Runciman, 1946, p.l21f, и Wakefield & Evans, 1969, p.l26ff, 243f и 265ff.
60. Конрад Маргбурский преследовал разных еретиков. По мнению Леа, среди них не было катаров (1888 Vol.11, p.334), однако, согласно Вэйкфильду и Эвансу, в германских хрониках, написанных в Трире в 1231 г., отмечается, что некоторые еретики в этом городе были катарами. Они описаны как практикующие второе крещение (катарское духовное крещение) и отрицающие евхаристию (1969, p.265 и 268). В этих хрониках также рассказывается, что некоторые из трирских еретиков поклонялись дьяволу. Лоос считает, что такого рода обвинения возникли, скорее всего, в результате неверного толкования дуализма катаров (1974, p.196).
61. Многочисленные попытки катаров уйти от преследований инквизиции наиболее полно описаны Леа (Lea ,1888, Vols.I & II).
62. Lea, 1888, Vol.11, p.240ff.
63. См.: Loos, 1974, p.287f. Данные свидетельства также приводятся Леа (Lea, 1888 Vol.11, p.255f)
64. Письма рассмотрены Лоосом (Loos, 1974, Chapter XIX).
65. См.: Loos 1974, p.321 и 328, n.134. Карта начерчена С. Чирковичем, на нее имеются ссылки у Лооса; в настоящей книге она представлена

под номером 1. Карта основана на турецких документах и данных из Боснии и Дубровника. Отмечены места проживания патаренов в Боснии в период Средневековья и турецкого ига.

66. Loos, 1974, p.320.
67. Nicholas Davidson, 1993, из неопубликованного исследования. См.: также: Lea, 1888, Vol.11, p. 249ff и McNeill 1974, p.174.
68. Ginzburg, 1992, p.19. О манихействе в ереси Сканделлы см.: Ginzburg 1992, p.92 и del Col 1990, LIV.
69. Ginzburg, 1992, p.l07f. О венецианской работе «Видение Исайи» см.: Ivanov, 1976, p.135, 152, 157; Turdeanu, 1950, p.214f. Самые ранние ссылки на это еретическое произведение встречаются в Sixtus Senensis, Bibliotheca sancta I, II, Paris, 1610, p.62, col.2. Имя венецианского издателя не упоминается.
70. Clasen, 1963, p.406f. В составленном в 1461 г. перечне еретических идей манихейства, противоречащих доктринам Нового Завета, доктрина о непорочном зачатии стоит под номером 9. Перечень подготовлен боснийскими францисканцами для кардинала Иоанна Торквемады в Риме и посвящен описанию верований боснийских еретиков. (См.: Fine, 1975, p.355; Duvernoy, 1976, p.353; Loos, 1974, p.319f.) Вероятно, эта информация не была направлена в официальную церковь Северной Европы, которая в то время уже не интересовалась катаризмом. Как указывает Лоос (1974, p.86), богомилы и катары трактовали Троицу по-разному. Однако, по мнению Тона, учение о Троице их объединяло.
71. Описания катарских священников (мужчин и женщин) приводятся Олденбург (Oldenbourg, 1961 (1), p.62ff). Катары из Лангедока также описаны в двух ее исторических новеллах, 1961 (2) и 1963.
72. Clasen, 1963, p.392.
73. См.: Mosmans, 1947, p.7, 72.
74. Lea, 1888, Vol.1, p.113.
75. Peter Klein (Питер Кляйн — личные контакты в ноябре 1998 и январе 1999 гг.), Bernard Vermet (Бернард Вермет — личные контакты в феврале 2001 г.). См. также: «Van Eyck to Bruegel», 1994.
76. Marijnissen, 1987, p.11.
77. Slatkes, 1975, p.337ff и 344.
78. См.: Zupnick, 1968, p.118ff о странниках. Изображение раковины в центральной части триптиха «Сад земных наслаждений» могло быть создано под влиянием одной из четырех аллегорий Беллини, в которой два человека несут раковину с появляющейся из нее фигурой.

79. См.: Slatkes, 1975, p.340 ff, и Gombrich, 1954.
80. Wind, 1969, p.4ff. О триптихе «Поклонение волхвов» см., например: Settis, 1990, особенно p.20ff.
81. См., например: Tolnay, 1966, p. 397f и 407f — о заказчиках картин Босха. См.: Gombrich, 1967 — об Антонио де Беатисе.
82. Guido Jansen (Гвидо Янсен — личные контакты в апреле 1989 г.).
83. Psalm Book (Allberry 1938) (Псалтырь) p.52:23.
84. Guiraud 1935, p.71f; Runciman 1947, p.76; Bozóky 1980, p.69.
85. См.: Steinberg, 1984, особенно p.61–72 — об Обрезании Младенца.
86. См.: Tolnay, 1966, особенно p.341f — о трактовках произведения «Поклонение волхвов» (Филадельфия).
87. О взглядах катаров на Иисуса и Марию См.: Guiraud, 1935, p.70f; Runciman, 1947, p.81; Bozóky, 1980, p.69. Учение Сканделлы о Деве Марии рассмотрено Гинзбургом (Ginzburg, 1992, p.34f и 102).
88. См.: Tolnay, 1966, p.341; Cooper, 1982, p.164 — об изображениях лебедя и лилии.
89. См.: Bax, 1979, о пеликане — p.295, о лебеде — p.120, 295.
90. Bax, 1979, p.195.
91. Guiraud, 1935, p.75ff. Представления катаров о религиях Иеговы детально рассматриваются в главе 6 настоящей книги.
92. Tolnay, 1966, p.340; Marijnissen, 1987, p.12.
93. Tolnay, 1966, p.340.
94. См.: Oldenbourg, 1961 (1), p.62–70; 1961 (2).

Глава 3

95. Ivanov, 1976, p.159.
96. См.: Lieu, 1985, p.7; Baedecker's Egypt, p.l86f — о Мединет Мади; Psalm Book (Allberry 1938) (Псалтырь), p.xix–xx — о манихейских коптских псалмах.
97. См.: Runciman 1947, p.23f, 86, 90f.
98. См.: Cooper, 1982, p.124 — о сове как символе Сатаны. См.: Brand Philip, 1953, p.275; Beagle, 1982, p.43; Janson, 1952, p.178 — об идентификации совы с иудеями.
99. Образ совы как жестокого, ненасытного, злобного хищника, который нападает на птиц во мраке ночи, встречается в текстах «Dialogus Creaturarum», изданных в Гуде в 1490 г. Этот текст

и символы петуха и лисы приводятся в статье Дж.Розенберга (J. Rosenberg, 1961), переизданной Шнайдером (Snyder, 1973, p.118ff).

100. См.: Bozóky 1980, p.45–49, 55f — о мироздании в катаризме согласно Тайной книге.
101. См.: Bozóky 1980, p.49ff — о Сатане и падших ангелах. В протоколах инквизиции отмечалось, что катары верили, будто падшие ангелы, последовавшие на землю за Сатаной, были двух видов: добрые и злые (см.: Duvernoy. 61f, Anselm of Alessandria, Tractatus de hereticis, c.1266, перевод по: Wakefield & Evans, p.364).
102. См.: Janson, 1952, p.178F — о душе как маленькой птичке.
103. Bozóky, 1980, p.59.
104. Bozóky, 1980, p.59.
105. Brand Philip, 1980, p.66.
106. Psalm Book (Allberry 1938) (Псалтырь), p.l62:12, 210:18–19, 218:25–26. Манихейский образ душ как драгоценных камней, которые стремятся захватить силы тьмы, также рассмотрен: Klimkeit, 1982, p.14. См.: прим. 117 — об образах душ в катаризме.
107. Fraenger, 1952, p.62f. Согласно Френгеру, сова не является отрицательным образом, а представляет собой символ эзотерической мудрости (1952, p.66f).
108. Dixon, 1981, p.20.
109. Представления катаров о крещении водой описаны во многих протоколах инквизиции. См., например: Duvernoy, 1976, p.l44f; Guiraud, 1935, p.64f. Отношение катаров к Иоанну Крестителю рассматривается в главе 6 настоящей книги.
110. Van Oudheusden, van Mackel-enbergh, 1985, p.29.
111. Bozóky, 1980, p.61.
112. См.: Duvernoy, 1976, p.94ff; Guiraud, 1935, p.59f; Ladurie, 1980, p.352 — о катарских идеях относительно метемпсихоза. Bozóky, 1980, Gloss no.5, p.91, p.176 — о различиях во взглядах абсолютных и умеренных катаров.
113. Катаро-манихейские представления о том, что души людей (добрые падшие ангелы) могут быть испорчены, рассмотрены во Введении (прим. 22 и 23). См. также прим. 127.
114. См.: Gloss 6 — о венской копии Тайной книги (Bozóky 1980, p.91).
115. Ladurie, 1980, p.349, 349n.
116. См.: Jonas, 1963, p.l26n. — о данной аллегории.

