

Лінда Харріс

Таємна

Єресь

Ієроніма

Босха

Переклад з російської: Глушак Д.Д.

2018 р.

THE  
SECRET  
HERESY  
OF  
HIERONYMUS  
BOSCH

Lynda Harris



# ТАЙНАЯ



Линда Харрис

# ЕРЕСЬ

Церонима

# БОСХА



Москва, 2014

## Присвячується Джону, Беккі і Хіллі

Харріс Лінда

Таємна ересь Ієроніма Босха / Лінда Харріс; [переклад. з англ. М. Клименко]. - Москва: Енігма, 2014.

Фактично, справжня книга являє собою дешифрування «кодів таємної ереси» у творчості Ієроніма Босха. Вивчивши величезну кількість матеріалу й проаналізувавши масу фрагментів картин, у тому числі й незбережених, автор показує, як сильно помилялися сучасники й імениті замовники великого художника, вважаючи, що мають справа з добропорядним християнином, що ілюстрував християнські уявлення. Л. Харріс відкриває нам нові грані робіт Босха, доводячи, що всі його здобутки послідовно передають еретичні доктрини.

Книга містить велику кількість ілюстрацій, як чорно-білих, так і кольорових, які додадуть читачеві справжню естетичну насолоду, і пропонує знову захопитися творчістю цього великого майстра.

© 1995,2002 Lynda Harris

© М. Клименко,переклад,2014

© ТОВ Видавництво «Енігма», 2014

## **ЗМІСТ**

<b>Подяки .....</b>	<b>6</b>
<b>Введення.Історичний контекст .....</b>	<b>12</b>
<b>Глава 1. Босх і християнство .....</b>	<b>24</b>
<b>Глава 2. Босх і катаро-маніхейські традиції .....</b>	<b>30</b>
<b>Глава 3. Сатана і ентропія душі .....</b>	<b>49</b>
<b>Глава 4. Доля впійманих в пастку душ.....</b>	<b>61</b>
<b>Глава 5. Спаситель в світі Сатани .....</b>	<b>63</b>
<b>Глава 6. Образи святих у творчості Босха .....</b>	<b>79</b>
<b>Глава 7. Катарські священники і слухачі. ....</b>	<b>85</b>
<b>Глава 8. Шлюб душі і духу .....</b>	<b>91</b>
<b>Глава 9. Ноїв ковчег і два хрещення.....</b>	<b>95</b>
<b>Глава 10. Шлях до небес .....</b>	<b>98</b>
<b>Глава 11. Рай третього неба.....</b>	<b>112</b>
<b>Глава 12. Колесо реінкарнацій .....</b>	<b>119</b>
<b>Глава 13. Подорож Босха в Італію і світ ілюзій .....</b>	<b>135</b>
<b>Примітки .....</b>	<b>139</b>
<b>Список ілюстрацій .....</b>	<b>150</b>
<b>Бібліографія .....</b>	<b>155</b>
<b>Кольорові ілюстрації до тексту.....</b>	<b>161</b>

## Подяки

Важливу роль у створенні цієї книги зіграли багато з людей, і в першу чергу мій чоловік Джон, чиє терпіння й бадьорість духу були безмежні. Без його участі й допомоги в моїх поїздках по найбільш таємничих і незвіданих місцях книга ніколи не була би написана. Мене дуже підтримували мої діти — Беккі й Хіллі (Кен), а також друзі і рідні: Джоан Еш, Аннела Твітчін, Наомі Крім, Карола Бересфорд-Кук, Майк і Евелін Харріс.

Особливо прагну подякувати професорові Наомі Міллер, Гарольду й Адіні Бартрам, Пенелопі Крім і Жаннет Уїлліс за консультації й професійну допомогу. Величезне спасибі Єві Вебб, Аннісі Харві, докторові Райану з Варбургського інституту й докторові Пувачічу з Інституту славістики за допомогу в перекладі текстів. Неможливо переоцінити люб'язну участь професора Уолтера Гібсона, який прочитав рукопис на ранній стадії її створення. Його рекомендації були надзвичайно корисні в подальшій десятилітній роботі над книгою. Мені також дуже допомогли примітки докторів Джорджа Гренера й Меріджо Гренер (Париж). Професор Ніколас Девідсон посприяв у розгляді венеціанської теми, люб'язно надавши свої останні неопубліковані роботи з ересей у Венеції. Його допомогу неможливо переоцінити також, як і безцінну допомогу доктора Джона Мартіна, ідеї якого значно просунули мої пошуки. Крім того, висловлюю ширю подяку реставраторам і хоронителям музеїв, зокрема докторові Кармен Діас з Королівського палацу в Мадриді, докторові Гвідо Янсену з Роттердамського музею, докторові Лорі Сандер з Музею індійського мистецтва в Берліні й панові Луїджі Санті Савіо з Венеціанської Академії. Я також вдячна докторові Пітеру Кляйну з Гамбурзького університету й Бернарду Вермету з Роттердамського музею, які надали актуальну інформацію про технічні дослідження картин Босха. Хочу також висловити величезну подяку моєму редактору з видавництва «Floris» Крістоферу Муру. Його тактовна редактура вдосконалила кінцевий варіант книги. Спасибі йому за терпіння, з яким він вносив численні зміни й доповнення у вже набраний текст. Крім того, я дуже ціную роботу Мері Чаррінгтон над ілюстраціями й дизайн Крістіана Макліна.

Лінда Харріс, Лондон, 2001

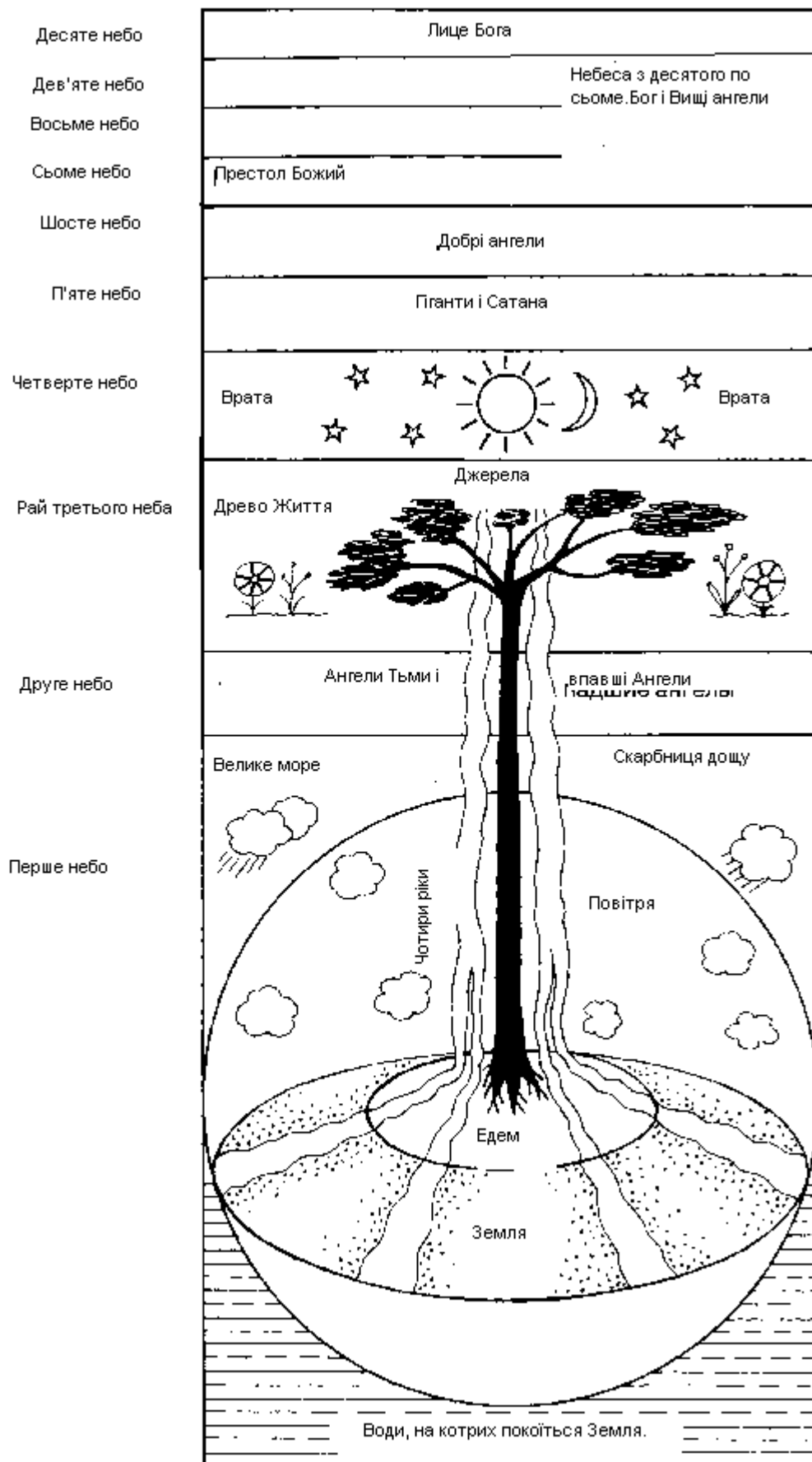


Схема 1. Модель Всесвіту. «Одкровення Еноха». I ст.. н.е. Словенія

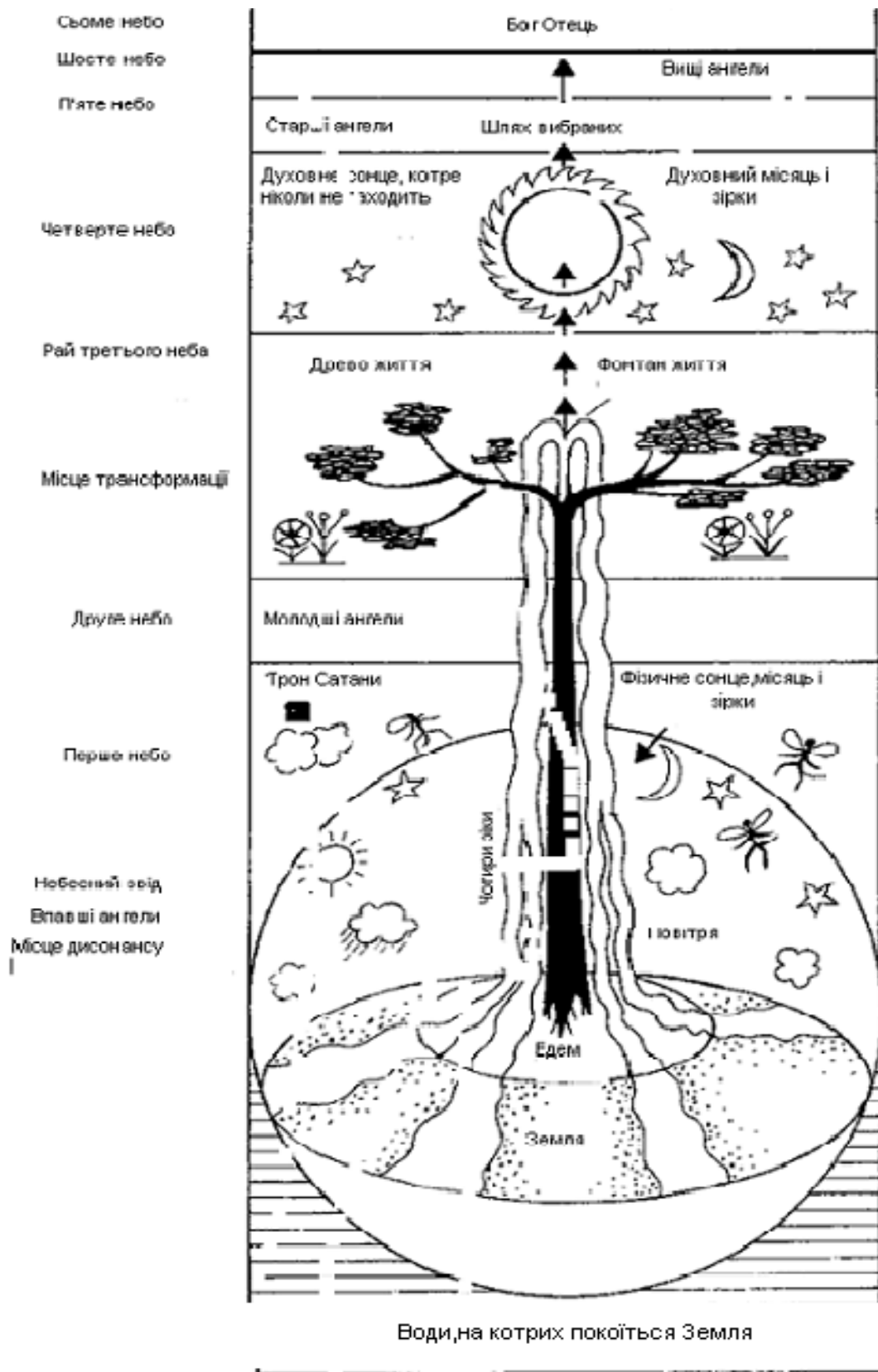


Схема 2. Катарська модель Всесвіту: еретична версія ранньохристиянської моделі, котра багато в чому співпадає з устроєм світобудови в картинах Босха.



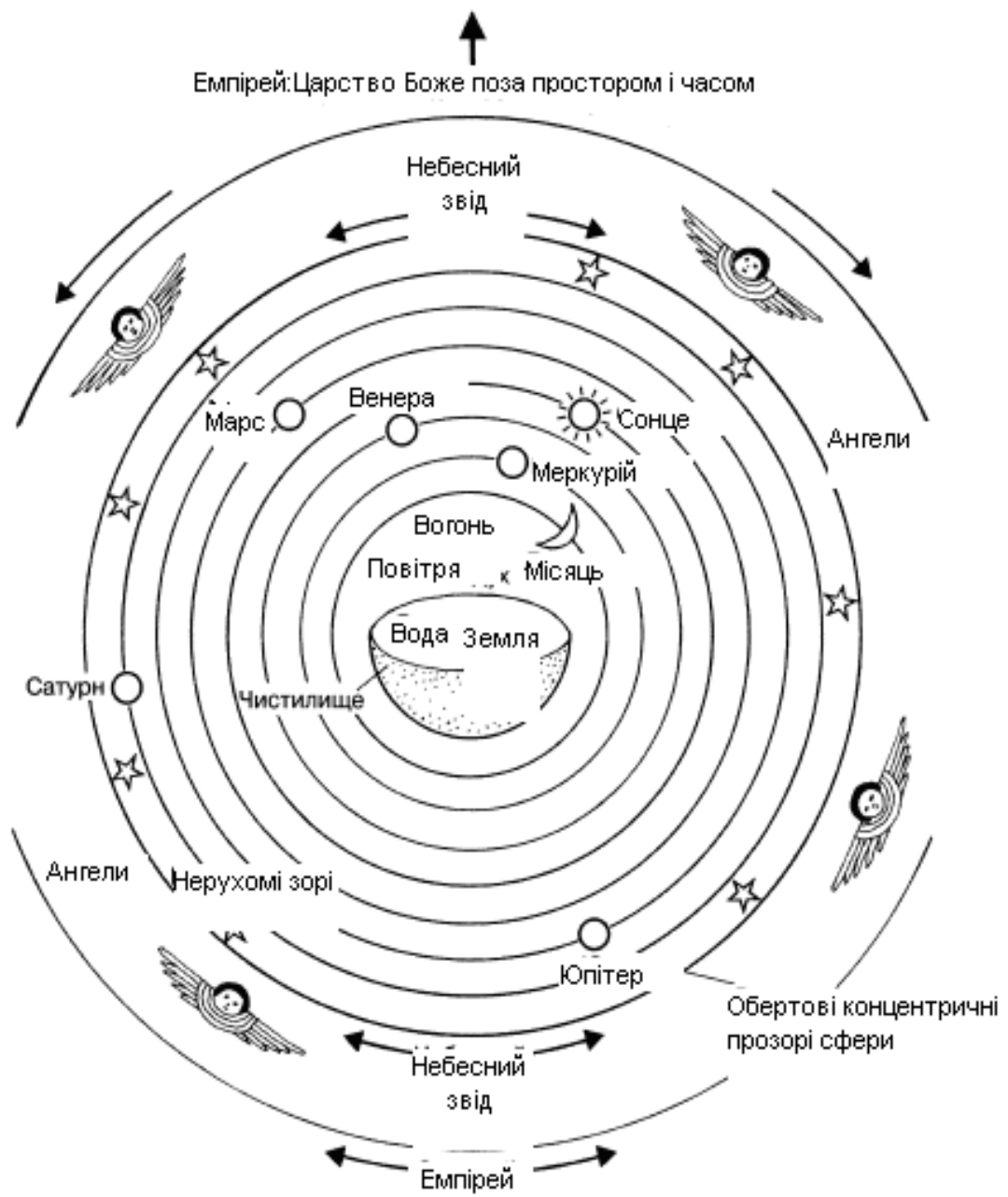
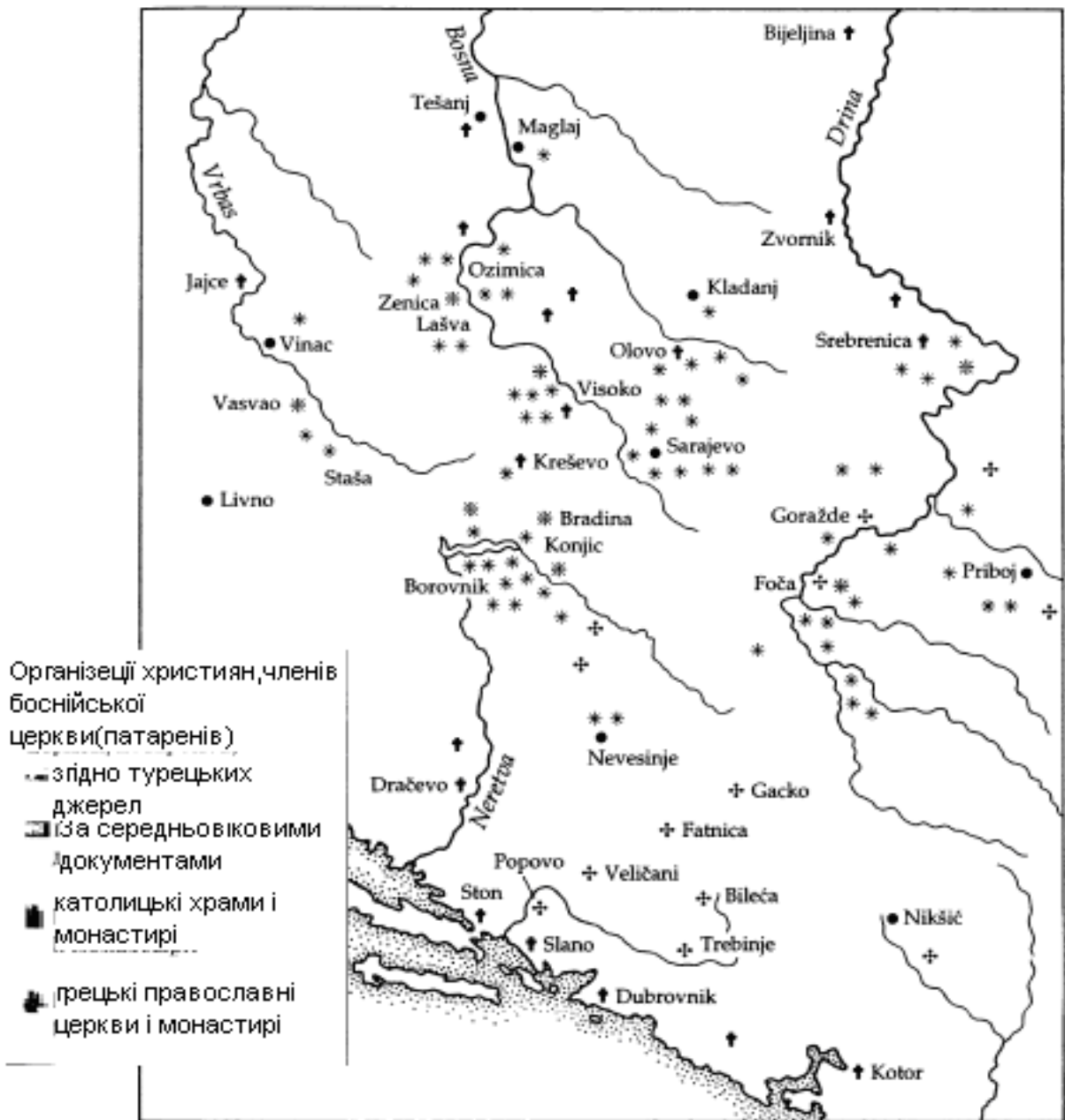


Схема 3. Установлена офіційною церквою модель Всесвіту, широко поширена в VIII – XVI ст..



Карта 1. Місця розміщення різноманітних релігійних груп в Боснії і Герцеговині в Середні віки і в період турецького нашестя.  
 (Cirkovic, Istorija Srednjouekoune bosanske drzaue, Belgrade, 1964).



Карта 2. Місця розміщення стел(катарських надмогильних плит) в Боснії і Герцеговині. (Bihalji-Merin, Venac, 1962;Kutzli, 1977)

# ТАЄМНА ЄРЕСЬ ІЄРОНІМА БОСХА

## Введення . Історичний контекст

Міфи й доктрини катаризму мають особливе значення для даного дослідження, у якому ми будемо розглядати антиклерикальні символи в творах Босха як закодоване послання катарів. Іконографія Босха до цих пір недостатньо вивчена. Його творчість іноді інтерпретувалася як єретична (див. главу 2), але частіше художника вважали ексцентричним, але вірним християнином, що перебував під впливом алхімії, що й присвятив свою творчість темі пекла й бісів. Таке сприйняття мистецтва Босха засноване на неправильному трактуванні його світогляду. Художник був насамперед містиком, який сприймав матеріальний світ як тьму на відміну від сфери духу. Він писав яскраві картини потойбічного світу, зображував сцени пекла.

Щоб зрозуміти творчість Босха, слід відноситися до його здобутків як до духовного послання.

Балдасс так формулює цю думку: «Унікальна в історії мистецтва, видатна особливість творчості Босха, яка так довго залишалася незрозумілою, полягає в логічній послідовності і ясності його концепції світу, вираженої у всіх його здобутках. Такими якостями наділені тільки дійсні духовні лідери людства»(1).

У наступних главах ми вивчимо зв'язок між містичними символами у картинах Босха і його таємницею, єретичною вірою. Але нам слід почати дослідження з розгляду самої цієї віри. Яке місце займає катаризм в історії західних релігій? Яке його походження? Чи була ця єресь лише відбиттям середньовічних уявлень або прадавнім універсальним світоглядом?

## Походження дуалізму

Давайте почнемо нашу бесіду про катаризм з того незаперечного факту, що він є гностичною релігією. Подібно всім іншим членам цієї релігійної родини, катаризм носить явно дуалістичний характер, виходячи з того, що духовність є світло, а матерія — тьма. Гностичний поділ духу й матерії сам по собі не є чимсь винятковим, ознаки дуалізму можна знайти в багатьох релігіях. Важливо, наскільки дуалізм визначає основопокладаючі догми віровчення, щоб виділити його з числа інших. Гностицизм затверджує дуалістичний принцип, що трактує матеріальний світ як ентропію й смерть. Цим світом править Князь тьми, і він же є його творцем. Духовний світ існує як окрема сфера, якою править Бог. Факт народження у фізичному тілі гностики вважають пасткою, з якої дуже важко вирватися. Душа, що потрапила в матеріальний світ і впіймана у колесо реінкарнацій, на їхню думку, є духовно «сп'яненою», «сплячою» або навіть «померлою». Вона немов упала в забуття й не пам'ятає про свою духовну природу. Але ентропія душі не вічна, прийде Рятівник з Царства світла, щоб звільнити її. Звільнення душі починається з її освіти і закінчується остаточним її відходом у духовні сфери світла й вічного життя.

Але що послужило джерелом дуалізму? Яке походження багатьох гностичних сект, що з'явилися наприкінці минулої — початку нашої ери? Важко дати однозначну відповідь на ці запитання. Уолкер вважає, що «гностицизм сформувався на перетинанні багатьох прадавніх культур»(2).

Міфи, символи й ідеї світових релігій від Рима до Індії лягли в основу навчання різних гностичних сект. Величезний вплив виявили міфи Древнього Єгипту, дуалістичні доктрини зороастризму, давньогрецька філософія, іудаїзм і християнство. Цікава думка Р.М. Гранта про те, що першими гностиками були іудеї, які відійшли від власної віри. Цим пояснюється вкрай негативне відношення гностиків до Старого Завіту, а

також і те, що вони часто ідентифікують творця й Князя світу цього з Іеговою, богом євреїв(3).

Але незалежно від того, був чи ні гностицизм розвинений іудеями- відступниками, стає усе більш очевидно, що значна частина перших християн, багато з яких були євреями, сповідувала релігію в її гностичній формі. Деякі дослідники вважають, що навіть у навчаннях Христа можна знайти риси гностицизму. Численні докази викладені в книгах таких авторів, як Грант і Вельбурн, з якими читач може ознайомитися. Гностичні ідеї, що поширилися в той історичний період серед іудеїв, були далеко не новими. Навпаки, у них відбилися таємні навчання найбільш прадавніх вірувань і релігій.

Наскільки далеко в минуле йдуть дуалістичні уявлення? Досить імовірно, що вони існували в доісторичний період. У найбільш прадавніх, міфах, що дійшли до нас, можна знайти ознаки дуалізму. Наприклад, міф про Матір-прародительницю. Найбільш ранні версії цього міфу, що існували на Близькому Сході й у Греції, немов списані з одного прообразу, котрий мав приховане дуалістичне значення. В основу месопотамських міфів про Таммузу й Іштар і давньогрецьких міфів про Діоніса, про Венеру й Адоніса покладено один загальний сюжет. Давньоєгипетський міф про Ізиду й Осіріса також являє собою його трохи змінену версію. Подібні сюжетні лінії зустрічаються в Біблії: історія Йосипа, життєпис Ісуса Христа.

Сказання про Таммузу й Іштар, найбільш прадавня версія даного широко розповсюдженого міфу, дає найкраще уявлення про його першопочаткове значення. Перше месопотамське письмове джерело датується приблизно 2500 роком до н.е., але міф з'явився набагато раніше. Історія оповідає про Таммузу, парубка, смерть і нове народження якого асоціюються зі зміною пір року й природним циклом. Його мати й дружина Іштар — велика богиня небес і землі. Улітку Таммуз насолоджується своєю любов'ю з Іштар, але це триває недовго. Наприкінці літа він помирає, і вбита горем Іштар опускається в світ мертвих, щоб урятувати його. З її допомогою він повертається в світ живих. І цикл любові й смерті починається знову.

Повторюваний цикл народження й смерті в сказанні про Таммуза може сприйматися по-різному. Найчастіше міф вважають розповіддю про смерть і воскресіння. Усе живе бере початок з землі. Росте під сонцем і, помираючи, повертається назад до матері-землі. При настанні наступного циклу Прародителька всього живого дає йому нове життя. Ця циклічна модель, відповідна до опису життя рослин, безсумнівно, у прадавні часи застосовувалася й стосовно людині як схема реінкарнацій. Вважалося, що життя є фізичне існування на землі, а смерть — це відхід під землю, де перебуває темний замогильний світ.

Чи було це єдиною інтерпретацією міфу? Можливо, для верховних шаманів, жриць і священнослужителів ці міфи таїли в собі й інший езотеричний зміст. Згідно з дуалістичним трактуванням смерть Таммуза й його відхід у світ мертвих означали його падіння в тьму фізичного світу. З цієї темної сфери його рятує Іштар, його мати й кохана. Взаємовідношення Іштар і Таммуза показують, що вона є його духовною сутністю. Іштар визволяє його з світу тьми й підносить у світ світла. Гностики кінця минулої — початку нашої ери аналогічним чином описують порятунок душі, але в їхніх текстах таємна символіка стає більш певною. Швидше за все, вони не просто повторювали дуалістичну інтерпретацію прадавнього міфу, а розкривали його споконвічний таємний зміст.

Шведський учений Віденгрєн дотримується подібної думки про інтерпретацію цього послання. У своїй книзі «Елементи месопотамської культури у маніхействі» він проводить дослідження, зіставляючи месопотамський міф про Таммузу, індійські Упанішади й навчання гностиків (зокрема, маніхейців) про душі. На наш погляд, індійські Упанішади свідчать про те, наскільки широко були поширені ідеї дуалізму. Далі ми будемо розглядати проникнення дуалізму в культуру Західної Європи й Близького Сходу.

При зіставленні маніхейства й гностицизму можна знайти в них багато спільного.

Формування маніхейства й гностицизму відноситься до початку нашої ери, коли йде в минуле епоха матріархату й наступає епоха патріархату.

Ідея про Матір-Прародительку як основу всього суцього перетвориться в прообраз Бога Батька. У гностичних системах Бог Батько повністю відокремлений від матеріального світу. Його Син (Таммуз у месопотамській міфології) одночасно проявляє себе у двох іпостасях: і як чистий дух (Рятівник), і як занепала душа.

У маніхействі втілена душа часто персоніфікується в образі Адама. У такому ж трактуванні представляє Адама й катаризм. Тут маніхейство й катаризм тісно переплітаються й використовують загальні символи (далі по тексту вони будуть з подробицями розглянуті, зокрема, у главах 5,8 і 9). Але вражаюче інше — наскільки подібний катаро-маніхейський міф про Адама як колективну душу людства з месопотамським міфом про Таммуза. Наприклад, коли Таммуз помирає, він попадає в підземний світ, і Іштар (його дух) оплакує його загибель:

**Бог відданий земним стражданням...**

**Моє серце плаче, як флейта,**

**І прагне туди, де всемогутній Таммуз,**

**Зв'язаний, як ягня, скований матерією й відданий у владу  
пекла...(4)**

Катаро-маніхейська релігія користується такими ж символами й метафорами, говорячи про земні ланцюги й страждання, коли душа знаходить плоть і опускається з світу світла в морок матеріального життя. У месопотамському міфі, опускаючись у морок, Іштар поступово віддає свою корону, прикраси й накидку(5). А в маніхействі й катаризмі говориться, що душі, знаходячи матеріальне тіло, втрачають ауру тіла духовного, витканого зі світла. І якщо плоть померлого Таммуза терзають пси й жалять змії, а він лежить нерухомо, немов у забутті(6), то в писаннях Мані і катарів також присутні поняття сну й забуття, котрі наздоганяють душу (або Адама), як тільки вона виявляється замкненою в тілесну оболонку.

Разом з тим, перебуваюча в стані інкарнації душа Таммуза зберігає божественне знання, яке допомагає йому прийняти порятунок. У катаро-маніхейській традиції те ж саме відбувається з Адамом.

У древньомесопотамському міфі Іштар рятує Таммуза, спустившись за ним на кораблі в обитель смерті:

**Вона спустилася в світ тьми на великому кораблі...**

**...щоб повернути його з прірви нижнього світу...(7)**

Рятівник (у катаризмі- це Ісус, у маніхействі- Ісус або Мані) також спускається в пекло, щоб урятувати душі від духовної смерті. І так само як в міфі про Таммуза, урятована душа на кораблі підноситься в Царство світла й радості (див. главу 11), де вона знову зливається зі своїм духом у єдине ціле.

### **Маніхейство й розвиток катаризму**

Зіставляючи месопотамський міф про Таммуза з ідеями й образами маніхейства, Віденгрєн відзначає, що основні доктрини маніхейства повторюють по суті доктрини інших гностичних навчань(8). Релігія Мані об'єднала більш прадавні вірування, акцентувавши й розвинувши деякі їхні ідеї, для вираження яких використаний ряд символів. Маніхейство унікальне у своїй відкритості й широкій популярності, а також

винятково по тривалості свого існування. І це робить його особливо значимим для розгляду катаризму.

Історія цих двох релігій починається з виникнення маніхейства. Нова віра сформувалася в Месопотамії в III столітті н.е. Вона об'єднала ідеї більш ранніх релігій, включаючи гностичне християнство, зороастризм і навіть буддизм. Її засновником вважається геніальний містик Мані, ім'я котрого згодом було настільки зганьблене, що досі у багатьох воно викликає ворожість. Мані народився в 216 році н.е. у Вавилоні (поруч з сучасним Багдадом) у знатній парфянській родині, що сповідує зороастризм. Батько виховав його в аскетичному дусі відповідно до вимог гностицизму. Згодом Мані відходить від батьківської віри й створює власну нову релігію. Його система відрізнялася крайнім дуалізмом. Мані проповідував, що світобудова складається з семи небес, які Бог створив зі шкіри, здертої з демонів, потім склав гори з кісток мертвих демонів, а ґрунт вистелив з їхніх екскрементів. Ці описи при їхньому буквальному прочитанні (а їх саме так і сприймали) робили моторошне враження. Всесвіт світла за контрастом з світом матерії був описаний як область ідеальної чистоти й небаченої краси. Настільки крайній уявлення про світобудову викликали негативну реакцію з боку представників інших релігій, але вони анітрошки не відіпхнули послідовників Мані. Незважаючи на крайній аскетизм (можливо саме завдяки йому), маніхейство отримало широке поширення.

На відміну від інших гностичних релігій, маніхейство було відкрите для кожного, хто хотів примкнути до нього. І неважливо було, до якого віросповідання ти належав раніше. Доктрини Мані проголошувалися відкрито, проповідники прагнули перетворити на маніхейство якнайбільше людей. В 242 році н.е. двадцятишестилітній Мані уже сформулював основні ідеї свого навчання, і його проповіді збирали юрби народу. В 277 році н.е. офіційною релігією в Месопотамії стає зороастризм, але до цього часу доктрини Мані, викладені в його книгах, уже отримали широку відомість. Створене ним нове гностичне навчання швидко поширилося. В IV столітті, перебуваючи на піку своєї популярності, маніхейство поширює своїх численних адептів по всій Римській імперії. Незабаром воно стає серйозною загрозою для молоді християнської церкви, але вже в шостому сторіччі християнство пригнічує його в західних областях імперії.

До кінця VI століття здається, що маніхейство зовсім зникло з західних областей Європи, але як ми побачимо далі, воно просто пішло в підпілля. У той же час у нехристиянському світі маніхейство сповідувалося відкрито. Відомо, наприклад, що в східному напрямку воно просувалося по Шовковому шляху. В IX столітті маніхейство поширилося в Середній Азії, в оазисі Турфан, а з VII по XIV століття в Китаї. Крім того, на думку Оболенського, Рансімана й ряду інших учених, маніхейство усе ще зберігало свої позиції на Близькому Сході. Воно вплинуло на павликіанство- вірменське релігійне навчання сьомого сторіччя. Згідно з візантійськими істориками IX століття, павликіани дотримувалися основних доктрин Мані, але при цьому накладали заборону на читання будь-яких книг, крім Нового Завіту. Вони також переосмислили ідеї маніхейства й зробили їх більш прийнятними для павликіан-християн(9), які в VIII столітті переселилися в Туреччину й на Балкани, що виявило значний вплив на розвиток там катаризму.

Ідеї Мані також були сприйняті й іншим напрямком християнського гностицизму IV століття — мессаліанізмом. Ця релігія зародилася в Месопотамії на початку четвертого сторіччя. Її прихильники незабаром направилися в Сирію, де так само, як і в Месопотамії, спілкувалися з маніхеями. Релігійні навчання опиралися на ідентичні таємні доктрини й дотримувалися ряду принципів християнського гностицизму. Мессаліани були крайніми аскетами.

Відомо, що вони часто йшли в монастирі й ставали ченцями. Їх число продовжувало рости, і до п'ятого сторіччя мессаліанство поширилося в Вірменії, Каппадокії й на узбережжя Туреччини. В VIII столітті вони, поряд з павликіанами, населяли Балкани. Вплив цього навчання вважається другим за значенням

у розвитку катаризму.

Приблизно в середині X століття доктрини павликіанства й мессаліанізму поєднуються й створюють новий напрямок у гностицизмі. Ця релігія надалі стає надзвичайно розповсюдженою на сході Європи, особливо в Македонії й на території сучасної Болгарії. По імені її першого священика — Богомил (милий Богу) — вона отримує назву богомилізм. Це не єдина й не найпоширеніша назва нової релігії. Історія давала їй багато імен, ми зупинимося на найвідомішому з них — катаризм.

На думку Рансімана, катаризм являв собою оновлену й християнізовану версію маніхейства. Релігія катарів, подібно навчанню Мані, була відкрита для всіх. Рядові члени цієї церкви називалися «слухачами» або «прихильниками», а священики, як і маніхействі, вважалися «вибраними». Широке й швидке поширення катаризму також нагадувало маніхейство. Утвердившись у Болгарії й Македонії, катари до XI століття досягнули Константинополя, а до XII-го охопили всю Фракію. Активний розвиток катаризму в цих регіонах зберігалося аж до навали турків в XIV столітті.

Ще на ранній стадії розвитку в катаризмі відбувся розкол на дві відділові секти: абсолютні й помірні дуалісти. Обидві секти сповідували маніхейські доктрини, але абсолютні дуалісти були ближче до навчання Мані, розділяючи зороастрийську ідею про те, що Князь тьми й матерії існував завжди у Всесвіті. Імовірно, вони сприйняли цю доктрину через призму павликіанства. Помірні дуалісти, навпаки, були ближче до зерванітів, сучасників зороастрийців у Месопотамії(10), які вірили в більш древню форму подвійності, що стверджувала існування двох божественних начал — Тьми й Світла — як синів єдиного Бога. Помірні дуалісти, імовірно, опиралися на доктрини мессаліанізму (що включають і навчання зерванітів, і християнські ідеї). Вони вважали, що Сатана, уособлення зла, спочатку був улюбленим старшим сином Бога(11). Адже саме він після падіння став Князем усієї матеріальної світобудови. Незважаючи на вплив зерванітів, мессаліанізму й християнства, близький до маніхейства помірний катаризм виявився більш широко розповсюдженим і проіснував більш тривалий період. Саме його ознаки ми бачимо в здобутках Босха.

Ще до поширення катаризму в Західній Європі його догми отримали тут своїх численних прихильників і місіонерів. В XI столітті катари з'являються в західних областях Європи, а до XII століття катаризм уже охопив Германію, Фландрію, Францію, Італію й особливо Ломбардію й Лангедок (мал. 1 і 2). У ряді країн він стає серйозною загрозою офіційної християнської релігії, внаслідок чого зазнає найжорстокіших переслідувань з сторони грецької православної й Римської католицької церков. В XII-XIV століттях катари-біженці приєдналися до катарських громад у Боснії й на Далматинському узбережжі. У Боснії, де переслідування були незначними, катаризм фактично стає провідною релігією. Боснійські катари (помірні дуалісти) відомі як патарени або члени боснійської церкви(12).

## Нові маніхеї в Європі

У середньовічній Європі катарів часто називали болгарями. І це є ще одним підтвердженням того факту, що їхня релігія з'явилася в Болгарії. Практично всі сучасні дослідники дотримуються такої думки, визнаючи, що в західноєвропейського катаризму були прями зв'язки з східноєвропейським богомилізмом. Крім того, для Середньовіччя було очевидним, що катаризм має маніхейське коріння. Протягом багатьох років цей постулат залишався незаперечним, але недавно ряд учених піддали його сумнівам. Беручи до уваги, що катаризм і богомилізм відроджували традиції примітивного християнства, що перебували під впливом гностицизму, загальна філософська основа цих релігій і маніхейства пояснюється закладеними в ній універсальними гностичними ідеями

Така думка стає сьогодні усе більш популярною. Частково вона підтверджується й тим, що писали про свою віру самі катари і їх візантійські предтечі. Вони називали себе християнами й уникали терміна «маніхейство».



Є одне невелике, але істотне виключення: в 1043-1048 роках Ансельм, настоятель храму в Льєжу, писав про групу поселенців у єпархії Шалоне.



Рис. 1. Руїни катарського замка Монсегюр (Лангедок). Зруйнований при облозі в 1244 р.



Рис. 2. Замок Сірміоне (озеро Гарда, Ломбардія), цитадель катарів. Зруйнований в 1276 р.