117. Подобные идеи встречаются в исследованиях Bozóky, 1980, pp.65, 138; Duvernoy, 1976,p.114f; Moneta, Summa Against the Cathars, c.1241, I, in Wakefield & Evans, 1969, p.313; Söderberg ,1949, p.154ff.
118. Psalm Book (Allberry, 1938) (Псалтырь), p.143: 25–26.
119. Widengren, 1965, p.104f.
120. См.: Loos 1974, p.259, Gui Conduct, I, in Wakefield & Evans, 1969, p.379, 382.
121. Psalm Book (Allberry, 1938) (Псалтырь), p.220: 4–6.
122. Gibson, 1973 (1), p.86.
123. Jackson, 1925, p.265.
124. Brand Philip, 1956, p.5.

Глава 4

125. Bozóky, 1980, p.83 (см. также Введение).
126. См., например: Duvernoy, 1976, p.93.
127. Представления катаров о наказании за грехи описаны в исследованиях Bozóky, 1980, p.83; Duvernoy, 1976, p.101f; Sacchoni «The Summa of Brother Rainerius of the Order of Preachers on the Cathars and the Poor of Lyons», 1250 (2); Wakefield & Evans, 1969, p.330. Представления манихеев в Augustine De Haer., Miller, 1956, p.97; Jackson, 1930, p.185ff.

Глава 5

128. Учение манихеев о душе и духе — см., например: Jackson, 1932, p.12f; Jonas, 1963, p.125. Представления катаров о различии между душой и духом — Duvernoy, 1976, p.67f.
129. О душе и духе см.: New Catholic Encyclopaedia (Новая католическая энциклопедия), 1967, Vol.IV, p.238 and Vol.X, p.769. См. также: Encyclopedia of Religion (Энциклопедия религии), 1987, Vol.13, p.455ff Encyclopaedia Judaica (Энциклопедия иудаизма), 1971, Vol.6, p.880f.
130. Lieu (1985, p.51), Doresse (1986, p.95) — о проникновении в манихейство идей «Песни о жемчужине». Лейтон предположил, что «Деяния Фомы» появившиеся, вероятно, в Эдессе в 200 г. до н.э., могли оказать влияние на Мани. В то же время он не уверен, была ли «Песнь о жемчужине» изначально в текстах Деяний или она была добавлена

позднее (Layton, 1987, p.361 and 367ff). См.: Jonas, 1963, p.112ff — о переводе и интерпретации «Песни о жемчужине».

131. Söderberg, 1949, p.189.
132. Söderberg, 1949, p.216ff — о цитатах из Liber Supra Stella.
133. Theodore bar Khoni, Liber Scho-liorum, цит. по: Jackson 1932, p.249ff.
134. См.: «Manichaean Treatise» VI, Wakefield & Evans, 1969, p.500, или гл.10 настоящей книги — о катарских образах Иисуса и Древа жизни. Коптские манихейские псалмы, в которых Иисус ассоциирован с Древом жизни, приводятся в Псалтыри (Psalm Book (Allberry 1938), p.H2:21–22, 116:7). Виденгрен также рассматривает идентификацию Иисуса с Древом жизни в манихействе и эзотерическом христианстве. См.: Widengren, 1946, p.124-30.
135. Gloss no.6 — в венской копии Тайной книги виноградная лоза ассоциирована с греховным вином (Bozóky, 1980, p.91). Подобное вино забвения упоминается и в раннехристианских апокрифах, на которые оказала влияние катарская Тайная книга (см.: Ivanov, 1976, p.184, 191).
136. Lieu, 1985, p.l9f, на основании текстов Augustine, Haer., XLVI (115–17).
137. Psalm Book (Allberry 1938) (Псалтырь), p.l44:19.
138. Psalm Book (Allberry 1938) (Псалтырь), p.70:30, 159:31.
139. Doresse, 1986, p.216.
140. См.: Klimkeit, 1982, p.31f.
141. Эти важные сведения об иконографии Босха были любезно представлены доктором Л.Сандер (Dr. Lore Sander, Museum Für Indische Kunst, Berlin, личные контакты в октябре 1991 года).
142. Doresse, 1986, p.216f.
143. Fraenger, 1952, p.54.
144. См.: Dixon, 1981, p.16 — об алхимической версии. Комментарии Калас относительно того факта, что настоящее лицо Христа было некрасивым и даже неприятным. Она также отмечает отсутствие нимба в ряде изображений (1980, p.13).
145. См.: Bozóky, 1980, p.53 — о лице Сатаны, p.61 — о грехопадении Евы, p.91 — о грехе.
146. О богомилах см.: Zigabenus цит. Obolensky, 1948, p.213. О Сканделле См.: Ginzburg, 1992, p.5, 72, 88ff; а также del Col, 1990, LVII.
147. Duvernoy, 1976, p.82.
148. Layton, 1987, p.15, 30.
149. Gibson, 1973 (1), p.35, 1973 (2), p.220ff.

150. C. Justi, The Works of Hieronymus Bosch in Spain (Произведения Иеронима Босха, находящиеся в Испании), 1899, переиздано Snyder, 1973, p.50.
151. Проводилась техническая экспертиза основы столешницы, однако разрешенные исследования показали, что она сделана скорее из средиземноморского пальмового дерева, чем из древесины северного дуба, привычной для Босха. Согласно личным контактам с Питером Кляйном (Peter Klein) в октябре 2000 г.
152. Marijnissen, 1987, p.329.
153. См.: Sigüenza: 1605, цит. по: Tolnay, 1966, p.403.
154. О зеркале в произведениях ван Эйка см.: Panofsky, 1964, p.174, 203.
155. Stein Schneider, 1984 (1), p.14ff.
156. См.: Duvernoy, 1976, p.148, 148n f — о столешнице или подставке; Wakefield & Evans, 1969, p.474, 492 — о ритуальных предметах.
157. Wakefield & Evans, 1969, p.475, 490.
158. См.: Kurz, 1967.
159. Ivanov,1976, p.84f, 255f.
160. Psalm Book (Allberry 1938) (Псалтырь), p.219: 4–10, 24–26.
161. Важное манихейское изображение смерти Христа и распятия на каждом дереве (то есть в физическом мире) рассмотрено, например, в работах: Pederson, 1988, p.174ff; Jonas, 1963, p.228f; Klimkeit, 1982, p.11; Asmussen, 1975, p.47. Сведения об аналогичных верованиях катаров отсутствуют, однако подобные мысли о Распятии встречаются в катарской Тайной книге. См.: Bozóky, 1980, p.69.
162. Psalm Book (Allberry 1938) (Псалтырь), p.214: 1–20.
163. Tolnay, 1966, p.307.
164. См.: Tolnay, 1966, p.375.
165. Также об отношении катаров к светской власти см.: Guiraud, 1935, p.59, 77; Oldenbourg 1961 (1), p.38; Obolensky, 1948, p.137f.
166. Foster, Tudor-Craig, 1986, p.65f.
167. Foster, Tudor-Craig, 1986, p.62f, Tudor-Craig, The Secret Life of Paintings (Тайная жизнь картин), BBC 2, 1987.

Глава 6

168. Obolensky, 1948, p.131, 214; Runciman, 1946, p.77.
169. Loos, 1974, p.294 and N. Davidson, неопубликованные исследования 1993.

170. Cooper, 1982, p.160.
171. Guiraud, 1935, p.61.
172. Duvernoy, 1976, p.l91f , Gui, 1323-24, цит. по: Wakefield & Evans, 1969, p.382f.
173. Bozóky, 1980, p.69, Guiraud, 1935, p.61f.
174. Описание души, в образе оленя блуждающей на земле в лабиринтах грехов, дано в псалме наасенов (раннегностической секты, азиатской части офитов) — Naassene (early Gnostic) psalm (Mead, 1964 Vol.1, p.191).
175. Образ живого Христа рассмотрен Лейтоном (Layton, 1987, p.359), он также встречается в Евангелии от Фомы — Book of Thomas 138:7–19 (Layton, 1987, p.403); the Gospel of Thomas (1) 32;10 (Layton, 1987, p.380).
176. Bax, 1979, p.197.
177. Beagle, 1982, p.114.
178. См., например: Psalm Book (Allberry 1938) (Псалтырь), p.87:17, 152:12, 193:26.
179. Bozóky, 1980, p.71. См.: также Duvernoy, 1976, p.87 и Loos, 1974, p.140.
180. См., например: Guiraud 1935, p.64f; Obolensky, 1948, p.129f, 213, 228.

Глава 7

181. См., например: Duvernoy, 1976, p.88.
182. Идея духовного крещения присутствует в древних ритуалах — Provençal Ritual (Wakefield & Evans, 1969, p.489). Более подробно о традиции духовного крещения см. также: Loos, 1974, p.H7f; Söderberg, 1949, p.224f, 227; гл. 8 настоящей книги.
183. Wakefield & Evans, 1969, p.467.
184. Scott, 1980, p.114, 193ff, 130.
185. Oldenbourg, 1961 (1), p.47.
186. Stein Schneider, Autumn (Осень), 1984 (1), p.11ff.
187. Bax 1979, p.182.
188. Hastings Encyclopaedia, Vol.11, 1909, p.399.
189. Бакс перечисляет восемь случаев, когда используется этот головной убор (Bax, 1979, p.181).
190. Gibson, 1973 (1), p.40.
191. Hastings Encyclopaedia, Vol II, 1909, p.400.
192. Gibson, 1973 (1), p.101.
193. Jonas, 1963, p.55f.

194. Jonas, 1963, p.113. Джонас рассматривает более детально гностическую концепцию о «чужаке» 49–51.
195. Bax, 1979, p.302. См. также: Brand Philip, 1958, p.70.
196. Jonas, 1963, p.83.
197. См., например: Jonas, 1963, p.115.
198. Wertheim Aymès, 1975, p.39, Stein Schneider 1984 (2), p.59f. См. также: Cooper, 1982, p.156, 170.

Глава 8

199. См.: Duvernoy, 1976, p.97f; Gui, Conduct, I, цит. по: Wakefield & Evans, 1969, p.380.
200. Psalm Book (Allberry, 1938) (Псалтырь), p.81:13, p.154:7.
201. Doresse, 1986, p.95, Widengren, 1946, p.110.
202. Hastings Encyclopedia, Vol.V, 1912, p.571.
203. Рассмотрение данных двух групп, а также иная интерпретация всей сцены даны в работах: Tolnay, 1966, p.70, 339ff; Bax, 1979, p.287ff, 389; Gibson, 1973 (1), p.28ff.
204. См., например: Bozóky, 1980, p.87.
205. Jackson, 1930, p.179.
206. Образы холодной воды и пламенного вина встречаются в Псалтыри — Psalm Book (Allberry, 1938), p.184:10, 12–13. Трактовка образа холодной воды не является безусловной, так как значительная часть именно этого псалма отсутствует. Однако катары считали стихию воды символом сатанинского материального мира (См.: Obolensky, 1948, p.213; Ivanov, 1976, p.269).
207. О Назариусе см.: Anselm of Alexandria, Notebook (3), цит. по: Wakefield & Evans, 1969, p.363.
208. См. статью Соловьева (Soloviev, 1948, p.490, 529) о Молитвеннике воеводы Хрвоя из Сплита. Боснийский князь-еретик рассмотрен в работах: Fine, 1975, p.222ff; Soloviev, 1948, p.529f.
209. Gibson, 1973 (1), p.98.
210. Origo, 1959, p.288n.
211. Bax, 1979, p.290.
212. Psalm Book (Allberry, 1938) (Псалтырь), p.56: 15–30.

Глава 9

213. Latin Ritual of the Consolamentum (Латинский ритуал духовного крещения), Wakefield & Evans, 1969, p.478f.
214. Wittrock, 1979, p.58f.
215. Moneta, Summa, цит. по: Wakefield & Evans 1969, p.319f.
216. См.: Widengren 1946, глава IV.
217. Balai, цит. по: Widengren, 1946, p.62f.
218. Widengren, 1946, p.68ff.
219. Widengren, 1946, p.79.
220. О данном апокрифе см.: Ivanov 1976, p.204f.
221. Psalm Book (Allberry, 1938) (Псалтырь), p.152: 15–23. О символической связи тела и дома см. также: Jonas, 1963, p.56.
222. Duvernoy, 1976, p.99, 102.
223. См., например: Duvernoy, 1976, p.99.
224. Jonas, 1963, p.122ff; Obolensky, 1948, p.215.

Глава 10

225. Psalm Book (Allberry, 1938) (Псалтырь), p.59:17.
226. Psalm Book (Allberry 1938) (Псалтырь), p.178: 25–26.
227. Psalm Book (Allberry 1938) (Псалтырь), p.139: 19–24.
228. См.: Roché, 1947, p.122f; Stoyanov, 1994, p.193, 194f (более подробно о катарах-беженцах из Лангедока и других областей Западной Европы).
229. О боснийских надгробиях см. статью Венцель (Wenzel), написанную в 1962 году. С точки зрения автора, лишь незначительная часть надгробий была катарской.
230. Fine, 1975, p.260ff. (также см. главу 11 данной книги).
231. См.: Papasov, 1983, p.154 — статистические данные о надгробиях; p.156ff — о слушателях и посвященных.
232. См.: Nelli, 1966, p.117.
233. Guiraud, 1935, p.284ff.
234. См.: Nelli, 1966 (p.16f); Soloviev, 1949 (p.57) и 1954 (p. 103).
235. Langdon, 1964, 150.
236. Le Coq, 1923, 26.
237. О местах расположения стел — «Signalisations de Sépultures et Steles Discoidales, Ve-XIXe Siècles», Actes des Journées de Carcassonne

(4–5–6 сентября 1987), Carcassonne, 1990; J.M. Miro i Rosinach, Esteles Funeraries Discoidals de la Segarra, Barcelona, 1986. Также о кельтских крестах см.: J. Streit, Sun and Cross (Солнце и Крест), Edinburgh, 1993.

238. Guiraud, 1935, 293.
239. Bayley, 1988, p.261; Goblet d'Alviella, 1894, p.179f.
240. Надпись на кириллице (используемой только Греческой православной церковью и патаренами боснийской церкви): «Это крест на могиле Свиетко Дражичика, который ушел, покинув земные страдания...» Перевод на английский выполнен с немецкой версии — C.Truhelka, «Altbosnische Inschriften», Wissen-schaftliche Mittheilungen aus Bosnien und der Herzegovina V, 1897, p.293.
241. См.: The Vision of Isaiah (Видение Исайи) Wakefield & Evans, 1969, p.449ff.
242. Протоколы инквизиции — см.: Bonacursus, A Description of the Catharist Heresy (Описание катарской ереси) 1176–90 (Wakefield & Evans, 1969, p.173), Moneta, Summa, c.1241 (Wakefield & Evans, 1969, p.308f and 318). См.: The Vision of Isaiah (Видение Исайи). Цит. по: Wakefield & Evans, 1969, p.450.
243. Тоннель света в венецианской работе Босха также упоминает Тольнэ, трактуя его как манихейскую духовную колонну (иное название), но он не приходит к выводу на этом основании, что Босх принадлежал к манихеям или катарам (Tolnay, 1966, 354).
244. Duvernoy, 1976, p.98f; Loos, 1974, p.91.

Глава 11

245. Fine, 1975, p.262.
246. См., например: Loos, 1974, p.91 — о ссылках в литературе богомилов. См.: Guiraud, 1935, p.83 — о примерах катаров из Лангедока.
247. О концепции мироздания и о земном рае на небесах (в отличие от Эдема на земле) — см.: Vuippens, 1925. По поводу упоминаний об этом в протоколах инквизиции см.: Duvernoy, 1976, p.100f, 375; Söderberg, 1949, p.258.
248. Vuippens, 1925, p.25ff.
249. Boase, 1966, p.235.
250. Bozóky, 1980, p.49.
251. Duvernoy, 1976, p.100.