Згідно Ансельму, ці люди  
...сповідували сатанинське навчання маніхеїв і збиралися на свої таємні меси... вони помилково стверджували, що Святий Дух передається за допомогою рукоположення... І буваючи впертими у своїй неправильній вірі, заявляли, що Бог зіслав Святий Дух пророкові Мані, який є не хто інший, як сам Святий Дух...(13)

Це важливе свідчення доводить, що в середині XI століття серед європейських ересей зустрічалися вірування, пов'язані з маніхейством. Пізніше, коли ересь широко поширилася й була піддана переслідуванням, еретики стали обережнішими. У період

активного переслідування з боку офіційної церкви одне згадування про Мані означало б смертний вирок. Не дивно, що в таких умовах павликіани, мессаліани, богоміли й катари називали себе християнами, а не маніхеями.

Коли катари проголошували себе християнами, вони свідомо уникали деяких доктрин катаризму, які лежали поза християнством. Також і маніхеї вважали себе дійсними християнами(14), визнаючи в той же час, що їхнє християнство було гностичним. Доктрини катаризму пройшли довгий шлях і сформувалися під впливом різних джерел. Вони опиралися не тільки на Новий Завіт (особливо Євангеліє від Іоанна), але й у значній мірі на гностичні ідеї Мані.

Супротивники катаризма, на відміну від самих еретиків, свідчили більш виразно про справжнє коріння цієї ересі. Вони описували катарів як сучасних маніхеїв. Наприклад, домініканський чернець Бернард Гюї в 1323-1324 роках дав повний і точний опис віросповідання катарів. Перший з його шести рукописів починається зі слів:

### **(1) Про сучасних маніхеїв і їх неправильне навчання**

**Еретики-маніхеї і їхні прихильники стверджують, що є два боги: бог добра й бог зла. Вони вчать, що весь видимий матеріальний світ створений не Богом Отцем Небесним, якого вони називають богом добра, а дияволом — богом зла... Таким чином, у них два творці... і два світи: один — невидимий світ духу, і інший — видимий світ матерії...(15)**

Учені, що дотримуються неманіхейської теорії походження катаризму, заперечують свідчення цього й інших текстів, вважаючи, що духівництво православної грецької й Римської католицької церков використовувало термін «маніхейство» для позначення будь-якої дуалістичної ересі. Стверджуючи це, вони недооцінюють діяльність агентів офіційної церкви, котрі мали з подробицями інформацію про маніхейство й катаризм. Для успішної боротьби з дуалізмом церква повинна була довідатися якнайбільше про свого супротивника, щоб згодом використовувати отримані дані проти еретиків.

Слід уважно прислухатися до висловлень середньовічних священників про маніхейство й катаризм. Є цілий ряд достовірних джерел. Кращим з них вважається писання святого Августина (кінець IV століття), котрий сам сповідував маніхейство протягом дев'яти років. У цей час виявлено, що він писав про манихійство, опираючись на два джерела оригінальних текстів, виявлених зовсім недавно. Вони були знайдені в першій половині XX століття: один у Турфанському оазисі в Китаї, а іншої у Фаюмському оазисі в Єгипті. Тексти містять великі відомості про маніхейство й доводять точність описів святого Августина.

Святий Августин викладає свої основні ідеї в роботі «Про ересі» і розкриває їх у деяких інших текстах, де він однозначно стверджує, що в катаризму було багато загального з маніхейством. Він передає не тільки їх доктрини, але й описує церковні обряди й структури. Його писання, безсумнівно, були добре відомі священикам, що переслідували катарів.

Іншим важливим джерелом інформації про маніхейську ересь вважається полемічний трактат «Діяння Архелая». Віденгрєн говорить, що трактат повний ненависті, що спотворює суть навчання Мані... Християнські нападки на Мані, все ж таки, містять багато справжньої інформації про нього(16). Протоколи, написані в 325 році, є найбільш раннім антиманіхейським зібранням. Досить цікава історія їх численних відтворень. Велике число копій було зроблено у Франції починаючи з IX століття(17). Офіційна церква вивчала протоколи поряд з писаннями святого Августина, що змушує зробити висновок про переслідування нею еретиків-дуалістів. Ми не володіємо фактами, що приймаються без суперечок, але не виключаємо ймовірності того, що в IX-X століттях дуалістичні ересі проникли в Європу. Таким чином, можна припустити, що дуалістична

ересь була сплеском маніхейства. Це найбільш імовірний висновок, оскільки маніхейство було єдиною дуалістичною ерессю, коли-небудь широко розповсюдженою на заході Європи.

Швидше за все, в VI столітті релігія Мані пішла в підпілля й знову з'явилася тільки в IX столітті. В XI столітті європейське маніхейство, імовірно, об'єдналося з християнською версією дуалістичної релігії, яка була принесена на Захід балканськими богомилами.

В XII столітті нова маніхейська релігія завоювала в Західній Європі тверді позиції. У цей історичний період навчання Мані усе ще зберігало свій принцип відкритості для всіх, який завжди сприяв його швидкому поширенню. Але саме відкритість маніхейства дозволила офіційній церкві отримати про нього вичерпну інформацію. До 1230 року, коли інквізиція придбала офіційний статус, священники вже довго боролися з маніхеями й зібрали про них багато інформації. Церква часто перекручено судила про катарів: трактат Гуї, наприклад, називають «Кондуїт інквізиції про розпущеності еретиків». Відомості про еретиків, викладені Гуї, достовірні й точні. Сьогодні загальновідомо, що інквізиція давала правильні трактування.

Церква відкидала ересь, але не спотворювала її догми. Найцінніша інформація про катаризм викладена інквізиторами, котрі раніше самі належали до катарів. Таким прикладом є відомий домініканський священник XIII століття Райнеріус Сакконі з Пьяченци. Новонавернені християни ставали найбільш фанатичними переслідувачами катарів, повідомляючи про таємні доктрини еретиків. Їхня важлива інформація вважалася цінним внеском у святу справу боротьби з ерессю. Протоколи інквізиції зберегли ці відомості до сьогоднішнього дня.

Інквізитори могли довідатися про доктрини катаризму й безпосередньо з катарських писань. Відомо, що в Середні століття вони були загальнодоступні. Оригінальні тексти катарів залишалися в обігу до XIV століття, але до XV століття в результаті переслідувань з боку західноєвропейської церкви ці книги зникли.

Багато котрі з них були спалені, а ті, що залишилися надійно сховані катарами від переслідувачів. Так, скарбниця зруйнованого в 1244 році замку Монсежюр (мал. 1), швидше за все, являє собою схованку цінних книг. Коли-небудь схованка буде виявлена, що збереглися книги знову побачать світло. У теперішній час час ученими XX століття знайдено в європейських бібліотеках кілька таємних катарських писань.

Поряд з цими писаннями й протоколами інквізиції, ми також володіємо безпосередніми визнаннями еретиків. За двісті років постійних гонінь було арештовано величезне число катарів, які в ході переслідувань відреклися від своєї віри. Допити були записані, і їх протоколи збереглися. Отримані визнання, які так скрупульозно реєструвалися, цікаві для нас, але напевно не являли собою нічого нового для інквізиторів. Питання задавалися лише з метою ідентифікації ересі й повинні були підтвердити обвинувачення в катаризмі, який і без того був добре відомий інквізиції. Середньовічна християнська церква, прекрасно обізнана й збудована, стверджувала, що катаризм був заснований на доктринах маніхейства. Нам залишається лише поважати її знання питання, навіть якщо, на наш погляд, вона була надмірно жорстока й безжалісна в переслідуваннях еретиків.

## **Релігія тьми й світла**

Деяким сучасним дослідникам, що не враховують маніхейське коріння катаризму, представляється, що це еретичне навчання не було вкрай дуалістичним. При порівнянні контрастних описів тьми й світла маніхейського апокаліпсису й Страшного суду з образами одного з небагатьох збережених катарських текстів їх спільність стає очевидна. Ця книга катарів, яку часто називають «Таємна книга», відома також як Євангеліє від Іоанна або «Таємна вечеря». У ній приводяться відповіді Ісуса на запитання, які задає Йому Іоанн Євангеліст під час Таємної вечері, в тому числі описується християнізована

версія створення світу Сатаною, Хрещення Христа і Його місія, а також апокаліптичні картини кінця світу. Таємна книга була створена балканськими помірними дуалістами в XI столітті й досягнула Західної Європи наприкінці XII-го. Вона отримала широке поширення серед європейських катарів і стала одним з найбільш важливих катарських текстів.

У наступних главах ми будемо часто звертатися до Таємної книги, а на даній стадії нашого дослідження наведемо цитату про кінець світу й долю спасених і загиблих душ. Катари так описують ці події:

... За потуранням Бога Отця морок опуститься на Землю, і пекельний вогонь спалить усе від найнижчих глибин до склепіння небесного... І тоді Сатана, Князь світу цього, буде потоптаний і кинутий в океан вогню. І Син Божий зійде з небес, щоб судити, і закриє назавжди врата пекла й закриє диявола з грішниками, що плачуть, що й стогнуть у даремних благаннях зі чрева Землі...(18)

Маніхейство дає аналогічний опис кінця світу у вогні:

...Ангел небесний зійде на Землю. І твердінь піднебесна буде перекинута, і племінь охопить усі землі й горіти буде, доки не винищить усе, що піддане тлінності, і доки не звільнить увесь світ від влади темряви...(19)

Інші маніхейські тексти, які наводяться Джексоном у його статті 1930 року, описують події, що наступають після загальної загибелі у вогні:

...І тоді вибрані зійдуть на треті небеса, розташовані над Землею й під Твердінню піднебесною. І возз'єднаються з богами, що живуть там, і будуть дивитися звисока на лиходіїв, що корчаться в пекельному вогні...(20)

Ми бачимо, що маніхейські й катарські тексти дають подібні картини загибелі Землі й піднебесся. Подібні описи зустрічаються й в інших ересях. Усі гностичні релігії говорять про вогонь, який наприкінці світу спалить Землю й знищить матерію у Всесвіті. У той же час опис вибраних, які приєднаються до богів (або Рятівника) над небесним склепінням і будуть з зневагою дивитися на грішників, що страждають у пекельному полум'ї, ніде більше не зустрічається. Така аналогія маніхейських і катарських текстів не може бути простим збігом. Явні маніхейські запозичення в катарській Таємній книзі могли з'явитися тільки в результаті безпосереднього взаємозв'язку двох релігій.

Описи кінця світу, досить моторошні, на наш погляд, цілком відповідають сучасним трактуванням дуалістичності маніхейства, але трохи в розбіжності з нашими уявленнями про християнізований катаризм. Не можна заперечувати, що катари дотримувалися ідей Нового Завіту й відносилися до простих мирян зі співчуттям і розумінням. Вони вважали, що душі звичайних людей залишаються духовно живими й підлягають просвітленню й порятунку. Проблема була лише в тому, що не всі душі могли бути віднесені до цієї категорії. Як раніше маніхеї, катари вважали, що деякі душі були споконвічно віддані бісам. Такі душі вважалися духовно мертвими, і для них не було ніякої надії на порятунок. Логічно розбудовуючи цю думку, вони дійшли висновку, що деякі люди були демонами в людському обличчі. Саме вони ставали найбільш багатими й впливовими членами суспільства й церкви, і, зрозуміло, інквізитори були віднесені до них(21).

Демони у вигляді людей завжди служили Сатані й не могли розраховувати на порятунок. Звичайні людські душі, на думку маніхеїв і помірних катарів, також могли розділити сумну долю бісівського світу, що гине у вогні. Згідно з писанням святого Августина, маніхеї вважали, що в тому випадку, якщо гарні по своїй природі душі виявилися не в змозі за час земного життя очиститися від зла, то після Страшного суду їм уже не урятуватися.

Так, у Таємній книзі Ісус говорить: «Відійдіть від мене, грішники, горіти вам в вічному вогні разом з Сатаною й слугами його...»<sup>22</sup> В Євангелії від Матфея (25:41) нерозкаяні грішники засуджуються на муки пекельні. Помірні катари називали занепалими ті душі, які настільки загрузли в матеріальному світі, що не змогли розірвати з

ним зв'язок. Пізніше ми розглянемо, як Босх у своїх здобутках зображує долю звичайних непросвітлених душ, що не зуміли вирватися з пута Сатани.

Катари знали, що цим світом управляє Сатана й, виходить, його слуги (інквізитори) здобудуть перемогу над тими, хто сповідує релігію світла. Так і трапилося. Інквізиція повністю їх знищила. До XV століття про катаризм забули майже в усій Європі, залишалися лише нечисленні таємні суспільства. В XVI столітті ще зустрічалися невеликі катарські громади, а в XVII столітті вони остаточно зникнули.

Трохи довше катаризм протримався в Боснії. Наприкінці XV століття Боснію завоювали турки, які хоч і не переслідували катарів, але створили умови, у яких вигідніше було прийняти іслам. До XVII століття боснійські міста, колись населені катарами, стали мусульманськими, а в окремих випадках католицькими або православними. Імовірно, десь ще залишалися віддані прихильники катаризму, але ми не володіємо достовірними відомостями про їхню присутність у Боснії XVIII і XIX століть...(23).

### **Мистецтво й релігія в часи Босха**

Босх народився в 1453 році в часи турецького вторгнення в Боснію. Ні одна з його картин не датована, але стилістичні й інші ознаки вказують, що здобутки в характерній для автора творчій манері були виконані в період з 1500 по 1516 рік (рік смерт художника). Ми повернемося до розгляду питання про датування його здобутків у главі 13.

В 1477 році, коли Босх був ще дуже молодий, до влади в Нідерландах прийшли Габсбурзькі правителі, що замінили герцогів Бургундських. У цей період мистецтво перебуває під постійним патронажем Римської церкви, яка вкладає в нього великі засоби, але не робить майже нічого, щоб провести настільки необхідні церковні реформи. Велика увага розвитку мистецтва приділяли: Сикст IV (папа римський з 1471 по 1484 рік), у роки понтифікату якого була побудована Сікстинська капела; Олександр VI (папа римський з 1492 по 1503 рік), сумно відомий батько Лукреції Борджіа; Юлій II (папа римський з 1503 по 1513 рік), заступник Мікеланджело; Медичі Лев X (папа римський з 1513 по 1521 рік), чиїм улюбленим художником був Рафаель. Приблизно через п'ятнадцять місяців після смерті Босха, Мартін Лютер ініціював Реформацію, вивісивши свої 95 тез на дверях церкви Усіх Святих у Віттенберзі.

Як ми можемо бачити, роки життя Босха випали на історичний період, що безпосередньо передують Реформації, а його творча діяльність збіглася за часом з італійським Високим Відродженням. Але стилістика його здобутків залишається в руслі готичного мистецтва Північної Європи. Ренесанс (напрямок у мистецтві, натхненний античними зразками, методами й прийомами) досягнув Нідерландів приблизно до 1516 року, тобто року смерті Босха. В XV столітті творчість художників півночі Європи розбудовувалося поза італійським впливом, знаходячи власні пластичні прийоми й засоби вираження для створення образів середньовічного християнства.

Картини Босха виконані в голландському стилі, і на перший погляд їх іконографія відповідає традиційним канонам. Символіка його витворів говорить про доскональне знання художником північноєвропейської культурної традиції, що ще не випробувала на собі впливу Ренесансу. Його ймовірна поїздка у Венецію (приблизно в 1500 році) була обумовлена особливими причинами, які ми розглянемо в главі 2. У Венеції він зустрічався з великими художниками Відродження Леонардо й Джорджоні, можна помітити взаємовплив їхніх творчих стилів. Але це не зробило Босха художником Високого Відродження. Його творче кредо й менталітет сформувались в умовах пізньої нідерландської готики, і подорож в Італію не могло цього змінити.

Готична основа творчості Босха досліджена в книзі Й.Хейзінгі «Осінь Середньовіччя», де автор однозначно дає зрозуміти, що Босх жив у надзвичайно тривожні часи. Епідемія чуми, що вразила Європу в 1345 році, продовжувала повертатися короткочасними спалахами протягом усього п'ятнадцятого сторіччя. Чуму була особливо

страшна, але вона була лише однією з численних невиліковних хвороб того часу. Людей підстерігали й інші небезпеки. На мандрівників нападали розбійники, а тих, хто залишався вдома, могли вбити, скалічити й пограбувати бурлаки-солдати. Війни, здавалося, велися постійно. Князі безкарно знущалися з селян. Церква, як відомо, була розбещена, духівництво, що відпускало гріхи, виявилось таким же жадібним і жорстоким, як і знать, а простий люд — неосвіченим, скореним і розпущеним не менш інших. Таке положення, зрозуміло, не було чимсь новим, але в XIV-XV століттях воно стало навіть гіршим, чим в XI, XII і XIII століттях.

Не дивно, що люди, що жили в те лихоліття, намагалися пояснити зло, що царює у світі, підступом демонів, відьом і владою Сатани. Характер середньовічної народної культури поступово проникав у церковне життя. У період пізнього Середньовіччя негативні настрої стають домінуючими. І чим більшу силу вони набирали, тим більше суперечили церковним догмам. Священики визнавали, що в результаті гріхопадіння світом став правити Сатана, але що Бог є творець усього суцього й на все воля Його. Саме по промислу Божому Христос був розп'ятий, і прийняв смерть, і спустився в пекло, і воскрес і диявола посоромив. Як відзначає Еміль Мале у своїй книзі «Образи готики»,

Церква однозначно стверджує, що увесь матеріальний світ є відбиття великого задуму Бога Отця. Ця ідея була сформульована в XIII столітті домініканським монахом Вінсентом з Бове, який трактував кожний аспект світу як дзеркальне відбиття Бога. В XV столітті ці уявлення усе ще залишалися в силі. Навіть у найважчі часи церква твердо заявляла, що людина і природа — утвори Божі й уся Земля у владі Його. Відповідно до церковної доктрини, походження матеріального світу не має з дияволом нічого загального. Земля — священне місце, споконвічно єдине зі своїм духовним прообразом (24).

Як і слід було сподіватися, протиріччя між навчанням офіційної церкви й реальністю повсякденного життя викликали певне недорозуміння. Церковна догма стверджувала, що все в благо, але священики попереджували про підступ диявола. Наприкінці Середньовіччя християни прийшли до думки, що світом управляє все-таки Сатана, але залишався нез'ясованим його статус. Неясно було, чи діє він по власній волі або виконує волю Божу, караючи людство за його гріхи (25). Крім того, зберігалася повага до Церкви і її доктрин, спрямованих на спокуту гріхів. Таким чином, звичайні християни не розділяли позиції єретиків про диявола й про створення ним світу. Їхній дуалізм був поверхневим на відміну від певного й безкомпромісного дуалізму катарів і маніхеїв. У ряді областей Франції (Бретань, Овернь і Піренеї) серед віруючих виникали дуалістичні настрої, але вони носили компромісний характер: диявол, мовляв, намагався зрівнятися з Богом, але йому цього не вдалося. На їхню думку, Бог створив сонце й дощ, а Сатана зумів створити тільки місяць і град (26).

Також були різночитання у визначенні походження зла й участі Бога в долях несправедливого, жорстокого й небезпечного світу. На такі запитання завжди важко дати відповідь, тим більше в історичні періоди, подібні до кінця Середньовіччя, коли важкості повсякденного життя відверто суперечать установленим церковним догмам. Церква приступила до перегляду своїх позицій на соборі в Тренті в 1545-1563 роках (27). Реформи були продовжені I Ватиканським собором в 1869-1870 роках. В епоху Босха головною була ідея офіційної церкви про святість світобудови, що знаходила висвітлення в мистецтві. Як відзначає Лотте Бранд Филип:

...якщо голландські живописці (п'ятнадцятого століття) і розділяють світ небесний і світ земний, то за тими ж ознаками, що й ми їх розділяємо, а зовсім не так, як це робили їхні попередники.

Інакше кажучи, для середньовічних поглядів характерне розуміння єдності цих двох сфер на відміну від уявлень про те, що світ небесний і світ земний є двома окремими категоріями... (28)

Сучасники Босха іноді писали образи святих, що спокушаються дияволом, або сцени покарання в пеклі, але ці зображення не суперечили церковній догмі про верховенство Бога на землі. Інша фольклорна традиція, сприйнята церквою, також існувала поряд з цим традиційним мистецтвом.

Приклади тому зустрічаються на полях манускриптів рукописів або серед архітектурного орнаменту готичних соборів. Ці здобутки були свого роду буфонадою стосовно більш серйозного релігійного мистецтва. Їхні блазні, чорти й сценки повсякденного життя дражнили духівництво й порушували узгодженість церкви й суспільства, але вони ніколи не заходили настільки далеко, щоб стати агресивними. У творчості Босха, безсумнівно, є щось загальне з фольклорною традицією, але, як ми побачимо в наступних главах, його здобутки набагато більш непокірливі і гнівні, чим народне мистецтво.

Стиль Босха дуже своєрідний. Він використовував традиції, але також створював оригінальні образи, абсолютно нові для західноєвропейського мистецтва. Підтекст цих образів говорить про їхню антиклерикальну спрямованість і про безкомпромісний дуалізм художника.

Мальовнича манера Босха вплинула на розвиток нідерландського мистецтва. Приблизно в 1560 році знавець творчості Босха дон Феліпе де Гевара, що продав Філіпу II кілька картин зі своєї колекції, написав у коментарі, що дивні здобутки Босха часто наслідували і що деякі художники навіть підписувалися його іменем (29). В XX столітті історики мистецтва виявили ряд підробок, провівши визначення авторства в рентгенівських променях. Питання про те, які картини можна вважати оригінальними, буде розглянуто далі.

У Босха було багато послідовників, але не слід думати, що всі вони були тільки наслідувачами. Він вплинув на живопис шістнадцятого сторіччя, особливо в Нідерландах. Язики полум'я, чудовиська й маленькі фігурки людей, які часто зустрічаються в картинах Босха, були сприйняті з великим інтересом. Ці зображення використовувалися представниками стилю маньєризму. Пітер Брейгель Старший вважається нійвідомішим послідовником Босха, але є й багато інших. Вони зверталися до символіки Босха, не розуміючи її значення. Разом з тим живопис Босха зберігає у собі закодовані послання таємної єресі. До XVI століття про цю єресь уже забули, і ні церква, ні широка публіка нею не цікавилися. Настрої у Європі змінилися, і навіть без зусиль інквізиції навчання катарів втратило свою популярність. Інтерес до гностицизму відродиться лише до кінця XIX століття.

# Глава 1. Босх і християнство

## Біографія Босха

Ієронім Босх народився в 1453 року в невеликому торговельному містечку Хертогенбосі. Усе своє життя (або майже все) він прожив у цьому місті. Босх помер в 1516 році. Хертогенбос, відомий також під більш легшою до вимови назвою Ден Босх, розташований у Брабантській області сучасної Голландії недалеко від бельгійської границі. У цьому тихому приємному місті до наших днів збереглися середньовічні будівлі. Рух на дорогах тут рідкісний, і жителі спокійно прогулюються по брукованих вулицях, заглядаючи в магазинчики великої пішохідної зони. У гарну погоду вони сидять за столиками в кафе на площі Собору Святого Іоанна.

Собор Святого Іоанна зводився в період з XIII (як прихожанська церква) до XVI століття (як кафедральний собор єпархії). В епоху Реформації, після захоплення міста протестантами в 1629 році, собор перейшов під управління громади кальвіністів, але пізніше знову став католицьким. Будівля з подвійними аркбутанами й численними декоративними елементами, різьбленими фігурками й статуями, виявляє собою чудовий архітектурний пам'ятник пізньої готики.

Ракурс сприйняття архітектури знизу змушує глядача відчутти, що світ населений безліччю фантастичних надприродних істот (мал. 3 і 4). Імовірно, таке ж враження собор (без більш пізніх прибудов і реконструкцій XIX століття) робив і на сучасників Босха. Первісна будівля була прикрашена незначним числом статуй, можливо трохи легковажних.



Рис.3. Відновлення скульптури контрфорсу собору Св.Іоанна. Хертогенбос.



Рис.4. Граючий на волінці. Скульптура контрфорсу собору Св. Іоанна. Кінець XV – початок XVI ст..

Скульптура датується періодом з 1390 по 1500 рік. Найпізніші статуї дуже подібні на фігурки з полотен Босха. Оригінали статуй зберігаються в музеях Північного Брабанта й у соборі Святого Іоанна (мал. 4). Вони погано збереглися, але все таки помітна їхня подібність з образами Босха.

Ці статуї були створені наприкінці XV століття чудовим середньовічним майстром Алартом дю Хамелем, який цілком міг обговорювати з Босхом свою роботу. Можливо, деякі з ескізів були виконані самим Босхом. Босх, як і Аларт дю Хамель, вважався благонадійним християнином. Він процвітав і на перший погляд вів гідне розмірне життя. До 1500 року художник носив прізвище ван Акен(30). Багато членів його родини, включаючи дідуся, батька, дядьків і брата, були художниками. Але ніхто з них, крім



Босха, ніколи не був відомий за межами рідного міста. До 1462 року батько Босха Антоніус ван Акен нагромадив досить грошей, щоб купити кам'яний будинок з садом на головній площі Хертогенбоса (31).

У червні 1481 року Босх одружився. Його дружина Алейте Гойартс ван ден Меервенне була багатою жінкою. Немає відомостей про те, що у них були діти, але є безліч документів, зв'язаних з майновими питаннями. Збереглися також свідчення про вступ Босха в респектабельне релігійне суспільство Братерство Богоматері. Він став членом Братерства в 1486-1487 роках. Згідно з архівними документами, живописець виконував різні замовлення, у тому числі по оформленню обрядових тайнств і написанню стулок вітваря для капели Братерства в соборі Святого Іоанна (картини загублені), а також для інших церков. Братерство Богоматері існує й сьогодні, воно розташоване в новій будівлі за собором. Його нинішні члени рідкісно згадують свого знаменитого попередника, і, здається, вони зовсім не пишаються близькістю з Босхом. Таке відношення викликане тим, що вони не вважають художника щирим прихильником Братерства, яким він колись прагнув показатися.

Але всупереч думці Братерства Богоматері, більшість сучасних мистецтвознавців вважають, що Босх був звичайним християнином. Зовнішні факти його життя, що підтверджують це, дозволяють говорити про відповідність іконографії його картин церковним канонам. Віруючий християнин завжди зможе знайти аргументи в підтримку своєї точки зору. І все-таки творчість Босха ніколи повною мірою не була канонічною. Життя художника могло б здатися звичайним, але тільки не його роботи! Полотна Босха унікальні своєю ексцентричністю. Мистецтвознавці по-різному трактують цю характерну особливість його творчості, а деякі віддають перевагу й зовсім не зауважувати її. Гротескні вигадливі образи його здобутків деколи розглядаються як результат надмірної вразливості або психотичної нав'язливої ідеї про гріх і чаклунство, розповсюджений напередодні Реформації, або, навпаки, — як результат глибокого знання християнських текстів і проповідей.

Швидше за все, християнське благочестя Босха було тільки поверховим. Він, звичайно, був містиком, але не належав ні до послідовників відомого фламандського містика ХІV століття Яна ван Рюйсбрука, ні до Братерства загального життя ХV століття, як вважають деякі вчені. Дуалізм, що частково був присутній у навчаннях цих релігійних сект, не був настільки фундаментальним, як у світогляді Босха. Хоча сектанти й критикували окремих священиків, вони підтримували інститут церкви й папства. Відношення Босха до церкви, як ми побачимо пізніше, було далеко не дружнім. Деякі дослідники намагаються пояснити вигадливі образи його картин установленими церковними канонами, і в ряді випадків їх пояснення виглядають переконливо, але всю структуру його символіки вони охопити не можуть, залишаючи численні пробіли. Це відбувається тому, що їхні уявлення засновані на неправильних тлумаченнях дійсної віри художника.

## Дуалізм творчості Босха

У що ж він вірив? Проникнути у світогляд Босха вдалося мистецтвознавцеві першої половини ХХ століття Балдасу, який знайшов ключ до розуміння підтексту його творчості в дуалістичній трактовці релігійних уявлень художника. На думку Балдаса, «картини Босха відбивають давньоперську (зороастрійську) філософію, переодягнену в католицизм пізнього Середньовіччя...»(32)

Крім того, учений припустив, що, згідно Босху, «земля споконвічно створена в зло... як світ невір'я і єреси...»(33). Така інтерпретація іконографії Босха, звичайно, слухна, але в ній є одне невірне тлумачення, а саме впевненість Балдаса в тому, що художник залишався правовірним християнином, не дивлячись на деякий дуалізм поглядів. Середньовічне християнство дійсно містило елементи дуалізму, але ці дві релігійно-філософські системи завжди протиставлялися. Найбільше принципова відмінність

лежить у їхніх поглядах на природу матеріального світу. Церква не заперечувала ні підступу диявола, ні гріхопадіння, але при цьому стверджувала, що Земля створена Богом і тому священна.

Ервін Панофський, провідний спеціаліст по іконографії раних голландців, провів детальний аналіз традиційних християнських уявлень про Бога й світобудову, виражених у голландському живописному мистецтві XV століття. Він не вважає Босха еретиком і разом з тим не може заперечувати, що його роботи відрізняються від канонічних. Згідно Панофському,

«іконографія Босха — самотній і недоступний острів у потоці ранньоголландського мистецтва... Дійсний секрет його чудових жахів і снів ще належить розкрити. Ми пробіли кілька отворів у замкнених дверях таємної кімнати його свідомості, але так і не знайшли ключ до розгадки цієї таємниці...» (34).

Ясно одне: Босх стоїть відокремлено, світогляд і віра художника повністю відрізняються від християнських поглядів його сучасників. У наступних главах ми доведемо, що творчість Босха може бути пояснена дуалізмом художника, який повністю відокремлював Бога від матеріального світу. Матерія — абсолютне зло, створене Сатаною, що й безроздільно перебуває в сфері його впливу. Ісус — персоніфікація світла у світі духовної тьми — залишається далекою цьому світу й зазнає нападу. Згідно з дуалізмом, і Ісус, і дух людини лише мандрівники на Землі. Вони належать іншому світу — світу Бога Отця. Цей духовний Світ світла розташований поза матерією й недосяжний для неї. Зрозуміло, Босх не міг відкрито говорити про свої переконання, інакше він був би обвинувачений у ересі. У його час катаризм був майже забутий, але за крайній дуалізм можна було серйозно постраждати (33). Босх прикидається християнином, у той же час його дійсна віра проявляється в подвійних символах і постійному протиставленні добра й зла, духу й матерії.

Фізичний світ у зображенні Босха іноді представляється абсолютно темним, іноді приманююче яскравим і гарним і завжди дисгармонійним. Земля у формі кола оточена хмарами, населеними бісами. Полотна повні демонів, чудовиськ і моторошного вигляду рослин.

У картинах художник не просто втілює свої кошмарні бачення, він відбиває все світло зла. За Босхом, урятується лише той, хто зуміє повністю розірвати всі зв'язки з фізичним світом і звільнитися від пута матерії. Розрив повинен відбутися як на фізичному, так і на ментальному рівнях. Досягнути цього надзвичайно важко — лише просвітлені душі зможуть прийти до порятунку.

## **Босх очима сучасників**

У цей час велика увага приділяється інтерпретації символіки Босха, і, імовірно, вона цікавила й сучасників художника. Можна припустити, що, якби Босх був еретиком, церква не могла б цього не знати. Насправді це не так. Ми розташовуємо документами, які доводять, що наприкінці XV -початку XVI століття картини Босха сприймалися набагато простіше й однозначніше, чим тепер. Наскільки нам відомо, у той час ніхто не намагався науково пояснювати сюрреалістичні образи його полотен. Навпаки, що дійшли до нас свідчення говорять, що до Босха звичайно ставилися як до свого роду казкаря, що придумує різноманітних дияволенят, чудовиськ і дивні ірреальні образи з нічних кошмарів (36). Глядачі (і чернь, і знать), здавалося, чекали, щоб цей художник налякав або розсмішив їх своїми фантазіями. Прихований смисл монстрів і фантастичних пейзажів, поряд з еретичною антиклерикальною символікою його творчості, залишалися непоміченими християнами-сучасниками, для яких його картини були лише розвагою, а їх іконографія сприймалася цілком звичайною, загальноприйнятною й не викликала підозр. Крім того, у нього була репутація набожного живописця, котрому подобалися монстри й вигадливі пейзажі. А люди завжди бачать лише те, що очікують побачити. Навіть найбільш освічені з них, що не вважали живопис простою розвагою, розглядали картини

Босха, підсвідомо захоплюючись сценками еротики, гріха й покарання. Як і широка публіка, вони не шукали в його творчості прихований зміст і тому не знаходили його. Не випадково король Іспанії Філіп II, який, судячи з його колекції оголених Тиціана, харчував особливий інтерес до почуттєвості й у той ж самий час був глибоко стурбований питаннями гріха й покарання (37), захоплювався Босхом. Філіпа II притягували любовні сцени і сцени мучень у пеклі, і він навряд чи міркував про те, чи був художник дійсним християнином чи ні. На відміну від глядача ХХ століття, він не вдавався в глибокі шари підсвідомості й не шукав прихований зміст символіки Босха.

Припустимо, Босх дійсно був єретиком, але тоді його життя і схоронність його картин прямо залежали від його вміння маскуватися. Він був зобов'язаний здаватися щиро віруючим. У чому, очевидно, і мав успіх. Найбільш дивні й неймовірні символи Босха практично відповідають канону. Мистецтвознавець Лотте Бранд Філіп стверджує, що Босх

«використовує канонічне зображення й при цьому змінює його значення на протилежне...»(38).

Людина набожна не стала би цього робити, але для художника, який прикидається християнином, щоб приховати свою дійсну віру, цей прийом здобуває великий зміст. Якщо подивитися на його символіку з такого погляду, то дивні «канонічні» зображення читаються як відверто антиклерикальні.

XVII століття ставить під сумнів ортодоксальність Босха

Негативне відношення Босха до християнства стали зауважувати приблизно через вісімдесят років після його смерті. Спочатку підозри виникли серед іспанських католиків XVII століття, які могли бачити королівську колекцію живопису, де перебувало значне число здобутків Босха, придбаних Філіпом II. Їх сумніви щодо ортодоксальності Босха згадані в листах Фрея Хосе де Сігуенса, який в 1605 році просто врятував його картини, довівши, що Філіп II, засновник монастиря Ескоріал, не міг помилятися у своїй любові до Босха. Фрей Хосе не називає імен тих, що сумніваються й утримується від згадування критичних заміток на адресу художника. Але вони були. Доказом тому є мемуари (1657) придворного Дона Франсіско де Мело про його перебуванні в Мадриді в 1628-1640 роках, у яких згадується пасквіль, що засуджує Босха як невіруючого насмішника над церквою. Сігуенса, зі своєї сторони, приводить доведення проти деяких людей, що називали Босха єретиком. На його думку, вони просто неправильно зрозуміли творчість художника й не розглянули його картини належним чином.

Буваючи проникливою людиною, сам Сігуенса бачив у Босхові живописця духовного світу. І його висловлення мали великий вплив на сучасників. Разом з тим залишається питання: чи був він абсолютно об'єктивним? Так, Сігуенса називає триптих «Поклоніння волхвів» (музей Прадо) щирим здобутком добропорядного християнина, у якому немає нічого дивного або незвичного(39). Але, якщо ми детально розглянемо цю картину, то побачимо, що це — один з найбільш дивних і антиклерикальних здобутків Босха. Його основний підтекст — критика церковної меси. Є й інші «крайнощі», які залишилися непоміченими Сігуенсою.

### **Босх. «Поклоніння волхвів»**

При ближчому розгляді стає очевидно, що триптих «Поклоніння волхвів» у цілому демонструє неканонічну інтерпретацію цього біблійного міфу. На думку Балдасса, вже зовнішні стулки на тему меси святого Григорія (кол. іл. 1) не відповідають канону (40). Як приклад класичного трактування міфу наведемо здобуток невідомого художника, віднесеного Панофським до ранніх фламандців («Ранній голландський живопис». Т. 2). У ньому зображення Христа, що ожило під час меси, направляє до папи Григорія I, який проводить службу. Символи Страстей Христових зображені над вітварем

У Босха вся сцена меси komponується інакше. Ісус нерухливий, Його руки зв'язані, Він покірний і сумний. Замість звичайних символів Страстей ми бачимо Голгофу й

розп'яття Христа, оточеного катами й бісами. Ісус стоїть на пагорбі, немов ув'язнений у в'язницю.

Це — страждаючий Рятівник, охоплений силами зла. Таке типове для Босха трактування образу буде з подробицями розглянуто в главі 5.

Зараз же тільки зверни увагу на те, що саме демони, а не Ісус, оживлені церковною месою. Таким чином, картина виразно показує негативне відношення до меси, а не вихваляє її. Але настільки незвичайне трактування меси святого Григорія зовні не суперечить прийнятій церковній догмі. На це можна було б і не звернути уваги, якби не зображення, які бачить глядач, відкриваючи вівтарний триптих.

Центральна частина «Народження Христа» (кол. іл. 2, див. також кол іл. 5-8) видається настільки дивною, незвичною й тривожною, що просто незрозуміло, як міг Сігуенса вважати її класичною. Її символіка далека від звичайного благочестя. Волхви зображені на тлі вертепу, що перебуває на передньому плані. Вони приносять дарунки Мадонні й Дитині, що застигли в безжиттєвих позах (цв. іл. 5). Гібсон порівнює їхні фігури з культовими статуями (41). Композиція картини незвичайна, але сама по собі не є еретичною. Єресь у тому, що у Босха волхви поклоняються «культовим статуям». Християнський живопис традиційно представляв позитивні образи волхвів. Тут же їхні одіяння й дарунки прикрашені демонічними символами, що говорить про їхню гріховність.

Деякі дослідники творчості Босха пояснюють демонічні зображення, що оточують волхвів, як опис язичеського дохристиянського світу. Цим можна було б пояснити їхні дивні одіяння, але не зміст їх найбільш значного подарунка. Подарунок являє собою скульптурне зображення з міді або золота на біблійний сюжет про Ісаака, що приносить у жертву свого сина (кол. іл. 6). У Середньовіччі старозавітний сюжет про Ісаака, приносячого у жертву свого сина, вважався прообразом жертвності Христа. Згідно з Шарлем де Тольне й рядом інших учених, Босх використовує дане зображення, щоб узгодити приношення волхвів з месою.

Ідентифікація меси й Різдва також присутнє у вівтарі Портінарі (1475) Хьюго ван дер Гуса й в «Різдва» (1515) Жана де Біра (Бірмінгем). У цих відомих роботах художники зображують пшеницю (євхаристійний хліб) і ангелів у церковних одіяннях (42).

У композиції Босха ангели відсутні, а в церковні одіяння одягнені волхви. На месу вказує жертвопринесення Ісаака, а також зірка з соломи під покрівлею вертепу (про цю «зірку» мова піде пізніше). Босх використовує традиційні символи релігійних догм, але тонкі (або не дуже тонкі) нюанси показують його не зовсім шанобливе відношення до цих догм. Так, скульптура Ісаака буквально стоїть на рептиліях. З-під неї визирають жаби, що досить дивно, якщо вважати художника набожним християнином. Жаби побічно вказують, що, на думку Босха, і Старий Завіт, і Новий Завіт і в цілому богослужіння пов'язані з тьмою й бісовщиною.

Художник говорить, що молитва не тільки не врятує волхвів, але й сама меса й учасники її служать злу. Волхви гріховні, тому що поклоняються неправильним ідолам неправильної релігії. У цьому полягає значення дивних символів, якими Босх оточив трьох волхвів.

У центральній частині триптиха «Поклоніння волхвів» є й інші «дивності». Наприклад, що це за люди визирають з віртепу? І хто може бути попереду цієї малоприємної юрби в накидці на голе тіло, у фантастичному головному уборі, основа якого — терновий вінець, і з, що кровоточить раною на правій щиколотці (кол. іл. 7)? Ця рана, покрита скляною трубкою, на думку Бранда Філіпа, нагадує ковчег... (43), іншими словами, якийсь релігійний об'єкт поклоніння.

А що саме Босх зображує як об'єкт поклоніння для віруючих християн? Відповідаючи на це запитання, ми знову наштовхуємося на негативне відношення художника до церкви. Поранена нога для єретиків (і навіть у деяких випадках для християн) є символом гріховності. У маніхейських псалмах четвертого сторіччя,

виявлених у Фаюмському оазисі в Єгипті, зустрічаються метафори «рани моїх гріхів», «важка рана беззаконня» (44). Можливо, таке трактування пізніше перейшло до катарів. Як би то не було, але в середині XIII століття домініканський чернець Монета з Кремони писав, що для сучасних маніхейів рана була ознакою гріховності (45). Навіть у рамках християнської традиції Данте використовує травму лівої ноги, щоб описати гріх чуттєвості, а правої ноги — гріх неущта (46). Босх зображує людину з раною на правій нозі, тобто ця людина (за символікою Данте) неосвічена або не навернена у християнство. Вона залишається в межах римської (язичеської) віри так само, як її рана — у скляному ковчегу.

Солом'яна зірка під покрівлею вертепу немов пародіює один з основних християнських символів (кол. іл. 8). Бранд Філіп звертає увагу на те, що «зірка» з купки солом'яних «променями», що стирчать униз сіяє серед «хмар» на небесах зламані покрівлі (47).

Солом'яна зірка на небесах під покрівлею — невід'ємна частина потворного ілюзорного матеріального світу. Зображені Босхом люди не знають і не можуть знати про справжню святу зірку, що сяє далеко в небі над вертепом.

Імітація тернового вінця на голові демонічної фігури біля входу у вертеп пародіює інший символ християнства. Має істотне значення й форма її капелюха (48) і смужка тканини між його ногами, що нагадує атрибут одягання католицького священика для урочистого богослужіння, який звичайно носять на лівій руці.

Усе це дає нам ключ до подальшої розгадки образу. Босх прикрашає одяг цього персонажа зображеннями монстрів, що символізують гріховність і неущта. Крім того, Бранд Філіп указує, що дзвіночок на подолі може бути нагадуванням про єврейського первосвященика Каіафу, що віддав судові Христа (49).

Інші дивності цього образу, на думку Бранда Філіпа, дозволяють зіставити його з прокаженим Антихристом (50). У своєму академічному дослідженні Гомбріх ідентифікував цей образ з Іродом, у якого, як описано в середньовічних містеріях, було шкірне захворювання на нозі (51). Різні думки у відношенні даної фігури сходяться в одному: Босхом представлений образ людини грішної, неосвіченої й, що негативно відноситься до Христа. Якщо подивитися на неї з погляду середньовічного єретика, то його особистість відразу стає ясною. Це — папа римський. Інквізитор Бернардо Гюї писав в 1323-1324 роках, що сектанти-бегіни були засуджені інквізицією в 1317 році як єретики за те, що вважали папу римського, Каіафу й Ірода прообразами Антихриста. А ми бачимо, що в босховській фігурі є ознаки кожного з них... (52) Можливо, під впливом катарів (53), для бегінів папа римський Сильвестр, призначений імператором Костянтином в 314 році, був живим втіленням Антихриста. Вони сприймали його й усіх його спадкоємців як слуг Сатани, що придумали месу й евхаристію в служіння йому (54). Для катарів Ірод був уособленням офіційної церкви, що прагне убити Христа (тобто слово Боже) (55).

«Папа римський» на картині Босха перебуває в оточенні групи людей у фантастичних одяганнях. Один з них, що стоїть в профіль, явно чернець. На думку рядів авторів, цей образ можна трактувати як анахронізм або ознаку типового середньовічного антиклерикалізму. Ми виходимо з того, що людина у вертепі вказує на присутність Антихриста, втіленого в «папі римському» і оточеного духівництвом. Вертеп — традиційний християнський символ єврейської синагоги. Символічною мовою Босха він стає не стільки старозавітною синагогою, скільки «синагогою Сатани» — так катари називали Римську церкву. У дверному прорізі видний осел, традиційний голландський символ іудаїзму й Старого Завіту. Бик, Новий Завіт, що представляє християнство й, перебуває усередині. Тобто християнство поміщене у в'язницю — «синагогу Сатани» — так же, як Христос обмежений у рамках вівтаря месою святого Григорія.

Очевидно, що вертеп, за Босхом, і є храм Сатани, а волхви обманені дияволом і служать йому.

Ряд образів центральної частини цього триптиха повторюються й в його правій частині (кол. іл. 4). Єретики-бегіни іноді називали папу римського «дикий кабан»(56). У композиції Босха (права частина триптиху) зображений кабан, що виходить із лісу (кол. іл. 9). Він з'являється в оточенні молодняку, як і «папа римський» у вертепі оточений своїми поплічниками. У центрі вівця, залишена без догляду «недбайливими пастухами», які вилізли на дах, щоб повидивлятися на Дитину (кол. іл. 2 і 4). Вона лежить біля підніжжя скелі, з якої росте мертве дерево. Вівця персоніфікує собою християнина, покинутого й беззахисного, біля безжиттєвої скелі церкви. За нею чоловік і жінка, на яких напали вовки. Можливо, це члени церковної громади, що терзаються демонами й не захищені духовенством, або єретики, переслідувані інквізицією. Маніхеї й катари називали своїх священників «агнець світла», а їхніх ворогів — вовками, собаками або дикими звірами (57).

Розглянуті антиклерикальні символи є тільки деякими прикладами того, що ми можемо побачити в живописі Босха. В наступних главах будуть досліджені численні таємні знаки, присутні в цій і інших його роботах. У міру того як ми будемо розглядати здобутки художника, він усе менше буде здаватися нам набожним членом християнської церкви. Навпаки, стане очевидно, що він був єретиком. Його ересь являла собою середньовікову форму прадавньої дуалістичної традиції, яка ( як ми бачили у введенні) прослідковується від найбільш ранніх міфів. Зв'язок Босха з цією ерессю буде досліджений в наступній главі.

## Глава 2.

### Босх і катаро- маніхейська традиція

Негативне відношення Босха до церкви очевидне, а безкомпромісний дуалізм його творчості не залишає сумнівів в тому, що він був єретиком. Для звичайного християнина він виглядав би надто дивним. Разом з тим його антиклерикальність не можна назвати відсутністю віри. Ісус як втілення Божественної святості відіграє важливу роль у світосприйнятті Босха. Позитивний образ Христа, поряд з неприйняттям інституту церкви, показує, що релігійні переконання художника перебували поза сферою католицького християнства. Починаючи з XVII століття Босха вважають єретиком, ким він і був в дійсності.

#### Мистецтво Босха в інтерпретації Френгера

У Середні віки церква переживала атаки безлічі єретичних сект, включаючи спіритуалів Францисканського ордена й Бідних чіонців, або вальденсів. Ці ересі існували аж до пізнього Середньовіччя, але вони не були дуалістичними. Інша важлива група християнських відступників відома як секта адамітів або Братерство вільного духу. Беручи до уваги, що під час Босха адаміти були особливо численні в Німеччині, німецький історик мистецтва Вільгельм Френгер в 1940-х роках висловив припущення, що Босх міг бути членом їхнього Братерства.

Френгер вважає, що у своїх основних здобутках Босх опирався на принципи, проголошені Братерством вільного духу. Сучасні вчені заперечують Френгеру, який виходив з неточного тлумачення як ересі адамітів, так і іконографії Босха. Про цю ересь, що з'явилася в XIII столітті й бурхливо розвинулася до XVI- го, не так багато відомо. Френгер затверджує, що адаміти сповідували пантеїзм, а не дуалізм. Вони вірили, що Бог є в кожній частці природи, і тому все на землі божественне й святе. Згідно з пекламитами, усі душі повинні бути врятовані, адже людина - подоба Божа. У них не було ні Трійці, ні пекла, ні чистилища, ні покаєння, і, відповідно, не було необхідності в церковних таїнствах. Братерство ділилося на підсекти, крайні з яких виходили з того, що в дійсних послідовників вільного духу, що живуть згідно з законами природи, не може бути ні гріха, ні чесноти. «Нащадки Адама», наприклад, проголошували принцип безвинності райської наготи й непосоромлюваності почуттєвих відносин(58).

Досліджуючи іконографію центральної частини триптиха «Сад земних насолод» (кол. іл. 21), Френгер доходить висновку, що Босх був членом Братерства вільного духу, і, імовірно, належав до «Нащадків Адама». Зображення почуттєвих оголених фігур у цій картині, на думку Френгера, доводить, що художник виступав за райську наготу, чуттєвість і навіть допускав еротичні обряди язичників.

У цьому ж ключі дана інтерпретація всього триптиха, а також і ряду інших здобутків Босха. Френгер розглядає картини до найменших деталей, але у більшості випадків не зауважує негативного відношення автора до плотських утіх і неприйняття ним матеріального світу. Прагнучи представити Босха прихильником пантеїзму, він змушений «підганяти» свою теорію під те, що дійсно присутнє у роботах художника. Френгер інтерпретує зміст символіки Босха як прихований виклад єретичних навчань Братерства вільного духу.

Але ми не маємо у своєму розпорядженні факти, що підтверджують, що справжні члени секти сповідували дану форму пантеїзму.

До честі Френгера слід визнати, що він вніс величезний вклад у дослідження творчості Босха в частині визнання нонконформізму художника й езотеричної природи його здобутків. Незважаючи на те що вчений частково спотворив символіку Босха, приводячи її в відповідність з пантеїстичною системою поглядів, до якої вона не

належала, він у той же час переконливо показав, що символи мають таємні значення, що виходять за рамки християнської традиції.

Тому роботи Френгера, всупереч складності й заплутаності його висновків, і сьогодні читаються з величезним інтересом.

### **Інші інтерпретації**

Перебуваючи під впливом Френгера, деякі дослідники й сьогодні використовують його складний і вигадливий підхід до трактування символіки Босха. Ця тенденція прослідковується в роботах Вертайма Аймса, який відносить Босха до розенкрейцерів, а також в дослідженнях Ройтерсверда художника, що інтерпретує роботи, з езотеричної точки зору. У працях Стайна Шнайдера також відчувається вплив вільного езотеричного підходу Френгера до дешифрування художніх символів. Правда, на відміну від інших, він припускає, що Босх, Брейгель, Мікеланджело й багато інших художників епохи Відродження сповідували щось середнє між катаризмом і неоплатонізмом. В 1983-1985 роках Шнайдер опублікував ряд статей, присвячених цієї тематиці. Незважаючи на те що він не зазначає дуалізму Босха й дає непереконливу інтерпретацію творчості італійських художників, Шнайдер робить дуже важливі й цікаві зауваження щодо картин «Сім смертних гріхів» і «Витягання каменів дурості» (див. глави 5 і 7).

Багато мистецтвознавців пояснюють символіку Босха через призму алхімії й астрології. Ці прадавні науки співіснували з християнством і не переслідувалися Римською церквою. Можливо, Босх дійсно включав їхні символи у свої картини, але це не означає, що він був алхіміком або астрологом. Він міг запозичити ці символи в пластичних цілях так само, як і традиції народної культури.

Босх був дуалістом, а в середньовічній Європі ми знаємо тільки одну дуалістичну ересь — це вийшовша з маніхейства релігія катарів.

Тут варто було б задатися питанням: а чи міг Босх бути катаром у той час, коли катаризм був уже знищений інквізицією, і у тому місті, куди він взагалі ніколи не проникав? Але у витворах Босха ми ясно бачимо знаки й символи катарських доктрин і міфів, і неможливо, щоб художник їх просто придумав. Босх міг стати виразником катаризму тільки в тому випадку, якщо він сам розділяв вірування катарів. Пізніше ми доведемо, що катари в його час усе ще існували. Не так просто знищити сильне релігійне почуття. В XV I столітті катаризм пішов у підпілля, чого й випливало очікувати. Є документи, що підтверджують його присутність в Венеції, містах Північної Італії й Німеччини, а також, у прихованій формі, в інших областях. Венеція й Німеччина здаються далекими від нідерландського Хертогенбоса, але художник міг мати з ними таємні зв'язки. Босх і всі члени його родини цілком могли бути катарами, а щоб зрозуміти, чому вони приховували свою віру, нам потрібно буде спочатку згадати про переслідування, яких зазнали люди, що сповідували це еретичне віровчення.

### **Катари й інквізиція**

Як ми вже відзначали у введенні, катаро-маніхейське навчання було звернене до всіх соціальних шарів суспільства. Особливо широко воно поширилося в Ломбардії й Лангедокві й відіграло значну роль у релігійному житті Північної Європи. Ми вірогідно знаємо з протоколів інквізиції 1114, 1162, 1182 і 1235 років, що катари жили у Фландрії. Вони також досягнули деяких областей Германії. Є відомості, що в 1143 році еретики були виявлені в Кельні й що в 1163 році їх спалювали в Кельні й Бонні (59).

Віддані місіонери й переконані прихильники катаризму створювали серйозну конкуренцію офіційній церкві в Північній і Південній Європі. Гоніння на еретиків і викриття катаризму з боку християнських священиків майже не перешкождали його поширенню. Зрештою, починаючи з першої половини XIII століття, церква розгорнула масштабну кампанію по знищенню цієї ересі силами інквізиції. Інквізиція активно узялася за діло методами тодішнього терору, від якого постраждали не тільки катари, але й інші



еретики, і люди, звинувачені в чаклунстві. Так, в 1231 році фанатичний агент папи римського Георгія IX по імені Конрад Марбург відкрив полювання на єретиків по всій території Німеччини. Катари були серед відступників, захоплених ним у Трірі (60). Конрад прагнув винищити всіх і кожного, чия віра не укладалася в догми Римської церкви, але, можливо, йому так і не вдалося стратити останнього єретика в Германії. Деякі напевно втекли з країни або пішли в підпілля, що звичайно трапляється в період переслідувань.

Втеча стала єдиною можливістю вирватися з рук інквізиції. В XIII-XIV століттях, коли переслідування катарів досягнули свого апогею, нещасні кочували з країни в країну в розпачливій спробі знайти притулок. Урятуватися було надзвичайно важко, оскільки, де б не з'являлися єретики, слідом за ними з'являлася й інквізиція (61). І уже ні таємне віросповідання, ні зовнішня благонадійність не були гарантією безпеки. Інквізиція викорчувувала всіх, хто намагався приховати свою дійсну віру. Показові долі ферарського проповідника Арманно Понджілуло (кінець XIII століття) і Гвідо Лача (початок XIV століття) із Брешиа, яких вважали святими доти, доки ними не зацікавилася інквізиція. Цим ломбардійцям так довго й переконливо вдавалося прикидатися вірними християнами, що після їхньої смерті місцеві жителі звели їх у ранг святих. Коли ж переслідування єретиків у Ломбардії досягнули особливого розмаху, інквізиція нарешті розкрила обман і виявила, що за набожною зовнішністю ховалися справжні катари. Після таких відкриттів канонізація була скасована, а тіла єретиків викопані й спалені (62).

Доля катарів, що потрапили в руки інквізиторів, була незаздрісною. Їх піддавали дивовижним катуванням, вимагаючи, щоб вони видали одновірців і перейшли в християнство. Тих, хто відмовлявся змінити віру, відправляли на багаття. Тих же, хто погоджувався прийняти християнство, довічно містили у в'язницю, оскільки інквізиція не без основ побоювалася, що на волі вони знову повернуться в лоно катаризму.

### **Доля катаризму після XIV століття**

До XV століття інквізиція настільки добре виконала свою роботу, що катарів практично ніде не залишилося, може бути, за виключенням нечисленних таємних сект у Західній Європі. Все таки в одному регіоні, на шляху з Адріатики в Італію, цю ересь продовжували сповідувати відкрито. У Боснії. Катари селилися усередині материка, а також зустрічалися на Далматинському узбережжі в містах Спліт і Трогір, що перебували під венеціанським пануванням (див. карту 1). Ці катари-дуалісти становили прихід боснійської церкви. Їх називали патарени, таку ж назву отримали катари Ломбардії й П'ємонту.

Всупереч думці Файна, який ставить під сумнів дуалізм і катаризм боснійської церкви й пропонує інше тлумачення протоколів інквізиції, більшість учених вважає, що боснійські патарени були катарами, чому є безліч незаперечних доказів. Свідчення, що доводять цей факт, найбільше з подробицями розглядає М. Лоос у своїй книзі «Дуалістична ересь у Середні віки».

Лоос згадує таку кількість документів, що всі їх перелічити неможливо. Як приклад приведемо лише кілька протоколів з архіву інквізиції XIV століття в Туріні, у яких згадуються зустрічі боснійців з жителями невеликого містечка Чієрі в передмісті Туріна. Судячи з протоколів, у період 1348-1382 років між ними підтримувалися тісні зв'язки: одні єретики проповідували катаризм, інші цієї ересі навчалися (63).

Про катаризм боснійської церкви також говориться в переписці вищого духівництва з посланниками в Боснії, більшість яких були францисканцями. Листи свідчать про невдалі спроби Західної церкви позбутися єретиків і патаренів, поширених на території Боснії в XIII, XIV і XV століттях (64). Як показує Лоос, патарени продовжували жити в Боснії навіть після турецького вторгнення в країну в 1460 році (див. карту 1) (65). В XVI столітті члени боснійської церкви, імовірно, прийняли іслам.

Але не всі патарени залишалися в Боснії після її захоплення турками. Значну їхню частину взяла під свій захист Венеціанська Республіка й дозволила їм улаштуватися на своїй території. У березні 1466 року венеціанці надали землю на Далматинському узбережжі боснійському патарену — дворянинові Стівену Вукчичу. Також на узбережжі вони дали притулок священикові боснійської церкви Радіну. Відомо, що священик Радін помер у Дубровнику в 1467 році, але ми не маємо відомості про те, що відбулося з п'ятдесятьма або шістдесятьма іншими членами його групи (людьми його «віри й секти»), які втекли з ним у Венецію (66).

Венеціанське ліберальне відношення до еретиків не було ні новим, ні несподіваним. Це місто завжди відрізнялося незалежністю й толерантністю. Наприклад, в 1249 році суд венеціанської інквізиції одночасно розглянув справи катарів і лихварів, і засудив на вигнання тільки негромадян Венеції. По середньовічних мірках, рішення суду було надзвичайно поблажливим. Траплялося, що закони проти ересі, прийняті Римською церквою, не діяли у Венеції.

Навіть в 1542 році, коли Римська конгрегація встановила централізоване керівництво всією італійською інквізицією, венеціанський суд продовжував залишатися порівняно незалежним і виносити м'які вироки (67). Як і колись, у Венеції люди різних віросповідувань не занадто зазнали переслідувань і гонінь, у всякому випадку доти, доки вони поводитися обережно й не залучали до собі уваги Риму.

Є відомості, що в 1460-х роках на венеціанських територіях в Адриатиці зустрічалися поселення катарів, що втекли з Боснії. В даний момент ми не маємо інформації ні про просування боснійських еретиків у глиб материка, ні про присутність їх у самій Венеції. Можливо, у ході проведених досліджень буде отримана нова інформація. У цей час усе більше доказів існування ересі в епоху Відродження у Венеції й інших містах Північної Італії постійно приводиться такими вченими, як Карло Гінзбург, Андреа дель Кіл, Джон Мартін і Ніколас Девідсон.

Стає очевидно, що на перший погляд рівне й однорідне поле західного християнства (у цей історичний період і до нього) в дійсності було засіяно безліччю релігійних навчань. Венеціанські території Північної Італії, де римській інквізиції ніщо не заважало, були не так безпечні для еретиків, як саме місто. Разом з тим, судячи з протоколів, різноманітні еретичні навчання, включаючи катаризм, продовжували існувати в місті й на материку, незважаючи на всі зусилля святої інквізиції. Доказом тому є матеріали судів над еретиком мірошником Доменіко Сканделлою. Сканделла був родом з маленького гірського поселення Монтерале близько Порденона в північній провінції Фріулі, що перебувала під протекторатом Венеції, з 1420 року.

Протоколи в справі Сканделли, яка розглядалася в різних містах Фріулі, були досліджені Карло Гінзбургом в 1970-х роках і описані в його книзі «Сир і хробаки». Матеріали судів показують, що після майже тридцяти років ведення нечестивих розмов з усіма, хто його слухав, Сканделла нарешті був схоплений за доносом парафіяльного священика. Його судили в 1583 році й визнали винним відразу в декількох ересах, включаючи відродження маніхейського дуалізму. Суд присудив Сканделлу до довічного ув'язнення. Але через два роки його помилували й відпустили, але злісний еретик продовжував відкрито сповідувати свою віру. У підсумку в 1599 році він знову був схоплений і відданий вогню.

Гінзбург доходить висновку, що вірування Сканделли відображають складний набір релігійних доктрин, у тому числі дуже прадавніх, які передавалися з вуст у уста як у нижчих, так і у вищих суспільних станах. Він не зв'язує заплутані навчання мірошника з якийсь визначеною ерессю. Разом з тим Андреа дель Кіл у введенні в книгу «Доменіко Сканделла на прізвисько Меноккіо» стверджує, що релігійні переконання Сканделли значною мірою збігаються з доктринами катаризму. Наприклад (а тому є безліч прикладів), мірошник з Фріулі думав, що кожна людська душа була занепалим ангелом,

пійманим у пастку матеріального тіла, і що в кожній людині є дух, поряд з душею. Це — класичні катарські доктрини. Але катаризм Сканделли дивним чином перевернений. Він дотримувався думки, що Бог Отець не брав участь у створенні Всесвіту, котрий собою представляв збиті в одну грудку (сир) землю, повітря, воду й вогонь, у якому виникли хробаки (ангели) і в їхньому числі Бог. У відмінність від катарів, які вчили, що матеріальний світ був створений дияволом, Сканделла думав, що творцями були Святий Дух і ангели. Незрозуміло, чому виникло таке різночитання. Якщо мірошник дійсно був катаром, то чим можна пояснити такі істотні розбіжності з цією ерессю? Андреа дель Кол вважає, що в основі віри Сканделли лежав катаризм, але з досить глибокими модифікаціями, тому що в XV—XVI століттях під впливом християнства й анабаптизму з'явилися нові версії цього навчання.

Сканделла, як видно, належав до катарів, але його віра була не традиційним катаризмом, а однією з його нових версій. Усе це має відношення й до Босха. Адже якщо катаризм у Північній Італії дожив до XVI століття, виходить, він існував і в XV столітті, коли, імовірно, і перетерпів зміни.

Інший важливий і цікавий аспект справи Сканделли: яким чином єретик був посвячений у неокатаризм? Цей мірошник з Фріулі (він, очевидно, умів читати на італійській, але точно не знав латини) зізнався в суді, що бачив якісь книги. У зазначених ним книгах утримувалися окремі тексти, які можна було б погодити з деякими ідеями Сканделли, але вони не були єретичними. Найімовірніше, ересь передавалася усно — до такого висновку прийшли і Гінзбург, і Андреа дель Кол. З ким же тоді спілкувався Сканделла? Де жили єретики й чи багато їх було? Відомо про єретика-живописця Ніколаса, якому вдалося уникнути суду, оскільки двоє священників з його міста дали йому гарну рекомендацію. Ніколас жив у місті Порчія, розташованому недалеко від Монтерале. Згідно достовірним свідченням, саме від нього Сканделла довідався про ересь.

Ніколас, у свою чергу, міг бути пов'язаний з групою єретиків-ремісників з Порчії. Ці люди, схоплені інквізицією в 1557 році, регулярно зустрічалися й говорили про «відродження в новому житті... про чистоту Євангелія й утримання від гріхів...» (68). Гінзбург вважає, що вони були анабаптистами, але теми їхніх розмов повністю відповідає доктринам і цілям катаризму.

Ніколас з Порчії був головним співрозмовником Сканделли, хоча, можливо, були й інші. Наприклад, його старий друг священник Полченіго, що зізнався під слідством, що міркував про відмінності між фізичною й духовною смертю. Чисто катарська ідея. Іншою такою людиною міг бути Саймон, хрещений єврей, який блукав по місту, просячи милостиню, і одного разу проговорив усю ніч з мірошником, обговорюючи єретичні догми. Ми ще повернемося пізніше до розмов Саймона й Сканделли.

Крім катарів, були й інші подібні їм відступники, незнайомі мірошникові з Фріулі. У своїй книзі Гінзбург пише про єретиків з різних областей Північної Італії. У їхньому числі мірошник Пелегріно Бароні на прізвисько Пігіно (жирний і ледачий) з Модене, розміщеного на Апеннінському півострові. Пігіно, якого любили менше, чим Сканделлу, видали інквізиції односельці. В 1570 році на допиті у Феррарі він зізнався у своїх єретичних поглядах, що майже точно збіглися з ерессю мірошника з Фріулі. Гінзбург викаже припущення, що Пігіно запозичив ці згубні ідеї в Болоньї ще в 1530-1540 роках, коли працював прислугою в будинку одного дворянина, пов'язаного з єретиками.

Справи про єретиків з північних областей Італії і їх неокатарські переконання є лише вершиною схованого під водою айсберга. Разом з тим вони доводять, що активні гоніння, початі інквізицією в XIV столітті, так і не змогли повністю знищити катаризм. Приймаючи різні форми, він зберігався на материках, в крайньому випадку, до кінця XVI століття.

А що ж відбувалося в самій Венеції? Тут, згідно протоколів інквізиції, була велика кількість єретиків, імовірно сповідуючих катаризм. Але матеріали по цих відступниках не

настільки докладні, як у справі Сканделли. У результаті вони залишаються не повністю вивченими. Показовий приклад суду в 1461 році над Амадео де Ландо. Протокол був зовсім недавно виявлений у венеціанських архівах професором Лестерського університету Ніколасом Девідсоном і досі не опублікований. З матеріалів справи випливає, що Амадео звинувачував Римську церкву в тому, що вона відійшла від Христа, і говорив, що не треба витрачати на неї гроші. Він також виступав проти молитов святим і заявляв, що нема рації сповідатися в гріхах якомусь священикові. Між іншим, подібні єретичні ідеї висловлювалися не тільки катарами.

Венеціанські протоколи є лише непрямим свідомством існування катаризму у Венеції в часи Босха. Але ми володіємо й більш вагомими доказами. Справа в тому, що основні катарські книги були видані у Венеції в 1522 році, і цілком імовірно, що відповідальність за їхню публікацію лежить на єретиках-дуалістах. Венеція, ліберальний за духом морський порт, надавала видавцям повну волю, особливо до створення Римської конгрегації в 1542 році. Вони могли надрукувати будь-яку книгу на замовлення єретиків, не залучаючи до того уваги й не викликаючи небажаного інтересу з боку влади.

Цей текст — як ми побачимо пізніше, що має пряме відношення до Босха — являв собою переклад з латині єретичної (а не загальнодоступної канонічної) версії «Бачення Ісайї». На думку Іванова, згадана апокрифічна книга — один з найбільш важливих середньовічних текстів катарів — використовувалася посвяченими для астральних польотів до Сьомих Небес. Виходить, на початку XVI століття вони усе ще жили у Венеції, і, швидше за все, саме вони замовили видання. Більше того, італійська версія книги була відома Доменіко Сканделлі, єретикові-мірошникові із Фріулі. До кінця життя Сканделла став містиком. Він розповідав незрозумілі речі про місяць і зірки і про те, що почерпнув ці думки з «найпрекраснішої на світі книги», яку одного разу придбав і незабаром втратив. Він говорив про неї з хрещеним євреєм Саймоном. Саймон, що виступав свідком по повторній справі Сканделли, зізнався в суді, що книгою, на його думку, міг бути Коран. Гінзбург переконаний, що Сканделла не став би читати Коран. Уже дуже далекий ісламизм італійській культурі і традиції. Катарська версія «Бачення Ісайї» була б мірошникові набагато ближчою й могла бути названа ним прекрасною книгою з містичними описами місяця й зірок (69).

У цілому зібрані докази однозначно вказують на постійну присутність катаризму у Венеції й Північній Італії. Але чи могла ця єресь існувати підпільно в країнах до півночі від Альп? Є ряд безсумнівних фактів, що свідчать про те, що невелика група катарів, що сповідували цю єресь у її класичній формі, дійсно перебувала в Німеччині протягом шістнадцятого сторіччя.

У протоколах, вивчених С.-Р. Клазеном, говориться про бурлаку-пастуха по імені Ганс Тон. Тона схопили в 1564 році в містечку Мюльхаузен у Тюрингії. За свої релігійні переконання він був арештований і поміщений у в'язницю. Втік, але знову був спійманий в серпні 1583 року. Він відмовився відректися від своєї віри й був страчений в січні 1584 року.

Богослови, які допитували Тона, ретельно записали викладені ним релігійні доктрини. Вони порахували його віру дуже небезпечною єрессю, але так і не здогадалися про те, що відразу було б очевидно інквізиції північноєвропейських країн попереднього сторіччя. На думку Клазена, Тон був, безперечно, катаром. Єретик зізнався, що, за його віровченням, було два Творці. Добрий Бог світла створив нематеріальний світ — вічний, чистий і святий. Злий — диявол, Князь тьми — створив світ матерії, де все минає: і земля, і всі тварини земні, і видимі небеса, включаючи фізичне сонце, місяць і зірки. Тон також заперечував людську природу Ісуса й догми християнської віри про Його страждання й смерть в ім'я порятунку людства. Він говорив про Отця, Сина й Святого Духа як про єдиного Бога. Крім того, шлюб чоловіка й жінки сприймався ним як диявольська спокуса. Він також заперечував воскресіння з мертвих і заявляв про марність

Старого й Нового Завіту. Усі ці догми за виключенням повного заперечення Нового Завіту ( у тому випадку, якщо його заперечення, дійсно, було повним) у точності відповідають навчання катарів<sup>70</sup>. Подібне, що Тон, на відміну від Сканделли і його соратників, сповідував класичну форму катаризму.

Особисті якості Тона, також описані у звітах богословів, вказують, що він був не простим слухачем, а катарським священиком або посвяченим. Священики й проповідники цього віровчення виконували свою місію, як і Тон, опікуючись про душі людські. Незалежно від походження вони виконували будь-яку фізичну роботу, прагнучи до єдності катарських громад. Тому той факт, що Тон був пастухом, не суперечить його місії проповідника. Крім того, він відкрито проголошував свої релігійні переконання й зберігав цнотливість, підтверджуючи своє відношення до шлюбу на практиці. Усе це ще раз указує на його релігійне покликання, оскільки катарські священики приймали обітницю безшлюбності й цнотливості (71).

А якщо Тон був священиком, то в нього була й паства. Але хто вони і звідки? Немає ніякої інформації про їхнє існування, і все таки вони були. Жили де-небудь у Тюрингії, таємно сповідуючи свою віру. Швидше за все, це були місцеві жителі, об'єднані в секту, котра протягом багатьох століть існувала в Німеччині підпільно. Можливо, нащадки катарів, що випадково вціліли в період жакхливих гонінь Конрада Марбургського на початку 1230-х років, вирішили, що повна таємниця віросповідання є для них єдиною умовою продовження життя. До появи Ганса Тона про них нічого не було чути. Але вони зберігали свою віру й передавали її своїм дітям. Клазен вважає, що глибокі релігійні переконання можуть передаватися в родині з покоління в покоління (72). Відомим прикладом тому є тривале існування «марранос» («таємні євреї») у католицькій Іспанії.

### **Родина Босха і його майстерня**

Справжнє прізвище Босха, ван Акен, указує на те, що його предки вийшли з міста Ахена. Ахен розташований поблизу Кельна, Бонна й Тріра, у прибережній зоні Рейну, де єретики катари жили в XII-XIII століттях. Нотаріальні акти родини Босха були вивчені Мосмансом. Він вважає, що ван Акени прибули в Хертогенбос десь у середині тринадцятого сторіччя, оскільки саме з цього часу їхнє прізвище стало з'являтися в міських зведеннях. Найбільш ранній документ згадує якогось торговця з Хертогенбоса, котрий в 1271 році займався поставками вовни в Англію. Торговця кликали ван Акеном. Незначна деталь прізвища — рядкове «в» — показує, що ця людина приїхала з міста Ахена й взяла собі нове ім'я. Коли його нащадки осіли в Північному Брабанті, вони почали називатися Ван Акенами з прописної букви «В». Тепер ім'я читалося як справжнє прізвище, а не вказівка того місця, звідки вони прибули. На думку Мосманса, торговець вовною поселився в Хертогенбосі приблизно в 1230 році (73). Чи просто співпав той факт, що родина Босха з'явилася в Хертогенбосі незабаром після проведення Конрадом Марбургським кампанії по знищенню в Німеччині єретиків «усіх до єдиного»? Цілком можливо, що цей збіг є дуже важливою деталлю, що доповнює нашу мозаїку. Припустимо, предки Босха були катарами-біженцями, які сховалися від переслідувань, як і багато їхніх одновірців, у більш-менш безпечному місці. Той факт, що перший відомий ван Акен був торговцем вовною, також істотний — відомо, що багато катарів займалися торгівлею тканиною. Як і Ганс Тон з його таємною паствою, цей торговець і його нащадки могли зберігати свою віру в найглибшому секреті й передавати її з покоління в покоління.

У Північному Брабанті, де розташований Хертогенбос, ніколи не було інквізиції, і тому дана область Німеччини вважалася більш безпечною. Справи місцевих єретиків звичайно розглядалися єпископатом Утрехта. Згадувань про єретиків-катарів не знайдено. Судячи з усього, відступникам, що таємно сповідували це віровчення, було легше вижити в Хертогенбосі, чим в інших районах Європи. Катаризм міг існувати в межах невеликої групи голландських родин і був надійно схований від сторонніх очей за личиною добропорядного дотримання встановлених релігійних обрядів.

Але навіть у Хертогенбосі катарам довелося прикласти максимум зусиль, щоб сховати свою дійсну віру від християнських священників і парафіян. Якими б гарними не здавалися єретикам сусіди, завжди був ризик доносу. Сумна пам'ять про минулих лиходійствах не стиралася. Показова доля групи катарів, що втекли від переслідувань з Фландрії в Кельн. В 1163 році нещасні втікачі сховалися в сараї, де й були схоплені інквізицією по доносу пильних сусідів, які запідозрили негарне, помітивши, що вони молилися у своєму тісному колі, а не в церкві. В загальному, їх усіх спалили (74). Пам'ятаючи про цей і подібні приклади, предки Босха, у числі яких зустрічалися на перший погляд набожні живописці, повинні були остерігатися сторонніх, які могли б запідозрити, що Ван Акени відступили від дійсної християнської віри. Якби в їхню таємницю раптом проникнула випадкова людина, багато з тих, чия благонадійність ніколи не ставилася під сумнів, могли виявитися за ґратами довічно або ще того гірше.

У XV столітті інквізиція вже не займалася пошуками катарів. Здавалося, ця ересь була повністю винищена в Західній Європі і її виявленням займалися тепер набагато менше, чим XIII-XIV століттях. Церковна влада XV—XVI століть була більше стурбована активним поширенням протестантизму в Північній Європі, а також іудаїзму й мусульманства в Іспанії. Вважалося, що проблема катаризму залишилася тільки в Боснії, але після турецького вторгнення й про це забули. Тому-то й сам Ганс Тон, і інші члени його групи не були ідентифіковані судом як катари. По тій же самій причині дійсний зміст символіки Босха залишився незрозумілим його сучасниками, яких його творчість лише забавляла.

Таке відношення навряд чи втішало художника, але для Босха набагато важливіше було зберегти видимість набожного християнина. Цим пояснюється і його вступ у Братерство Богородиці, і його зовні бездоганна соціальна поведінка. На відміну від Ганса Тона, Сканделли, Ніколаса з Порчії, він не міг бути катарським священником, адже присвяти він усього себе релігії, йому довелося б сповідувати катаризм відкрито й зберігати цнотливість. Босх був досить обережний, прагнучи, щоб єретичні образи в його картинах не викликали підозр. Репутація ушанованого й набожного громадянина була йому необхідна, щоб мати можливість вільно виражати у творчості дійсні почуття й віру за допомогою ексцентричної символіки з подвійним дном.

Є думка, що Босх не зміг би відбити єретичні ідеї у своїх здобутках без відома його учнів, які, взнавши про це, донесли б на нього владі. Але усього ми не знаємо. Є ряд ознак того, що учні допомагали йому в роботі над деякими картинами, але в основному вони робили копії його здобутків. Практика створення численних повторів продовжувалася багато років. Дослідження групи Пітера Кляйна показують, що деякі «оригінали» Босха були виконані вже після його смерті. Наприклад, «Шлюб у Кані Галілейській» (після 1555-1561 років) і «Увінчання терновим вінцем» (після 1527-1533 років) (73). Ці роботи й деякі інші, створені в руслі стилістики й тематики Босха, могли бути збереженими копіями втрачених оригіналів. Імовірно, їх зробили молоді художники майстерні Босха, які мали безпосередній доступ до його картин.

Їхні імена доки не встановлені, хоча дослідження цієї теми проводяться багатьма вченими. Але вже сьогодні ми можемо припустити, враховуючи його релігійні ідеї, що художник навряд чи допускав сторонніх у свою майстерню. Босху практично могли допомагати тільки члени його родини, у якій і його батько, і три дядьки, і брат — усі були живописцями. Навіть його племінник був різьбярем по дереву (76).

Здобутки цих художників немов зникли без сліду, але, можливо, ми увесь час милуємося ними, не підозрюючи про це. Швидше за все, велика кількість копій картин Босха виконані його братом, дядьками і батьком. Їхньому пензлю також можуть належати й деякі спірні здобутки майстерні Босха.

## Босх у Венеції

Припустимо, Босх народився в родині таємних катарів, чому, як ми бачили, є ряд доказів, тоді він став би членом закритої секти, що ховалася серед звичайних людей провінційного торгівельного містечка. При таких обставинах він повинен був почувати себе дуже ізольованим у середовищі своїх співгромадян, і йому приходилось би постійно прикидатися й обманювати навколишніх. Цілком імовірно, що він прагнув поїхати в такі місця, як Венеція, де могли ще зберегтися катарські громади. Дослідник його життя й творчості Слеткес в 1975 році висловив припущення, що Босх саме так і зробив. Версія Слеткеса про відвідування Босхом Венеції й інших північних областей Італії наприкінці XV століття досить суперечлива, оскільки немає ніяких документів, що прямо доводять цей факт. Але на користь цієї версії є серйозні побічні докази (див. також главу 13).

Ознакою відвідування Босхом Венеції вважається поява в цьому місті ще до 1521 року декількох його картин. На думку Слеткеса, картини художника, у яких відчувається вплив італійського живопису, написані ним у Венеції. Можливо, триптих «Розп'яття святої Юлії» призначався для однієї з церков міста Брешиа, розташованого в області під патронатом Венеції. Слеткес зв'язує цей здобуток Босха із Брешиа, тому що там зберігалися мощі святої Юлії, і він був одним з деяких центрів її культу (77) в вівтарному триптиху «Розп'яття святої Юлії», який тепер знаходиться в Палаці дожів у Венеції, художник показує мучення святої, оточеної демонами. Зображення світлої душі, що страждає в матеріальному світі, має багато загального з його трактуванням Страстей Христових (див. главу 5). Але для нашого дослідження важливий зв'язок міста Брешиа з катаризмом. Відомо, що наприкінці XIII — початку XIV століття Брешиа був одним з найважливіших центрів катаризму у Північній Італії, і хоча ми не маємо у своєму розпорядженні даних про те, що єретики жили там у часи Босха, передбачуване відвідування художником цього міста вказує, що там могли бути таємні групи катарів.

Питання про те, чи були в Брешиа катари й чи зустрічався з ними Босх, цікаве, але не настільки важливе, як безпосередні зв'язки Босха з Венецією. Є безсумнівні факти, що підтверджують присутність катарів у Венеції і її передмістях у часи Босха (наведені раніше). Крім того, очевидний вплив венеціанського мистецтва на творчість Босха. Слеткес стверджує, що цей вплив пояснюється тим, що художник особисто відвідував Венецію. Підтвердження тому ми можемо бачити в ряді картин і гравюр венеціанських художників початку XVI століття. Наприклад, у гравюрі «Мудрець, смерть і диявол» Джуліо Кампаньоли (мал. 5), виконаної у Венеції в 1509 році, зображений монстр, імовірно натхненний творчістю Босха. В іншій гравюрі за назвою «Спогад про Рафаеля» (1505-1508) Маркантоніо Раймонді (мал. 6) ми бачимо таких же, як у Босха, бісів і будівлі в вогні. Приблизно ці гравюри є копіями втрачених картин венеціанця Джорджоне, зіткнення якого з творчістю Босха очевидне. Кардинал Грімані, друг Джорджоне, зібрав в Венеції колекцію творів мистецтва, у яку, поряд з картинами Джорджоне, увійшли й роботи Босха. У той же час і сам Грімані, і Джорджоне були членами закритого суспільства венеціанських гуманістів, що цікавилися, зокрема, таємними віровченнями. Слеткес не згадує іншу роботу Джорджоне, особливо близьку по стилю до Босха, — це пейзаж «Захід» (Національна галерея; Лондон, кол. іл. 10). Лиховісний вигляд скель і виходячі з води маленькі, подібні на босхівських біси створюють відчуття демонічності і ірреальності світу. Разом з тим настрої, переданий в картині, не можна назвати абсолютно песимістичним. Зображений на другому плані лицар бореться з драконом, що символізує боротьбу добра зі злом. Ідея боротьби добра й зла повторена в іншому трактуванні на передньому плані картини, де одна людина — імовірно, лікар — схилився до іншої, що ушкодила ногу. У главі 1 ми вже відзначали, що у творчості Босха поранена нога є символом гріховності. Отже, лікування рани в роботі Джорджоне може означати прагнення надолужити гріх. Ми не можемо стверджувати, що картина створена під безпосереднім впливом світогляду Босха, але ряд деталей наводить на думку про взаємопроникнення їх творчих манер.