252. «Manichean Treatise» of c. 1218–22, Part VI, цит. по: Wakefield & Evans, 1969, p.500.
253. Psalm Book (Allberry 1938) (Псалтырь), p. 193: 19–24.
254. For more on the Slavonic Enoch including its connections with the Cathars, see Charles and Morfill 1896, Ivanov, 1976, p.161ff; Duvernoy, 1976, p.363; and Crane and Guthrie, 1974, Part Two, p.81ff.
255. Ivanov, 1976 gives a particularly good analysis of the Cathar ways of interpreting the Slavonic Enoch. См.: especially p.180ff.
256. Crane and Guthrie, 1974, часть II, p.83.
257. Crane and Guthrie, 1974, часть II, p.83f. Эдем, который находится на земле, описан Енохом как находящийся «между тленным и нетленным». Эта часть не соответствует катарским представлениям. Катары интерпретировали описания Еноха по-своему, как отмечает Иванов. Согласно их представлениям, Эдем на земле был создан Сатаной как пристанище для падших душ, этот мир был полностью порочен. А в описаниях Еноха рай третьего неба представлял собой место, где воцарился Христос.
258. The Vision of Isaiah (Видение Исайи), глава II, Wakefield & Evans, 1969, p.451.
259. Chatelet рассматривает это произведение Боутса в своей статье 1965 г. и доказывает, что оно было выполнено в 1468 г. наряду с работами, рассмотренными в главе 12 (1965, p.17). Он полагает, что эти два произведения Боутса оказали влияние на Босха, в частности, на его эсхатологические венецианские работы (1965, p.27ff).
260. Gibson, 1973 (1), p.63.
261. Gibson, 1973 (1), p.64.
262. Gibson, 1973 (1), p.64.
263. Перевод «Видения Тундала» — см.: Patch, 1980, p.112f.
264. Bernard Vermet, личные контакты по вопросам, связанным с исследованиями Кляйна (Klein's findings on the panel dates), в феврале 2001 г. Tolnay — см.: Cinotti, 1969, p.109.
265. Мы находим подобные описания корабля в манихейских псалмах — Psalm Book (Allberry, 1938) (Псалтырь), p.139: 30, 147:34–37, 217:24–30, 218: 1–5.
266. Копии выполнены Х.Мет де Блес (H. Met de Bles). Копия всего триптиха находилась в коллекции Метерлинка (Maeterlinck Collection) в Генте. Две утраченные боковые части триптиха упоминаются в работах Тольнэ (Tolnay, 1966, p.440).

Глава 12

267. Великолепное описание катарских представлений о душах, падающих на землю, подобно раненым птицам, дано Ольденбург в ее известном историческом романе — Oldenbourg, 1961 (2), p.202. Относительно аналогичной концепции в манихействе см.: Jackson, 1932, p.179, 191.
268. Данные идеи катаров упоминаются в протоколах инквизиции (см.: Ladurie, 1980, p.345ff — о чистилище, а также p.349, 349n — о сатанинском Эдеме). О более поздних учениях в манихействе см., например: Jackson, 1930, p.180.
269. См. также прим. 259.
270. Duvernoy, 1976, p.94, 373.
271. Языческие интерпретации представлены, главным образом, в работах Венцеля (Wenzel) (См. Библиографию).
272. Loos, 1974, p.294.
273. Oldenbourg, 1961 (1), p.55.
274. См.: Sir Arthur Evans, Through Bosnia and Herzegovina on Foot During the Insurrection (Пешком через Боснию и Герцеговину во времена восстания), 1875, London 1876. Согласно Дж. де Эсботу (J. de Asboth, An Official Tour Through Bosnia and Herzegovina (Путешествие по Боснии и Герцеговине), London, 1890, p. 104), взаимосвязь стел и богомилов была очевидна в Боснии и ранее, до проведения исследований Эвансом.
275. Papasov, 1983, p.156f.
276. Bihalji-Merin & Benac, 1962, viii.
277. Soloviev, 1957, p. 163; Nelli, 1966, p.123.
278. Kutzli, 1977, p.182ff, 192ff.
279. См.: Purce, 1974, p.28ff; Cooper, 1987, p.92ff , 156f.
280. Soloviev, 1954, p.106.
281. См.: Wosien, 1974, p.15f.
282. Soloviev, 1957, p.163.
283. Bihalji-Merin & Benac, 1962, viii.
284. Kutzli, 1977, p.219.
285. Smith, 1974, p.142f.
286. Smith, 1974, p.16f.
287. Smith, 1974, p.80f.
288. Carter, 1972, p. 189.

289. Перевод на английский язык доктора Пувачича (Dr. Puvačić of the London University School of Slavonic Studies, цит. по: S. Beslagic, «Stećci u Brotnjicama,» Anali Historijskog Instituta u Dubrovniku, Dubrovnik 1962, p.81).
290. См.: Fine, 1975, p.262.
291. См.: Papasov, 1983, p.157; Fine 1975, p.262.

Глава 13

292. В документе 1498 г., недавно обнаруженном ван Дейком в архивах г. Хертогенбоса, Босх уполномочивает кого-то (и не впервые) вести дела от его имени. Возможно, это указывает на его намерение уехать из города. Кроме того, в период между 1498 и 1504 гг. в архивных документах его родного города нет упоминаний о Босхе (см., например: Slatkes, 1975, p.344f.).
293. Выражаю особую благодарность Кэтрин Крауфорд Любер и Лизе Смит, сотрудникам Филадельфийского музея искусства, а также Марку Такеру, сотруднику отдела хранения данного музея, за помощь, оказанную мне в мае 1998 г. и ноябре 1999 г.
294. Сара Эллистон Вайнер описывает эти резкие мазки как «весьма характерные» (письмо доктору Роджеру ван Шуте (Бельгия) от 9 апреля 1986 г. хранится в архивах Филадельфийского музея искусства).
295. Это итальянское влияние отмечалось: Conway, 1921, p.336; Fierens-Gevaert, 1929, p. 99; Bax, 1961, p.59.
296. Личные контакты с Питером Кляйном в ноябре 1998 г.
297. Исследования Кляйна наряду с другой полезной информацией, были любезно предоставлены автору данной книги Бернардом Верметом, сотрудником Роттердамского музея, в феврале 2001 г. Все эти панели выполнены из балтийского дуба, однако Босх, как и другие художники-путешественники, мог взять их для работы с собой в Италию. Согласно Луиджи Санте Савьо (Luigi Sante Savio), реставратору венецианских картин Босха, нидерландский художник мог взять эти панели с собой в путешествие. Таким образом, тот факт, что Босх выполнил свои венецианские работы не на панелях из тополя, который обычно использовался в Северной Италии, не может указывать на то, где именно они были созданы художником. Личные контакты с Савьо в сентябре 1993 г.

298. См.: Renaissance Venice and the North (Ренессанс в Венеции и на севере), каталог, 1999, p. 427ff, 498.
299. См.: Ellenborough Papers, Pro 30/12, особенно 2/5 и 7/3, p. 508–10, Public Record Office, Kew.
300. Lehman, 1977, p.19.
301. Bax, 1961, p.59.
302. Bax, 1956,1961, p.59; Vandenbroeck, 1987, p.180.

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

(Авторство картин и рисунков принадлежит Иерониму Босху, если иное не указано)

ЦВЕТНЫЕ ИЛЛЮСТРАЦИИ

Раздел 1 (с. 96 и далее)

1. Месса святого Григория. Внешние створки алтаря «Поклонение волхвов». Дерево, масло. Музей Прадо, Мадрид.
2. «Поклонение волхвов». Центральная часть алтаря.
3. «Поклонение волхвов». Левая створка алтаря.
4. «Поклонение волхвов». Правая створка алтаря.
5. «Поклонение волхвов». Фрагмент центральной части.
6. (Сверху слева) Дар и шлем. Фрагмент центральной части алтаря «Поклонение волхвов».
7. (Сверху справа) Человек с раненой ногой. Фрагмент центральной части алтаря «Поклонение волхвов».
8. (Слева внизу) Небеса под кровлей и сова. Фрагмент центральной части алтаря «Поклонение волхвов».
9. (Справа внизу) Кабаны и волк. Фрагмент правой части алтаря «Поклонение волхвов».
10. (Слева вверху) Джорджоне (1477–1510). «Закат». 1506–1507 гг. Холст, масло. Национальная галерея, Лондон.
11. (Слева внизу) Леонардо да Винчи (1452–1519). «Поклонение волхвов». 1481–1482 гг. Холст, масло. Музей Уфицци, Флоренция.
12. Джорджоне. «Три философа». Фрагмент. Холст, масло. 1510 г. Музей истории, Вена.
13. (Вверху) Пейзаж с гостиницей и ослом. Фрагмент центральной части алтаря «Поклонение волхвов». Музей Прадо, Мадрид.
14. (Внизу) «Фокусник». Дерево, масло. Муниципальный музей, Сен-Жермен-ан-Ле.
15. «Корабль дураков». Дерево, масло. Лувр, Париж.
16. Алтарь «Воз сена». Центральная часть. Дерево, масло. Музей Прадо, Мадрид.
17. Эдем. Левая створка алтаря «Воз сена».

18. Ад. Правая створка алтаря «Воз сена».
19. Падение мятежных ангелов, сотворение Евы и фонтан. Фрагмент левой створки алтаря «Воз сена».
20. Сотворение мира. Внешние створки алтаря «Сад земных наслаждений». Дерево, масло. Музей Прадо, Мадрид.
21. Алтарь «Сад земных наслаждений». Центральная часть.
22. Эдем. Левая створка алтаря «Сад земных наслаждений».
23. Ад. Правая створка алтаря «Сад земных наслаждений».
24. (Слева вверху) Каменные врата и яйцо с птицами. Фрагмент левой створки алтаря «Сад земных наслаждений».
25. (Справа вверху) Пальма и монстры в пещере. Левая створка алтаря «Сад земных наслаждений».
26. (Слева внизу) Души, входящие в яичную скорлупу. Фрагмент центральной части алтаря «Сад земных наслаждений».
27. (Справа внизу) Пир манихеев. Фрагмент миниатюры из рукописи, найденной в оазисе Турфан. VIII–IX вв. Музей индийской культуры, Берлин.

Раздел 2 (с. 160 и далее)

28. (Вверху) Души, гибнущие в болоте. Фрагмент центральной части алтаря «Страшный суд». Дерево, масло. Музей Грониге, Брюгге.
29. (Внизу) Несчастные души. Фрагмент алтаря «Страшный суд». Дерево, масло. Старая пинакотека, Мюнхен.
30. Алтарь «Страшный суд». Центральная часть. Музей Грониге, Брюгге.
31. Третьи небеса — Эдем. Левая створка алтаря «Страшный суд». Музей Грониге, Брюгге.
32. Ад. Правая створка алтаря «Страшный суд». Музей Грониге, Брюгге.
33. Отраженное око Бога со сценами страстей Христовых и пеликаном. Оборотная сторона доски «Святой Иоанн на Патмосе». Дерево, масло. Картинная галерея, Берлин.
34. (Вверху) Бог Творец. Миниатюра из французской рукописи XV в. Британская библиотека, Лондон.
35. (Внизу) Гобелен по утраченной картине Босха «Воз сена». Императорский дворец, Мадрид.
36. «Семь смертных грехов». Дерево, масло. Прадо, Мадрид.
37. (Справа вверху) Чревоугодие. Фрагмент картины «Семь смертных грехов».
38. (Справа внизу) Лень. Фрагмент картины «Семь смертных грехов».

39. «Ecce Homo». Дерево, масло. Штеделевский художественный институт, Франкфурт-на-Майне.
40. «Увенчание терновым венцом». Дерево, масло. Монастырь Сан-Лоренсо, Эскориал, Мадрид.
41. (Вверху) «Увенчание терновым венцом». Дерево, масло. Национальная галерея, Лондон.
42. (Внизу) «Несение креста». Дерево, масло. Музей изящных искусств, Гент.
43. Взятие под стражу. Левая внешняя створка алтаря «Искушение святого Антония». Дерево, масло. Национальный музей искусств, Лиссабон.
44. Несение креста. Правая внешняя створка алтаря «Искушение святого Антония».
45. Алтарь «Искушение святого Антония». Центральная часть. Лиссабон.
46. Левая створка алтаря «Искушение святого Антония».
47. Правая створка алтаря «Искушение святого Антония».
48. Колонна Сатаны. Фрагмент центральной части алтаря «Искушение святого Антония».
49. «Святой Иероним за молитвой». Дерево, масло. Музей изящных искусств, Гент.
50. «Святой Иоанн Креститель в пустыне». Дерево, масло. Собрание Хосе Ласаро Гальдиано, Мадрид.

Раздел 3 (с. 224 и далее)

51. «Святой Иоанн на Патмосе». Дерево, масло. Берлинская картинная галерея, Берлин.
52. (Слева) Священник и слушатели. Фрагмент центральной части алтаря «Сад земных наслаждений». Мадрид.
53. (Справа) Адам и Ева с птицами в стеклянной клетке. Фрагмент центральной части алтаря «Сад земных наслаждений».
54. «Извлечение камня глупости». Дерево, масло. Музей Прадо, Мадрид.
55. «Святой Христофор». Дерево, масло. Музей Бойманса — ван Бёнингена, Роттердам.
56. «Святой Иаков Великий». Внешняя левая створка алтаря «Страшный суд». Дерево, масло. Академия изобразительных искусств, Вена.
57. Странник, так называемый «Блудный сын». Фрагмент.

58. Странник («Блудный сын»). Дерево, масло. Музей Бойманса — ван Бёнингена, Роттердам.
59. «Странник». Внешние створки алтаря «Воз сена». Дерево, масло. Музей Прадо, Мадрид.
60. «Брак в Кане Галилейской». Дерево, темпера. Музей Бойманса — ван Бёнингена, Роттердам.
61. Лебедь, кабан и человек, играющий на волынке. Фрагмент картины «Брак в Кане Галилейской».
62. Низвержение восставших ангелов. Левая створка утраченного алтаря «Мир до потопа». Дерево, масло. Музей Бойманса — ван Бёнингена.
63. Ноев ковчег. Правая створка алтаря «Мир до потопа».
64. Левая внешняя створка алтаря «Мир до потопа» (до реставрации):
    а) Спасение души;
    б) Порабощение души.
65. Правая внешняя створка алтаря «Мир до потопа» (до реставрации):
    а) Падение души;
    б) Воссоединение души и духа.
66. Святой Иероним за молитвой. Центральная часть триптиха «Святые отшельники». Дерево, масло. Дворец дожей, Венеция.
67. «Вознесение в Эмпирей». Часть цикла «Видения загробного мира». Дерево, масло. Дворец дожей, Венеция.
68. (Слева) «Земной рай». Часть цикла «Видения загробного мира». Венеция.
69. (Справа) Фонтан и души. Фрагмент левой створки алтаря «Страшный суд». Дерево, масло. Музей Грониге, Брюгге.
70. (Слева вверху) Дирк Боутс (1415–1475). «Дорога в рай». 1468 г. Алтарная створка. Дерево, масло. Музей изящных искусств, Лилль.
71. (Слева внизу) Дирк Боутс. «Низвержение грешников в ад». 1468 г. Алтарная створка. Дерево, масло. Музей изящных искусств, Лилль.
72. (Справа) «Низвержение грешников». Часть цикла «Видения загробного мира». Венеция.
73. «Адская река». Часть цикла «Видения загробного мира». Венеция.

РИСУНКИ И ЧЕРНО-БЕЛЫЕ ИЛЛЮСТРАЦИИ ПО ТЕКСТУ

1. Руины катарского замка Монсегюр (Лангедок). Разрушен при осаде в 1244 г.; с. 24.
2. Замок Сирмионе (озеро Гарда, Ломбардия), цитадель катаров. Разрушен в 1276 г.; с. 25.
3. Восстановленные скульптуры контрфорса собора Св. Иоанна, Хертогенбос; с. 37.
4. Играющий на волынке. Скульптура контрфорса собора Св. Иоанна. Конец XV — начало XVI в.; с. 37.
5. Джулио Кампаньола (1482–1515). «Мудрец, смерть и дьявол (или Астролог)». Гравюра (возможно, по рисунку Джорджоне). 1509 г. Британский музей, Лондон; с. 65.
6. Маркантонио Раймонди (1480–1534). «Воспоминание о Рафаэле». Гравюра (возможно, по рисунку Джорджоне). 1505–1508 гг. Британский музей, Лондон; с. 66.
7. Леонардо да Винчи. «Аллегория с волком и орлом». Рисунок охрой на серой бумаге. 1515 г. Королевская библиотека, Виндзор; с. 68.
8. Голова персидского философа (предположительно, портрет Босха). Фрагмент картины Джорджоне «Три философа»; с. 69.
9. Гравюра по утраченному портрету Босха. 1572 г. Частная коллекция, Антверпен; с. 70.
10. Рисунок по утраченному портрету Босха. 1550 г. Бумага, карандаш. Музей изящных искусств, Аррас; с. 70.
11. Босх. «Поклонение волхвов». Дерево, масло. Художественный музей, Филадельфия; с. 75.
12. Голова Иисуса и Крест Света. Рисунок на полях *Interrogatio Johannes* (Тайной книги катаров). XII в. Национальная библиотека, Вена; с. 83.
13. Монастырь Святого Иоакима Осоговского. Македония. XII в. Предположительно, здесь было написано катарское «Видение Исайи»; с. 84.
14. Храм Мединет Мади в Фаюмском оазисе, Египет. Построен в XIII в. до н. э. и перестроен в греко-римский период; с. 84.
15. Босх. «Слышащий лес и зрячее поле». Бумага, перо. Гравюрный кабинет, Берлин; с. 86.
16. Хуго ван дер Гус (1440–1482). «Троица». 1479 г. Холст, масло. Шотландская национальная галерея, Эдинбург; с. 89.
17. Босх. Фонтан. Фрагмент левой створки алтаря «Сад земных наслаждений» (ил. 22); с. 93.