Рис. 5. Джуліо Кампаньола (1482-1515), «Мудрець, смерть і диявол (або Астролог)». Гравюра (можливо, за малюнком Джорджоне). 1509 р. Британський музей, Лондон



Рис. 6. Маркантоніо Раймонді (1480-1534), «Згадка про Рафаеля». Гравюра (можливо, за малюнком Джорджоне). 1505-1508 рр. Британський музей, Лондон

Крім того, манера живопису Босха має з Джорджоне багато загального. Обидва художники використовують легкі мазки, ретельно прописують деталі: наприклад, бризи води у водоспадах, вишивку на одязі або відблиски металу. У їхній творчості помітні традиції живописного мистецтва Північної Італії кінця XV століття (Мантенья і Ерколе де Роберті з Феррарі).

Зважаючи на все, Босх бачив у Венеції чотири алегорії Дж. Белліні. Картини зробили на нього настільки сильне враження, що згодом у ряді своїх робіт Босх повторює аналогічні фігури мандрівників (78) (див. главу 7). Але найбільш очевидний і сильний вплив і на Босха, і на Джорджоне виявив, що неодноразово відвідував Венецію геніальний італійський художник Леонардо да Вінчі. У період 1482-1499 років Леонардо жив у Мілані. Потім він деякий час провів у Венеції, куди приїжджав також у березні 1500 року.



В силу явного впливу його творчості на Джорджоне й Босха ми можемо припустити, що шляхи цих трьох художників перетиналися у Венеції.

Звичайно, це не говорить про те, що Джорджоне й Леонардо прислуховувалися до катаризму Босха, але можливо, вони знали про віровчення катарів і розділяли деякі його ідеї. У всякому разі, очевидні творчі контакти художників. Джорджоне, якому в той час виповнилося тільки двадцять три роки, був захоплений духовністю й м'якістю стилю Леонардо, особливо його «сфумато». Він також був знайомий із творчим методом Босха. У віковому відношенні Босх і Леонардо були ближчими один до одного (Леонардо підійшов до свого п'ятдесятиліття, коли Босху було близько сорока). На думку Слеткеса, у деяких картинах Босха можна бачити вплив леонардовського сфумато (див. главу 5). А елементи гротеску, властиві творчості Босха, помітні в малюнках Леонардо 1490-х років. Цілком імовірно, що Босх і Джорджоне могли виявитися у Венеції одночасно з Леонардо (79). Якщо порівняти картину «Поклоніння волхвів» (1481-1482) Леонардо (кол. іл. 11) і картину «Поклоніння волхвів» Босха, ми побачимо подібне композиційне вирішення сцен з пастухами й вершниками.

Помітно не тільки вплив Леонардо на Босха, але й зворотні запозичення. Так, наприклад, недатований малюнок Леонардо «Алегорія з вовком і орлом» (мал. 7) міг бути створений під враженням одного з ранніх варіантів картини Босха «Корабель дурнів». У найбільш відомому варіанті цієї картини, що перебуває в Луврі, зображені ненаситні й похитливі чоловічки на кораблі, у центрі якого дерево замість щогли (кол. іл. 15). Вовк Леонардо, що символізує тваринні інстинкти людей, управляє таким же човном. Робота Леонардо все таки більш оптимістична, адже босховські дурні чоловічки рішуче не розуміють, що творять, а леонардівський вовк порівнює свій шлях з орлом — символом більш високого рівня свідомості.

Інше питання: чи можемо ми трактувати картину Джорджоне «Три філософи» як свідчення особистих контактів художників у Венеції? Цілком можливо, що це мальовниче полотно, секрет якого не розкритий досі, є певним доказом їхніх зустрічей (кол. іл. 12).

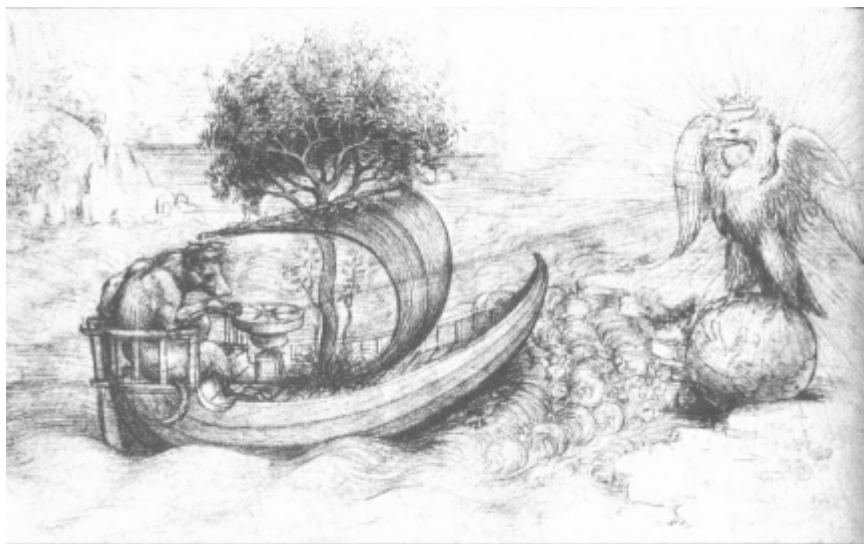


Рис. 7. Леонардо да Вінчі. «Алегорія з вовком і орлом». Малюнок охрою на сірому папері. 1515 р. Королівська бібліотека, Віндзор

Ряд дослідників висловили припущення, що парубок ліворуч — автопортрет Джорджоне. Людина у центрі групи має портретну подібність із Босхом, а справа, можливо, зображений Леонардо.

Дослідження картини «Три філософи» у рентгенівських променях показувало, що спочатку на полотні були зображено три волхви. Кінцева версія картини не настільки

однозначна й до сьогоднішнього часу викликає суперечки. Особливо цікава інтерпретація Едгара Вінда.

На його думку, це — представники трьох культур, що досягнули різних рівнів духовного розвитку (80). Наймолодша культура — грецька. Її символізує той з парубків, що має подібність з самим Джорджоне. Він зображений сидячим на камені з трикутником і компасом у руках.

Два інших філософа зображені стоячими. У центрі композиції ми бачимо людину середнього віку в тюрбані й східному одянні (мал. 8). Вінд висловлює припущення, що це — представник давньоперської культури, що сповідує зороастризм. Така інтерпретація образу — якщо припустити, що це портрет Босха, — могла б указувати на властиву йому дуалістичну філософію. Як відомо, зороастризм акцентував протиставлення сил світла й тьми.

Третього філософа в картині Вінд вважає єгипетським астрономом або служителем культу. Його обличчя, прикрашене довгою білою бородою, нагадує портрет Леонардо з фрески Рафаеля «Афінська школа» (1509-1510, Ватікан). У Джорджоне Леонардо читає сувій з астрономічними обчисленнями, а в Рафаеля він також проявляє інтерес до астрономії, указуючи на небо.

Картина написана у властивій Джорджоне тонкій живописній манері. Якщо ми уважно вдивимося в обличчя зображених на полотні філософів, портретна подібність з трьома художниками стане очевидною.



Рис. 8. Голова перського філософа (ймовірно, портрет Босха). Фрагмент картини Джорджоне «Три філософи»

Найсутужніше ідентифікувати Босха, образ якого далекий від середньовічного північноєвропейця. Але подумки забравши його перську бороду й тюрбан, ми знайдемо в ньому багато загальних рис з пізнім автопортретом Босха, створеним художником на заході життя, коли йому було вже близько шістдесяти. Сам портрет загублений, але гравюра й малюнок з неї (мал. 9 і 10) дають нам уявлення про оригінал. Зображена на них людина дуже подібна на «персіянина» Джорджоне: такий же овал обличчя, такі ж брови й очі зі зморшками навколо них, шия, ніс (ледве довший, чим в образі Джорджоне) і рот (на гравюрі такий же маленький і кривий і більш довгий на малюнку).

Ми могли б і далі міркувати про цих філософів-художників і про взаємовплив їхньої творчості, але ця тема не є предметом нашого дослідження. Для нас важливий той факт, що Босх відвідував Венецію наприкінці XV століття. А те, що не збереглося документів, зовсім не дивно для Італії того часу.

Крім того, можливо, Босх не прагнув, щоб про його прибуття в місто стало відомо владі. Припустимо, він прагнув зустрітися з певною таємною катарською громадою, тоді з

міркування безпеки йому просто необхідно було по можливості зберігати свій приїзд у секреті.



Рис. 9. Гравюра за втраченим портретом Босха. 1572 г. Приватна колекція, Антверпен



Рис. 10. Малюнок за втраченим портретом Босха. 1550 г. Папір, олівець, Музей вишуканих мистецтв, Аррас

Імовірність його зустрічей у Венеції з одновірцями підтверджують і зображені в його картинах містичні бачення, які могли бути написані під враженням катарського тексту «Бачення Ісайї».

Ця книга була видана у Венеції приблизно через двадцять два роки після візиту Босха, але друкована версія була лише творінням раннього рукопису, що зберігався в цьому місті. А що, якщо саме рукопис і її таємні хоронителі надихнули художника на створення картин, які в наші дні експоновані у Венеції? На це запитання ми постараємося відповісти в главі 10.

### Замовники картин Босха

Припустимо, венеціанські картини (або деякі з них) художник писав на замовлення своїх заступників-катарів. Звичайно, мова не йде про більшість його робіт. У Босха було багато замовників, які прагнули придбати його картини. Згідно наявних нідерландських документів, він виконував роботи для церков, а також для місцевої знаті. Один з найбільш ексцентричних його здобутків «Сад земних насолод» з'явився в палаці Генріха III Нассау у Брюсселі в 1517 році вже через рік після смерті Босха. Антоніо де Беатіс Арагону, що супроводжував у поїзді кардинала, і його свиту, пише у своєму щоденнику, що бачив цю картину, на якій зображено безліч чорних і білих фігур у різних позах, а також птахів, тварин і вигадливих тварин. Полотно викликало жвавий інтерес, глядачі довго розглядали кожну деталь, але нікому не приходило у голову спробувати розкрити їхнє дійсне значення .

Хто б не був замовником, художник явно адресував свою творчість зовсім іншій аудиторії. Він був далекий від яких-небудь настанов своїм сучасникам ( незалежно від їхнього віросповідання). Швидше за все, він прагнув зберегти зникаючий катаризм у його класичній формі для майбутніх поколінь, які могли б зрозуміти і по-справжньому оцінити його творчість. Для художника не мало значення, хто купив його картини, йому була важлива їхня схоронність, котра забезпечила б адресу доставку його закодованого послання у майбутнє.

З цього погляду, чим більше копій було виконано з його робіт, тим краща, тим надійніша їхня схоронність, тим більша ймовірність, що в остаточному підсумку послання Босха досягне тих, хто зможе його прочитати. Ні, він не став би писати картини тільки для

нечисленних таємних сект, як думають деякі дослідники його творчості. Тоді не мало б змісту робити таку кількість варіантів і копій, і деякі збереглися б до ХХ століття.

Картина Босха «Шлюб у Кані Галилейській» (Роттердам, кол. іл. 60) являє собою гарний приклад забезпечення «довголіття» витвору за рахунок його багаторазового тиражування. У цій мальовничій роботі присутній, що викликав часте здивування босховський гротеск. Піднесені одухотворені образи протипоставлені виродливій розбещеній юрбі гуляк. Можна було б припустити, що такий вирішення сюжету продиктоване приватним замовленням, але факти говорять про інше: картина, що перебуває в Роттердамі, взагалі не є оригіналом. Пітер Кляйн, що досліджував «Шлюб у Кані Галилейській», стверджує, що здобуток написаний на дошці з дерева, зрубаного між 1553-1559 роками, тобто через багато років після смерті Босха. І це не єдиний варіант картини. Є й інші, у більше або меншому ступені відповідні до художницької манери художника й створені під час життя Босха або пізніше. На думку Гвідо Янсена, співробітника Роттердамського музею, оригінал міг бути експонований у майстерні Босха. Відвідувачі, що бачили картину, могли замовити її копію. Янсен вважає, що малюнок «Шлюб у Кані Галилейській» невідомого художника, що перебуває у Філадельфії, зроблений з копії, яку художник доповнив фігурою людини, що принесла подарунок і представлена єпископом (82).

Зважаючи на все, картини в Босха замовляли найбільш звичайні християни, які, на наш погляд ( всупереч думці багатьох учених), не розуміли дійсного значення його символіки. Чи то дворяни, торговці або навіть священики XV —XVI століть, послання Босха залишилися незрозумілим ними. У його роботах вони бачили те, що очікували побачити: релігійні сюжети, які їх захоплювали або іноді лякали, як фільми жахів наших сучасників. Ніхто не зауважував у його творчості ні таємних доктрин катаризму, ні його ледь прихованої ненависті до церкви й набожних братів у Христі, до яких він змушений був приєднатися, зберігаючи в душі свою віру.

### **Босх і Братерство Богородиці**

Як ми вже відзначали, картина Босха «Поклоніння волхвів» (музей Прадо) має антиклерикальну спрямованість. Зображення Мадонни з Дитиною нагадує культову статую, яка оточена неосвіченими й гріховними представниками церковної влади. Таке відношення до Різдва Христового видається дивним навіть для рядового християнина, і воно зовсім неприйнятне для людини, що вступила у Братерство Богородиці. Але ми виходимо з того, що Босх був катаром, а отже його почуття можуть бути пояснені як відповідною реакцією на гоніння з боку офіційної церкви, так і основними догмами єретичного віровчення.

Усі гностики, включаючи маніхеїв і катарів, розглядали фізичне тіло як гріховне. З їхнього погляду, будь-яка плоть належала світові Сатани. У псалмах коптів (єгипетських маніхеїв) говориться, що Рятівник не міг знайти плоть у чреві Матері (83). Те ж саме стверджували й катари. Вони давали різні пояснення тому, як і в якому віці Ісус прибув на Землю, але багато з них вірили, що Ісус- Слово Боже проникнув у вухо Діви Марії, знайшов вигляд людини й непомітно покинув її тіло (84). На їхню думку, і Ісус і Марія були ангелами, які не мали людської плоті. Саме тіло Христа ніколи не було фізичним, а його поява в людському вигляді катари ( на відміну від християн) вважали простою ілюзією.

Відповідне докетизму гностична уявлення про природу Ісуса й Марії пояснює й той дивний факт, що Босх — член Братерства Богородиці — не створив ні однієї картини на теми Благовіщення або Мадонни з Дитиною. Настільки розповсюджені в XV столітті релігійні сюжети повністю відсутні у творчості Босха. Мадонна з Дитиною з'являється тільки в сцені Рождества в «Поклонінні волхвів». Збереглися дві картини Босха на цю тему: одна — у музеї Прадо, інша — у Філадельфійському музеї (мал. 11).

«Поклоніння волхвів», що перебуває у Філадельфії (імовірно, справжня робота Босха — див. главу 13), належить до його раних здобутків. Усі фігури цієї композиції здаються застиглими і неприродними й нагадують статуї так само, як і Мадонна з Дитиною. Це досить розповсюджений пластичний прийом. У картині немає дивних фігур, що визирають з вертепу, немає неправильних солом'яних зірок або маленьких вигадливих жаб. Але в підтексті порівняно простого зображення вже можна помітити єретичні ідеї Босха. Він використовує знаки й символи, які свідчать про його розбіжності з церквою щодо втілення Христа у фізичне тіло. Босх, буваючи катаром, вважав цю християнську догму оманною.

Філадельфійське «Поклоніння волхвів» відбиває уявлення Босха про втілення Христа. По-перше, цю картину можна вважати свого роду коментарем художника до загальної дискусії з приводу Обрізання Господня в мистецтві епохи Відродження. Лео Стайнберг у своїй книзі «Зображення Дитини» відзначає, що художники XV—XVI століть, такі як Гірландайо, Боттічеллі й Брейгель, звертаючись у своїй творчості до новозавітних сюжетів, часто зображували волхвів, що пильно розглядають пеніс Дитини. Тому були теологічні причини. На восьмий день після народження Дитина прийняла Обрізання, і дано Йому було ім'я Ісус. Свято Епіфанія (Богоявлення), коли Дитина виявила себе волхвам, відзначалося 6 січня, тобто через чотири дні після Обрізання. Волхви на полотнах Ренесансу цікавляться ознаками проведення цього старозавітного обряду, тому що для богословів того часу він мав особливий сенс. Під час Обрізання Ісус уперше «пролив свою кров», отже, Він був з плоті й крові. Це доводило, що гностики й маніхеї помилялися щодо природи Ісуса. Обрізання також символізувало майбутню жертву Христа, коли Він прийняв муки в спокуту первородного гріха (85).



Рис. 11. Босх. «Поклоніння волхвів». Дерево, масло. Художній музей, Філадельфія

Босх, що розділяв ідеї докетизму відносно нематеріальності тілесної оболонки Христа, не міг повністю погодитися з таким трактуванням Обрізання Господнього. Художник виражає свою позицію невеликим, але досить істотним відхиленням від канонічного зображення сцени поклоніння волхвів. У його картині Ісус не дивиться на людей, що принесли йому дарунки, його погляд спрямований у небо поверх їхніх голів. Згідно з установленим канонам Дитина повинна дивитися на волхвів, які поклоняються Йому. Босхівська незначна зміна композиції могла б залишитися непоміченою, якщо би для художника це не було формою вираження своїх переконань.

Доказом його єретичних поглядів на Різдво Христове є й самі дарунки волхвів. Такого роду подарунки, як справедливо вказує Тольне, зазвичай не приносять Дитині. У картині «Поклоніння волхвів» (музей Прадо) дарунки більше нагадують предмети обрядів католицької церкви. У філадельфійському «Поклонінні волхвів» дарунки асоціюються з месою або Таїнством євхаристії. Вишуканий потрійний кубок, пропонований уклінним волхвом, і золота дарохранительниця в руках чорного волхва, яка звичайно використовується для зберігання євхаристійних облаток. Ковчег біля волхва, що дивиться на глядача, є ракою для святих мощів. Дивовижні візерунки на рукавах чорного волхва символізують падіння манни небесної, яка в християнстві є прообразом євхаристійного хліба.

Зрозуміло, Босх не може відкрито виражати своє відношення до католицьких ритуалів і доктрин, але деякі особливості його творчості дозволяють судити про це. Так, наприклад, у канонічному релігійному живописі дерево з голими гілками часто інтерпретувалося як символ майбутньої жертви Христа. А з погляду катарів, воно символізує духовну смерть. Така інтерпретація цього образу характерна для пізніх здобутків Босха, де голі дерева є знаками присутності у світі Сатани. Крім того, колорит його здобутків теж являє собою систему знаків і символів. Толней звертає увагу на те, що одягнення трьох з п'яти людей у композиції рожеві, і вважає цей переважаючий у картині колір символом надії й весни. Судячи з інших здобутків Босха, художник надавав йому інше значення (86). У лівій частині триптиха «Сад земних насолод» (кол. іл. 22) і в картині «Святий Ієронім за молитвою» (кол. іл. 66) рожевий колір використовується в якості знака матерії.

У філадельфійській версії картини «Поклоніння волхвів» два пастухи композиційно й тонально відділені від основної групи — Мадонна з Дитиною й волхви. Крім того, зображені персонажі не бачать світла зірки, промені якої видні над покрівлею вертепу. Таким чином, художник говорить, що їх віровчення про втілення Христа помилкове й що вони далекі від розуміння дійсної природи Рятівника. Вони введені в оману так само, як і волхви в картині «Поклоніння волхвів». У ранніх роботах Босх дуже обережно виражає свої єретичні ідеї: очевидно, тоді він ще не почував ту грань, яку не можна було переступати, не викликаючи підозр.

Пізніше, переконавшись, що замовники не сприймають натяків його живопису, Босх дозволяв собі майже відкрито виражати свої почуття до офіційної християнської церкви й Братерства Богородиці. Символи в його пізніх роботах однозначно свідчать про дуалістичне трактування образу Мадонни. Катари протиставляли власне уявлення про Діву Марії (фізіологічну матір Рятівника) навчання Римської католицької церкви про Мадонну. З їхньої точки зору, вона не могла бути святою, оскільки народила дитину, як будь-яка звичайна жінка. В XVI столітті мірошник-єретик Сканделла досить негативно говорив про земну жінку, що нагуляла дитину (87). Подібні уявлення про Марію — усього лише рідну матір Христа — присутні й у картинах Босха.

Ряд символів у його творчості виражають релігійні погляди художника з дивною відвертістю. Найбільше поширений — це босхівський образ лебедя. У його іконографії лебідь служить символом розбещеності. Таке трактування важко було очікувати від члена Братерства Богородиці, іншою назвою якого було Братерство Лебедя. Лебідь для Братерства був символом чистоти й непорочності Мадонни. На їхньому гербі лебідь

зображений вище лілії — традиційного знака чистоти Діви Марії (88). У Босха інша символіка: лебідь замість непорочності означає пияцтво й розбещеність.

У багатьох картинах Босха вивіски над тавернами й борделями прикрашає білий лебідь. На задньому плані картини «Поклоніння волхвів» (музей Прадо) коханці дивляться на таверну, прапор над якою прикрашений білим лебедем (кол. іл. 13). Голуби, що вилітають з горища, означають, що це бордель. Згідно Баксу, нідерландці п'ятнадцятого сторіччя вважали, що в будинку з поганою репутацією завжди під дахом жили голуби. Така ж таверна (бордель) з голубами й лебедем на вивісці з'являється й у картині «Блудний син» (Роттердам, кол. мал. 58). Бакс стверджує, що в Середні віки лебідь міг бути символом аморальності, так само як і знаком чистоти (89). Неможливо уявити, щоб відданий член Братерства Лебеда пішов врозріз з традиційною символікою Братерства й дозволив собі трактувати лебеда як символ розпусти. І знову виникає запитання: чому явні порушення Босхом установлених канонів і правил залишалися незаміченими? Очевидно, справа в тому, що сучасники не сприймали його «дивацтва» досить серйозно, щоб зрозуміти їхнє дійсне значення.

Негативне відношення Босха до культу лебеда в Братерстві Богородиці знайшло своє вираження в ще більш відкритій формі в невеликій сцені праворуч від борделя в «Поклонінні волхвів» (музей Прадо). По стежці йде людина і тримає за повідок мавпочку, що сидить на ослі. Художники тієї епохи іноді використовували зображення мавпи в якості символу гріхопадіння Єви, протиставляючи його непорочності Діви Марії. Разом з тим у Босха мавпа в сцені Різдва Христова сприймається грубою пародією на Діву Марію, яка подорожувала верхи на ослі.

Босхівське «Святе сімейство» направляє до ідола, що стоїть на колоні, яка розташована на вершині маленького насипу. Ідол, мавпа й осел пародіюють канонічне зображення втечі в Єгипет. Зазвичай язичеські ідоли падають на землю, коли Святе сімейство проходить повз них. Босх змінює традиційні зображення. У його композиції ідол не падає, а твердо стоїть на стовпі. Виходить, родина не є святою. Мавпа й осел, ведені Йосипом, не можуть скинути ідола, оскільки й самі є частиною світу ідолів. Вони йдуть по землі, охопленій гріхом, війнами й злочинами, саме ідол указує їм дорогу в місто (Віфлеєм, Єрусалим або Єгипет) з вигадливими деформованими будівлями. У посланні Босха шлях Святого сімейства — це шлях Сатани, і веде він у злочинний гріховний світ.

Іншою особливістю босхівського ідола є півмісяць, що вивищується на тонкій жердині над головою статуї. Півмісяць часто з'являється в роботах Босха і являє собою ключ до розуміння багатьох таємних знаків. Його значення не вичерпується лише асоціацією з ісламом. У XV—XVI століттях, на думку Бакса, півмісяць насамперед був пов'язаний з турками, які являли загрозу для християн Західної Європи. У відповідь західноєвропейці вважали турків слугами Люцифера, тобто ідентифікували їх безпосередньо з дияволом. Усе це підкріплювалося й тим фактом, що турки прибули з Малої Азії, де був розташований Вавилон — місто диявола. В часи Босха турецький півмісяць (з зіркою або без неї) був славнозвісним символом Сатани (90). А якщо так, то Босх міг використовувати півмісяць, щоб указати на приналежність ідола сатанізму. Разом з тим у босхівській світобудові ідол міг означати й офіційну християнську церкву, і язичництво, і мусульманство, оскільки, на думку катарів, усі ці релігії являли собою неправильні віровчення, впроваджені в свідомість людей Князем світу цього у своїх диявольських цілях. Катари вважали, що перш, ніж Сатана з'явився людству у вигляді Іегови, він був відомий як Ваал або Юпітер (91). Тому ідол з півмісяцем є в Босха єдиним символом усіх неправильних релігій від Сатани.

Йосип, який проходить повз потворного ідола, ведучи за собою мавпочку на ослі, здається дурнувтим селянином. Він протипокладений іншому зображенню Йосипа на лівій стулці вітваря, занятого пелюшками (кол. іл. 3). Тут Йосип виглядає скривдженим і самотнім, немов він раптом виявився в капкані гріховного світу й не знає, як звільнитися. Його образ передає почуття розгубленості людини, уведеної в оману релігією Сатани, яке

підсилюється символікою заблудлих у пустелі овець (права частина триптиха). Босх зіставляє в одному здобутку два різні зображення Йосипа, щоб показати два аспекти людської душі, впійманої в пастку матеріального світу. Той, хто веде осла, служить Сатані через незнання, а інший усвідомлює своє положення й тяготиться своєю безпорадністю. Ці якості людської природи відбиті й в інших роботах Босха, про що ми поговоримо пізніше.

У картині «Шлюб у Кані Галілейській» (кол. іл. 60) зображення лебедя й півмісяця також використовуються в якості критичної репліки на адресу церкви й Братерства Богородиці. Босх знову прибігає до прийому дивного викривлення відомого біблійного міфу, створюючи здобуток з глибоким підтекстом, незрозумілим звичайним покупцям. Підпилим на весіллі гулякам подаються блюда з частуванням, на одному з яких лебідь. Згідно з думкою деяких дослідників творчості Босха, картина може бути описом особливих церемоній Братерства Лебедя, у яких художник брав участь і, зважаючи на все, був про них не занадто високої думки (92). Лебідь в символіці Босха означає похоть і розбещеність. Поданий на блюді в якості страви, він стає також символом лицемірства. Тольне виразив припущення, що Босх мав на увазі прадавню фламандську метафору про білі лебедині крила (бездоганну зовнішність) і темну плоть (внутрішню суть) (93). Лицеміри, що споживають частування, протипоставлені групі святих, які тримаються окремо на цьому святі. Образи святих ми розглянемо більш докладно в главі 8. На другому блюді, запропонованому підпилим на весіллі гулякам, перебуває голова кабана. У першому розділі книги ми вже відзначали, що середньовічні єретики ідентифікували цю тварину з папою римським. Босх демонізує лебедя й кабана, прикрашаючи їх маленькими золотими півмісяцями. Один півмісяць видний на чолі кабана, другий — на грудях лебедя (кол. іл. 61). Тим самим художник говорить про диявольської сутності символів папи римського (кабан) і Братерства Богородиці (лебідь). Споживаючи такі страви, гості (члени Братерства Богородиці) продають свої душі дияволу.

Використовуючи пластичні й композиційні прийоми живописного мистецтва, Босх отримує можливість відкрито заявляти про своє негативне відношення до обрядів і ритуалів Братерства без побоювання викликати на себе лихо. Адже, наскільки нам відомо, його творчість не зазнавало критики з боку сучасників. Виразити свої думки якимсь іншим способом було неможливе. Художник, щоб здаватися благонадійним, повинен був брати участь у релігійних обрядах, зневажуваних ним. Мабуть, він почував себе неправдивим і лицемірним, коли розділяв ритуальні застілля, які він так ненавидів. Босх, очевидно, асоціював себе з зображеною ним в картині «Шлюб у Кані Галілейській» групою «святих», що трималися відособлено, що проводили власну святу церемонію посередині загальної розпусти. Його прихильність цій групі повинна була залишатися в строгому секреті.

Як ми побачимо пізніше, Босх був містиком. Його символи передають стан гніву й горя. В особистості художника об'єдналися два полюси світла й тьми, і він немов став живим прикладом дуалізму власної віри. Босх, поряд з іншими відомими живописцями, міг би показувати у своїх здобутках світлу сторону життя, але його талант залишається неперевершеним саме у відбитті найбільш темної грані світобудови.

Катари завжди були відомі своїм дуалізмом, антиклерикалізмом і неприйняттям церковної догми. Але в порівнянні з Босхом їх почуття були не настільки болісно гострі. У ті часи, коли вони не зазнавали переслідувань, катари мирно співіснували з християнами. Їхні священники втягували в ересь людей, але ніколи не прибігали до насильства. Вони проповідували любов і жаль, про що, властиво, і говориться в Євангелії (94). На той час, коли жив Босх, катарських священників майже зовсім не залишилося. Переслідування інквізиції, що тривали більш двох століть, привели чи не до повного зникнення катаризму. Відношення Босха до християнства як до сатанинської віри стає зрозумілим, якщо прийняти до уваги, що це реакція художника на століття жорстоких переслідувань.



### Глава 3. Сатана і ентропія душі

Катары, або «нові маніхеї», як їх називала інквізиція, стверджуючі, що матеріальний світ створений Сатаною й перебуває в його владі, були дуалістами. Разом з тим їхнє вчення про космологію і міфологію не зовсім ідентичні.

Подібно до всіх релігійних спільнот або політичних партій, які мають тенденцію ділитися на фракції, катарі також не були єдині. Два головні течії катаризму ми розглянули у введенні. Болгарські богомили, боснійські патарени й деякі з патаренів Ломбардії відносилися до помірних катарів, чийм догмам у більшій мірі відповідає іконографія Босха.

#### Манускрипти як ключ до розгадки символіки Босха

Збереглася досить велика кількість текстів, де можна знайти виклад віровчення помірною катаризму. Ці манускрипти, включаючи протоколи інквізиції й кілька катарських текстів, належить розглянути з подробицями. Найважливішим з них є писання XI століття, відоме за назвою «Таємна книга» катарів. Копія книги (апокрифічна версія Нового Завіту) зберігається у Відні (мал. 12). У додатку до неї є дванадцять цікавих тлумачень,

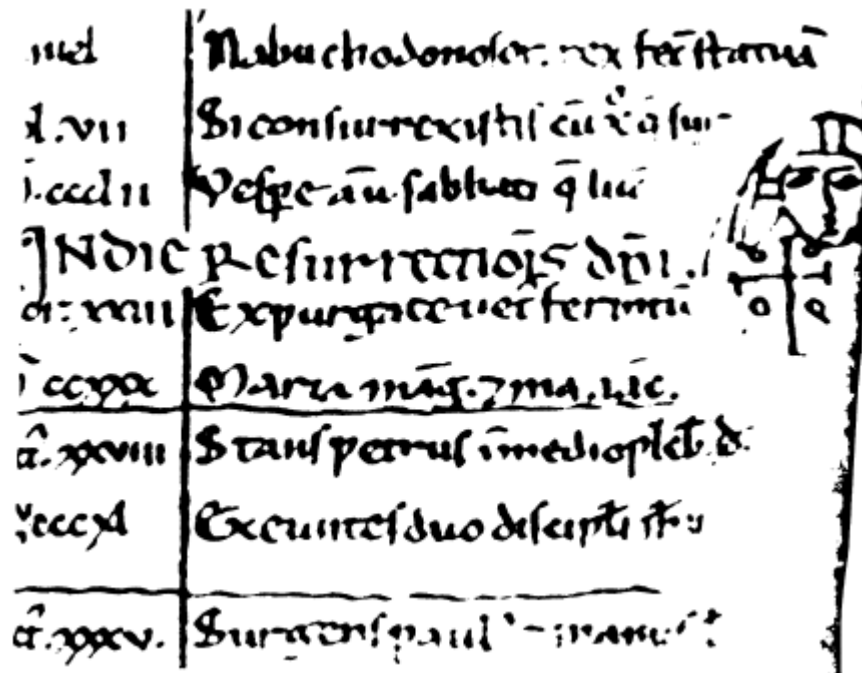


Рис. 12. Голова Ісуса й Хрест Світла. Малюнок на полях Interrogatio Johannes (Таємної книги катарів). XII ст. Національна бібліотека, Відень

які допоможуть нам пояснити деякі таємниці іконографії Босха. Тлумачення були додані до рукопису в XII столітті, імовірно, катаром-італійцем, який переклав текст на латинь.

Іншим катарським текстом, важливим для розуміння символіки Босха, є згадане нами в главі 2 «Видіння Ісайї». Цей ранній гностичний манускрипт був затребуваний богомилами в XII столітті, а до початку XIII століття досягнув Західної Європи. На думку Іванова, він створений в одному з численних монастирів у горах Осогово на території колишньої югославської Македонії, можливо, у монастирі Святого Іоакима Осоговського, що діє й сьогодні (мал. 13) (95).



Рис. 13. Монастир Святого Іоакима Осоговського. Македонія. XII ст. Приблизно, тут було написано катарське «Видіння Ісайї»



Рис. 14. Храм Медінет Маді у Фаюмському оазисі, Єгипет. Побудований в XIII ст. до н.е. і перебудований у греко-римський період

Крім того, ключ до розгадки творчості Босха може бути знайдений у маніхейських текстах, особливо коптських псалмах IV століття, котрі в 1930 році були виявлені на ринку в Каїрі. У числі інших маніхейських рукописів псалми були виявлені місцевими жителями в прадавньому поселенні Медінет Міді у Фаюмському оазисі у Єгипті. У цей час там ведуться розкопки прадавнього храму (мал. 14). Він був закладений фараонами ще в XVIII столітті до н.е., добудований у греко-римський історичний період, коли храм, відповідно, використовувався для проведення служб і обрядів різних релігій.

Псалми, імовірно, написані в Сирії приблизно в 340-х роках до н.е. і потім привезені в Єгипет маніхеями-місіонерами (96). Зрозуміло, Босх не міг бачити самих псалмів, але зв'язок цих текстів з його іконографією пояснюється християнізованим маніхейством і мессаліанством, які лягли в основу катаризму. Мессаліанство було дуже поширене в Сирії в IV столітті. Мессаліани відтворили навчання Мані у власних текстах, які пізніше потрапили до катарів (97).

### **Всюдисуца сова**

Катари — і абсолютні, і помірні — стверджували, що Сатана або Бог Творець Іегова — одна особа й що це зле божество всюдисуце у своєму царстві матерії. На їхній погляд, Іегова-Сатана створив світ тління й тьми, щоб погубити в ньому людські душі. В тому випадку, якщо Босх був катаром, то у своїх описах Землі він

повинен був основну роль віддати Князеві світу цього. Чи так це в дійсності? У його картинах Земля просто кишить бісами. Але де ж їхній хазяїн, де Сатана? Босх дуже рідкісно зображує Ієгову й ніколи не дає явного образу диявола, зате він представляє зло в символічній формі. Багато дослідників звернули увагу на те, що майже в кожній його картині присутній один образ. Це всюдисуща істота — сова.

У Середньовіччі сова вважалася символом диявола. Ще так зображали євреїв, які нібито цінували тьму більше світла (98). Сова була мудра, але її мудрість — це мудрість ночі, чаклунства й окультизму. Сова веде нічний спосіб життя й полює в темряві. Вона довго стежить за своєю жертвою, щоб підстергти й схопити свою здобич. Сова — дуже підходящий символ для володаря земного світу, невидимого в тьмі, підступного мисливця за людськими душами.

Сови в картинах Босха завжди уважно дивляться на глядача або стежать за дурними й гріховними вчинками людей. Призначення сови як спостерігача розкрито в його малюнку за назвою «Чуючий ліс і видюче поле» (Берлін, мал. 15). Велика сова дивиться на глядача з дупла дерева. Її сторожкість перебільшена сюрреалістичним зображенням очей усюди на землі й вух, які ростуть на деревах на задньому плані. У цьому малюнку сама земля виступає в ролі затаєного хижака, готового заманити в пастку і «поглинути» необережний здобуток — дурного півня, що дражнить підступну лисицю в гілках дерева (99).

У порівнянні з цим малюнком зображення сов в інших витворах Босха значно менші по пропорції й композиційно приховані. Як правило, вони вдивляються в світ з темних щілин і укриттів. Так, наприклад, в «Поклонінні волхвів» (музей Прадо) у темному куті під покрівлею вертепу ми бачимо сову, яка стежить за діями «папи римського» і його свити в «синагозі Сатани» (кол. мал. 8). Сову можна помітити й в «Шлюбі в Кані Галілейській» (кол. мал. 60), тут вона стежить через стовп за підпилими гістьми.

Інша сова спостерігає за витівками пасажирів «Корабля дурнів» з дерева, прив'язаного до його щогли (кол. іл. 15). Ще одна в картині «Фокусник» причаїлася в кошику (кол. іл. 14). У цій роботі фокусник і його напарник обманюють і обкрадають легковірних простачків, що, на думку автора, відбиває відношення церкви до своєї пастви (див. також главу 6). Сова присутня скрізь, де люди піддаються спокусам Князя світу цього. Ми бачимо, як вона зверху стежить за коханцями в центральній частині триптиха «Віз сіна» (кол. іл. 16) і спостерігає за мандрівником у так званому «Блудному синові» (кол. мал. 58). Сова також присутня поруч з Христом у картині «Ессе Номо» (кол. іл. 39). Тут, як і в багатьох інших роботах Босха, необхідно уважно придивитися, щоб розглянути її зображення в темному прорізі вікна.

## Сатана й створення світу

Босх рідко зображує Ієгову-Сатану в образі людини. У якості прикладу можна назвати сцену створення світу на зовнішніх стулках триптиха «Сад земних насолод» (музей Прадо, кол. іл. 20, див. також мал. 20). Тут, як і в інших картинах, де він показаний у людському вигляді, Ієгова ідентифікований з високим духівництвом. На ньому тіара папи римського. Атрибут цілком традиційний, але в пластичній системі Босха він має негативний відтінок.

Творець тримає книгу, очевидно Старий Завіт. Він зображений в верхньому лівому куті картини, його скромних розмірів фігура майже прихована хмарами. Він подібний до босхівських сов, які непомітно контролюють земне життя. Під ним посередині темного хмарного ефіру тільки що створена твердинь. Босх зображує Землю у формі півсфери, покритої прозорим небесним склепінням, що вражаюче нагадує катарську модель Всесвіту (див. схему 2).

Таке трактування створення світу на перший погляд не вступає в протиріччя з церковною доктриною, але її крайня своєрідність говорить про наявність прихованих еретичних ідей. Вражає її відмінність від картини фламандського художника Хуго ван дер

Гуса «Трійця» 1479 року (мал. 16). Хуго, дійсний християнин, як відомо, був підданий меланхолії й депресії, викликаним страхом пекла й диявола.

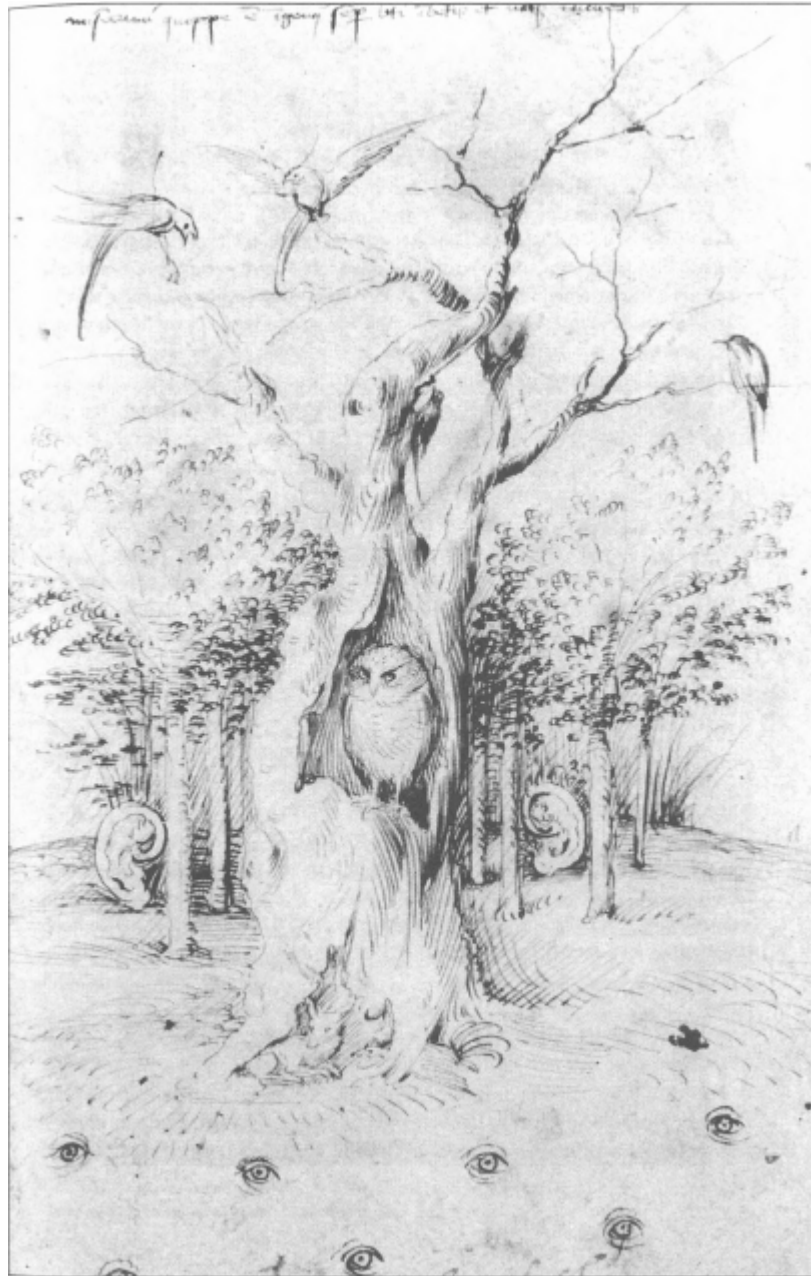


Рис. 15. Босх. «Чуючий ліс і видюче поле». Малюнок. Папір, перо. Гравюрний кабінет, Берлін

Свята Трійця в його композиції масштабно домінує над зображенням створення світу. Трійця дана контрастно на тлі яскравого неба, тоді як Земля поміщена в маленьку прозору кулю біля підніжжя трону й майже непомітна. У трактуванні Хуго Земля являє собою площину, оточену прозорими сферами з відблисками світла, де немає ні бісів, ні символів Сатани. Освітлені сфери здаються темними в порівнянні з небесним світлом, який вони відбивають.

У картині Хуго Земля мізерно мала стосовно Трійці й перебуває в її необмеженій владі. Трактування Босха кардинально інше. У його випадку божество, що здійснює контроль над світом, нескінченно віддалене й приховане у високих сферах. Світло, що опромінює надземний ефір, не виходить від творця, а твердінь недосконала й

позбавлена гармонії. Її поверхня спотворена вигадливими гострокінцевими рослинами.

У верхній частині стулок наведена цитата на латині зі Старого Завіту, яка в перекладі звучить приблизно так:

І сказав Він — і звершилось,

І повелів — і здійснилося

(Псалом 33:9)



Рис. 16. Хуго ван дер Гус (1440-1482). «Трійця». 1479 р. Полотно, масло. Шотландська національна галерея, Едінбург

Ця цитата поєднує творця зі створеним ним світом.

У християнському віровченні це — Бог Слово Ісус. Тим більше дивно, що в здобутку Босха над Землею зображений Іегова, а не Христос. Дана деталь, поряд з іншими, наводить на думку про схований еретичний підтекст. Босхівське створення світу набагато ближче катаризму, чим церковним доктринам. Таємна книга стверджує, що матеріальний світ був створений старшим сином Бога Отця, що колись займав високу позицію в божественній ієрархії. Прогнівавши Батька своєю непокорюю, він був вигнаний з Царства світла. Тоді Сатана став наслідувати Бога, побудувавши собі трон вище хмар і наказавши своїм ангелам переробити Землю й небо (раніше створені Богом Батьком), додавши їм нинішній вигляд (100).

Його Земля, за описом Босха, була утвором зла з моменту створення.

### **Пастка для занепалих ангелів**

Згідно Таємничої книги й протоколів інквізиції, катари вірили, що Сатана, повставши проти Бога, захопив за собою значну частину ангелів. Падаючи з небес, ангели залежно від ступеня їх непокори й гріховності перетворювалися в демонів або людські Душі(101). Босх зображує їхнє падіння на задньому плані лівої ступки вітваря «Віз сіна» (Мадрид, цв. іл. 17 і 19). Заколотні ангели попадають у райський сад і в падінні змінюють свій вигляд. Деякі стають бісами, подібними на комах, інші — маленькими пташками. Настільки незвичайне зображення (єдине у своєму роді у західноєвропейському мистецтві) збігається з навчанням катарів про те, що було два типи занепалих ангелів. Особливо грішні, а таких виявилось більшість, стали демонами, заселивши надра землі й водні глибини, сатанинські по своїй природі. Менш грішні з занепалих ангелів перетворилися в птахів. Душа як маленький птах, що летить, — прадавня і широко розповсюджена метафора, яка була добре відома середньовічним катарам(102). На відміну від демонів, у душ був шанс на порятунок.

Коли занепалі душі досягнули Едему, вони втратили здатність протистояти волі Сатани. У Таємній книзі говориться, що Едем знаходиться на Землі і є садом диявола. Він був створений з очевидної метою: спокусити душі тілесними задоволеннями й змусити їх знайти плоть(103). Відношення до нього як до споконвічно диявольського місця пояснює, чому в босхівському Едемі завжди роються хмари маленьких демонів.

Підкоривши занепалих ангелів своєї владі, Іегова-Сатана приступив до здійснення основної мети свого плану: укласти душі в 'язницю фізичних тіл. У Таємній книзі говориться, що Бог Творець виліпив тіла Адама й Єви з глини, і потім наказав двом ангелам (колективній душі людства) увійти в ці тлінні форми(104).

Створення людини зображене на задньому плані лівої ступки вітваря «Віз сіна» (кол. іл. 19). Тут Іегова в червоному одязі й митрі первосвященника створює тіло Єви серед потоку падаючих демонів і птахів.

### **Фонтан духовної смерті**

Створення Єви в триптиху «Віз сіна» відбувається на тлі особливо дивного й вигадливого фонтану життя. Фонтан описаний в старозавітному Бутті (2:10) як джерело для зрошення райського саду. Впливаючи з Едему, він розділявся на чотири потоки, які потім ставали великими ріками. Фонтан життя з його чотирма потоками завжди був у центрі середньовічних християнських зображень Едему. Його теологічне значення було ретельно роз'яснене. Лотте Бранд Філіп так описує «Гентський вітвар» фламандського живописця Яна ван Ейка:

### **Вода у фонтані означає порятунок людства ціною жертви Агнца Божого. Це — Вода Життя, якою церква причащає дітей своїх(103).**

Таке трактування в точності відповідає іконографії Яна ван Ейка, але незастосовувано до босховського опису райського саду. У витворі Босха фонтан більш ніж своєрідний. Він піднімається в червонуватій водоймі, подібній на кров, а його форма здається антропоморфною. У нього є капелюх, волосся й очі. При пильному розгляді стає очевидно, що фонтан дивним чином нагадує Іегову. Перед нами лиховісна пародія на самого Сотворителя. Адже життя, яке він несе, є тлінним й належить диявольському світові і його неправильній релігії. Щодо духовного фізичне життя — еквівалент смерті. Таким чином, у Босха антропоморфний фонтан є фонтаном смерті, а не життя. Художник створює повну протилежність канонічному зображенню райського саду.

Подібне відношення до втілення як до заманювання душі в пастку ще більш сильно виражене в лівій частині триптиха «Сад земних насолод» (Едем, кол. іл. 22). В історії мистецтва цей єдиний у своєму роді рай отримав численні тлумачення.

У рамках катаризму він являє собою сад Сатани після падіння повсталих ангелів. Блискучі перли й дорогоцінні камені лежать у бруді під рожевим фонтаном у центрі саду (мал. 17). Це — інша версія фонтана фізичного життя й духовної смерті

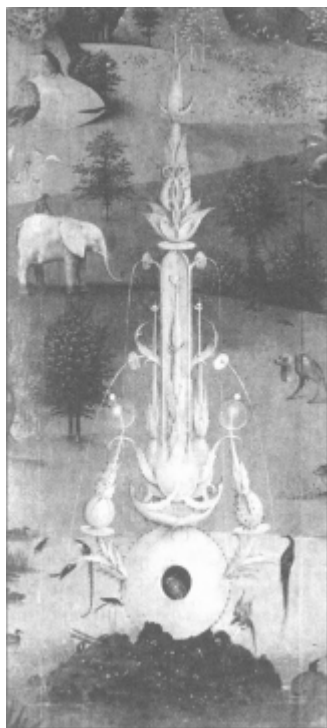


Рис. 17. Босх. Фонтан. Фрагмент лівої ступки вітара «Сад земних насолод» (іл. 22)

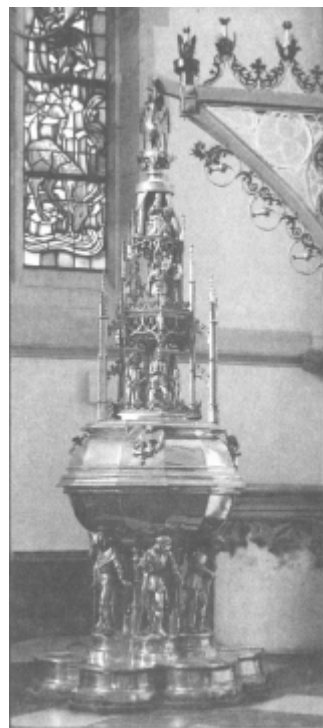


Рис. 18. Позолочена мідна купіль 1492 р. Собор Св. Іоанна, Хертогенбос

Перли і коштовності біля його підніжжя символізують людські душі (гарні занепалі ангели), що загрузли в матеріальному світі. Катари й маніхеї уявляли душі у вигляді часток Божественного світла, всередині кожної з яких було палаюче ядро. Зображення перлів або дорогоцінного каменю часто використовувалося ними в якості символу душі і її ядра. У коптських маніхейських псалмах говориться про коштовності або скарбниці живої душі(106). Вони мають на увазі людей, які усе ще духовно живі, на відміну від демонів, що втратили шлях до порятунку.

Детально промальований рожевий фонтан, що опирається на горбики болота, виглядає привабливо прекрасним і в той же час лиховісним. Він являє собою складну конструкцію з численними башточками й різьбленими шпильми, що опираються на півмісяць. Здається, що фонтан має напіврослинне-напівтваринне походження. Деяким він нагадує омара або краба. У його основі куля, з отвором, з якого визирає сова, символ Ієгови-сатани. Куля — багатозначний символ. Він подібний на око, з якого сова вглядується в світ, але сама його округла форма насамперед символізує земну кулю. Так зване «око» ( про нього ми поговоримо окремо в п'ятому розділі) розташоване точно в центрі босхівського Едему. Згідно Френгера, художник композиційно фокусує на ньому увагу (107). У рамках катаризму це розуміється як знак влади Ієгови-Сатани над усією Землею, включаючи райський сад.

Ми вже відзначали раніше, що для середньовічних християн райський фонтан життя означав порятунок людства шляхом євхаристії. Фонтан духовної смерті в триптихові «Сад земних насолод» теж асоційований з причастям. Як указує англійський учений Діксон, за формою фонтан нагадує готичну дарохранительницю євхаристичного хліба(108). Але це не єдина асоціація. Він також нагадує велику позолочену купіль для хрещення, виконану в готичному стилі. Така купіль перебувала в соборі Святого Іоанна в Хертогенбосі (мал. 18).

Купіль була придбана собором в 1492 році й збереглася до теперішнього часу. Вівтар «Сад земних насолод» виконаний маслом по дереву. Дошки для цієї роботи, згідно Кляйну, були готові вже в 1460-1466 роках, але за рядом ознак цей витвір може бути датований не раніше 1503 року (див. главу 13).

Таким чином, у Босха було достатнє часу, щоб детально вивчити купіль перед тим, як створювати пародію на неї у своєму живописі.



Рис. 19. Ієгова. Фрагмент декору купелі (мал. 18).Хертогенбос



Рис. 20. Босх. Ієгова. Фрагмент лівої зовнішньої стулки вітваря «Сад земних насолод» (іл. 20)

Катари вірили, що Сатана встановив обряд хрещення водою для адептів Римської католицької церкви, яка утверджувала його правила й підносила його як бога (109). Примітно, що земна куля в основі рожевого фонтана, який є ключовим символом Сатани і його світу, займає те ж положення, що й водний резервуар для хрещення в купелі в Хертогенбосі. Нижня частина купелі разом з покриттям утворює кулясту форму, подібну зображеній Босхом у його фонтані.

Верхня частина купелі прикрашена гострими шпильями й маленькими статуями. Художник відтворює їхні обриси. Він не копіює статуї, а використовує прийом алюзії. Так, наприклад, в верхній частині купелі ми бачимо скульптурне зображення Ієгови, що сидить у ніші (мал. 19). Ця скульптура з'явилася прообразом босхівського Ієгови, зображеного художником на зовнішніх стулках вітваря «Сад земних насолод» (мал. 20). Розташування півмісяця у фонтані аналогічне розташуванню скульптури в купелі.

У XV столітті, як ми вже говорили, півмісяць служив символом диявола. Використання цього символу на місці зображення Ієгови явна ознака того, що для автора картини між Ієговою і Сатаною немає відмінностей. Творець світобудови і є Сатана, Князь світу цього. Інший його символ — сова — невпинно стежить за всім зі чрева землі біля підніжжя фонтана.

Земна куля в здобутку Босха, як і основа купелі, опирається на символічні зображення занепалих душ. У відповідності з маніхейською традицією вони виглядають виблискуючими дорогоцінними каменями. У християнському трактуванні занепалі душі описувалися як покалічені фігури. У католицькій купелі ми бачимо скульптури калік, які чекають, що хрещення очистить їх від гріха й принесе їм порятунок (110). Згідно з церковною доктриною, душа кожної новонародженої людини створена шляхом первородного гріха. Катари, навпаки, вважали, що душі всіх немовлят протягом тисяч років перебувають у пастці реінкарнацій. Ці душі порочні, але їх заснула духовність могла бути пробуджена катарським обрядом духовного хрещення (див. глави 7 і 8). Катари вважали, що духовне хрещення звільняло душу від гріховного пута, а хрещення водою лише більше обплутувало її пупом Сатани.



## Капкан чуттєвості

Занепалим душам, які в роботі Босха лежать у бруді біля фонтана житті, мабуть, належить загрузнути в обмані релігії Іегови-сатани. Неправильне віровчення не було єдиним його засобом для залучення душ у земне існування. Згідно катаризму, він використовував інший більш діючий метод, заманюючи красою матеріального світу й пропонуючи тілесні задоволення. Спочатку випробуванню чуттєвістю піддалися Адам і Єва. У центральній частині триптиха «Віз сіна» Босх зображує прабатьків людства, що споживають у райському саду «плоди зла», як їх називає Таємна книга(111). Плоди дозволяють їм пізнати почуттєві насолоди. Виявившись у путях фізичного життя, вони втрачають чистоту і безвинність.

В Едемі триптиха «Сад земних насолод» Босх дає більш складне езотеричне трактування цієї догми. Адам і Єва, зображені на передньому плані картини, стоять на краю прірви земних спокус ( кол. іл. 22). Вони відділені від фонтана заростями дерев.

Разом з Ісусом (роль Рятівника в цій сцені буде розглянута далі в главі 5) вони становлять окрему композицію, у якій розкривається основна тема всього здобутку. Адам і Єва — це першоджерело роду людського, першооснова безперервних народжень і матеріалізації душ, обманутих принадами світу цього. Адам сидить спиною до Древа пізнання добра й зла (його вигадливе зображення ми також розглянемо в главі 5). Наслідки вживання в їжу «плодів» ілюструє кролик, що розташувався на землі за лівою рукою Єви. Кролик — загальновідомий символ плідності й надмірної любовної ненаситності.

На задньому плані Едему Босх зображує численних нащадків перших чоловіка й жінки (точніше, душі їх нащадків) в образі зграї маленьких птахів, які облітають високу, подібну на скелю конструкцію (кол. іл. 24). Печери в скелі є прадавними символами матки й означають народження в матеріальному світі. Частина птахів проходить через кам'яне яйце — інший прадавній символ народження. Рух зграї, що пролітає крізь печери в скелі й входячої у яйце, символізує цикл реінкарнацій. Катари вірили, що людські душі, спіймані Сатаною в колесо народження й смерті, осуджені постійно повертатися на Землю. Абсолютні катари вважали, що людські душі можуть втілюватися у тварин і навіть рослини. Помірні катари, до яких відносився Босх, не погоджувалися з цим. Вони стверджували, що людські душі завжди перевтілюються в людей(112). Незалежно від деяких різночитань усі катари були переконані, що душа зможе уникнути сумної долі, якщо досягне духовного пробудження. Неосвічені душі залишаться в матеріальному світі до Страшного суду, і доля їх жахлива(113). Сатанинський план почався з втілення занепалих ангелів у тілах Адама й Єви, був продовжений захопленням душ у пастку земних задовольень і брехливих релігій, а закінчиться він вічною карою для тих, кому не вдалося знайти шлях до порятунку.

Американський письменник Пітер С. Бігль помітив, що центральна частина триптиха показує райський сад не в минулому або майбутньому, а в даний момент (кол. іл. 21). Перед нами світ насолод, який утримує душі тілесними задоволеннями. У центрі зображений синій фонтан, який читається однозначно як фонтан духовної смерті. Він оточений чотирма фантастичними рожевими і синіми будовами, що нагадують скелясту конструкцію лівої частини триптиха. Це — ворота на границі Едему. Традиційні чотири ріки впливають з них, обмиваючи Землю. Невеликі фігурки (аналог згаданих птахів) входять-виходять з воріт і поринають у ячну шкарлупу ліворуч від фонтана (кол. іл. 26). Босхівський опис Едему відбиває доктрину катарів, викладену в Таємній книзі, про те, що сатанинський рай успішно функціонує й сьогодні. Сатана користується ним, уводячи в оману людей, що наївно вважають, що рай — місце гарне(114).

Інакше кажучи, Едем — це ілюзія раю, де душі, очікуючі перевтілення, проводять незначний період часу між життями. Альбігойські катари на допиті інквізиції називали земний Едем «місцем відпочинку» (115).

У їхній космології це був тимчасовий притулок, де душі могли знайти мир і розраду після тривожного стомлюючого посмертного переходу (див. главу 12). У Босха душі, що виявилися в цьому місці ілюзорного щастя, не стільки відпочивають, скільки насолоджуються. Його Едем населений безліччю живих чоловічків, які прогулюються, плавають, перекидаються, немов виявившись раптом у райському сні (кол. іл. 21, мал. 48). Ніхто з них не прагне нагору до більш високого духовного раю. Вони усі щасливі тим, що залишаються на Землі. На даному етапі демони виглядають привабливо. Навколо багато маленьких бісів, грайливих і зовсім не страшних. Деякі з них приймають форми заворожуючих русалок з риб'ячими хвостами. Вони заманюють людські душі спокусами, а не загрозами. Здається, тут найбільш підходяще місце для насолод. Душі, заколисані обманом, погоджуються на нове втілення.

Сцени на передньому плані центральної частини триптиха повторюють вчення про спокусу й реінкарнації. Юні оголені тіла білих і чорних людей розважаються на землі й у воді. Вони виглядають напрочуд еротично, але ці прагнучі насолод чоловіки й жінки залишаються по-дитячому безневинними, незважаючи на сумнівного роду витівки, якими вони займаються. Причина такого трактування пояснюється просто. Призначення цих фігурок, як і чоловічків на задньому плані, у тому, щоб стати душами всіх рас людства. Згідно з традицією середньовічного мистецтва вони зображувалися юними, оголеними й безневинними. Відмінність тільки в тому, що традиційні середньовічні душі так себе не поведуть. Після смерті вони відразу направляються в чистилище, у пекло або на небеса, а не граються й не радіють з того, що втіляться в новому тілі, у якому знову зможуть віддаватися тілесним задоволенням. У здобутку Босха душі ведуть себе відповідно до катаро-маніхейського віровчення, стверджуючого, що душа, одного разу потрапивши в колесо реінкарнацій, настільки сильно піддається бажанням тіла, що постійно падає назад в матеріальний світ.

### **Символіка фруктів, насіння і ягід**

На передньому плані центральної частини триптиха Босх показує не тільки душі, що жадають задоволень, але й усілякі раковини, перлини, фрукти, насіння і ягоди. Звичайно дослідники інтерпретують їх як символи сексуальності, і частково це правильно. Але в цих предметів є й інші значення. Їхня символіка стане яснішою, якщо ми глянемо на них через призму катаро-маніхейської віри.

Маніхеї вважали раковину символом фізичного тіла. Перли, як ми вже відзначали, означають душу, точніше світлоносное ядро душі, збережене занепалим ангелом. Такі описи зустрічаються в коптському маніхейському трактаті «Кефалайя». Тут крапля дощу (ядро душі), падаючи в море (символ матерії), перетворюється в перлину усередині Раковини(116).

Маніхеї й катари вважали, що ядра душі або «ангельське насіння» могли ділитися з кожним новим народженням. Таким чином, вони всі більш і більш поринали в матерію(117). У лівій частині триптиха «Сад земних насолод» Босх зображує ці палаючі іскри світла в вигляді дорогоцінних каменів або перлин. Такі ж «коштовності» повинні бути й у центральній частині, де душі готуються до народження у нових тілах. Вони, дійсно, там є. Дорогоцінні камені й перли видні, наприклад, за хвостом миші, що влазить у скляну трубу. Але значну частину «ангельського насіння» у цьому витворі, як і в ряді інших робіт, художник зображує блискучими насінинами і ягодами, якими харчуються душі, представлені у формі птахів або маленьких оголених фігурок.

Подібне зображення «ангельського насіння» має прадавнє коріння. Так, в елевсинських містеріях зерна пшениці, що проросли навесні, є символом воскресіння з мертвих. Вони також згадуються у Євангелії від Іоанна (12:23-25). Зерно повинне вмерти в матеріальному світі, щоб знайти життя вічне. Про це говориться й в одному з коптських псалмів(118). Аналогічні уявлення лежать в основі маніхейських ритуальних бенкетів, під час яких вибрані споживали їжу, що містить частки світла. Це були дині, деякі інші

яскраві фрукти й блюда, приготовлені з зерен пшениці. Ритуал зображений на маніхейській мініатюрі IX століття, знайденій в Турфанському оазисі (кол. іл. 27). Ідея полягала в тому, що вибрані, споживаючи «світлоносною» їжу, наповнювали світлом, що утримується в ній власні душі. Коли їхні тіла помирали, їхні душі, напоєні світлом, звільнялися від пут матерії(119).

Катари (священники й слухачі) проводили ритуал, під час якого вони розламували і їли хліб. Цій церемонії вони не надавали такого ж значення, як маніхеї(120). Разом з тим основна ідея маніхейського ритуалу не зникла згодом. Вона отримала своє пластичне відбиття в картинах Босха, де світлоносні ядра людських душ зображені виблискуючими фруктами й насінням. Їх можуть склювати птахи, їх можуть з'їсти люди, і тоді «божі іскри» виявляться впійманими в пастку людських душ. Вони не вирвуться на волю доти, доки людям не вдасться звільнитися від прив'язанієns до матеріального світу Сатани.

У триптиху «Сад земних насолод» Босх пропонує своєрідне трактування теми душі і її світлоносного ядра. У деяких душ ми бачимо виблискуючі ядра на головах, інші тримають їх і так далі. Насіння і ягоди офарбовуються в різні кольори в залежності від гріха, який вони означають. Червоні збуджені пристрастю, сині указують на перенасичення. Крім того, у саду зустрічаються дивні образи напівлюдей-напівраковин. Тіла людей різноманітні й дивовижні, як і «ангельське насіння». Деякі сполучені з пустотілими плодами, інші немов покриті тонкою шкіркою й розфарбовані всіма фарбами. Примітно, що уявлення про шкірку плода як аналог людського тіла зустрічається в маніхейських текстах. Наведемо невеликий уривок маніхейського коптського псалма:

Не будь подібним на гранат,  
Чия шкірка гладка,  
Чия шкірка гладка,  
Але він містить порох (121)...

Босх майже буквально передає метафори маніхеїв, зображуючи величезну раковину замість сидниць людини. З раковини стирчать ноги коханців і під ними розсипані перли. Це — свого роду візуальна гра слів, де «ангельське насіння» слід розуміти як «насіння» у буквальной інтерпретації.

## Коло тварин

У центральній частині картини безпосередньо за фантазмагоричним світом душ і тіл переднього плану Босх розміщає кругову процесію вершників на тлі райського пейзажу. Вони їдуть верхи на різноманітних тваринах навколо водойми зі звабливими купальницями.

У часи Босха такого роду зображення були метафорою статевого акту(122). Тут є й деякі додаткові нюанси. Водойма з жінками, навколо якого рухаються наїзники, означає жіночий статевий орган. Цей образ немов вийшов зі сновидінь. Можливо, Босх витягнув його з глибин власної підсвідомості й використував в якості символу зачаття. Художник образотворчими засобами підкреслює його як основну мету прагнення (кол. іл. 22) і повторно акцентує, розташувавши подібну водойму з демонами поруч із Адамом і Євою в центральній частині триптиха, а також круглий ставок з бісами й грішними душами в правій частині триптиха (кол. іл. 23).

Босхівське трактування сексуальних відносин дуже далеке від сучасних уявлень. У нашу постфрейдівську епоху людина з такими поглядами виявилася б у черзі до психоаналітика. Але не слід забувати, що середньовічними маніхеями й катарами статевий акт сприймався як основна причина гріхопадіння, що призвела до нескінченних мук душі в матеріальному світі. Нескінченний рух вершників по колу в картині Босха не тільки символ гріха насолодопристрастності, але й очевидна метафора колеса народження й смерті. Маніхеї порівнювали колесо реінкарнацій з зодіаком, який захоплює душі з високих сфер і занурює їх у матерію, втілюючи на землі в новому тілі(123). Коло тварин означає також прадавній зодіакальний цикл, досить популярний і в часи Босха(124).

Таким чином, Босх надає йому багатопланове значення: це й хтивий танець, і символ жіночого статевого органа, і колесо народження й смерті, і астрологічний зодіакальний цикл.

## Глава 4.

### Доля ввійманих у пастку душ

Нами розглянута центральна частина цього витвору «Едем», де душі віддаються всіляким задоволенням. В іншій частині «Пекло» Босх наочно показує, що їхні задоволення короткострокові. Вчасно не спохопившись, дурні маленькі душі виявляються в пастці. Ілюзія зникне, і вони виявлять, що замість саду земних насолод потрапили у казан пекельних страждань. Але буде занадто пізно.

#### Доля Землі

У правій частині триптиха «Сад земних насолод» (кол. іл. 23) Босх ілюструє, у що перетвориться світ (включаючи сатанинський райський сад) після того, як буде прийнято остаточне рішення про долі всіх душ. Тут прекрасний пейзаж лівої й центральної частини стає картиною вічних страждань. Колесо реінкарнацій зупинене, і більше немає можливості розірвати сатанинське путо матерії. У Таємній книзі катарів говориться, що після Страшного суду кромішня тьма накриє землю, геєна вогненна вийде з надр і поглине все від землі до склепіння небесного(125).

У верхній частині босховського «Ада»(Пекла), що жахає у своїй красі, ми бачимо землю в мороці й незліченне число душ, засуджених горіти в вічному вогні. Центральне положення в картині займає білий монстр, що уособлює дійсну сутність матеріального світу, розкрити Страшним судом. Аналогічно фонтанам фізичного життя в інших двох частинах триптиха монстр зображений у самому центрі композиції. Він і є той самий «прекрасний фонтан життя», показаний у його дійсному обличчі як торжествуючий образ духовної смерті. Форма його тіла нагадує розбите яйце на опорах чи то з сухих дерев, чи то з обгризених кісток. Усе це — символи безплідності й порожності матеріального світу. Сатанинський монстр задумливо й байдуже оглядається на душі в пеклі, де він займає чільне місце. Тепер для душ, оточених злісними демонами, земні радості перетворилися в страждання.

У лівій і центральній частинах триптиха фонтани стоять у водоймах, тоді як у правій частині пустотілі деревоподібні ноги монстра опираються на човни, умерзлі в лід. Вода, яка колись відігравала таку важливу роль у світі насолод, тепер замерзла й затверділа. Ноги монстра в обмерзлій водоймі символізують древо смерті. Подібний образ мертвого дерева Босх використовує й у картині «Корабель дурнів» (кол. іл. 15), а також у численних малюнках.

Душі, що піддалися спокусам, пливають на суденцях з деревами замість щогл. Хибка нестійка позиція човнів має на увазі можливість змін. Але після Страшного суду вода перетворилася в лід. Виходить, час реінкарнацій пройшов, і разом з ним зникла можливість змін.

Босхівський сатанинський монстр у замерзлому озері нагадує опис Сатани, затиснутого в льоду в самому центрі землі, в «Божественній комедії» Данте («Пекло», пісня XXXIV ). Нерухомість і твердість характеризують подальший розвиток матерії поза світом і духу. Що залишилося виблискуюче «ангельське насіння» також заморожене. Вони втратили свої духовні ядра й перетворилися в металеві предмети: щити, шоломи або емблеми. Відтепер і навіки вони занурені в матеріальний світ і стали його частиною.

#### Повстання з пороку й Страшний суд

Права частина триптиха «Сад земних насолод» показує, як буде виглядати Земля після Страшного суду. У ряді інших витворів Босх також звертається до цієї теми, зображуючи прийдешні катастрофи планетарного характеру. В основному роботи, у яких художник відбив свої бачення Страшного суду й жахливих катаклізмів, збереглися до

наших днів тільки в якості гравюр або окремих фрагментів. Тільки в Брюгге й Відні є повністю збережені картини (кол. іл. 28, 30 - 32). Ліва частина віденського триптиха, правда, ушкоджена й переписана пізніше іншою рукою. Відзначимо, що усі «Страшні суди» Босха мають одну істотну особливість: відсутність необхідних відмінностей між правими частинами, де традиційно зображують пекло, і центральними, які повинні описувати Страшний суд і повстання з пороку. Крім того, унікальність босхівського пекла в тому, що воно ніколи не розташовується нижче землі.

Пекло є продовженням земного світу. На думку катарів, сама земля і є пекло(126). У центральній частині вітваря Босха «Страшний суд» і на землі, і в пеклі ми бачимо ідентичний темний пейзаж з язиками полум'я, що піднімаються в небо (кол. іл. 30). Пейзаж повністю відповідає описам Страшного суду в згаданій Таємній книзі. У роботах Босха (а також у копіях) на тему Страшного суду показано, що кілька душ в останній момент можуть бути врятовані ангелами (див. главу 11; мал. 37). Але більшість залишаться на землі. Деякі з них (наприклад, на других планах центральних частин триптихів), здається, намагаються відірватися від землі для нових перенароджень. Очевидно, що їхні спроби урятуватися безуспішні, а спротив даремний. Вони загрузли в брудній драговині, яка затягує їх усе глибше. Іноді на поверхні залишаються тільки ноги.

Зображення подібних спроб «відродитися» присутні у всіх роботах Босха на тему Страшного суду, включаючи триптих з Брюгге (кол. іл. 28). Відповідно до катароманіхейських догм після Страшного суду реінкарнацій уже не буде, світлі душі отримають життя вічне у духовній іпостасі, а грішники назавжди залишаться у владі Сатани(127). Вони приречені горіти в геєні вогненній вдальні від Царства світла. За винятком верхнього правого кола стільниці «Сім смертельних гріхів», що перебуває в Мадриді (кол. іл. 36; у главі 3 ми доведемо, що робота не належить кисті Босха), зберігся тільки один його здобуток, у якому трактування сцени відродження на перший погляд близьке загальноприйнятій. Це фрагмент вітваря «Страшний суд» (Мюнхен, кол. іл. 29). Тут, як і в інших роботах, зображені грішники, загрузлі в болоті. Але є й ті, кому частково вдалося вибратися з могил. Ми бачимо кілька припіднятих фігур, а також надгробні плити й савани, що відповідає канонічним описам повстання з мертвих. Разом з тим у катаризмі цій атрибутіці надавалося зовсім інше значення. Доли грішників назавжди пов'язані з матеріальним світом, тобто сферою духовної смерті. З точки зору катарів, і надгробні плити, що й розвиваються савани босхівських душ означають їхнє безповоротне падіння в царство смерті.

В «Страшному суді» Босха, що перебуває в Мюнхені, нещасні чоловіки й жінки, що страждають від холоду й болі, пильно дивляться вгору. Враховуючи, що більша частина цього здобутку втрачена, можна лише припускати, що їх розпачливі погляди звернені до уже недосяжних для них духовних небес. Таке трактування відповідало би описам катарської Таємної книги й маніхейським текстам, знайденим у Турфанському оазисі (наведені у введенні). В них говориться про Бога й урятовані душі, що зійшли на небеса, минаючи твердинь піднебесних грішників, що й звідти дивляться на муки, на землі. Очевидно, грішники, зі своєї сторони, спрямовували до них погляди у даремному благанні. Босху, звичайно, були знайомі ці описи, що і знайшло відбиття в створених ним образах.

Художник показує, що грішники, виявившись у пеклі, усвідомлюють увесь жах свого положення й вдаються в повний відчай. Вони виглядають ледь пркинутими від сну, але пробудження вже не веде їх до нових реінкарнацій. Один з них хапається за єпископську митру, немов розуміючи, що вона привела до його загибелі. Інші фігурки прикривають сороміцькі місця, здогадавшись, що саме плотське прагнення причина їхніх нещасть. Для них цикл народження й смерті з його ілюзорними задоволеннями завершений. Їм немає шляхи до порятунку. Як частина матеріальної сфери вони віддані у владу Сатани.

## Глава 5.

### Спаситель в світі Сатани

#### Дух і душа

Згідно катаризму, занурені в матерію душі стають ніби «сп'янілими» або «заснулими» і забувають про своє дійсне походження. Саме такі легкодумні душі розважаються собі на загибель в «Саду земних насолод». Їм необхідно «пробудитися», щоб згадати свою духовну природу й усвідомити своє призначення.

Пробудження — перший крок до спасіння, початок дійсного знання або гнозису. У катаро-маніхейських текстах зустрічається поняття «спаситель», котрий може бути персоніфікований, але, частіше, це — дух кожної окремої людини. Він спускається з Царства світла в тьму матерії, щоб допомогти занепалій душі. Катари й маніхеї вірили, що до падіння на землю ангел-душа і його дух являли собою єдине ціле, але у процесі матеріалізації були розділені. Виявившись на землі, душа підкоряється бажанням тіла, поринаючи в світ почуттєвих задовольень. Дух, тимчасово забутий, існує окремо в развоплоченій формі й не зазнає руйнуючого впливу гріха (128). Доктрина про поділ душі й духу запозичена катаризмом з найдавніших віровчень (див. введення). Вона також присутня у Старому і Новому Завіті, де душу називають «nefesh» або «psuché», а дух — «ruach» або «pneuma». На початку нової ери ця доктрина була досить поширена, зокрема, її дотримувався александрійський філософ III століття Оріген. Але в 553 році н.е. Другий Константинопольський собор засудив позицію Орігена й вилучив доктрину з прийнятого канону. Ідея про те, що люди мали Божественний дух, і могли знайти шлях до порятунку у випадку возз'єднання душі з духом, здавалася неприпустимою тому, що применшувала значення місії Христа.

Вона також суперечила церковній догмі про Його самопожертву заради порятунку людства. Разом з тим поділ душі й духу мав настільки важливе значення, що навіть у рамках навчань офіційної церкви ніколи повністю не усувалося. Прикладом тому є письменна італійських середньовічних християнських містиків Арнольда Брешианського й Іоахима Флорського. А в ісламському світі ця ідея стверджувалася філософом Аверроесом з Кордови. Вона присутня і в тлумаченнях Біблії єврейськими каббалістами (129).

З моменту виникнення гностицизму в ньому була відбита ідея про поділ душі й духу і їх наступному можливому зєднанні. Цій темі присвячений чудовий віршований здобуток за назвою «Пісня про перлину». Це — одна з трьох частин, складаючих апокрифічні «Діяння Фоми», відомі в епоху Середньовіччя. Тексти виявлені в числі гностичних апокрифів в Наг-хаммаді (Єгипет) і, поряд з Євангелієм від Фоми, безпосередньо пов'язані з маніхейством. «Діяння Фоми» були, імовірно, написані в Месопотамії приблизно в 200 році н.е. На думку багатьох учених, саме вони вплинули на світогляд Мані (130). Уявлення, знайшовші своє відбиття в «Діяннях Фоми», допомагають пояснити й іконографію Босха. «Пісня про перлину» описує пришестя Рятівника в матеріальний світ з місією врятувати впавші «перлини» (душі). Навіть Рятівник стає тимчасово «сп'яненим» і «заснулим», тобто впадає в духовне забуття. Але йому вдається врятувати перлину й повернути в її дійсну обитель.

Рятівник, з погляду маніхеїв і катарів, це — колективний дух, такий же, як для кожної людини власний особистий дух (131). У маніхействі Рятівник міг бути персоніфікований в образі Мані або Ісуса, але в катаризмі (імовірно, з метою безпеки, як ми вже відзначали у введенні) Ісус залишався єдиною персоніфікацією Рятівника (Спасителя). Катари вважали Ісуса посланником Світла, який спустився на землю заради порятунку людства.

## Древо життя й Древо смерті

Образи Ісуса в картинах Босха набувають іншого значення, якщо розглядати їх відповідно до догм катаризму. Ісус, що стоїть між Адамом і Євою, в «Едемі», лівій частині триптиха «Сад земних насолод» (кол. іл. 22), сприймається як Рятівник (колективний дух), що попереджує Адама (занепалу колективну душу) про земні спокуси. Цей відомий за маніхейськими текстами сюжет отримав назву «Пробудження Адама». Поряд з маніхейством, що дає докладний його виклад, сюжет також згадується в італійській антикатарській полеміці 1235 року «Liber Supra Stella»(132) — єдиному свідченні, що дійшло до нас, про присутність його в катаризмі. За цим документом ми можемо скласти якесь уявлення про його тлумачення у втрачених катарських книгах.

Як приклад можна привести такий опис:

**...Ісус Світлоносний наблизився до Адама Безневинного й розбудив його від сну смерті [неуцтва], щоб він сприйняв великий дух [духи]... Він розбудив його й тримав, і тряс його; і Він відігнав від нього лукавого демона [жадібність або прагнення] і віддалив від нього великого архонта жіночої статі [бажання]. Тоді Адам оглянув себе й усвідомив, хто у світі Сатани він є. І Він [Ісус] показав йому Всевишнього, і виявив йому Себе [Свою Світлоносну сутність], кинутого... на розтерзанні леопардам і слонам, і на поживу псам голодним, скованого путем матерії в Царстві тьми. І... Він [Ісус] учив його [Адама] і дав йому утішитися з плодів Древа життя. І споживши їх, Адам прозрів і заплакав, і він вивищив голос свій... і вирік « О, горе мені, горе! і творцеві тіла мого — темниці душі моєї, і бісам, що поневолили мене» .**

Зображені в Едемі звірі, наприклад на передньому плані кішка, що схопила зубами мишеподібного монстра, на задньому плані лев, пожираючий оленя, ілюструють процес матеріалізації душ, спійманих у пастку реального світу. Ці душі підлягають порятунку, першим кроком до якого є пробудження шляхом «вкушання» плодів Древа життя.

Розглядаючи босхівський Едем з його символікою зла, задаєшся питанням: де ж перебуває Древо життя? Відповідь проста. Воно ототожнюється з образом Ісуса, Рятівника й Учителя, якого слухає Адам. Таке розуміння присутнє й у маніхействі, і в катаризмі. У коптських псалмах маніхеїв про це говорить відкрито. Аналогічні уявлення зустрічаються в анонімному тексті тринадцятого сторіччя, відомому катарам за назвою «Маніхейський трактат»(134).