18. Позолоченная медная купель. 1492 г. Собор Св. Иоанна, Хертогенбос; с. 93.
19. Иегова. Фрагмент декора купели (рис. 18). Хертогенбос; с. 95.
20. Босх. Иегова. Фрагмент левой внешней створки алтаря «Сад земных наслаждений» (ил. 20); с. 95.
21. Поклоняющиеся Древу жизни, которое помещено за пределы неба. Манихейская фреска. Ок. IX в. Окно 17. Базаклик, Турфанский оазис, Китай. (*Г. Виденгрен*. Мани и манихейство. Штутгарт, 1961. Ил. 16); с. 113.
22. Гобелен по утраченной картине Босха «Воз сена» (ил. 35). Императорский дворец, Мадрид; с.126.
23. Зеркальное отображение рисунка 22 с антропоморфным крестом слева (гобелен по утраченной картине Босха «Воз сена»); с. 127.
24. «Брак в Кане Галилейской» с символическим голубем. Миниатюра из Молитвенника воеводы Хрвоя. 1407 г. Дворец Топкапы, Стамбул; с.159.
25. Манихейский Крест Света. Рисунок по шелку. VIII в. Турфанский оазис, Китай. Музей индийской культуры, Берлин; с.174.
26. Иллюстрация на январь в календаре Молитвенника воеводы Хрвоя. 1407 г. Дворец Топкапы, Стамбул; с. 175.
27. Пуговицы, найденные возле замка Монсегюр. XII–XIV вв. Музей Монсегюр, Арьеж, Лангедок; с. 175.
28. Катарские кресты, найденные в районе замка Монсегюр. XII–XIV вв. Музей Монсегюр; с. 176.
29. Антропоморфный крест с опущенными «руками» и «головой», вырастающий из надгробной плиты, символизирующей землю. XII или XIII в. Монмор, Лангедок; с. 177.
30. Надгробная стела в виде антропоморфного креста с солнечными лучами вокруг «головы». XII или XIII в. Монферран, Лангедок; с. 178.
31. Надгробная стела в виде антропоморфного креста с солнечными лучами вокруг «головы» и звездами вокруг «шеи». XV в. Симиова, Босния и Герцеговина. Муниципальный музей, Сараево; с. 178.
32. Босх. Эскиз к картине «Смерть скупца». Лувр, Париж; с. 181.
33. Босх «Смерть скупца». Холст, масло. 1500 г. Национальная галерея, Вашингтон; с. 182.
34. Надгробная стела с антропоморфным крестом/Древом жизни и виноградной лозой. XV в. Шума, Босния и Герцеговина. Муниципальный музей, Сараево; с. 183.

35. Босх. Душа, восходящая по колонне славы. Фрагмент центральной части триптиха «Святые отшельники» Святой Иероним за молитвой (ил. 66); с. 183.
36. Надгробная стела в виде колонны славы, со звездами, луной и тоннелем света. XV в. Рогатика, Босния и Герцеговина. Муниципальный музей, Сараево; с. 187.
37. «Страшный суд». 1500 г. Гравюра по рисунку Босха. Государственный музей, Амстердам; с. 197.
38. Босх. Рай третьего неба. Фрагмент левой части триптиха «Страшный суд».1508 г. Холст, масло. Частная коллекция; с. 199.
39. Фото утраченной гравюры по левой части триптиха Босха «Страшный суд» (рис. 38); с. 199.
40. Босх. Сцена охоты, изображенная на колонне Сатаны. Фрагмент центральной части алтаря «Искушение святого Антония» (ил. 45 и 48). Лиссабон; с. 206.
41. Саркофаг с изображениями катарских символов: верблюда и цапли с нападающими на них птицами. Конец X — начало XI в. Македония; с. 206.
42. Лицевая сторона надгробной стелы с изображением оленя, сценами нападения и танцорами. XV в. Бротнице, Далмация; с. 207.
43. Олень, на которого нападают птица и собака. Фрагмент надгробной стелы. Бротнице (рис. 42); с. 207.
44. Лицевая сторона (1) надгробной стелы с изображением сцены охоты. XV в. Серина, Босния и Герцеговина. Муниципальный музей, Сараево; с. 208.
45. Надгробная стела с изображением сцены охоты. XV в. Убоско, Босния и Герцеговина; с. 208.
46. Босх. Олень с птицей на спине. Фрагмент центральной части алтаря «Искушение святого Антония» (ил. 45). Лиссабон; с. 209.
47. Надгробная стела с изображением антропоморфного креста/Древа жизни. XV в. Клобук, Босния и Герцеговина. Муниципальный музей, Сараево; с. 209.
48. Босх. Души в Эдеме (в катаризме «месте отдыха») между воплощениями. Фрагмент центральной части алтаря «Сад земных наслаждений» (ил. 21); с. 210.
49. Надгробная стела с изображениями рыцаря, принцессы и дракона. XV в. Коник, Босния и Герцеговина; с. 211.
50. Надгробная стела с изображением антропоморфного креста/Древа жизни виноградной лозы. XV в. Радимья, Босния и Герцеговина; с. 212.

51. Надгробная стела с изображениями танцоров и виноградной лозы. XV в. Радимья, Босния и Герцеговина; с. 212.
52. Надгробная стела с изображениями танцоров и летящим змием. XV в. Калиновиц, Босния и Герцеговина; с. 213.
53. Обратная сторона (2) надгробной стелы с изображениями голубей (рис. 44). XV в. Серина, Босния и Герцеговина. Муниципальный музей, Сараево; с. 215.
54. Надгробная стела с изображением фигуры с поднятой рукой. XV в. Радимья, Босния и Герцеговина; с. 218.
55. Надгробная стела с изображениями танцоров и большого круга над ними. XV в. Купрес, Босния и Герцеговина; с. 218.
56. (Слева) Надгробная стела с изображениями всадника и круга. XV в. Столац, Босния и Герцеговина; с. 219.
57. (Справа) Надгробная стела с изображениями всадника и круга XV в. Невесине, Босния и Герцеговина; с. 219.
58. Торец (1) надгробной стелы с надписью и изображениями всадника и креста (рис. 42). XV в. Бротнице, Далмация; с. 221.
59. Торец (2) надгробной стелы с изображением Оранты, восходящей к Духовному солнцу (рис. 42). XV в. Бротнице, Далмация; с. 221.
60. Босх. Фигура в позе оранты. Фрагмент картины «Вознесение в Эмпирей» (ил. 67). Венеция; с. 222.

СХЕМЫ И КАРТЫ

Схема 1. Модель Вселенной. «Откровения Еноха». Начало I в. н. э. Словения; с. 10.
Схема 2. Катарская модель Вселенной: еретическая версия раннехристианской модели, которая во многом совпадает с устройством мироздания в картинах Босха; с. 11.
Схема 3. Установленная официальной церковью модель Вселенной, широко распространенная в VIII –XVI вв.; с. 12.
Карта 1. Местоположение различных религиозных групп в Боснии и Герцеговине в Средние века и период турецкого нашествия (Ćirković, *Istorija Srednjovekovne bosansk države*, Belgrade 1964, p. 284.); с. 13.
Карта 2. Места расположения стел (катарских надгробных памятников) в Боснии и Герцеговине (Bihalji-Merin, Benac, 1962; Kutzli, 1977); с 14.

БИБЛИОГРАФИЯ

Allberry, C.R.C. (ed.), 1938, A Manichaean Psalm-Book (Манихейский псалтырь), T. II, Stuttgart.

Angelov, D., 1987, The Bogomil Movement (Движение богомилов), Sofia.

Asmussen, J.P., 1975, Manichaean Literature, Persian Heritage Series No.22 (Манихейская литература, Персидское наследие № 22) Delmar, New York.

Baldass, L. von, 1960, Hieronymus Bosch (Иероним Босх), London.

Bax, D., 1956, «Beschrijving en poging tot verklaring van het Tuin der Onkuisheiddrieluik van Jeroen Bosch' Verhandelingen der Koninklijke Nederlandse Akademie van Wetenschappen (Afdeling Letterkunde). N.R. 63, Amsterdam.

—, 1961, «Jeroen Bosch' Drieluik met de Gekruisigde Martelares, Verhandelingen der Koninklijke Nederlandse Akademie van Wetenschappen, (Afdeling Letterkunde). N.R. 67, Amsterdam.

—, 1979, Hieronymus Bosch: His Picture-Writing Deciphered (Иероним Босх: раскрытие его художественного стиля), Rotterdam.

Bayley, H., 1988, The Lost Language of Symbolism (Потерянный язык символизма), New Jersey.

Beagle, P.S., 1982, The Garden of Earthly Delights («Сад земных наслаждений»), London.

Bihalji-Merin, O. и Benac, A., 1962, The Bogomils (Богомилы), London.

Boase, T.S.R., 1966, «King Death. Mortality, Judgement and Remembrance», (Смерть короля. Смерть, Суд и Память) Evans, J., The Flowering of the Middle Ages (Расцвет Средневековья), New York, Toronto, London & Sydney, p.203–44.