Споживання плодів є метафорою передачі знання, яке приводить до порятунку. Адам усвідомлює, що створений як безсмертний дух, для якого фізичне життя являє собою духовну смерть. Але його пробудження тривало недовго. Незабаром він забуває застороги Христа й, піддавшись спокусам, пробує інші плоди — плоди пізнання зла. Це не приводить душу Адама до остаточної загибелі.

До настання Страшного суду йому буде надана безліч можливостей досягнути просвітління. Доки душа жива, Рятівник завжди перебуває поруч, щоб вказати їй шлях до порятунку.

У Таємній книзі говорить, що райська рослина з сатанинськими плодами зла — це виноградна лоза(135). У Босха виноградна лоза обвиває стовбур дерева за Адамом. Маніхеї називали виноградне вино «жовцю Князя тьми», оскільки вино сп'янює й веде до духовного забуття(136). Випивши його, душі забувають свою дійсну природу і тонуть у матеріальному світі.

Виноградна лоза — символ маніхейського древа тьми. Ця рослина є дуже важливим образом у гностичній і маніхейській літературі, де воно описується як дерево смерті, гіркоти й зла. На відмінність від Древа життя, тотожного Рятівникові, дерево смерті



належить Сатані і його світові матерії. Коптські псалми маніхеїв, наприклад, згадують корінь дерева гіркоти(137). Вони асоціюють гіркоту й тьму цього дерева з земним втіленням у фізичному тілі. Псалми говорять « про тіло смерті» або описують тіло як створіння тьми(138).

Одне з гностичних євангелій з Наг-Хаммади так описує Древо смерті:

**...його плоди є гріх;**

**його насіння — прагнення.**

**Воно росте з мороку;**

**Що спожили його плодів поринають у пекло,**

**у Царство тьми(139)...**

Зображення Древа життя й Древа смерті, яким маніхеями надавалося велике значення, збереглися в маніхейських фресках і манускриптах. Зображення, датовані IX століттям, знайдені в Турфанському оазисі (Центральна Азія). Наприклад, настінний живопис печери в Базакликові Турфанського регіону (мал. 21). Ми бачимо групу маніхеїв, що моляться перед великим деревом з трьома стовбурами.

Дерево росте з кулі, яка являє собою небесне склепіння, покриваюче Землю (див. схему 2 і глави 10 і 11). У Турфанською регіоні, де буддизм зливається з маніхейством, ці три стовбури — Мані, Ісус і Будда — означають три дороги в рай(140). Райські квіти й фрукти прикрашають гілки Древа життя. На інших недавно виявлених і ще не виданих наскальних малюнках, мабуть, зображене Древо смерті(141). Ці два конфронтуючі один одному образи є ключовими символами для маніхеїв і їх послідовників. Дана маніхейська антитеза знаходить своє відбиття в іконографії Босха. Як ми вже відзначали, у триптихові «Сад земних насолод» художник представляє Древо життя в образі Ісуса. В інших роботах, які ми розглянемо в наступних главах, Рятівник у світі Сатани Ісус з'являється або як Древо життя, або як антропоморфний хрест. У композиції «Сад земних насолод» саме Древо смерті (а не Древо життя) виявляється домінантою. Особливо велике значення йому надається в Едемі, де воно неодноразово повторюється в різних формах. Такі уявлення про множинність сатанинських дерев відповідають деяким маніхейським текстам, у яких говориться, що «Древо смерті розділене на безліч дерев... у них війни й жорстокість... вони далекі миру, повні абсолютного зла, і ніколи не дають благих плодів»(142).

Виноградна лоза гріха, що обвиває стовбур дерева за спиною Адама, є найбільш характерним зображенням босхівського Древа смерті. Розглядаючи картину через призму катаро-маніхейської традиції, можна помітити й ряд інших: рожевий фонтан з гострокінцевими рослинами, асоційований з Сатаною і його релігіями, або Древо смерті в центральній частині композиції у вигляді пальми, розташованої праворуч від рожевого фонтана (кол. іл. 25). У традиційному християнському мистецтві пальма, як і фонтан, є символом вічного життя. Босх кардинально змінює зміст цих зображень. В його інтерпретації пальма стає деревом духовної смерті, ілюстрацією тлінності й ілюзорності фізичного життя. Пальма немов росте з тьми, її коріння йшло в скелю прямо над печерою. Печера — прадавній символ матки й фізичного народження. Кожний, хто входить у її темну пашу, попадає в світ мороку й смерті.

Змія, що має те ж значення й подібне розташування, що й виноградна лоза гріха, обвивається навколо пальми смерті. Як і належить очікувати, змія в здобутках Босха (особливо в цьому) відрізняється від змій, яких звичайно зображують у райському саду.

При найближчому розгляді видно, що вона зависла вниз головою. Тонкий кінець її хвоста обвиває верхню частину стовбура дерева, а голова з чітко прописаним оком указує безпосередньо на вхід у печеру



Рис. 21. Ті, що поклоняються Древу життя, яке поміщено за межі неба. Маніхейська фреска. Бл. IX ст. Вікно 17. Базаклик, Турфанський оазис, Китай. (Г. Віденгрэн. Мані і маніхейство. Штутгарт, 1961. Лл. 16.)

Відразні рептилії виповзають з води й направляються в печеру. Зважаючи на все, перед нами занепалі ангели, що прагнуть до воплотіння. Припущення Фреєнгера, що це вогненні саламандри або священні ящірки Аполлона, не має достатніх підстав(143). (В дослідженні Френгера є багато цінних, глибоких думок, але дане його висловлення, швидше за все, розсмішило б Босха.)

Князь світу цього настільки домінує в створеному Босхом райському саду, що навіть образ Ісуса на першому плані здається неоднозначним. З одного боку, він представлений як Древо життя, або Рятівник, застерігаючий Адама, відсторонюючий від нього Єву. З іншої сторони, можна подумати, що зображений сам диявол, що виступає звідником Адама й Еви. Про це говорить деяка дивність обличчя Ісуса. Як відзначалося рядом авторів, художник навмисно спотворює його за рахунок посилення теплих тонів. Червоність пояснюється символікою алхімії(144). Згідно з Таємною книгою, після того, як Сатана впав з небес і став Князем світу й спокусником душ, його обличчя змінилася. Воно втратило своє сяйво й придбало колір розпеченого до червоного заліза, ставши символом страсті й прагнення. Дане трактування цілком пояснює червоне обличчя Ісуса в здобутку Босха.

Босхівську символіку сцени «сватовства» також пояснює катарська притча про те, як Сатана спокушає наших прабатьків задоволеннями плоті. У Таємній книзі ( згідно з її

віденською копією) говориться, що Князь світу з'явився Єві в райському саду у вигляді змія або гарного юнака. Він запалив Єву жаром плотських бажань, щоб задовольнити з нею своє прагнення. А потім змусив Адама запалати порочною пристрастю. З цього моменту Адам і Єва виявилися у владі плотських страстей і породили на світ дітей диявола й змія(145).

Може здатися дивним припущення, що фігура між Адамом і Євою є двоюким зображенням (двома сторонами однієї медалі) Ісуса й Сатани. Але воно відповідає доктринам помірною катаризму, що стверджують, що Сатана — старший син Бога Отця, а Ісус — його молодший син. Катари вважали, що після вигнання Сатани Ісус зайняв його місце в Царстві світла, а потім зійшов на Землю, щоб урятувати людство. Буваючи двома братами, темним і світлим, двома іпостасями Бога Отця, вони залишалися непримиренними ворогами, для яких Земля стала бойовищем.

Ці протиборчі всесвітні сили зустрічалися й у людських душах. І прадавні катари, і богомили кінця одинадцятого сторіччя, і Доменіко Сканделла, і мірошник-єретик з Фріулі в XVI столітті — усі вони стверджували, що в кожній людині поселяється злий дух, поряд з добрим(146). Ці два духи ведуть боротьбу в кожній душі так само, як Сатана й Ісус у Всесвіті, і в кінцевому підсумку людина повинна зробити вибір на користь одного з них. У иворіннях Босха образи Ісуса й Сатани можуть сприйматися як на особистісному, так і на всесвітньому рівнях. Вибір людини між ними — основна тема творчості художника, і прикладом тому є двоєке значення (Ісус застерігає, а Сатана спокушає) центральної фігури «Саду земних насолод».

## Відображене око Бога

Зображення Ісуса й Сатани в єдиному образі, яке ми тільки що розглянули, не характерне для творчості Босха. В інших його картинах Сатана й Ісус персоніфіковані як два різні образи або дані як два протиборчі початки. Босх часто представляє Сатану притаєним, спостерігаючим, а Ісуса, навпаки, відкритим людям, щоб вони могли легко впізнати його й прийняти його допомогу. Іноді Ісус перебуває поза землею, але в більшості здобутків Босха він стоїть в самому центрі матеріального світу, створеного Сатаною.

«Святий Іоанн на Патмосі» (Берлінська картинна галерея) — одна з найцікавіших і незвичайних композицій Босха. У цьому здобутку художникові вдалося з особливою експресією показати Ісуса у світі Сатани (кол. іл. 33). Земля зображена у формі подвійного кола, що нагадує око. Як і в інших картинах Босха, земний круг плаває посередині моря або ефіру, населеного демонами. Рій напівпрозорих бісів показує, що весь матеріальний всесвіт є сферою Сатани. Царство Сатани не позбавлене світла. Ісус знаходиться як у внутрішній частині кола (зіниці), так і в зовнішній його частині, де зображені Страсті Христові. До, з подробицями розгляду мучинь Рятівника — метафори страждань духу, зануреного в матерію — звернемося далі в цій главі.

В «зіниці» ми бачимо, як гігантський пелікан захищає групу з п'яти малюсінських чоловічків. На перший погляд може здатися, що це традиційне християнське зображення Христа у вигляді пелікана, що годує своїх дітей власною кров'ю. Але пелікан зовсім не розриває свої груди, він схилювся над групою душ, що мають потребу у його допомозі. Справжнє значення даної сцени ближче до катарської історії пелікана, чим до християнської притчі. Катари ніколи не стверджували, що Христос у буквальному значенні слова пролив свою кров заради порятунку людства, але вони дійсно вважали пелікана символом Христа. Згідно з притчею, розказаною катаром-проповідником під час процесу 1306 року в Лангедокові, пелікан, слідуючи за сонцем, пішов під землю, де сховав своє сяйво. Таким чином, пелікан зумів захистити своїх дитинчат від звіра, що переслідував їх, щоб убити. Звір, мабуть, є метафорою Сатани, а пелікан представляє Христа. Христос приховує свою світлоносність і приймає людський вигляд(147).

Босхівський опис місії Рятівника в зовнішньому колі сатанинського «ока», розташованого в чорній бісівській сфері, дуже незвичайний.

Що могло б надихнути художника на настільки дивне зображення? Воно діаметрально протилежне християнським уявленням про природу як втілення задуму Божого (див. введення). У Босха створена Сатаною Земля оточена демонами й повністю відірвана від Бога Отця і його Царства світла. Неможливо припустити, що цей світ створений добрим божеством. І тільки в самому центрі диявольського по своїй суті Всесвіту Христос намагається врятувати людство від вічного мороку.

Ідея, виражена художником у цьому здобутку, є абсолютною антитезою церковній доктрині. У гностичних апокрифах від Іоанна, так званому «Таємному писанні від Іоанна», можна зустріти метафору, що пояснює даний образ. Гностичне євангеліє (не плутайте з катарською Таємною книгою) не є маніхейською літературою. Але деякі з його постулатів, можливо, були сприйняті мессаліанами й передані ними катарам і Босху. Євангеліє використовує метафору ока як одну з моделей світобудови. Описання дане дуже коротко — однією пропозицією, а саме: «це те, що вдивляється в саме себе й у світло навколо себе...» Фраза могла бути легко пропущена, якби не пояснення Лейтона. Згідно Лейтону, Євангеліє порівнює Бога, або першопричину всього сущого, з оком, що плаває у світлоносному рефлексивному середовищі. Бог дивиться і бачить самого себе. Відбиття Його є створеною реальністю(148). Інакше кажучи, матеріальним Всесвітом або «другою реальністю» — дзеркальним відбиттям ока Бога.

У християнській традиції таке дзеркальне відбиття трактувалося би позитивно, але в гностицизмі все інакше. Босх показує, що відображення спотворює оригінал, оскільки права частина стає лівою і навпаки, як у дзеркалі. Відбиття стає демонічним, а не святим, тобто це — світ Сатани і його свити. Земля плаває в океані тьми, повному прозорих демонів. Диявольський океан — протилежність ангельській сфері світла, що оточує Бога. У витворі «Святий Іоанн на Патмосі» демонічне «око» протипоставлене колові, на яке з іншої сторони пильно дивиться святий Іоанн. На відміну від Землі небесне коло Іоанна золоте, а Марія з Дитиною (швидше в духовному, а не фізичному втіленні) перебуває в центрі його. Ми повернемося до розгляду цієї композиції в главі 12.

Контраст між бісівською землею Босха й ангельською землею в розумінні середньовічних християн стає очевидним, якщо порівняти босхівське темне коло з французькою мініатюрою XV століття з Британської бібліотеки (кол. іл. 34). Мініатюра зображує Бога Творця, що створює світ. Тут Творець стоїть на вершині зеленої круглої землі, оточеної стихіями води, повітря й вогню. Якщо придивитися до стихій повітря й вогню, можна побачити, що вони повністю складаються з ангелів. Таке зображення дуже далеке від уявлень Босха. Художник не заперечував доктрину про Бога, оточеного ангелами, але для нього творцем Землі був Сатана з демонами. Дійсний Бог і ангельські сутності довкола нього ніколи не ставали елементами видимого світу. З погляду Босха, ангели, що спускалися в матеріальний всесвіт, створений Сатаною, залишалися далекими цьому світові. Вони зайшли на чужу територію не з бажання відвідати її, а з єдиною метою врятувати «гарних» занепалих ангелів, захоплених світом Сатани.

### **«Сім смертних гріхів»**

Інше зображення відображеного ока Бога, тобто гріховного сатанинського світу, дане Босхом у здобутку «Сім смертних гріхів», виконаному як поверхня стола (Мадрид, кол. іл. 36).

Гібсон порівнює цю мальовничу роботу із середньовічними текстами про гріхи людські(149), розкриваючи її значення в християнській інтерпретації. Але у цій звичайній на перший погляд стільниці утримується таємне єретичне послання. У центр композиції — зіницю круглого ока — Босх поміщує стоячого в саркофазі Ісуса. Райдужна оболонка

ока розділена на сім частин, у яких зображені гріхи, а не Страсті Христові, як у картині «Святий Іоанн на Патмосі» (Берлін). Мадридське «око» плаває в темному всесвіті, поцяткованому маленькими точками й штрихами. Художник дає лише натяк на присутність демонів, не зображуючи їх.

«Око» оточене чотирма колами, що ілюструють апокаліпсис (Смерть, Страшний суд, Небеса й Пекло). У цих чотирьох композиціях ми бачимо традиційне християнське трактування сюжетів без авторських фантазмагорій Босха. У верхній лівій частині, наприклад, духовництво представлено позитивно. Проводячи церковний обряд, вони допомагають помираючій людині, яка йде в інший світ. Композиція (в тому випадку, якщо вона виконана Босхом) не характерна для творчості художника. Крім того, у верхньому правому колі реінкарнація душ дана в традиційному трактуванні, а не в босхівській ексцентричній формі. Тут фігури піднімаються з твердої землі, а не тонуть у болоті, що суперечить іншим роботам художника.

Причина благочестивого дотримання канону проста: ці чотири кола не належать пензлю Босха. Незважаючи на збереження загальної стилістики здобутку, художник, на думку ряду дослідників, не є автором кіл. Фігури, зображені в них, здаються застиглими й неприродними. Очевидно, що це робота іншого художника. На думку німецького історика мистецтв Юсті, вони виконані пізніше одним з учнів Босха. Спочатку композиція «Сім смертних гріхів» являла собою одне сатанинське око в мороці всесвіту(150).

Виникає запитання: коли ж були дописані кола? Відповіді ми не знаємо. Ясно лише те, що в цього здобутку не проста доля. В теперішній час ми не маємо точної інформації, але здається, що навіть саме «око» виконане не Босхом(151). У головних сюжетах, показуючих сім смертних гріхів, образи набагато ближче до його стилю, чим у колах, але й вони відрізняються за майстерністю виконання. Разом з тим ряд ознак показує, що «око» — точна копія загубленої роботи, а не повтор або нова версія іншого художника. У ньому є багато дивностей, які можуть бути прочитані як таємні послання катарів, а також негативне відношення до Римської церкви, що по своїй суті повністю відповідає оригіналам Босха. В 1560 році робота «Сім смертних гріхів» потрапила в колекцію короля Іспанії Філіпа II.

Відомо про інший варіант здобутку, що перебував в Антверпені. «Сім смертних гріхів» Ієроніма Босха згадані в описі майна Маргарети Боге, що жила в цьому місті й померла в 1574 (або в 1575) році(152). Швидше за все, в Антверпені перебував оригінал. Філіп II з таким інтересом віднісся до цього здобутку, що повісив його в спальні свого замиського палацу Ескоріал(153). Робота не служила за своїм призначенням для покриття круглого стола, хоча малюнок вимагає обходу з усіх боків, щоб розглянути кожний з семи смертних гріхів у правильному ракурсі. Розташування тексту припускає, що глядач перебуває перед образом Ісуса. До моменту придбання роботи Філіпом II, кола, орієнтовані на центральну фігуру, були вже дописані, завдяки чому картина стала більш підходящою, чим колись, для використання в якості настінного живопису.

Кола, що описують традиційні християнські догми про гріх і покарання, мабуть, наводили на благочестиві міркування Філіпа II, який довго розглядав «Сім смертних гріхів» на стіні своєї спальні. Текст також є тому підтвердженням.

Разом з тим у катаризмі таке плаваюче око зі сценами гріха несло в собі зовсім інший зміст. Катарі вважали, що гріхи людства свідчать про його низький духовний рівень. З їхнього погляду, душі на полотнах Босха страждали не стільки зі своєї вини, скільки за слабкість тіл, у які вони були укладені, і через втрату зв'язку з духом. Поряд з картиною «Святий Іоанн на Патмосі» (Берлін), що зображує Пристрасті Христові в райдужній оболонці ока, це око також відбиває пороки світу Сатани.

Образ Рятівника(Спасителя), що дивиться на нас з центру зіниці, дістає інший зміст при розгляді його з позиції катаризму. Для єретиків це — образ посланника Царства світла, зійшовшого в саме серце світобудови Сатани. У катаро-маніхейській традиції його рани і саркофаг не є символами спокути гріхів людства.

Навпаки, вони означають приношення Його в жертву Царству тьми й смерті заради отримання шансу на порятунок душ. Своїм самопожертвуванням Він не викупує людські гріхи, але дає кожній душі можливість урятуватися з Його допомогою. Він ідентифікований з духовним сонцем, як і пелікан у катарській притчі. Навіть перебуваючи в самому центрі Землі, Він оточений золотим сьйвом, подібним сонячним променям (кол. іл. 36). Це сьйво Рятівник поширює на зображених у зовнішньому колі неосвічених грішників, зайнятих світськими турботами.

Нижче напис на латині говорить: «Бережися, бережися, Бог бачить усе». Це можна було б трактувати як погрозу на адресу грішників. Але катарами напис прочитувався інакше. У катаризмі Рятуючий приходив на Землю тільки для того, щоб допомогти людству.

Він не гнівається й не карає. Виходить, напис не може загрожувати прийдешньою помстою. Ці слова належать Рятівникові. Він говорить, що інший «бог» підстерігає людей, і попереджує людство про небезпеку й необхідність остерігатися «злого бога».

У композиції Босха є присутнім і це друге зле божество, але його важко відразу побачити. Лише при найбільш уважному розгляді можна помітити в сюжеті про гріх обжерливості босхівський символ Іегови-сатани — сову, що сидить у темній наддверній ніші (кол. іл. 37). Її ненаситність асоційована з «пожираючим» душі Сатаною. Поруч з дверною нішею зображена висячий на стіні капелюх зі стрілою, котра також нагадує про полювання. Сова — нічний хижак, підстерігаючий здобич. Художник розташував її безпосередньо за світлоносною фігурою Ісуса, що може інтерпретуватися як протиставлення світлих і темних сил. Босх композиційно протиставляє добро й зло, залишаючи за людством вибір між ними.

Два написи — над і під «оком» — також розкривають глибинний зміст здобутку. Вони можуть здатися традиційно християнськими, але насправді свідчать про дуалізм світогляду Босха, указуючи на дійсне значення стільниці. Латинський вираз над «оком» говорить:

**Тому що вони народ, що втратив розум, і немає в них змісту.**

**О, якби вони розсудили, подумали про це, зрозуміли, що з ними буде!**

**(Втор. 32:28-29)**

Такі слова міг вимовити тільки той, хто був стурбований долею грішників. Босх, очевидно, вкладав їх у уста Ісуса. Зміст другого виразу внизу композиції однозначний, оскільки це слова Іегови:

**І сказав: сховаю обличчя Моє від них і побачу, який буде кінець їх;**

**Тому що вони рід розбещений, діти, у яких немає вірності.**

**(Втор. 32:20)**

Навіть якщо не знати про біблійне джерело цитати, ясно, що слова ці не належать Ісусу. Адже Ісус ніколи не приховував свого обличчя. Він завжди відкритий і доступний. Це слова сови з сюжету про гріх обжерливості, яка причаїлася й стежить за тим, як людство котиться до своєї погибелі. Даний вираз Іегови характерний і для багатьох інших здобутків Босха. Сову, що спостерігає нишком за людськими гріхами, можна знайти практично в кожній картині художника.

За сюжетом про гріх обжерливості впливає опис гріха ліні (кол. мал. 38). Тут черниця входить у кімнату, простягаючи чотки сплячій на стільці перед каміном людині, але та занадто ледача, щоб проявити інтерес до християнського благодіяння. Як і в інших роботах

Босха, справжній зміст зображуваного відрізняється від поверхневого враження, що виникає при безпосередньому сприйнятті. Художник передає приховане послання за допомогою знаків і символів, подібних на дивні або смішні деталі. Та, навряд чи черниця буде носити червоне плаття під чорною рясомою. Де це бачено? Дивність могла б бути пояснена звичайними фантазіями художника, якби не трактувалася як знак, що молода черниця з легкою ходою в дійсності підступна спокусниця. Вона входить у кімнату ліворуч, так само як і домогосподарка, яка приносить частування в сюжеті про обжерливість, тобто є джерелом спокуси. Вона гарна, а чотки в її руках зроблені з яскраво-червоних намистинок, подібних до босхівських фруктів і ягідів з триптиха «Сад земних насолод». І фрукти, і червоні намистинки можуть означати світні душі, розбещені прагненням і призначені для нових реінкарнацій. В розумінні еретиків зображена Босхом черниця з її молитвенником й чотками є символом не духовної чистоти, а диявольської спокуси під маскою церковного благочестя.

Негативне трактування образу черниці в сюжеті про гріх ліні підтверджується деталями, зображеними художником у дверній ніші над головою сплячого чоловіка. Тут ми бачимо глечик (символ дружини) і арбалет (символ чоловіка, а також полювання). Два веретена, що стирчать з глечика, є традиційними символами колеса реінкарнацій і говорять про ентропію душі, захопленої матеріальним світом (див. також главу 7). Заснула на стільці людина занадто байдужа, щоб боротися зі злом, і, що ще більш важливо, вона «спить» у гностичному змісті слова. Вона обманута матерією й не усвідомлює, що Ісус готовий урятувати її.

Спляча людина духовно пасивна, але це звичайна людина, душа якої усе ще жива. У неї залишається можливість вибору між Ісусом і Сатаною, судячи з зображеної в ніші каміна яскравої перлини (його душі). На димоході над нею перебуває кругле золоте блюдо й свіча. Блюдо й свіча — символи Ісуса, оточеного духовним сяйвом. Саме розташування перлини між святими зображеннями над нею й полум'ям у ґратах нижче її є досить істотним, оскільки висока температура й світло вогню належать світові Сатани з усіма його пристрастями й бажаннями.

Також блюдо, свіча над каміном і перлина в каміні (червоному у цьому випадку) видні через дверний проріз у сюжеті про гріх гордині (кол. іл. 36). У головній сцені жінка милується своїм відбиттям у круглому дзеркалі. Вона стоїть в кімнаті, яка освітлена зліва подвійним вікном, на підвіконні лежить апельсин. Композиція, безперечно, є реплікою на відому картину Яна ван Ейка «Портрет пари Арнольфіні» (1434), де є присутнім вікно, під ним апельсини і в глибині кімнати кругле дзеркало, у якому відбиваються люди.

У трактуванні ван Ейка всі образи перейняті благочестям. Навіть кругла рама дзеркала прикрашена картинками з зображенням Страстей Христових. Вони відбивають традиційні християнські уявлення про спокуту Христом первородного гріха, згідно з якими всі віруючі люди будуть урятовані (154). У Босха дзеркало несе зовсім інший зміст. Його буквально підтримує демон, чий головний убір повторює головний убір жінки. Це ще одне зображення світу, яким управляють сатанинські сили. Жінка, обличчя якої відображено в дзеркалі, ввіймана (принаймні, тимчасово) у пастку матерії.

Дзеркало в сцені марносластва й кругле око стільниці є символами світу Сатани. Круглі столи, що повторюють уявлення про форму Землі, присутні й у трьох інших сценах, кожна з яких присвячена окремому гріхові (кол. іл. 36). В описі чревоугодія, наприклад, є круглий стіл, заставлений стравами. У сюжеті про гріх гніву ми бачимо простий дерев'яний стіл, очевидно перекинутий під час бійки. Вишукано прикрашений круглий стіл поміщений ліворуч композиції в описі гріха хтивості. На круглому підносі на столі червоні фрукти, згадані раніше. Ці три столи повторюють форму «ока», і всі вони представляють спокуси й пороки матеріального світу.

Повторення в «Семи смертних гріхах» круглих форм, представлених позитивно (сонячні промені навколо Рятівника) або негативно (столі, око й дзеркало), має особливе значення. Глядачеві-еретикові вони нагадали б про головний обряд релігії катарів. Згідно з

думкою Стайна Шнайдера, стільниця Босха до деякої міри може бути асоційована з круглим столом (descum), який використовувався катарами під час обряду духовного хрещення (consolamentum)(155). В провансальському ритуалі посвяти такий стіл називається диск або деск (desc). Дювернуа описує цей предмет як кругле блюдо на підставках, тобто якийсь вид стола, що зустрічається в мусульманських країнах і в наші дні(156).

Можна припустити, що блюда з бронзи й з золота сприймалися катарами як символи духовного сонця. Але стільниця Босха з колами «Світла» і «Тьми» несе виразно інший зміст. Поряд з описом духовного сонця, ідентифікованого з Рятівником, в ній присутні зображення демонічного світу Сатани. Протипоставляння кіл підкреслює невігластво людства. Разом з тим за допомогою Рятівника, а також завдяки обрядові духовного хрещення, укладена в матерію душа може вирватися з світу тьми й пороку й увійти в світ духовної чистоти й світла. Подібні ідеї зустрічаються у Вульгаті, згідно з якою Христос прийшов, щоб очистити дані Богом душі від бруду, що налипнув через доторки зі злим духом, і в Першому посланні Іоанна, де говориться:

**Не любіть світу, ні того, що у світі...(15)**

**Тому що все, що у світі, похить плоті,**

**Похить очей і гордість життєва, не є від Отця...(16)(157)**

Босх у своєму здобутку «Сім смертних гріхів» дає стільки натяків на катарський обряд духовного хрещення (consolamentum), що здається начебто стільниця використовувалася як обрядовий стіл.

Чи означає це, що вона споконвічно призначалася для церемонії духовного хрещення? Стайн Шнайдер стверджує, що саме так воно і було, але його теорія не безперечна. Адже ми не знаємо, чи наносилися на круглі столи для духовного хрещення катарів дуалістичні зображення. Стільниця Босха являє собою прямокутник, а не коло, і, крім того, перед нами копія, а не оригінал. Але незалежно від того, якою була її споконвічна функція, немає сумніву, що стільниця містить таємні знаки, адресовані катарам і що нагадують про духовне хрещення. У наступних главах ми розглянемо, наскільки в іконографії інших здобутків Босха використовується символіка обрядового стола і його основного призначення.

### **Таємні знаки триптиха «Віз сіна»**

Ми не знаємо про дійсне призначення стільниці, але, безсумнівно, у роботах Босха коло є символом Землі. У витворах «Святий Іоанн на Патмосі» (Берлін) і «Сім смертних гріхів» (Мадрид) Босх дає образ Ісуса в самому центрі кола. Ісус є присутнім не в границях матеріального світу — він представляє собою канал, по якому душа може піднятися з Землі у сферу духу. Не дивно, що в деяких роботах Босха Ісус зображений, що буквально як простягнений до небес шлях до порятунку.

Як приклад даного трактування розглянемо відомий гобелен, що зберігається в Королівському палаці в Мадриді (кол. іл. 35). Гобелен відтворює композицію втраченого живописного здобутку, створеного за мотивами триптиха Босха «Віз сіна»(158). Дана версія відрізняється від триптиха по формату, але задум залишився колишнім.

У гобелені «Віз сіна» зображення Землі нагадує кола в роботах «Святий Іоанн на Патмосі» і «Сім смертних гріхів», але це не око, і в центрі його немає Ісуса. Тут Рятівник представлений в символічній формі великого, прикрашеного дорогоцінними каменями хреста, який спрямовується вверх до невидимих духовних сфер поза фізичним Всесвітом. Космічний хрест є антропоморфним зображенням, відомим у маніхействі й катаризмі (див. главу 10-у, схему 2). У композиції гобелена він розташований у верхній правій



стороні Землі, а виходить, у мальовничому оригіналі — гобелени дзеркально змінюють копійований малюнок — він був ліворуч.



Рис. 22. Гобелен за втраченою картиною Босха «Віз сіна» (іл. 35). Імператорський палац, Мадрид

Саме там він і повинен був перебувати, оскільки у відповідності з середньовічними уявленнями саме з лівої частини Землі душі піднімаються до небес (мал. 22, 23).

Хрест у гобелені «Віз сіна» є катарським зображенням Спасителя як шляху порятунку з пекельного світу. Але це не єдиний хрест у композиції. В оточенні зграї чорних птахів можна розглянути і інший хрест, набагато менший першого. Цей другий хрест з розп'яттям вважався в катаризмі знаком самопожертви того, хто усвідомлено приймає духовну смерть заради занурення в матерію. Хрест розміщений на пагорбі в земному колі ліворуч від символічного зображення Рятівника. Під темним земним хрестом ми бачимо юрби людей, що виходять через високі скелі. На пагорбах армії зустрічаються в битві.

Скелі являють собою спрощену версію фантастичних врат раю, описаних у триптиху «Сад земних насолод».

На передньому плані, виконаному в темних коричневих тонах, котрий займає велику частину кола в гобелені «Віз сіна», юрбляться чоловіки, жінки й демони. Три дияволи, що сидять на верхівці воза, роздають людям сіно, яке є відомим символом прагнення світських благ. Жодна людина на всій землі не проявляє ні найменшого інтересу до прикрашеного дорогоцінними каменями хреста, що вказує шлях до порятунку, з світу, що перебуває у владі диявола. Усе зайняті тільки своїми земними інтересами й спрагою наживи, до чого людей підштовхують численні демони, що змішалися з юрбою.

Земне коло в гобелені «Віз сіна» оточене чудовиськами й хижими рибами, які виринають з морських глибин. Тут вони написані більш реалістично в порівнянні з зображенням демонічного середовища, що оточує так зване «око» у картині «Святий Іоанн на Патмосі» (Берлін). На гобелені демони не оточують землю, а живуть у всесвітньому океані, на водах якого спочиває земне коло. Над океаном ми бачимо «друге небо», що оточує Землю. Така картина світобудови є свого роду демонічною матрицею

Катарська структура всесвіту представляла дуалістичну версію біблійної космології (див. схему 2). Опис тверді земної посеред води є в Першій Книзі Буття Старого Завіту. Подібні описи можуть бути знайдені й у катарській Таємній книзі, і в богомільському апокрифі «Тіверіадське море».



Рис. 23. Дзеркальне відображення малюнка 22 з антропоморфним хрестом ліворуч (гобелен за втраченою картиною Босха «Віз сіна»).

Вони розглянуті Івановим у його науковій праці «Богомільські книги й легенди»(159).

Сягаючий небес, прикрашений виблискуючими дорогоцінними каменями духовний хрест композиційно врівноважує гігантське морське чудовисько, зображене художником спочатку в ескізному малюнку з правої сторони (де розташовувалося пекло). Голова чудовиська з'являється з вод океану, що оточує Землю. З його вогненної пащі піднімаються клуби диму й зграї чорних птахів. Морський монстр — прадавній символ підземного царства, геєни, або пекла. Він присутній у багатьох легендах і міфах народів світу, а також є постійним образом у середньовічних тлумаченнях Страшного суду.

Чудовисько ловить душі й захоплює їх у сатанинське Царство тьми. У гобелені Босха це — антитеза духовному хресту, найглибша пропасть, у якій можуть виявитися душі.

У період пізнього Середньовіччя біблійна космологія вже не трактувалася буквально. Освічені люди вважали, що Земля знаходиться в центрі прозорих планетарних сфер (див. схему 3). Дослідники творчості Босха дотримуються загальної думки, що художник отримав гарну освіту, тобто він добре знав середньовікову космологію. Імовірно, він усвідомлено використовував у цьому здобутку біблійний опис світобудови. У той же час він не повторюється буквально: відповідність Книзі Буття неповна. В Біблії, звичайно, не говориться, що Земля або води океану навколо неї створені Сатаною й населені демонами. Відомий тільки один опис всесвіту, який повністю збігається з гобеленом Босха. Це — космологія катарів.

У порівнянні з гобеленом, композиційне вирішення триптиха «Віз сіна» (Мадрид, іл. 16-18) видається менш вигадливим і еретичним. Але й у ньому проглядаються ті ж ідеї художника. В центральній частині ми бачимо віз з сіном, за яким іде юрба людей різних станів: від найвищих до найнижчих. Як і на гобелені, вони б'ються за сіно, не зауважуючи Рятівника, який ширяє у небі над ними з широко розкинутими руками (вказівка шляху від Рятівника у світі Сатани земного світові до світу небесного). За невеликим винятком надутих дворян і верховного духівництва, що слідує за возом з сіном верхи на конях, зображені в центральній частині триптиха люди є вираженням духовної слабості й невідання, але не зла.

Вони — звичайні обмануті представники роду людського. Як і коханці, зображені на стозі сіна, усі вони можуть звернутися як до ангела, так і до диявола. Перебуваючи у

світі Сатани, вони продовжують віддаватися насолодам, упадаючи в гріхи хтивості, жадібності і гніву. Вони не пам'ятають про свою приналежність до духовного світу, з якого прийшли, і їхній загальний дух, зображений в образі Ісуса, уражений і забутий.

В обидвох варіантах «Воза сіна» віз направляється в пекло. В триптихові жалюгідна доля людства показана з більшою очевидністю. Тут віз, супроводжуваний жадібною юрбою, що б'ється, рухається в напрямку його правої частини, де зображені пекельні муки й палаюче вогнем небо. Картина пекла показана як продовження земного світу й немов проявляє сутність сатанинської реальності. Далі в главі 12 ми розглянемо, як для душ, які між реінкарнаціями виявилися в пеклі, матерія відкриває своє справжнє обличчя.

Юрби людей, що б'ються, у композиції триптиха «Віз сіна» (в обох варіантах) напрочуд нагадують описи людей в одному з маніхейських коптських псалмів IV століття, створеному за тисячу сто років до народження Босха:

**Світ, звідки я прийшов,**

**повний зла, заздрості, ненависті й ворожнечі.**

**Там усі вбивають один одного,**

**розрубуючи плоть мечем.**

**Є творіння, ідея й утвір...**

**Люди зломлені**

**і впали обличчям вниз.**

**Їхні обличчя не звернені до Царства світла.**

**Людство загрузло в злі...**

**...зведіть погляди свої до небес;**

**Ви побачите над світом справедливого бога...(160)**

### **Страсті Христові за Босхом**

У здобутках «Сім смертних гріхів» і «Віз сіна» Босх створює образ Ісуса, готового завжди допомогти тим, хто ввірував в Нього. У той же час Ісус не примушує до віри душі, заблудлі у світі Сатани. Зображуючи Страсті Христові, автор не показує у композиції звичайних грішників, а оточує Рятівника демонами в людському обличчі, які Йому протиборствують.

Їхні дивні блазнівські образи створені не тільки неприборканою уявою художника, вони витримані в символіці катаро-маніхейської традиції. Згідно з теологією цих віровчень, Ісус насправді не випробовував фізичних страждань, оскільки не мав реальне тіло, якому можна заподіяти біль. Маніхеї трактували Страсті Христові як страждання світла або духу у сатанинському світі матерії, ворожому й чужорідному Йому по своїй суті(161). Ці уявлення маніхеїв, успадковані катарами, Босх відбиває в експресивних композиціях, присвячених темі Страстей.

Зображення мучителів Христа у виродливих образах не можна назвати чимсь новим або оригінальним. Подібні сцени зустрічаються у багатьох здобутках голландських живописців і майстрів різьблення по дереву XV і XVI століть. Але в роботах Босха образи

стають гранично гротескними й дивовижно потворними, проявлюючи свою внутрішню звірину сутність. Художник досягає максимальної експресії за рахунок вигадливих деталей одягу й деформації обличь.

Персонажі важко прийняти за звичайних людей. Це — демони з людським обличчям, сатанинська природа яких проривається назовні дивовижним каліцтвом. Поряд з поплічниками «папи римського», зображеного в прорізі вертепу («Поклоніння волхвів», музей Прадо), вони являють собою сили тьми, що накидаються на світло, ледь воно з'являється на Землі. Маніхеї й катари часто називали демонів хижакками, стерв'ятниками або вовками.

Звірина жорстокість, глузування й лицемірство демонів, що терзають Рятівника в картинах Босха, майже точно збігаються з описами, даними в одному з маніхейських коптських псалмів:

**Образ Світла з'явився**

**Серед звірів...**

**Вони схилилися... і впали на коліна,**

**Вони поклонялися йому...**

**І демони говорили це,**

**Але у їхніх серцях таїлося зло:**

**Давайте накинемося на нього**

**І зв'яжемо Його...**

**І закриємо Його у світі так...**

**Щоб Він не зміг повернутися...(162)**

У традиційному християнському живописі мучителями Христа зазвичай зображують тільки іудеїв і римських легіонерів. У Босха, навпаки, ми бачимо в юрбі переслідувачів найрізноманітніші фігури. В картині «Ессе Ното» (Франкфурт, кол. іл. 39) стоячий на терасі Христос зазнає осміяння різношерстої юрби, де на першому плані, очевидно, легіонер, поруч з яким людина у червоному плащі і капелюхові й за нею іудей у ярмулці, що опирається на гострий металевий хрест. На задньому плані — юрба біля входу в будівлю, над якою вивішений червоний прапор з ісламським півмісяцем.

В інших композиціях Босха, присвячених цій темі, фігури зображені крупно, по пояс, немов наближені до глядача. На думку ряду вчених, тут позначається вплив італійської мистецтва, і особливо Леонардо. Це — ще одне свідчення того, що Босх відвідував Венецію. У такій стилістиці витримано дві картини «Увінчання терновим вінцем», одна з яких перебуває в Національній галереї в Лондоні, а інша — у монастирі Сан Лоренсо в Ескоріалі (кол. іл. 40, 41). У цих роботах, як відзначає Шарль де Тольне, переслідувачі оточують Рятівника подібно до зграї диких звірів(163). Ісус відсторонено перетерплює мучіння, не дивлячись на них.

Серед Його мучителів не тільки представники офіційної церкви, але й верхівки військової й державної влади. В «Увінчанні терновим вінцем» у формі тонда (Ескоріал) в одянні однієї з фігур можна помітити герб династії Габсбургів із двоглавим орлом(164). Катари вважали, що багаті й впливові аристократи служать Сатані, втілюючи його плани(165).