Boczkowska A., A. Wiercinski, 1981, «Hieronymus Bosch's Self-Portraits», (Автопортреты Иеронима Босха); Ars Auro Prior (Искусство дороже золота) , Warsaw, p. 193–99.

Bozóky, E. (ed.), 1980, Le Livre Secret des Cathares, Interrogatio Iohannis, Apocryphe d'origine bogomile, Paris (Секреты катаризма. Апокрифы богомилов).

Brand Philip, см. Philip, L. Brand.

Brenon, A., 1991, Le Vrai Visage du Catharisme, Portet-sur Garonne.

Calas, E., 1980, «The Ethiopians in Bosch's Garden», Coloquio artes XLVI, p.12ff.
Carter, F.W., 1972, Dubrovnik (Ragusa): a Classic City-State, London & New York.
Charles, R.H. and Morfill, W.R. (eds.), 1896, The Book of the Secrets of Enoch (Тайная книга Еноха), Oxford.
Chatelet, A., 1965, «Sur un Jugement Dernier de Dieric Bouts», Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek XVI, p.17–41.
Cinotti. M., 1969, The Complete Paintings of Bosch (Все произведения Босха), London.
Clasen, C.-P., 1963, «Medieval Heresies in the Reformation» (Средневековые ереси периода Реформации), Church History, XXXII, p.392–414.
Col, A. del, 1990, I Process; dell' Inquisizione (1583–99), Padova.
Combe, J., 1946, Jheronimus Bosch, London.
Conway, W.M., 1921, The Van Eycks and their Followers, London.
Cooper, J.C., 1982. An Illustrated Encyclopaedia of Traditional Symbols, London.
Crane, F. and Guthrie, W.N. (eds.), 1974, The Lost Books of the Bible and the Forgotten Books of Eden, New York & Scarborough Ontario.
Cuttler, C.D., 1957, «Witchcraft in a Work by Bosch», The Art Quarterly, XX, p.129-40.

Dixon, L.S., 1981, Alchemical Imagery in Bosch's Garden of Delights, Ann Arbor Michigan.
Doresse, J., 1986, The Secret Books of the Egyptian Gnostics, Rochester Vermont.
Duvernoy, J., 1976, La Religion des Cathares: Le Catharisme, Toulouse.

Encyclopaedia Judaica, 1971, Jerusalem.
Encyclopedia of Religion (ed. Eliade, M.), 1987, Vol.13, New York & London.
Ewing, D.C., 1978, The Paintings and Drawings of Jan de Beer, Ph.D. Dissertation, Michigan.

Fierens-Gevaert, H., 1929, Histoire de la peinture flamande des origines à la fin du XVe siècle, Vol. III, Paris and Brussels.
Filedt Kok, J.P., 1972-73, «Underdrawing and drawing in the work of Hieronymus Bosch: a provisional survey in connection with the paintings by him in Rotterdam», Simiolus VI, 3-4, p.133-62.
Fine, J.V.A. Jr., 1975, The Bosnian Church: A New Interpretation, New York &

London.
Foster, R. and Tudor-Craig, P., 1986, The Secret Life of Paintings, Suffolk.
Fraenger, W., 1952, The Millennium of Hieronymus Bosch: Outlines of a New Interpretation, London.
Fredericq, P., 1896, Corpus Documentorum Inquisitionis Haereticae Pravitatis Neerlandicae, II, Gent & «s Gravenhage.

Gibson, W., 1973 (1), Hieronymus Bosch, London.
—, 1973 (2), «Hieronymus Bosch and the Mirror of Man. The Authorship and Iconography of the Tabletop of the Seven Deadly Sins», Oud Holland 87, p.205-226.
Ginzburg, C, 1982 and 1992, The Cheese and the Worms, the cosmos of a sixteenth century miller, USA & UK.
Goblet d'Alviella, 1984, The Migration of Symbols, London.
Gombrich, E.H., 1954, «Leonardo's Grotesque Heads — Prolegomena to their Study», Instituto Poligrafico dello stato, Libreria dello Stato, Rome, p.199-219.
—, 1967, «The Earliest Description of Bosch's Garden of Delights», The Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, XXX, p.403-06.
—, 1969, «The Evidence of Images», in C. Singleton, Theory and Practice, Baltimore, p.35-104.
Grant, R.M., 1961, Gnosticism: An Anthology. A Sourcebook of Heretical Writings from the Early Christian Period, London.
Guevara, F. de, Comentarios de la Pintura (1560-63), in Snyder 1973, p.28-33.
Guiraud, J., 1935, Histoire de l'Inquisition au moyen age, I, Paris.

Haich, E., 1972, Sexual Energy and Yoga, London.
—, 1979, Initiation, London.
Hamburger, J., 1984, «Bosch's «Conjuror»: An attack on magic and sacramental heresy», Simiolus XIV, I, p.5-24.
Hastings Encyclopaedia of Religion and Ethics, 1909 & 1912, Vols.II and V, Edinburgh & New York.
Heidenreich, H., 1970, «Hieronymus Bosch in Some Literary Contexts», The Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, XXXIII, p.171-99.
Huizinga, J., 1987, The Waning of the Middle Ages, London.

Ivanov, J. (ed.), 1976, Livres et Légendes Bogomiles (Aux Sources du Catharisme), Paris.

Jackson, A.V.W., 1925, «The Doctrine of Metempsychosis in Manichaeism», Journal of the American Oriental Society, XCV, p.246–68.
—, 1930, «A Sketch of the Manichaean Doctrine Concerning the Future Life», Journal of the American Oriental Society, L, p. 177–98.
—, 1932, Researches in Manichaeism, with Special Reference to the Turfan Fragments, New York.
Janson, H.W., 1952, Apes and Ape Lore in the Middle Ages and the Renaissance, London.
Jonas, H, 1963, The Gnostic Religion, The message of the alien God and the beginnings of Christianity, Boston.
Justi, C. 1899, The works of Hieronymus Bosch in Spain, in Snyder 1973, p.45–56.

Klimkeit, H.-J., 1982, Manichaean Art and Calligraphy, Iconography of Religions XX, E.J. Brill, Leiden.
Kurz, O., 1667, «Four Tapestries after Hieronymus Bosch», Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, XXX, p.150–63.
Kutzli, R., 1977, Die Bogumilen. Geschichte-Kunst-Kultur, Stuttgart.

Ladurie, E. Le Roy, 1980, Montaillou, Cathars and Catholics in a French Village, 1294–1324, Harmondsworth, Middlesex.
Langdon, S.H., 1964, Semitic Mythology, The Mythology of All Races, ed. J.A. MacCulloch, Vol.V.
Layton, B. (ed.), 1987, The Gnostic Scriptures, London.
Lea, H.C., 1888, A history of the Inquisition in the Middle Ages, Vols I & II, London.
Le Coq, A. von, 1923, Die Buddhistische Spdtantike in Mittelasien — Band II: Die Manichdischen Miniaturen, Berlin.
Lehman, P, W., 1977, Cyriacus of Ancona's Egyptian visit and its Reflections in Gentile Bellini and Hieronymus Bosch, Locust Valley, New York.
Lieu, S.N.C., 1985, Manichaeism in the Later Roman Empire and Medieval China, a Historical Survey, Manchester.
—, 1988, «Fact and Fiction in the Acta Archelai», in Lund Studies in African and Asian Religions, Vol.1, Manichaean Studies, Proceedings of the First International Conference on Manichaeism, ed. P.Bryder, Lund University, Sweden, p.69–88.
Loos, M., 1974, Dualist Heresy of the Middle Ages, Prague.

Mâle, E., 1958, The Gothic Image. Religious Art in France of the Thirteenth Century, New York, Evanston, & London.
Marijnissen R. H. and Ruyffelaere, P., 1987, Hieronymus Bosch, the Complete Works, Antwerp.
Martin, J., 1993, Venice's Hidden Enemies; Italian Heretics in a Renaissance City, Berkeley, Los Angeles, & London.
McNeill, W.H., 1974, Venice the Hinge of Europe 1081–1797, Chicago & London.
Meade, G.R.S., 1964, Thrice-Greatest Hermes, Vol.1, London.
Mosmans, J., 1947, Jeronimus Anthonis-zoon van Aken alias Hieronymus Bosch. Zijn leven en zijn werk, 's-Hertogenbosch.
Müller, L.G., 1956, The De Haeresibus of St Augustine, Catholic University of America, XC,.

Nelli, R., 1966, Le Musée du Catharisme, Toulouse.
New Catholic Encyclopaedia, 1967, New York et al, Vols.IV, IX and X. Nicholls, D., 1980, «The Devil in Renaissance France», History Today, November. Obolensky, D., 1948, The Bogomils, a Study in Balkan Neo-Manichaeism, Cambridge. Oldenbourg, Z., 1961 (1), Massacre at Montségur. A History of the Albigensian Crusade, London.
—, 1961 (2), Destiny of Fire, London.
—, 1963, Cities of the Flesh, or the Story of Roger de Montbrun, London.