З подробицями дослідження картини Босха «Увінчання терновим вінцем» (Національна галерея, Лондон) проведені Фостером і Тюдор-Крейг. Незважаючи на те що ці вчені не відносили художника до єретиків, їхній опис його творчості багато в чому перегукується з катарськими уявленнями. У книзі «Таємне життя картин» вони пишуть, що цей здобуток має глибокий підтекст, який дозволяє вважати Ісуса символом загальнолюдського духу, а Його чотирьох мучителів представниками чотирьох темпераментів(166). Катари відносилися до фізичного тіла як до утвору Сатани. Босх, імовірно, поділяв їхні уявлення, що не могло не відбитися в його творчості.

На іншому рівні сприйняття символіки Босха, відзначають Фостер і Тюдор-Крейг, Ісус оточений священиками й військовими. У рамках даної інтерпретації на другому плані ліворуч людей з піднятим кулаком — військовий, поруч з ним у головному уборі з зіркою й півмісяцем — мусульманин, на першому плані праворуч — єврей і над ним у верхній правій частині картини християнський священик. Для нашого дослідження найцікавіший саме образ священика.

На думку Фостера й Тюдор-Крейг, зображені на його капелюсі листи дуба й жолуді повторюють символи в гербі папської родини делла Ровере. У своїй телевізійній програмі 1987 року на каналі Бі-бі-сі Тюдор-Крейг припустила, що комір з шипами міг означати зв'язок цієї людини з домініканцями. Ченців, що носили чорно-білі одежі, називали також «божі пси»(167).

Дана інтерпретація набуває особливого сенсу, якщо вважати Босха таємним єретиком-катаром. Вираження обличчя «домініканця» може здатися співчуваючим, але страшаючий комір з шипами і металевий диск з темною перлиною в центрі говорить про зворотнє. Мотив металевої перлини, що зустрічається й на середньовічній збруї, використовується художником як демонічний знак. Босх показує, що душа з таким ядром безнадійна й уже не зможе вийти на шлях праведний.

Демонізація образів досягає свого апогею в картині «Несення Хреста» (Гент, кол. іл. 42). юрба, що тут біснується, зображена художником настільки переконливо, що здається, начебто ці люди дійсно на грані божевілля. Христос і добрий розбійник на другому плані праворуч немов задихаються, упадаючи в напівсвідомий стан, описаний в маніхейських текстах як «отруєння» або «сп'яніння» сатанинським світом. Варвари відкрито виражають свою ворожість, за винятком святої Вероніки, зображеної на передньому плані ліворуч. Мистецтвознавці звичайно зараховують Вероніку до двох інших позитивних образів у композиції: Христа й доброго розбійника.

Але Босх, можливо, дотримувався іншої думки. У його сюжеті на тему Страстей Христових, поміщеному на правій зовнішній стулці вітваря «Спокуса святого Антонія» (Лісабон, кол. іл. 44), Вероніка перебуває серед мучителів Христа. Можливо, і в картині «Несення Хреста» її образ має негативне фарбування. Її дволикість розкривається пластично за допомогою сполучення двох голів. Інше «обличчя» Вероніки — сивий старий, що бурчить, у червоному капелюсі — звернене до Ісуса, у той час як «свята» дивиться в іншу сторону. Вероніка, ім'я якої означає «дійсна ікона», тримає в руках тканину з зображенням Спаса Нерукотворного. Імовірно, в уявленні Босха це зображення Христа було неправильною, церковною іконою. Ледь помітна усмішка й скромно опущені повіки надають її обличчю вираз лицемірного благочестя. В образі Вероніки художник персоніфікував «набожне» обличчя сатанинської церкви. Інший її вигляд персоніфікував злість і сатанинську ненависть до правди.

У всіх здобутках Босха на тему Страстей Христових переслідування Ісуса демонами мають всесвітній характер. У те ж самий час конкретні індивідуальні риси деяких бісівських персонажів говорять про те, що битва тьми й світла розігрується також і на людському рівні в повсякденному світі. Досить імовірно, що у всіх цих роботах, і особливо в картині «Несення Хреста», виражені приховані переживання Босха, що бачив захід катаризму під тиском сил тьми. Катари вважали, що офіційна церква з її

неправильною вірою і неприйняттям їхнього віровчення про справжню місію Христа буде впертою не тільки в переслідуванні катаризму, але й самого Рятівника.

Переслідування з боку церкви сприймалися катарами як торжество сатанинських сил тьми, що захопили душі людей.

## Глава 6.

### Образи святих у творчості Босха

Отже, ми розглянули, яким чином два брати — Ісус і Сатана — взаємодіють з людьми й демонами в людському обличчі.

Але це не повна картина катарського віровчення. Катари вірили, що деякі люди можуть перевершити звичайних смертних і досягнути стану, у якому їх більше не тривожать земні спокуси.

#### Несвяті святи

У здобутках Босха зустрічаються численні зображення святих, адже саме їм удалося упоратися з підступом Сатани й його свити. Разом з тим відношення до них художника неоднозначне. При уважному вивченні образів святих можна помітити, що далеко не всі вони досягнули справжньої святості. Босх показує, що тільки деякі з них залишаються байдужими до диявольських спокус, уособлених у вигадливих звіроподібних або рослинних формах. Інші тісно стикаються з чудовиськами, стаючи частиною їхнього світу. До цієї другої категорії «не дуже святих» художник відносить людей, що прагнуть досягнутися союзу з Богом за допомогою сповідання брехливої релігії диявола. Босх пластично поєднує їхні образи з перекрученими демонічними формами — символами гріховності. Він також оточує їх старозавітною християнською атрибутикою, представленою в негативному трактуванні, що викликає здивування дослідників, які вважають Босха звичайним католиком, що поважає святих.

Позиція художника вкрай ворожа стосовно всіх віровчень, в основу яких покладена ідея поклоніння Ієгові. Творчість Босха відбиває уявлення катарів про те, що всі офіційні релігії є породженням Сатани й служать його цілям.

Відповідно європейському й балканському катаризму, святи Римської католицької і грецької православної церков насправді не були носіями справжньої святості. Та й чи могли вони бути істинно святими, сповідуючи неправильну релігію Сатани? Вони шанували Старий Завіт і поклонялися Розп'яттю, але, на думку катарів, ствердили угоду з дияволом, щоб при житті творити чудеса бісівськими силами, а після смерті зберігати здатність чудотворення за своїми святими мощами(168).

#### Чернецтво й триптих «Спокуса святого Антонія»

До тих, «що помиляються» святих Босх зараховує й святого Антонія, образ якого часто з'являється в здобутках художника. Єгиптянин за походженням, не зв'язаний безпосередньо з жодною з християнських релігій, святий відомий як засновник чернецтва. Босх одягає його в різні чернечі одяги, що асоціюються з яким-небудь певним орденом. Художник використовує цей образ в якості загального символу ченця або священника, при цьому не наділюючи його позитивними якостями. Біси, що завжди мучать святих, вступають з Антонієм у тісний контакт і стають невід'ємною частиною його життя. У всякому разі, Антоній не бореться з ними й, мабуть, не збирається їх перемагати.

Триптих «Спокуса святого Антонія» (Національний музей прадавнього мистецтва, Лісабон) є найбільш переконливим прикладом авторського трактування образу цього святого. Символіка триптиха дуже складна, про що вже чимало писалося. Дослідники прийшли до загальної думки, що тут художник прибігає до алюзії чаклунства і бісівщини. Це — беззаперечний факт, але ми постараємося простежити увесь наступний ланцюг символів. Бісівські, чаклунські й інші негативні знаки в їхньому глибинному розумінні можуть бути зв'язані з іудаїзмом, християнством і інститутом чернецтва.

## Чернецтво й інквізиція

Зовнішні стулки триптиха «Спокуса святого Антонія» (кол. іл. 43, 44) розкривають тему зла, створеного Сатаною і його прихильниками. У сюжетах розміщених на них композицій відбитий напад тьми на сили світла. Ми бачимо, як демони в людському вигляді хапають і піддають мучінням Ісуса, персоніфікацію світла. На передньому плані ці події повторюються на рівні людей. Тут обмануті злісні священники нападають на людей, що намагалися слухати Слово Боже.

На лівій зовнішній стулці триптиха (кол. іл. 43) зображено взяття під варту Ісуса. На передньому плані святий Петро, котрий зазвичай асоціюється з папою римським, замахнувся ножом, щоб відрізати вухо слугі іудейського первосвященика. Катари вважали іудейського первосвященика прообразом папи римського (католицьку церкву вони назвали «синагогою Сатани»). Отже, святий Петро нападає на власного слугу. Інакше кажучи, жертва є представником духівництва й найбільше імовірно, що це — сам святий Антоній. Босх зображує «слугу папи римського» паломником, посох якого й ліхтар кинуті на землю під час удару. Паломникові й раніше робили перешкоди в його релігійних шуканнях, а після того, як Петро відрізав йому вухо, він уже не зможе почути дійсне слово Ісуса.

Згідно з Євангелієм, Ісус зцілює слугу. Але в картині Босха і сам Рятівник буквально впав на коліна. Він явно не в силах допомогти невдачливому прочанинові, і той залишається жертвою церкви, в крайній мірі, якийсь час. У цій сцені, все ж таки, ми бачимо й того, кому вдалося втекти з світу Сатани. «Один юнак, загорнувшись по нагому тілу в покривало, ішов за Ним; і воїни схопили його» (Мрк. 14:51). Символіка, пов'язана з його історією, буде з подробицями розглянуто в главі 12.

На правій зовнішній стулці триптиха (кол. іл. 44), припустимо, зображені катари, яких переслідує церква. Два говірливих ченці — один сидить ліворуч, інший стоїть праворуч, — безсумнівно, францисканці. Вони звертаються до двом бранців, які, з християнської точки зору, розбійники, розп'яті разом з Христом. Ці і інші подібні персонажі в картинах Босха на тему Страстей Христових на перший погляд є жертвами Римського понтифікату. Але це тільки їхній зовнішній прояв. Босх був освіченою і складною людиною. Художник звертався до цих сюжетів не з бажання догодити публіці, у них було інше приховане призначення, пов'язане з подіями його власного життя. Перед нами два єретики-катари, що потрапили в руки інквізиції. Цікаво, що обоє ченців, зображених на правій зовнішній стулці триптиха «Спокуса святого Антонія», — францисканці.

Споконвічно катарів переслідували домініканці, але в часи Босха до них приєдналися головним чином францисканці, що жили в Венеції, Боснії й на Далматинському узбережжі (169). Так, на ногах розбійника, зв'язаного катом, що й напоумлюється францисканським ченцем, тільки один черевик, що могло означати його розгубленість. Можливо, це образ єретика, що слабшає духом. До іншого розбійника (непохитного), що понуро сидить поруч з утримуючим його ченцем, наближається жорстокий кат з мотузкою в руках і палаючим смолоскипом на капелюсі. Можливо, Босх у такий спосіб указував на багаття інквізиції, в яких гинули катарські священники й прості віруючі катари? Мабуть, це найбільш імовірно пояснення настільки важкого для розшифрування символу.

Сюжети центральної частини триптиха «Спокуса святого Антонія» (кол. іл. 45) — яскрава ілюстрація ворожості Босха до ченців, священників і взагалі до католицької релігії. Його негативне відношення до іудаїзму, що передувало християнству, теж очевидне. Художник використовує в композиції знаковий образ напіврозбитої колони з багатим декором. Верхня частина архітектурної конструкції повністю зруйнована, і на камені росте мертве дерево. Колонна — прадавній таємний знак, пов'язаний з Древом життя й Древом смерті. Її цільне зображення, спрямоване вгору до небес, є символом Христа й порятунку (див. главу 10). Зображення зруйнованої колони має протилежне значення,



символізуючи Сатану і смерть(170). У роботі Босха це — Древо смерті. Ми вже відзначали у главі 5, що цей важливий катаро-маніхейський символ неодноразово повторюється в триптихові «Сад земних насолод». В «Спокусі святого Антонія» зростаючи на кам'яних руїнах голі дерева підкреслюють ідею нежиттєздатності релігії Сатани, що служить для заманювання людських душ у світ матерії.

Колона — Древо смерті — прикрашена старозавітними сюжетами, розташованими навколо неї горизонтальними смугами (кол. мал. 48). З проламу в стіні дивиться сова, біле пір'я якої нагадує бороду Іегови. Отвір розташований за мавпою або свинею, що сидить на піднятій платформі. Мавпо-Свиня, очевидно, є зображенням іудейського бога. Вона приймає дарунки від тієї, що поклоняється їй юрби. На першому плані стояча на колінах людина у єврейському головному уборі простягає їй лебедя.

Як ми вже відзначали, в іконографії Босха лебідь є символом хтивості, ідолопоклонства й лицемірства. Бик і ягня, традиційні образи Старого Завіту, теж підносять божеству.

Катари вірили, що Іегова-Сатана допоміг євреям втекти з Єгипту і досягнути Землі обітованої, за що ті звеличили його як бога й принесли йому в дарунок жертвних тварин(171). У той же час жертвоприношення як тяжкий гріх категорично відкидалося катаризмом, що затверджував принцип ненасильства й неприпустимості вбивства людини або тварини.

Рівнем вище ми бачимо експресивно танцюючі фігури дітей Ізраїлю, над ними майже на рівні Мойсея стоїть ягня. Образ Мойсея, що отримує з рук Іегови скрижалі Завіту, даний не в повній відповідності з каноном. Помітно, що його звичайні різьки перебільшені, що робить їх подібними на бісівські. Може навіть здатися, що в нього є хвіст. Катари вважали, що Мойсей був обдурений Іеговою-Сатаною. Катарська Таємна книга стверджує, що саме Сатана розповів Мойсею про своє віровчення й велів йому передати завіт іудеям(173).

Аж унизу колони зображено двоє іудеїв, що несуть з землі Ханаанської виноградне гроно, зрізане в долині Есхол (Числ. 13: 17-29). Виноградини написані крупно й нагадують фрукти триптиху «Сад земних насолод». Вони персоніфікують хтивість і готовність плодитися й розмножуватися за завітом Сатани. Зображений нижче цієї сцени олень, переслідуваний мисливцем і собакою, підтверджує це послання (див. також мал. 40). Погоня йде серед густих чагарників, які перешкоджають рухові як переслідувачів, так і жертви. Олень — біблійний символи душі (Псалом 42). У гностицизмі олень означає душу, що потрапила в колесо реінкарнацій(174). Таке трактування даного образу, імовірно, використовується й в іконографії Босха. Тут полювання є символом переслідування бісами грішної душі, а не побутовою сценою середньовічного мистецтва. Аналогічні зображення полювання зустрічаються на боснійських наддомовинних плитах (див. главу 12). Таким чином, Босх не просто оформлює колону, а вкладає в це оформлення певний зміст. Митарства душі тривають у диявольському лісі насолод і перевтілень.

Основа сатанинської колони спочиває в брудному озері, де живуть бісівські сутності. Зовнішній вигляд бісів відповідає гностичному вченню про того, що фізичне народження є духовною смертю. Так, наприклад, подібно до трупа розкладається тіло звіроподібного ченця, що читає книгу. Праворуч від колони зображена дияволиця, одягнена в кору сухого дерева, вона сидить на пацюкові й тримає на руках неживе тіло сповитої дитини. На думку Бакса й ряду інших дослідників, цей образ, поряд з фігурою жінки в синьому в правій частині триптиха, є свого роду пародією на Діву Марію. Це зрозуміло, якщо, згідно катаризму, вважати Марію звичайною земною жінкою. Поруч з нею чорний лицар верхи на тварині, глечикоподібне тіло якої є символом прагнення й похоті. Усюди в брудному болоті видні зображення дітей, що потрапили в пастку матерії, ліворуч біля самого краю води дане фаллічне зображення монстра. Усі ці персонажі передають негативне відношення художника до продовження роду.

Босх у символічній формі стверджує, що тілесні задоволення приводять до ентропії душі й що церква, що благословляє сімейні узи й народження дітей, належить світові Сатани.

Старозавітна колона, що піднімається з брудних вод, стоїть поряд з темною як печера будівлею. У центрі композиції святий Антоній на колінах, оточений юрбою демонів. Згідно історії його життя, Антоній входив у печеру або могилу, де зазнав нападу демонів. У гностицизмі й катаризмі яма символізує землю, а могила — фізичне тіло. Інакше кажучи, святий Антоній спускався в світ Сатани. Замість печери художник зображує зруйновану будівлю як знак духовного зубожіння, що проникає всюди, у тому числі й у церкву, за допомогою якої Сатана зтягує душі в матеріальний світ. Будівля-Печера об'єднана зі старозавітною колоною, демонструючи християнську ідею про наступність Старого й Нового Завіту.

### **Ісус живий й Ісус мертвий**

У глибині темного приміщення, немов глибоко під землею, два зображення Ісуса. Одне — канонічне християнське Розп'яття з безжиттєвою фігурою Христа. Інше — конкретний образ живого Ісуса, у якому вгадується внутрішнє Божественне світло або Божественна природа. Опис живого Ісуса знайдено в гностичному маніхейському тексті — апокрифічному Євангелії від Фоми(175).

Живий Ісус підняв руку в благословляючому жесті, начебто даючи надію на порятунок душі й життя вічне. Але урятувати душу можна тільки за умови, що люди осягнуть дійсний зміст послання Ісуса й перестануть поклонятися неправильним святиням релігії Сатани. Використання художником спрямованого світла, проникаючого усередину будівлі через отвір у стіні, є не тільки пластичним прийомом, але й символом надії. Воно перегукується з епізодом Життя святого Антонія, що коли з'явлений в променях світла Ісус виганяє всіх бісів, що мучили святого. У рамках гностицизму і катаризму промінь світла означає слово істини, яке Ісус приніс у світ. Якби святий Антоній міг усвідомити це, то він отримав би перемогу над бісами. Але здається, що йому це не під силу. Святий стоїть на колінах, по-своєму інтерпретувавши благословення Христа, і навіть не дивиться на промінь світла. Усі навколишні служать сатанинську месу, і немає ні найменшої ознаки, що йому вдасться перемогти їх.

Як указує Гамбургер у своїй статті, опублікованій в 1984 році, картина Босха «Фокусник» (кол. іл. 14) теж є пародією на католицьку месу, де, користуючись хитрими вивертами, євхаристію здійснюють шарлатани.

### **Святий Антоній і церква**

У всіх сюжетах триптиха «Спокуса святого Антонія» Босх говорить про причетність святого до «релігійного» чаклунства, занурюючого його в світ Сатани. Рамки дослідження не дозволяють нам навести повний аналіз усього здобутку, зупинимося лише на особливо цікавих моментах лівої частини триптиха (кол. іл. 46).

Тут високо в небі біси терзають святого Антонія, що молиться про допомоги й порятунок. Під ним на землі в зображенні житла, частина якого сформована стоячим рачки велетнем, художник сполучає живу й неживу форму. У велетня поранена ліва нога — символ гріха хтивості. Сухі гілки сатанинського Древа смерті ростуть з його ніг. Його тіло покриває собою бордель, з вікна якого визирає жінка. Ця сюрреалістична конструкція, що представляє собою ймовірну хатину Антонія, показує, на думку багатьох учених, що й сам святий підданий гріхам. Чотири біси в церковних рясах направляються до входу в житло, розташоване між ніг велетня. Очевидно, вони збираються відвідати його мешканців.

З лівої сторони хатини дивовижна риба з хвостом скорпіона, прикрашеним соборною вежею, намагається проковтнути рибу меншу. Риба — християнський символ хрещення, у той час як скорпіон, на думку Бакса, є знаком лицемірства, зрадництва й

іудаїзму(176). Вежа, що стоїть на червоній раковині скорпіона поєднує велику рибу з «синагогою Сатани», а металевий диск є символом духовної смерті (див. глави 4 і 5). Проковтнути рибку чудовиську допомагає демон, який тримає мотузку. Жертва — імовірний символ обманутого християнина або інше зображення святого Антонія, який, прийнявши неправильну релігію Сатани, виявився в пастці матеріального світу.

Святий Антоній і навколишні біси символізують Римську католицьку церкву, про що свідчить і зображений під мостом демон, який немов готує змову, ведучи таємну переписку (ліва частина триптиха). Як указує Бігль, демон зовні нагадує Олександра VI, папу римського в період з 1492 по 1503 рік, якого багато вважали Антихристом(177). Таке ж відношення до папи римського як до Антихриста ми бачимо в здобутку «Поклоніння волхвів» ( глава 1). Поруч з бісівського вигляду «папою» зображена, що стоїть на яйці велика чапля, що пожирає власних ледь вилуплених пташенят. Тіло птаха повторює колір і форму головного убору «папи». Очевидно, що це ще один «комплімент» на адресу Римської католицької церкви.

Група з чотирьох чоловіків іде по мості, під яким причаївся босхівський римський папа. Один з них — святий Антоній, ослаблений і виснажений у боротьбі з демонами. Його підтримують троє, допомагаючи йому добратися до своєї хатини, яка не стане йому захистком від бісів. Образ одного з помічників, здається, несе в собі проблиск надії. Це — людина у червоному плащі. На відміну від святого Антонія й інших супутників, ця людина не носить монашого одягу. Вона більше подібна на «мандрівника», що щиро шукає істину (див. главу 7). Він не виглядає щасливим, але не схиляє голови. Цей образ розкриває ідею про те, що тільки не пов'язана з церквою людина може запропонувати допомогу й підтримку, у яких так має потребу замучений святий.

У картинах Босха важлива кожна деталь, і два кораблі в композиції лівої частини триптиха — не виключення. Кораблі протипоставлені один одному й показують різні шляхи в духовні сфери. Судно під білим вітрилом служить противагою щодо судна, темне вітрило якого приспущене. Темний корабель символізує шлях святого Антонія і його прихильників, а світлий показує шлях «мандрівника». Босх, як завжди, пропонує глядачеві вибір темними й світлими силами, між порятунком душі й духовною смертю.

### **«Святий Ієронім за молитвою»**

Інший святий мученик, образ якого Босх представляє не зовсім у позитивному світлі, — святий Ієронім. Художник зв'язує цього пустельника й перекладача Біблії, одного з батьків-засновників християнської церкви, з інквізицією і її злочинами. Як і святий Антоній, Ієронім прагне до союзу з Богом, але не може досягнути поставленої мети, ідучи по шляху релігії, створеної Сатаною.

Такі уявлення художника знайшли своє відбиття в його живописній роботі «Святий Ієронім за молитвою» (Музей витончених мистецтв, Гент, кол. іл. 49). Босх зображує знесиленого Ієроніма лежачим у дикій місцевості або пустелі (маніхейська метафора землі)(178). Босх зображує пустелю як темне брудне болото, яке відділене від спокійного мирного пейзажу другого плану. Ієронім молиться в мороці, стискаючи розп'яття. Довкола нього звичайні босхівські символи Сатани і його лжерелігії. Так, на сухій гілці праворуч від Ієроніма сидить сова. Цей символ Князя світу цього є присутнім і в картині «Блудний син» (Музей Бойманса — ван Бенінгена, Роттердам; див. главу 7). Ліворуч на передньому плані в темному куті можна роздивитися півня, що спокійно направляє в сторону прихованої лисиці: метафора обманутої душі, яка через незнання собі на погибель відправляється в пастку. У графічній роботі Босха «Чуючий ліс і видюче поле» використана така ж метафора. Негативне відношення поширюється й на скрижалі Завіту, розташовані над головою святого Ієроніма. З одного боку, вони зв'язують образ Ієроніма з законами Ієгови-Сатани, Бога Старого Завіту. З іншої — нагадують надмогильну плиту, що може означати духовну смерть, до якої приводить релігія Сатани.

У здобутку «Святий Ієронім за молитвою» є присутнім ряд символів, подібних до тих, що ми бачили в триптиху «Сад земних насолод». Наприклад, велика порожня раковина-рослина, наполовину занурена в болотний бруд поруч зі святим. Раковина розбита й крізь неї ростуть голі галузі дерева. Цей символ говорить про гріховність святого, нездатного відмовитися від тілесних бажань. Ієронім лежить у печері, що нагадує велику раковину(мушлю) мідії, — інший символ ентропії душі. Форму каменю, яким в покаянні він наносив собі удари, повторює перлина під ліктем святого. Перли в маніхействі, як ми вже відзначали, були символом душі з ядром світла. Але «душа» Ієроніма зображена як тьмянний сірий камінь, використовуваний для самобичування. Ця метафора говорить про те, що душа Ієроніма, укладена в тілесну оболонку, заплямована й нечиста.

### **«Святий Іоанн Хреститель у пустелі»**

Перед нами ще один зображений Босхом святий, який в уявленні більшості катарів споконвічно був служителем Сатани. Цей демон у людському обличчі, як не дивно, — Іоанн Хреститель. Катарі вважали, що святий був найближчим спільником Ієгови-сатани. У Таємній книзі говориться, що Іоанн Хреститель, або пророк Елайджа, був посланий на землю Князем тьми, щоб відібрати в Христа місію Рятівника(179). Він хрестив водою, що в катаризмі означало залучення в релігію диявола. Згідно катарській традиції, вода була темною демонічною сферою, а занурення у неї вважалося падінням душі у фізичний світ(180). Отже, хрещення водою приводило перетвореного до духовної смерті, а не відродження.

У своїй картині Босх пропонує дивну інтерпретацію образу Іоанна Хрестителя (кол. іл. 50). Святий сидить на землі в тіні величезної рослини й указує на ягня. Рослина приносить великі порожні плоди. З них сиплються перлове насіння, яке клюють птахи. Такі символи вже зустрічалися в триптиху «Сад земних насолод». Рослина означає Древо смерті, що утягує душі в матеріальний світ. У катарській інтерпретації рослина, заманююча душі, указує на союз Іоанна Хрестителя з Сатаною. Ягня — канонічний символ Христа — катарами сприймається інакше. В іконографії Босха ягня використовувалося як образ обманутого християнина, що потрапив у диявольську пастку через свою неправильну віру. Він подібний на ягничку в правій частині триптиха «Поклоніння волхвів». Тлом служить пейзаж з зображенням великої скелі (католицька церква), з якої росте сухе дерево (ще одне Древо смерті). Іоанн Хреститель, можливо, указує на ягня, як на майбутню жертву Сатани.

Пейзаж, згідно з євангельським сюжетом, повинен представляти собою пустельну місцевість. І дійсно, у ньому можна побачити голі скелі, але це — не пустеля й не болото. Навколо пишна рослинність, що нагадує босхівське зображення земного раю. Як і на останньому, у скелях видні печери, у полях бродять дикі тварини (іноді подібні на маленьких чудовиськ), переплітаються вигадливі рослини. На тлі скелі-церкви Іоанн Хреститель спокійно розташувався під Древом смерті в цьому оманливо прекрасному «раю», уся його увага спрямована на ягня.

### **Святі й Страшний суд**

Негативне відношення Босха до святих, яких він зв'язує з Римською католицькою церквою, пояснює й незвичайне трактування художником сцен Страшного суду. На відміну від інших живописців його часу, які завжди в цих сценах зображують численних святих, Босх у своєму триптиху «Страшний суд» (Брюгге; кол. іл. 30) оточує Христа тільки чотирма ангелами з трубами й чотирнадцятьма, що моляться на колінах. Імовірно, це дванадцять апостолів і ще двоє невідомих святих. Оскільки катарі вважали багатьох канонізованих християнських святих грішниками, сповідуючими неправильну віру, не дивно, що Босх не показує їх в оточенні Христа.

## Глава 7.

### Катарські священики і слухачі

#### Вибрані

В творчості Босха є один святий, якого, на відміну від інших, зовсім не торкнулася гріховність земного життя з її спокушеннями. Це — Іоанн Євангеліст, улюблений учень Христа. Йому присвячена картина «Святий Іоанн на Патмосі» (Берлінська картинна галерея; кол. іл. 51). Погляд святого спрямований угору до небесних бачень, біси не сміють його турбувати. Земний світ у формі сатанинського ока — відбитого ока Бога (див. главу 5, кол. іл. 33) віднесен до другого плану й композиційно відділений від простору першого плану, де дана масштабна фігура Іоанна Євангеліста. Трактування образу цього святого, душа й дух котрого непідвладні гріховним бажанням, повністю витримана в традиціях катаризму. Катарі вважали його найбільш святим з усіх апостолів. На їхню думку, він, як і Ісус, був людиною тільки зовні. Насправді він був ангелом Божим, і тіло його було безтілесним(181).

Іоанн не звертає уваги на бісів з їхніми земними спокусами, що є головною ознакою святості того рівня, який гностики початку нашої ери називали «гнозис». Людина, що досягнула настільки високого духовного рівня, знаходить дійсне знання, усвідомлює границі двох сфер і пізнає Бога в Царстві світла. Таке знання звільнює людську душу від будь-якої матеріальної залежності.

Поняття «гнозис» не зникло разом з прадавніми релігіями, воно (або його середньовічний еквівалент) зберігалось катарськими священиками, іменованими також удосконаленими або вибраними. До числа вибраних могли примкнути як чоловіки, так і жінки, яким удалося стати байдужими до земних бажань. Але досягнути такого стану було дуже важко, а йдучи поодиноці по шляху пізнання — неможливо. Катарі вважали, що для повного звільнення від матеріального світу душа потребувала більшого, ніж проста інформація. Таке радикальне перетворення, з їхнього погляду, могло відбутися тільки у випадку возз'єднання душі з духом, який залишався в духовній сфері під час реінкарнацій. Возз'єднання можна було досягнути через хрещення вогнем і Святим Духом. Цей ритуал, як ми відзначали в главі 5, був також відомий як «консоламентум» (consolamentum). Хрещення вогнем поєднувало душу людини як з колективним Святим Духом, так і з його власним, особистим духом.

Ісус, згідно катаризму, пройшов хрещення вогнем і Святим Духом, що стало прообразом катарського «консоламентума». Духовне хрещення Рятівника відбулося незабаром після його хрещення водою в Йордані. Більшість катарів вважало хрещення водою прилученням до сатанинської релігії. Вони вірили, що для Ісуса хрещення водою було лише короткочасним зануренням у матерію, яке незабаром було зупинено хрещенням духовним.

Після завершення земної місії Ісуса, на П'ятидесятницю, апостоли теж випробували звільнення від притягання матерії. Вони пройшли хрещення вогнем, і на них зійшов Святий Дух. Згодом вони отримали здатність передавати Святий Дух накладенням рук. Катарі вірили, що обряд консоламентум давав такі ж можливості. Є свідчення того, що маніхеї, мессаліани й, можливо, павлікіане проводили такі обряди духовного хрещення (див. главу 8). У всякому разі, на думку катарів, вибудовувався безперервний ланцюг хрещення вогнем, за допомогою якого Святий Дух передавався від апостолів до вибраних, які продовжували передавати його іншим катарським вибраним і посвяченим(182).

Катарський обряд хрещення містить у собі накладення рук і Євангелії на голову перетвореного. Церемонія закінчувалася «поцілунком миру», під час якого чоловіки обіймали й цілували один одного. Жінки також цілували одна одну, прикладалися до Євангелія, цілували плече або лікоть священика(183). Неофіт залишався в світі, але

він більше не належав світському життю. З цього часу він повинний був зберігати себе в чистоті: поститися, не допускати сексуальних контактів, не брехати й уникати клятв. Тільки декільком жінкам і чоловікам удалося досягнути духовного хрещення при житті й стати священиками. Це були ті, чії душі споконвічно виявилися менш гріховними. Звичайні катари не витримували у всій строгості установлених правил і удостоювалися хрещення тільки на смертному одрі.

Священики-Катари виконували різні обов'язки, включаючи підтримку й наставлення віруючих, лікування хворих, місіонерську діяльність, а також проведення обряду консоламентум.

Босх зображує такого духовного наставника в досить несподіваному місці: у центральній частині триптиха «Сад земних насолод». Ми бачимо ліворуч на передньому плані композиції людину, оточену невеликою групою слухачів (кол. іл. 52). За твердженням Бігля, вона дана на противагу до трьох фігур, які з'являються з печери праворуч (кол. іл. 53). Більшість дослідників дотримується думки, що це Адам, Єва і їх нащадок. Єва впіймана в пастку фізичного тіла в матеріальному світі, Адам збирається приєднатися до неї. Символом ентропії душі й продовження людського роду є скляна колба, що накриває Єву, — знак тіла в алхімії. Колба прикрашена колами. Сцена перегукується зі скляною кліткою ліворуч, у якій перебувають дві птахи-душі. Один птах уже усередині клітки, інший забарився на краю. Духовний учитель із лівої групи, на відміну від Адама й Еви, досягнув звільнення від матерії і вказує шлях порятунку з цього саду насолод і спокус. Але навіть ті деякі, що слухають його люди здаються приголомшеними й не здатними сприйняти те, що він говорить.

Картина Босха «Витягування каменя дурості» (музей Прадо, Мадрид, кол. іл. 54) присвячена тій же темі. Ця робота, імовірно, зображує посвячену. На думку ряду дослідників, ця жінка (праворуч з книгою на голові) черниця, хоча її одяг, головний убір і гаманець більше підходять для літньої дружини заможного ділка. В Нідерландах XV століття такими хустками покривали голови жінки середнього класу. Буваючи консервативними, вони дотримувалися цієї моди аж до кінця сторіччя (184). На зорі катаризму посвячених (і чоловіків, і жінок) можна було впізнати за специфічною темною одежею. Пізніше, у часи інквізиції, це стало занадто небезпечним, і вони змушені були носити звичайний одяг, приховуючи під ним катарський пояс (183).

Босх, указуючи, що на картині зображений посвячений, прибігає до використання особливих знаків, а не традиційного катарського одягу. У його картині «Витягування каменю дурості» жест лівої руки літньої жінки й книга на її голові повинні були нагадати глядачеві про катарський обряд хрещення Святим Духом. Жінка опирається ліктями на круглий стіл грибоподібної форми, який асоціювався з матеріальними образами сатанинського світу. У той же час, як ми відзначали в главі 5, кругле блюдо на підставці використовується в мусульманських країнах і сьогодні для проведення релігійних обрядів. Блискуча металева поверхня стола служила символом Христа-духовного сонця. У деяких випадках вона покривалася візерунками, що відбивають гріховність земного світу.

У картині Босха «Витягування каменя дурості» можна знайти ряд образів, пов'язаних з катарським обрядом духовного хрещення. До такого висновку приходять учений Стайн Шнайдер, який дає власне трактування деталям сюжету, вважаючи, що ритуал, проведений жінкою в ковпаку й ченцем у чорному, протипоставлений католицизму, що позбавляє людину права мислити самостійно (186). На наш погляд, сюжет більше свідчить про таємну віру Босха: посвячена пропонує центральному персонажу прийняти духовне хрещення, але дурна людина, не звертаючи на неї уваги, віддає себе в руки шарлатанів-служителів Римської католицької церкви.

Чорний одяг одного з лікарів нагадує чернечу рясу. Одягнення лікаря, що виконує операцію, неоднозначне. Його темний каптур міг би належати ченцеві, але рожевий одяг, швидше усього, світський. Особливо дивною здається металева труба на його голові. Нічого подібного не зустрічається в мистецтві того часу.

Бакс вважає, що головний убір у формі лійки, що пропускає рідину, використаний як метафора марнотратності, нестриманості, ненадійності, несумлінності й обману(187). Одягнутий на голову лікаря, він насамперед демонстрував, що йому властиві всі ці якості, але в символів завжди є кілька значень. Можливо, лійка дає й інші коментарі до цього образу, у тому числі й релігійного плану. На зв'язок з релігією вказує композиційне розташування фігури, урівноважене з іншої сторони катарською посвяченою. На їхніх головах художник зображує предмети-символи. В катарському обряді хрещення вогнем і Святим Духом до голови неофіта прикладали Євангеліє. Під час християнського обряду хрещення людину окроплюють святою водою. У Босха на голові присвяченої книга, а в лікаря-шарлатана лійка для зливу води. Лікар одягнений не як священник, імовірно, він лише послужить при хрещенні. У Середні століття хрещення водою проводилося непосвяченими в сан кліриками, крім того, під час обряду неофіт розташовувався лежачи(188).

Лійка на голові перевернена, тобто практично через неї не можна лити святу воду. Але інакше її не можна було б одягнути на голову, а Босху було необхідно використовувати цей символ. Таким чином, художник ілюструє рішення дурня прийняти католицьку, а не катарську віру. Асоціації з обрядовістю Римської католицької церкви посилені зображеннями глечика на поясі лікаря й срібної посудини в руках ченця. У першого могла бути свята вода для хрещення, у другого — вино для причастя. Перевернені лійки на головах з'являються й в інших здобутках Босха. П'ять з восьми фігур у таких головних уборах є біснуватими конторщиками або демонами, які розмовляють і допомагають священникам — служителям Сатани. Інші три фігури — дурні або чаклуни(189). Так, наприклад, у центральній частині триптиха «Спокуса святого Антонія» капелюх-лійку носить звіроподібний диявол поруч з напівзогнилим ченцем-демоном в окулярах, що читають книгу. У лівій частині триптиха ми знову бачимо перевернену лійку на голові монстра в ковзанах, який приніс послання «папі римському». Напис, що облямовує «Витяг каменю дурості», говорить: «Майстер, вийміть камінь, моє ім'я Люберт». У голландській літературі й фольклорі ім'я Люберт давали дурням, а операція повинна була вилікувати їхнє божевілля(190).

Босх звичайно пропонує власну інтерпретацію традиційним сюжетам. Що відбувається, імовірно, вважалося б зціленням від божевілля з погляду християн, але тільки не катар. Витягування каменю дурості в християнській традиції означало вигнання нечистої сили, що передує католицькому хрещенню(191). А в такому випадку неприпустимо, щоб цей обряд проводив шарлатан. Босх зображує «камінь» у формі квітки, яка швидше символізує людську духовність, а не дурість. З християнської точки зору таке дивне зображення пояснити неможливо, але його значення стає очевидним при розгляді в рамках катаризму. Квітка нагадує лотос, відкриття якого означає розвиток духовного розуму. «Розум» людини у картині Босха усе ще спить, і дурень дозволяє церкві позбавити себе можливості прозріння.

Посвячена пропонує йому інший шлях, але залишається незаміченою. Погляд її сумний через вибір нерозумної людини.

## Слухачі

Люберт зображений звичайним католиком, який живе у світі ілюзій. У своєму невіданні й дурному спокої він відрізняється від катарів, що знають істину й глибоко стурбованих долями своїх душ. Ці прихильники катаризму були відомі як слухачі (тобто ті, хто чув слово істини). Босх представляв їх людьми, чия духовна свідомість ще не пробудилася, і вони ризикують упасти в стан духовного сну або забуття. Лише на порозі смерті, коли земні бажання відступлять від них, слухачі зможуть отримати духовне хрещення. Але й після смерті їхні душі не будуть у цілковитій безпеці. Хрещення Святим Духом не врятує тих, хто полюбив насолоди плоті настільки, що буде реінкарнований у новому тілі.

Босх зображує слухачів прочанами й мандрівниками, які щиро шукають шляхів порятунку, борючись зі спокусами світу цього, але ще не вільні від похоті плоті. На думку Гібсона, їхні образи відповідають уявленням про християнських прочан, що йдуть по світові спокус(192). У Босха прочани оточені дивними символами, значення яких незрозуміле з християнської точки зору й очевидне в катаро-маніхейській традиції.

Художник завжди надає фігурам мандрівників подібне положення: вони йдуть, нахилившись уперед, їхні ноги зігнуті в колінах, у руках посох. Це — приклад для тих, хто прагне піти по шляху мандрувань пільгрима святого Іакова де Компостели. Босх зображує цього святого на лівій зовнішній стулці вівтарного триптиха «Страшний суд» (Академія образотворчих мистецтв, Відень; кол. іл. 56).

Святий Іаков один з апостолів, що отримали духовне хрещення, котре звільнило його від світських спокус, у Пентекості. Його погляд звернений до глядача, він немов не зауважує гріха й насильства навколо, і цим відрізняється від інших мандрівників, зображених Босхом. Навіть святий Христофор (Музей Бойманса — ван Бенінгена, Роттердам; кол. мал. 55) зображений мандрівником, що перебуває між двома протилежними символами: живого Ісуса в нього за спиною й мертвого Ісуса у формі прив'язаної до ціпка риби. Дитина — це живий Ісус, а риба — знак неправильного церковного зображення мертвого Христа.

Пільгрим у картині «Блудний син» (кол. іл. 58), а також паломник у композиції на зовнішніх стулках триптиха «Віз сина» (кол. іл. 59) — найвідоміші образи мандрівників, створені Босхом. Одинокі неприкаяні подорожани, бредуть по світові, повному жорстокості, гріха й насильства. Вони не від світу цього й змушені протистояти його нападам. Це пільгрими, позбавлені домівки. Їх душі далекі світові Сатани, хоча й захоплені матерією.