Origo, I., 1959, The Merchant of Prato, Francesco di Marco Datini, London.
Oudheusden, J. van and Mackelenbergh, E. van, 1985. St. Jan, the Cathedral of «s-Hertogenbosch, Zwolle.

Panofsky, E., 1964, Early Netherlandish Painting, its Origins and Character, Vols. I & II, Cambridge, Mass.
Papasov, K., 1983, Christen Oder Ketzer — die Bogomilen, Stuttgart.
Parker, G., 1978, Philip 11, Boston & Toronto.
Patch, H.R., 1980, The Other World According to Descriptions in Medieval Literature, New York.
Pederson, N.A., 1988, «Early Manichaean Christology, primarily in Western Sources», in Lund Studies in African and Asian Religions, Vol.1, Manichaean Studies, Proceedings of the First International Conference on Manichaeism, ed. P.Bryder, Lund University, Sweden, p.157–190.
Philip, L. Brand, 1953, «The Prado Epiphany by Jerome Bosch», The Art Bulletin, XXXV, p.267–293.

—, 1956, Hieronymus Bosch, New York.
—, 1958, «The Peddler by Hieronymus Bosch, a Study in Detection», Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek, IX, p.1-81.
—, 1980, The Ghent Altarpiece and the Art of Jan van Eyck, Princeton.
Purce, J., 1974, The Mystic Spiral, Journey of the Soul, London.

Renaissance Venice and the North: Crosscurrents in the Time of Bellini, Durer and Titian, 1999, exhibition catalogue, Venice, Palazzo Grassi.
Reutersward, P., 1970, Hieronymus Bosch, Uppsala.
Roché, D., 1947, Le Catharisme, Toulouse.
Rosenberg, J., «On the Meaning of a Bosch Drawing», in Snyderl973, p.118-25.
Runciman, S., 1946, The Medieval Manichee, a Study of the Christian Dualist Heresy, Cambridge.

Sadoul, J., 1972, Alchemists and Gold, London.
Scott, M., 1980, Late Gothic Europe, 1400–1500. The History of Dress Series, London and New Jersey.
Settis, S., 1990, Giorgione's Tempest: Interpreting the Hidden Subject, Cambridge & Oxford.
Singleton, C.S., 1980 & 1982, Translation and Commentary on Dante's Divine Comedy, Vol.1, Inferno & Vol.11, Purgatorio, Bollingen Series LXXX, Princeton.
Slatkes, L.J., 1975, «Hieronymus Bosch and Italy», The Art Bulletin, LVII, p.335–45.
Smith, M., 1974, The Secret Gospel: the discovery and interpretation of the «Secret Gospel according to Mark», New York & London.
Snyder, J.(ed.), 1973, Bosch in Perspective, Englewood Cliffs, New Jersey.
Söderberg, H., 1949, La Religion des Cathares, Etude sur le Gnosticisme de la Basse Antiquité et du Moyen Age, Uppsala.
Soloviev, A.V., 1948, «La doctrine de l'église de Bosnie», Bulletin de l'Académie royale de Langues et de Littérature Française, classe des lettres, 5th Series, XXXIV, p.481–534.
—, 1949, «Les Bogomiles veneraient-ils la Croix?» Bulletin de l'Académie royale de Belgiaue, classe des lettres, XXXV, p.47–62.
—, 1954, «Le Symbolisme des monuments funeraires bogomiles», Cahiers d'Etudes Cathares, 1st Series, XVIII, p.92–114.
—, 1957, «Le Symbolisme des monuments funeraires bogomiles et cathares», Actes du Xème Congrès d'Etudes Byzantines, p.162–65.

Steinberg, L., 1984, The Sexuality of Christ in Renaissance Art and in Modern Oblivion, London.

Stein-Schneider, H., 1984 (1), «Le Consolamentum cathare, peint par Hieronymus Bosch», in Cahiers d'Etudes Cathares, 2nd Series, No.103, p.3–19.

—, 1984 (2), «Hieronymus Bosch et la Reincarnation» in «Platon, les Cathares et la Réincarnation dans l'art de la Renaissance italienne et des Flandres», in Cahiers d'Etudes Cathares, 2nd Series, No.103, p.55–62.

Stoyanov, Y. 1994, The Hidden Tradition in Europe: The Secret History of Medieval Christian Heresy (Скрытые традиции в Европе: тайная история средневековой ереси), London.

Tolnay, C. de, 1966, Hieronymus Bosch, London.

Tudor-Craig, P. see Foster, R.

Turdeanu, E., 1950, «Apocryphes bogomiles et apocryphes pseudo-bogomiles», (Апокрифы богомилов и апокрифы псевдобогомилов) Revue de l'histoire des religions, II, CXXXVIII, p.22–52 & 176–218.

Van Eyck to Bruegel 1400 to 1500: Dutch and Flemish Painting in the collection of the Museum Boijmans Van Beuningen, 1994 (каталог выставки), Rotterdam.

Vandenbroeck, P., 1987, Jheronimus Bosch, Tussen Volksleven en Stadscultuur, Berchem, EPO.

Vuippens, P.I. de, 1925, Le Paradis terrestre au troisième ciel, Paris & Friebourg.

Wakefield, W.L., and Evans, A.P. (eds.), 1969, Heresies of the High Middle Ages (Средневековые ереси), New York & London.

Walker, B., 1983, Gnosticism. Its History and Influence, Wellingborough, Northamptonshire.

Welburn, A., 1991, The Beginnings of Christianity. Essene mystery, Gnostic revelation and the Christian vision (Раннее христианство. Мистерии, гностицизм сквозь призму христианства), Edinburgh.

Wenzel, M., 1962, «Bosnian and Herzegovinian tombstones — who made them and why» (Стелы в Боснии и Герцеговине – кто и зачем их создал?), Südostforschungen, XXI, p.102–143.

—, 1965, Ukrasni motivi na stećcima — Ornamental Motifs on Tombstones from Medieval Bosnia and Surrounding Regions (Орнамент на средневековых стелах в Боснии и Гецеговине), Sarajevo.

Wertheim Aymès, C.A., 1975, The Pictorial Language of Hieronymus Bosch, represented in a study of two pictures: The Prodigal Son and The Temptation of St Anthony, with comments on themes in other works (Художественный язык произведений Иеронима Босха «Блудный сын» и «Искушение св. Антония»). Horsham, Sussex.

Widengren, G., 1946, Mesopotamian Elements in Manichaeism (King and Saviour II) (Элементы месопотамской культуры в манихействе (Король и Спаситель II), Uppsala & Leipzig.

—, 1965, Mani and Manichaeism (Мани и манихейство), London. Wind, E., 1969, Giorgione's Tempestà, with Comments on Giorgione's Poetic Allegories (Комментарии к поэтическим аллегориям Джорджоне), Oxford.

Wittrock, I., 1979, «Die sogenannte Sintflutflugel des Hieronymus Bosch. Ein Versuch zur Interpretation der drei ersten Medallions der Aussenflugel», Oud-Holland XCIII, p.52-60.

Wosien, M.-G., 1986, Sacred Dance, Encounter with the Gods (Священный танец. Встреча с богами), New York.

Zupnick, I.L., 1968, «Bosch's representation of Acedia and the Pilgrimage of Everyman» (Представления Босха о земной жизни как о горьких скитаниях), Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek 19, p.115–32.

Линда Харрис

ТАЙНАЯ ЕРЕСЬ ИЕРОНИМА БОСХА

Редактор *Т. Гармаш*
Художественное оформление *В. Серебряков*
Компьютерная верстка *Е. Меркиной*
Корректор *Т. Медведева*

Подписано в печать 03.04.14. Формат 70×100/16
Бумага офсетная. Гарнитура «Академия». Печать офсетная.
Объем 16,5 п.л. + 3 п.л. цв. вкладка.
Тираж 3000 экз. Заказ 2545

Издательство «Энигма»,
ООО «ОДДИ-Стиль»
129626, Москва, ул. Павла Корчагина, 2

(495) 684-5334
http://aenigma.ru

При участии ООО Агентство печати «Столица»
www.apstolica.ru, e-mail: apstolica@bk.ru

КАТЕГОРИЯ ИНФОРМАЦИОННОЙ ПРОДУКЦИИ 14+

Отпечатано с готовых файлов заказчика
в ОАО «Первая Образцовая типография»,
филиал «УЛЬЯНОВСКИЙ ДОМ ПЕЧАТИ»
432980, г. Ульяновск, ул. Гончарова, 14



Издательство «Энигма»
9 785946 981538
www.aenigma.ru