Мандрівник у картині «Блудний син» віддаляється від таверни, оглядаючись назад через плече. Таверна, що притягнула його увагу, мабуть, є місцем гріха й блуду. На будинку вивіска з зображенням лебедя, на горищі голуби, у дверях жінка з глечиком — усе це указує на бордель. Крім того, судячи з пивної бочки й фігури за кутом, там віддаються пияцтву.

Бордель у християнському розумінні символ гріха, але в Босха його зображення в більшій мірі відповідає метафорі з маніхейського тексту «Пісня про перлину». У цій поемі говориться, що Христос заради порятунку заблудлої душі заходить у бордель, що метафорично означає Його прихід на землю на порятунок людства(193). Земне життя розуміється як гріхопадіння й асоціюється з таверною. В картині мандрівникові пропонується непростий вибір: або приєднатися до гуляк у таверні, або йти геть чужинцем на тлінній землі.

В «Пісні про перлину» Рятівник виявився в такій же ситуації. Безгрішний у борделі почуває себе абсолютно самотнім, як і босхівський мандрівник. Він так говорить про свою самотність:

**Я був один і самотній, я був чужим**

**Для всіх мешканців таверни(194).**

Босх за допомогою знаків і символів показує, що мандрівник не проти випити. Одне з найбільш очевидних тому підтверджень — це синиця над його головою. На думку Бакса, синиця — символ сп'яніння й слабкої волі(193). На синицю полне хижка сова, і навряд чи жертві вдасться урятуватися. Крім того, у гностицизмі й маніхействі стан сп'яніння служив метафорою духовного забуття. В одному з маніхейських текстів IX століття, знайдених у Турфанському оазисі в 1902-1907 роках, цей стан описується так:



**Моя душа, найпрекрасніше, що в мене є...**

**Куди ти вийшла?**

**Повернися, прекрасна душа,**

**Пробудися від хмільного сну,**

**Опам'ятайся від забуття, у яке ти впала...(196)**

Рятівник у поемі «Пісня про перлину» противиться сп'янінню, але навіть Йому важко перебувати в борделі тривалий час. В кінці кінців і Він споживає «отруєні» страви світу цього й упадає у сон. Він незабаром прокинеться, але душа, або перлина, заради спасіння якої Він прийшов, більш безпомічна й податлива спокусам, як і мандрівник у Босха. Душа, потрапляючи в матеріальний світ, виявляється більше, ніж дух, пов'язаною з фізичним тілом.

У гностичній і маніхейській літературі фізичне тіло, у котре укладена душа, часто називають нечистим(197) В картині Босха рваний і брудний одяг мандрівника означає гріховність його тіла. Перев'язана ліва нога також є в катаризмі важливим символом. Рана на носі, як ми відзначали в главі 1, показує, що людина грішна, а перев'язана ліва нога говорить про гріх насолодопристрастності. Але образ мандрівника не належить світу зла. Босх у своїх здобутках для позначення абсолютного зла використовує зображення відкритої гнійної рани, як на ногах пекельного білого монстра у вівтарному триптиху «Сад земних насолод» або «папи римського» у центральній частині триптиха «Поклоніння волхвів». В душі слухача є й добро й зло, про що художник говорить посередництвом контрастного чорно-білого оперення двох сорок. Одна з них сидить у клітці поруч з дверима готелю, інша — на огорожі перед мандрівником.

Слухачі в картинах Босха — це сиві чоловіки, мандрівники які у матеріальному світі підходять до кінця. Мандрівник у картині «Блудний син» підходить до огорожі з сорокою, а пілігрим у триптиху «Віз сіна» наближається до мосту. Вони обоє готові перейти в інший світ і звільнитися від тлінного тіла. У триптиху «Віз сіна» поруч з мостом на краю берега ми бачимо обгризені кості, на які злітаються чорні птахи (демонічні душі). У такий спосіб художник підкреслює, що земне життя не є життя дійсне. У духовному плані матеріальний світ — сфера смерті, населена демонами. Довгі ціпки в руках мандрівників, можливо, також означають тлінність земного життя, через яке вони проходять.

До кінця фізичного життя спокуси стають для слухачів особливо небезпечні. Якщо мандрівники помруть у стані духовного «сп'яніння», не звільнившись від тілесних бажань, то прихильність до матерії змусить їхні душі прийняти нові втілення. В обидвох композиціях символами нещасних душ, що піддалися спокусам, є птахи в клітках: над дверима в бордель в «Блудному синові» і над головою волинщика, що грає для коханців, у триптиху «Віз сіна».

Веретено в капелюсі слухача («Блудний син») — традиційний символ переплетення ниток життя. Мандрівникові залишилося пройти зовсім небагато до крайки берега, і, як відзначає Вертайм Аймс, це знак того, що йому недовго залишилося жити на землі. З іншого боку, на думку Стайна Шнайдера, веретено — символ, чергування народжень і смертей у колесі реінкарнацій(198). Можливо, у Босха веретено відбиває обидві ідеї. У всякому разі, зображення шибениці на пагорбі, поряд з веретеном, говорить глядачеві, що мандрівника чекає духовна смерть, якщо його прихильність до земних утіх приведе до нового народження в матеріальному світі. У триптиху «Віз сіна» про таку ж небезпеку попереджує тріщина в мості, до якої підходить мандрівник. Про це ж говорять і кам'яні стовпи воріт у картині «Блудний син». При уважному розгляді видно, що один з них покритий тріщинами, у той час як другий цілий і стоїть твердо.

Мандрівникові належить зробити вибір між порятунком у Царстві світла і новим народженням у пеклі, яким катари вважали землю. Слухачів оточують спокуси світу Сатани. Крім того, як і усі катари, вони зазнають переслідуванням. В обох роботах художник зобразив злих собак, що кидаються на мандрівників, у нашийниках з шипами, таких же як комір домініканця на картині «Увінчання терновим вінцем». Дикі пси — синонім інквізиторів, винищуючих катарів під час їх земного шляху. У лівій частині триптиха «Віз сіна» розбійники прив'язують до дерева нещасного лагідного чоловіка. Цей сюжет має аналогію в правій частині вівтарного триптиха «Спокуса святого Антонія» (див. главу 6). Тут ми бачимо бідного еретика-катара, схопленого демонічного виду священиками.

Життя слухача повне тривоги і небезпек. Не дивно, що Босх зображує мандрівників на шляху довжиною в життя такими самотніми й сумними.

## Глава 8.

### Шлюб душі і духу

#### Духовний шлюб

Як ми вже говорили, звичайний слухач міг отримати духовне хрещення тільки перед смертю, у той час як менш грішний майбутній священник міг бути хрещений в час його або її життя. Катарське хрещення Святим Духом приносило звільнення від притягання землі й допомагало досягати духовної цілісності, очищаючи ініційовану душу й возз'єднуючи її з духом, що залишився у Царстві світла після падіння душі.

Возз'єднання душі й духу катари й їхні попередники називали «духовним весіллям». Судячи з протоколів інквізиції, неофіта, проходячого ініціацію, звичайно називали «наречена»(199), що також зустрічається в маніхейських коптських псалмах(200) і в апокрифічних «Діяннях Фоми», де описується, як душа об'єднується з духом під час весільної церемонії (201). І в мессаліанській традиції про хрещення говориться як про шлюб душі («земної нареченої») і духа («небесного нареченого»)(202)

Деякі з символів у картині «Шлюб у Кані Галилейській» (кол. мал. 60) ми вже розглянули в главі 2. Більш глибокі шари босхівської символіки розкриваються тільки при вивченні композиції як опису катарського «духовного шлюбу». Глибокий аналіз символів розкриває контраст між ерессю й гріховністю світу Сатани і духовністю справжнього релігійного ритуалу. З правої сторони весільного стола зображено шість дійсних учасників обряду, починаючи з парубка, байдужого до бісівських нашіптвань. Їхні фігури статичні, вони занурені у власний внутрішній світ і начебто не беруть участі в урочистому застіллі, не зауважуючи оточуючої їх світської суєти (203).

Художник зв'язує їх тільки з однією фігурою маленької людини, що стоїть спиною до глядача. Її роль у церемонії, мабуть, дуже важлива. Вона стоїть напроти нареченої з чашею в правій руці. Її ліва рука піднята в церемоніальному вітанні. На ній парчевий одяг, перев'язаний через плече білим поясом. Поруч з нею ритуальне крісло.

Значення образу багато одягненої дитини надзвичайно важко пояснити у рамках традиційної християнської обрядовості. У чому її роль і чому вона так молода? Зміст даної фігури яснішає при розгляді її з погляду катаризму. У катаро-маніхейських текстах зустрічаються численні описи падіння ангелів або душ на землю, під час яких їх ангельські атрибути (опліччя, корона, гіматій і трон) залишаються в Царстві світла. Душі знаходять їх знову після возз'єднання з духом за допомогою духовного хрещення або шлюбу (204). Отже, босхівську наречену вітає юна душа, що отримала хрещення Святим Духом і знайшовша небесні атрибути. В Середньовіччя смерть представлялася як відхід з тіла дорослого людини душі-дитини. У композиції Босха головну роль відіграє тільки що урятована душа, образ якої й представляє художник.

Якщо наречена — неофіт, а дитина — її душа, то хто в картині є нареченим, або духом? Згідно з символікою катарів і маніхеїв, дух звичайно асоціюється з Ісусом. У катаро-маніхейському трактуванні картини Босха «Шлюб у Кані Галилейській» зрозуміло, чому Ісус зображений під весільним навісом. Кругле золоте блюдо перед ним є символом Духовного сонця й нагадує стільницю, яка використовувалася катарами при обряді хрещення Святим Духом (див. главу 5).

#### Духовне вино

У своєрідній інтерпретації Босхом євангельського сюжету шлюбу у Кані Галилейській Ісус благословляє не посудини з водою, а золоту чашу в руках дитини-душі. У уявленні маніхеїв чаша з живою водою, передана неофітові, коронувала врятовану душу (203). Згідно з коптськими маніхейськими псалмами, Ісус перетворив холодну воду земної

природи в живе полум'яне вино духовної природи. Це вино з виноградної лози Древа життя. Маніхеї описували його як «нове вино», що представляє собою «солодкий мед, що горить як перець...» (206).

Інакше кажучи, це — полум'яна духовна енергія, що перетворить неофіта, що й возз'єднує його душу з духом.

Катари використовували маніхейську символіку в обряді хрещення Святим Духом, що ще раз доводить, що катаризм був продовженням маніхейської традиції. Перетворення холодної води в полум'яне живе вино в катаро-маніхейській традиції також побічно свідчить про суть їхнього обряду хрещення, що припускав радикальне перетворення енергій у процесі ініціації.

Такого трактування євангельського сюжету про шлюб у Кані Галилейській немає в жодному з катарських або маніхейських текстів, ні в протоколах інквізиції, але згадується священником Назаріусом, що належав до помірних катарів. Назаріусу, який жив у Північній Італії в XIII столітті, приписуються слова, що італійські катари інтерпретували цей євангельський сюжет як шлюб у духовному плані (207).

Ми не володіємо більш докладною інформацією з цього питання, але у катарському рукописі XV століття — молитовнику воеводи Хрвоя зі Спліту (мал. 24) — збереглася ілюстрація шлюбу в Кані Галилейській, у якій використана аналогічна Босхові символіка (208).

У композиції боснійської мініатюри «Шлюб у Кані Галилейській» ми бачимо зображення голуба, що летить, на круглому золотому блюді поруч з Ісусом, тобто символ, який дозволяє припустити, що зображений обряд катарського хрещення Святим Духом.

## Бенкет Сатани

На мініатюрі «Шлюб у Кані Галилейській» у боснійському манускрипті (мал. 24) святі перебувають ліворуч. Можливо, дві крайні фігури праворуч, немов відділені від інших великим ножом на столі, представляють мирян, які не беруть участь у церемонії. У картині Босха сім святих, що споживають духовне вино, прямо протипоставлені тим, що беруть участь у застіллі грішникам, які п'ють вино духовного забуття. Це — диявольське вино з виноградної лози з Древа почуттєвого пізнання (див. главу 5). На прагнення чоловіків і жінок, які п'ють це вино, указує непристойна посмішка волинщика, що грає для гостей. У часи Босха гра на волинці асоціювалася з гульбищами й похиттю, а сам інструмент був відомий як фаллічний символ (209). Катари вважали, що прагнення й народження дітей найбільш небезпечна пастка Сатани. Зв'язок волинщика з Сатаною ілюструє півмісяць, яким прикрашений медальйон на його рукаві (кол. іл. 61).

Грішників пригощають двома основними блюдами: лебедем і кабанячою головою. Як і волинщик, страви прикрашені півмісяцями — символом Сатани. Крім того, у християнській традиції ці тварини мали особливий зміст, про що ми говорили в главах 1 і 2. Лебідь і кабан вивергають золотий вогонь. Їх подають на золотих підносах, які зображені на противагу круглому блюду перед Ісусом. Згідно наведеному Айріс Оріго документу, під час середньовічних бенкетів на багато прикрашеному підносі подавали павича з ватою у дзьобі, яку підпалювали, щоб здавалося, начебто птах дихає вогнем (210).

В інтерпретації Босха — це пекельний пломінь. Художник показує, що вже самі страви є символами гріха. Вогненний подих означає чаклунство й розпусту, у чому Босх звинувачує церкву.

Півмісяці й язика полум'я настільки малі, що майже не видні на відстані. Але художник надає їм велике значення, так як вони містять у собі особливий зміст, повідомляючи, що частування й музика на бенкеті — сатанинська отрута. Вони сп'янюють, поряд з диявольським вином, і змушують душі забувати про своє походження у Царстві світла.



Рис. 24. «Шлюб у Кані Галилейській» з символічним голубом. Мініатюра з Молитвенника воєводи Хрвоя. 1407 р. Палац Топкапи, Стамбул

Чоловіка й жінки, що покуштували ці страви, потрапили у пастки Князя світу цього. Вони одурманені Сатаною настільки, що нічого навколо себе не зауважують. Катарський обряд духовного хрещення, який проводиться поруч з ними, вислизає від їхньої уваги.

У глибині зали, де поплічники Сатани насолоджуються своїм потворним застіллям, стоїть людина з тростиною. Склепінна стеля і колони нагадують апсиду собору. Сова визирає з-за стовпа праворуч, позначаючи присутність Ієгови-Сатани, який стежить за тим, що відбувається. Зверху на лівій колоні ми бачимо скульптурне зображення купідона, що пускає стріли. Демон, у якого він цілиться, зникає в отворі над правою колоною. Ця сценка може здатися просто забавною, але навіть найнезначніші деталі в картинах Босха мають певне значення. Купідон представляє язичництво, одну з сатанинських релігій. Його любовні стріли напрямлені в демона, або грішну душу, яка ховається в мороці.

Зміст сценки на колонах повторює зміст бісівського застілля, а її місце розташування вказує на зв'язок не тільки з язичництвом, але й з християнством.

Бакс вважається, що стояча в апсиді людина з тростиною є розпорядником церемонії, згаданої в євангельському сюжеті про шлюб у Кані Галилейській, і дає вказівки слугам, що розносять страви (211). Таке визначення його ролі видається точним, якщо вважати картину нехай дивним, але традиційним християнським живописом. Але подібно до багатьох образів Босха ця фігура має приховане значення. На думку

катарів, людина, що розпоряджається проведенням бісівського застілля, — не хто інший, як священник Римської католицької церкви. Буфет у такому випадку сприймається трьохрівневим вівтарем. У вівтарі ми бачимо ряд предметів релігійного призначення. Наприклад, праворуч на верхній полиці можна розглянути мусульманський півмісяць — знак Сатани й гріха. Ліворуч на середній полиці — дві танцюючі фігурки під гострокінцевою іудейською шапкою. Є присутнім і християнська атрибутика: в центрі нижньої полиці важковпізнаваний високий хрест, установлений на жовтій трикутній основі, ліворуч від нього зображений пелікан, а ледве вище фігура, зігнута під вагою християнського світу.

У вівтарі-буфеті Босх поміщує різного виду посудини для зберігання рідин, перетворення яких силою духу є однією з основних тем здобутку. На передньому плані картини Ісус перетворює воду в духовне вино, а в апсиді «священник» робить те ж саме за допомогою магічної тростини. Цей магічний обряд має деякий зв'язок з церковними обрядами й вином Сатани, і насамперед з євхаристійним перетворенням вина в Кров Христа.

Наведемо уривок коптського маніхейського псалма, що повною мірою відбиває протиставлення Сатани й Ісуса, а також дуалістичну символіку образів у картині «Шлюб у Кані Галилейській» та інших роботах Босха:

**Господь мій Ісус Христос,**

**Рятівник душ людських,**

**Урятуй мене від сп'яніння розуму й світських спокус...**

**Віджени від мене забуття...**

**Допоможи відрізнити Древо життя від Древа смерті**

**І Царство світла від Царства тьми...**

**Гіркий фонтан смерті й святе Божественне джерело.**

**Я усвідомив, що є світло й тьма, життя й смерть,**

**Церква Христа й обман земного світу.**

**Я пізнав свою душу**

**І зрозумів що вона й тіло, у яке вона укладена, —**

**Вороги один одному...**

**Тлінне тіло й вічна душа ніколи не прийдуть до згоди..(212).**

## Глава 9

### Ноїв ковчег і два хрещення

В картині Босха «Шлюб в Кані Галилейській» катарське хрещення вогнем і Святим Духом протипокладене церковним ритуалом. Такого ж роду протиставлення, виражені у різних символах, ми бачимо в сюжетах триптиху «Світ до потопу» (музей Бойманса — ван Бенінгена, Роттердам; кол. іл. 62-65). Збереглися лише дві стулки триптиха, центральна ж частина втрачена.

#### Демони й Ноїв ковчег

Ми не володіємо ніякою інформацією про центральну композицію триптиха. Більше того, у нас немає переконливих свідчень про те, що збережені стулки являли собою його ліву й праву частини. Відомо тільки, що Босх створив на них картини темного, похмурого пекельного світу, що перебуває у владі Сатани й демонів (кол. іл. 62, 63). Пейзаж густо населений бісами, які заповнили все небо й усю землю. Обрій охоплений пекельним полум'ям. На другій стулці на тлі тьмяного безбарвного пейзажу й безкрайнього океану, на поверхні якого видні тіла потопельників, зображений Ноїв ковчег після Великого потопу.

Ной і його родина в дивних зношених костюмах і єврейських капелюхах перебувають у ковчегу. В іконографії Босха вигадливий одяг завжди означає зло. Людей у таких костюмах можна бачити серед мучителів Христа, наприклад, або серед грішних гостей в картині «Шлюб у Кані Галилейській». Очевидно, що душі восьми людей у Ноевому ковчегу належать Сатані й не заслуговують порятунку. У своїй композиції Босх дає катарську інтерпретацію старозавітного сюжету про Ноїв ковчег, викладену в латинському тексті про хрещення Святим Духом, згідно з яким: «...ті, хто урятувалися в ковчегу, і діти їх грішили й віддавали, і багато переступів зроблені ними... і вони вбивали один одного». Таким чином, порятунок у ковчегу Старого Завіту (прообраз водного хрещення) протипоставлений дійсному порятунку в ковчегу Нового Завіту. Котрі ввійшли в нього знайдуть життя дійсне (213), прийнявши хрещення вогнем і Святим Духом.

Композиції на внутрішніх сторонах стулок триптиха «Великий потоп» розбудовують ці ідеї, показуючи долю колективної людської душі, яка попадає в світ Сатани, але знаходить шлях до духовного порятунку за допомогою катарського хрещення Святим Духом. Ця історія зображена в чотири рондо, які багато років викликали здивування мистецтвознавців. Найбільше повно вони описані Ірмою Вітрок. Вона інтерпретує їх з християнської точки зору, і в результаті, за її власним визнанням, не дає повного розкриття змісту сюжетів. У той же час розглянуті в рамках катаризму композиції в рондо вказують з усією очевидністю на протиставлення старозавітного хрещення водою й новозавітного хрещення вогнем.

#### Падіння душі

Перший епізод (падіння душі) зображений у верхньому рондо правої стулки (кол. іл. 65a). Тут Босх показує людину, яку роздягають і б'ють біси. Це зображення, на думку Вітрок, є ілюстрацією притчі про доброго самаритянина (Лк. 10:30-37)(214).

На перший погляд композиція Босха дійсно нагадує цю притчу. Але яким підтекстом наділює її художник? Прихований зміст сюжету розкривається в зображенні падіння душі, і не має нічого загального з подіями на дорозі між Єрусалимом і Ієрихоном.

Домініканський чернець Монета наводив як приклад катарської ересі езотеричне трактування притчі про доброго самаритянина (215). Таке розуміння притчі дуже прадавнє, воно відноситься до ранньої месопотамської міфології, що виявила вплив на маніхейство й на сирійських православних християн IV століття (216). Пісня Балая,

послідовника християнського сирійського поета Ефрема, допомагає нам зрозуміти символіку притчі:

**Ішла людина  
з Єрусалима,  
і грабіжники схопили її,  
і жорстоко били її,  
і відняли її одяг,  
і залишили її помирати.  
Так, Адам  
був убитий  
спокусником  
і прийняв смерть у пеклі.  
Але прийшов Христос  
і врятував його від смерті (217).**

Значення пісні в точності збігається з описаним Монетою катарським трактуванням змісту притчі. Адже саме Адам — символ колективної душі — виганяється з небес (Єрусалим). Грабіжники (біси) позбавляють його одягу (одяг — духовне тіло). Пекло, куди він падає, — це земля. У маніхейських і інших гностичних текстах земля часто описується як яма або навіть могила. Цікаво, що в рондо Босха перед «Адамом» ми бачимо темний провал землі, подібний на яму.

### **Влада Сатани**

Другий сюжет зображений у нижньому рондо лівої ступки триптиха (кол. мал. 64б). У прадавньому месопотамському міфі, що вплинув на маніхейство, Таммуз (колективна душа) попадає в підземний світ, де вороги хапають його й замикають у в'язниці. Його плоть терзають пси і жалять змії (218), а він лежить у забутті й не може піднятися (219). Босх у своїй композиції дає більш пізню версію цього міфу про чоловіка (колективну душу), який, виявившись на землі, падає в забуття й не може прокинутися. Художник композиційним рішенням рондо показує, що душа на землі перебуває під владою диявола, який зображений вище верхи на коні. У його піднятій руці знак влади й абсолютного зла. Рондо нагадує богомільську притчу про Адама й Єву, коли Адам змушений укласти з Князем світу цього договір про право обробляти землю, яка належить Сатані, за що Адам і його нащадки обіцяють стати слугами диявола. Цей договір заманує душі в цикл реінкарнацій, метафорично відбитий в народженні й смерті рослин і насіння, посіяного людиною. У картині Босха кінь Сатани боронує землю для посіву насіння. Згідно богомільських текстів, термін дії «сільськогосподарського» договору вічний, і тільки прихід Ісуса Христа дасть людям можливість уникнути влади Сатани (220).



## **Втеча з мереж Сатани**

Третій сюжет, зображений у верхньому рондо лівої ступки (кол. мал. 64а), присвячений приходу Рятівника на землю заради порятунку людських душ. На картині зображена людина, що молиться на колінах за жінку, яка біжить з пекельного вогню, що охопив будівлю. Будинок — маніхейський символ фізичного тіла, підданого полум'яним пристрастям і бажанням. Такі описи можна зустріти в маніхейських коптських псалмах.

**Турбота про тлінне тіло моє**

**сп'янила мене...**

**Полум'яні страсті й прагнення**

**обплутали мене постійною неправдою...**

**Багато чого перенесла моя душа,**

**у цьому темному будинку...**

**Прийди, Зцілитель**

**з ліками життя вічного...**

**Вилікуй рани мої,**

**беззаконня й суму...(221)**

В іконографії Босха людина на колінах у довгополому одязі, з нестриженим волоссям до плечей є, очевидно, катарським священиком або вибраним, носієм Святого Духа. Він молиться про порятунок іншої душі — жінки, яка біжить з закриття у фізичному тілі матеріального світу. Катарське духовне хрещення вогнем рятує її від пекельного полум'я Сатани. У той час як церковне хрещення водою, прийняте нею і її родиною, є лжеспасінням, яке зберігає життя фізичне й продовжує ув'язнення душі у світі Сатани.

## **Розставання з землею**

Четвертий епізод про долі душ на землі зображений у нижньому рондо правої ступки (кол. іл. 65б). Тут урятована душа назавжди готується залишити матеріальний світ. На задньому плані ангел протягує душі одяг (духовне тіло), що залишилося в Царстві світла після її падіння. У цьому сюжеті художник описує так зване у катаризмі «сходження душі», коли вона воз'єднується зі своїм духовним тілом і піднімається в Царство світла (222). Катари вважали, що матеріальне тіло ніколи не відродиться. Відповідно до їхніх доктрин, воно назавжди віддане смерті й тлінню (223). Метафорою цього твердження є потопуюче судно на далекому плані. Судно (фізичне тіло), подібне за обрисами на корабель дурнів, залишений пасажирями, поринає у води матеріального світу (див. також примітку 265).

На передньому плані ми бачимо уклінну душу, з повагою зігнуту перед світлоносною фігурою Рятівника, який виходить назустріч урятованій душі (224). Відповідно до катаро-маніхейського віровчення — це колективний дух усього людства, персоніфікований в образі Ісуса. Тепер душа, одягнена в одяг зі світла й об'єднана з духом, готова назавжди залишити землю. Для неї прийшов час повернутися в Царство світла, недосяжне для світу матерії.

## Глава 10.

### Шлях до небес

Спасенна душа в рондо триптиху Босха «Великий потоп» готова піднятися в сферу духу, противопоставлену світові матерії. Але що це за сфера й де вона? Чи є її описи в катаро-маніхейських текстах? Як її зображує Босх? Постараємося відповісти на ці запитання. На жаль, неможливо отримати повне уявлення про Царство світла маніхеїв і катарів, оскільки не збереглося достовірних детальних зображень ні у манускриптах, ні в малюнках, ні в різьбленню на надгробних плитах. Разом з тим знайдені окремі описи й зображення деяких епізодів. Ні один з них не дає повної картини майбутнього врятованої душі, але, співставляючи фрагментарні згадування про Царство світла, ми зможемо уявити всю панораму загробного світу в катаро-маніхейській традиції. При погляді на картини Босха через призму цих уявлень стає очевидно, що вони були добре відомі художникам.

#### Ісус — колона слави

Почнемо розгляд картини загробного світу з сюжету про спасіння душі (рондо триптиху «Світ до потопу», кол. іл. 65б). У цьому сюжеті рондо показано, як душа, отримавши свій світлоносний одяг, тобто злившись з духовним тілом, стоїть на колінах перед перетвореним Ісусом. Чи є присутньою в композиції символіка, що вказує на наступне сходження душі? При погляді з позицій катаро-маніхейського віровчення можна помітити вказівки на наступний крок, ключем до розуміння якого є світлоносна вертикальна фігура Ісуса. Ісус, як ми вже відзначали, ідентифікувався з Древом життя. Древо життя, або колона слави, простягається від землі до небес і протистоїть сатанинському зламаному Древу смерті, або колоні смерті. Древо життя дає можливість душі, занепалій в матерію, звільнитися від світу Сатани й піднятися у духовні сфери. Це — шлях крізь твердінь піднебесну в Царство світла. У маніхейських текстах зустрічаються часті описи цього шляху. Одночасно він є одним з найпоширеніших символів у катарському мистецтві. Маніхеї назвали його колоною слави.

У символічних образах Ісуса, Рятівника, колективного духу, або Древа життя, катари й маніхеї зображували якийсь реальний канал, через який піднімалися врятовані душі.

У маніхейських коптських псалмах Ісус асоціюється з колоною слави. В одному з псалмів Ісус названий «Прекрасним в колоні» (225).

**...Прекрасна Людина в центрі світу —**

**Ось шлях у Царство світла... (226)**

Інший псалом так оспівує Його:

**Шлях до небес**

**Чудова колона,**

**Суть якої Людина Прекрасна...**

**Хрещення в ім'я життя вічного.**

**Місце очищення душ.**

**Гавань для тих, хто мандрує по морю... (227)**

### **Катарські надгробні плити: антропоморфний хрест**

Псалми наводяться як приклади численних описів колони слави в маніхейській літературі. У збережених катарських текстах про колону слави не говориться відкрито, але у них присутній опис Древа життя. Зображення на надгробних плитах балканських катарів антропоморфної колони, Древа життя або хреста як шляху до Царства світла, на наш погляд, не може бути простим збігом. Такі малюнки з загальною символікою знайдені на середньовічних могильних каменях у Боснії, Герцеговині й на Далматинському узбережжі (див. карту 2). Балканські надгробні плити відомі за назвою «стели».

Перші кам'яні надгробки стали зводитися в Боснії в XIII столітті, можливо, під впливом біженців-єретиків, які ховалися в цих занедбаних землях від гонінь інквізиції, що лютувала в Лангедокві (228). Як би то не було, найбільш ранні стели представляли собою невеликі кам'яні плити. Можливо, на них наносився малюнок фарбою, який не зберігся до наших днів. Найвищого розвитку стели досягнули до XIV століття, вони стали більші за розміром й складніші за формою. У XV столітті їх прикрашали складним різьбленням по каменю. Але вже до XVI століття їх витиснули мусульманські надгробки (229). Період існування стел відноситься до часу, коли катаризм, відомий в цьому регіоні як боснійська церква, вважався державною релігією (див. глави 2 і 12). На деяких стелах можна знайти написи й різьблені фігурки, а принаймні на восьми з них є символи і знаки, що доводять їхній прямий зв'язок з боснійською церквою (230).

Більшість стел виявлена на прадавніх похованнях у Боснії і Герцеговині. Некрополь становить близько 3150 стел. Багато надгробків було знищено задовго до 1992 року, коли проводилися розкопки, що виявили значну кількість розбитих плит. Оскільки у рамках даного дослідження неможливо надати їхній опис, обмежимося стелами, знайденими в 1980-х роках. З 69350 збережених надгробних плит тільки 7427 прикрашені різьбленням. Згідно з твердженням Папазової, прості надгробки встановлювалися на могилах звичайних слухачів, які, не отримавши духовного хрещення, не заслужили різьблення по каменю.

Це — одна з імовірних причин. Разом з тим Папазова відмічає у своєму дослідженні, що слухачі на смертному одрі все-таки проходили обряд хрещення Святим Духом (231). Швидше за все, різьблені надгробки виготовлялися для тих, хто міг за них заплатити, незалежно від того, чи були вони слухачами або вибраними. В користь останнього припущення говорить список Фана, у який увійшли вісім стел з написами. П'ять з них, безперечно, виконані для вибраних: три не прикрашені (Петко Крстьянин, Гост Мишлен і невідомий священик); четверта з незначним різьбленням (Остойа Крстьянин), і п'ята стела (кам'яна плита багатой людини на прізвище Мілютін з Хумско, тепер Сараєво) з вишуканими прикрасами (див. прим. 230). Можливо, стели, які тепер виглядають голими плитами, були розписані фарбою, згодом повністю втраченою.

Різьблення по каменю, що прикрашає стели, виглядає настільки ж примхливим і непояснюваним, як і символіка Босха. Це пов'язане з тим, що їхня іконографія єретична, а не традиційно християнська. При розгляді з позицій катарського віровчення про загробний світ зміст зображень яснішає, а їхній зв'язок з іконографією Босха очевидніший. Основну частину символів ми проаналізуємо в главі 12. На даному етапі дослідження для нас важливе зображення містичного каналу, або шляху в Царство світла, яке могло бути представлений як колона, але частіше у формі антропоморфного хреста. Можливо, Босх побував на Далматинському узбережжі (недалеко від Венеції), але навіть якщо він там і не був, художник прекрасно знав про маніхейські символи, відомих усім катарам: антропоморфний хрест і колона слави. Боснійські катари, які не зазнали жорстоких переслідувань, відкрито прикрашали могильні стели єретичними сюжетами про загробне життя. У Західній Європі катари були більш обережні, але і вони зображували на надгробках прості позначення шляху до світла. А якщо так, чи можемо ми визначити конкретні поховання?

Відомо, що катари (патарени) жили в Ломбардії. На жаль, усі цвинтарі на півночі Італії знищені армією Наполеона. У результаті збереглося досить незначне число середньовічних надгробних плит, і досі у тій області не знайдені пам'ятники, пов'язані з катаризмом. У Лангедокові всі інакше. У середині XX століття надгробні плити у формі антропоморфних хрестів були виявлені французьким ученим Рене Неллі в Лангедоці, в регіоні Лаураге. Деякі з них, що наприклад перебувають на кладовищі XIII століття Шато Лабарт, можна з упевненістю віднести до катарського періоду (232). Ця єресь була особливо широко поширена в той час у Лорагові (233), тому можна стверджувати, що стели у формі антропоморфних хрестів є надгробками катарів.

Як правило, надгробні пам'ятники в Лангедоці представляли собою невеликі колони з круглим завершенням, на якому часто зображувався грецький хрест; іноді хрести зображувалися оточеними променями. На думку Рене Неллі й Соловйова, катаро-маніхейський світлоносний хрест — це символ Рятівника з розкинутими руками й променистим німбом над головою (234).

Образ Рятівника з сяючим подібно сонцю німбом, дуже древній. Грецькі рівнокінцеві хрести, що зображували бога Сонця, промені якого простягаються в чотирьох напрямках, з'явилися ще у часи шумерів (235). Пізніше цей символ використовувався маніхеями для позначення сонячної природи Рятівника. Так, у числі знахідок у Турфанському оазисі є шовкова тканина з рівнокінцевим променистим хрестом, датована VIII століттям (мал. 25) (236).

Цей прадавній символ використовувався в епоху раннього християнства. Він зустрічається в коптському мистецтві. Його можна побачити й у мозаїці IV століття у гроті у Ватикані, де промені від голови Христа розходяться у формі хреста. Імовірно, від цього символу бере свій початок середньовічний хрестоподібний німб, який пізніше використовувався церквою для ідентифікації Христа або Трійці. Офіційна церква прийняла грецький хрест, разом з тим його споконвічний зміст був, очевидно, забутий.

Виявлені в Лангедоці стели з грецькими хрестами спочатку не сприймалися як християнські надгробки. Дослідники вважали, що стели з їхніми «променями» і «сонячними головами» — це катарські зображення Рятівника. Ясна на перший погляд картина поступово почала руйнуватися. Подальший розвиток початих Рене Неллі досліджень привів до знахідок середньовічних надгробних стел в багатьох регіонах Європи. Вони особливо поширені в Каталонії і Лангедокові, де, як відомо, жили катари, але також виявлені в інших областях Франції, Іспанії, Португалії, Німеччини. Дуже багато їх зустрічається й на Британських островах (237), оскільки вони наслідують дух довгої кельтської традиції.

Стає ясно, що надгробні плити з грецькими хрестами зводилися не тільки катарами. Але подібні стели ставили в тому числі й на могилах єретиків.

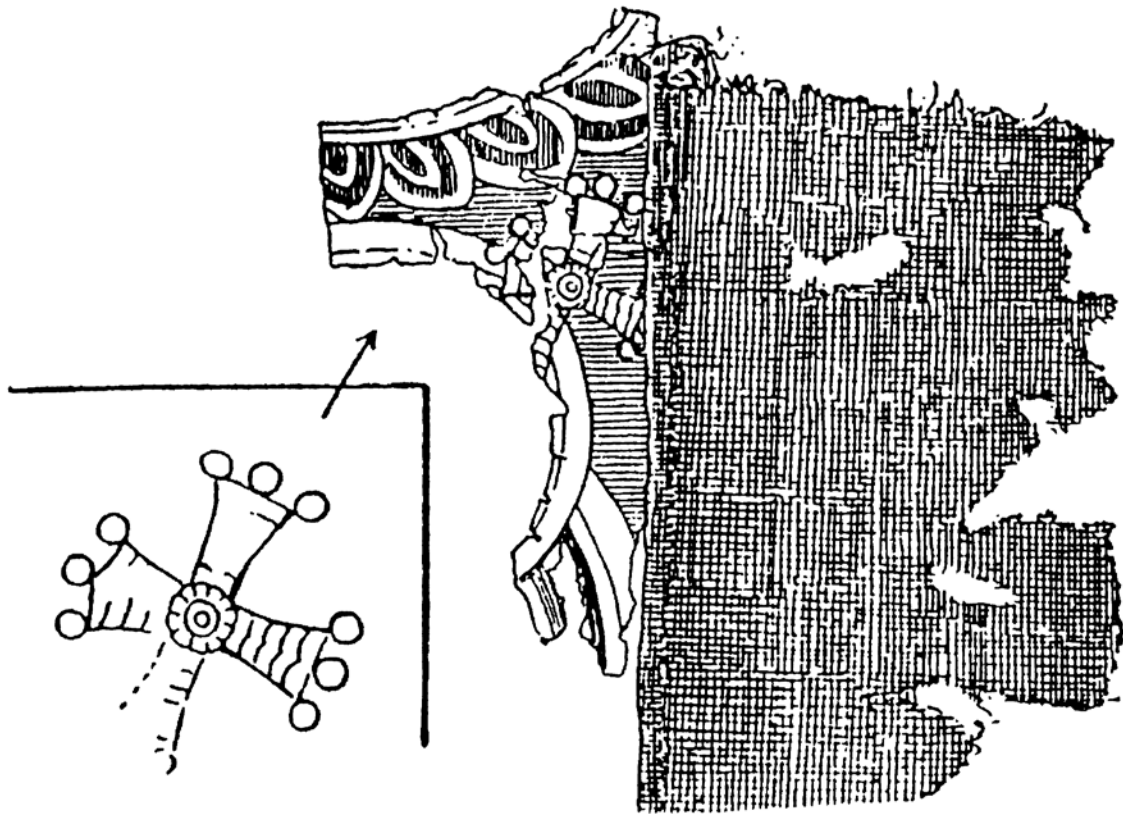


Рис. 25. Манихейський Хрест Світла. Малюнок по шовкові. VIII в. Турфанський оазис, Китай. Музей індійської культури, Берлін



Рис. 26. Ілюстрація на січень у календарі Молитовника воєводи Хрвоя. 1407 р. Палац Топкапи, Стамбул

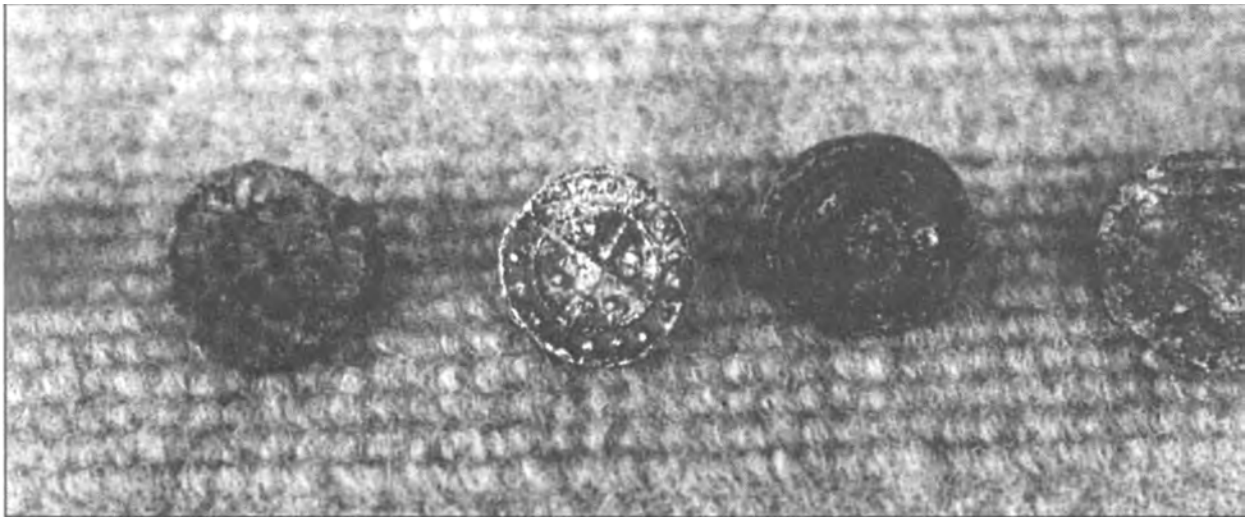


Рис. 27. Гудзики, знайдені біля замка Монсегюр. XII-XIV ст. Музей Монсегюр, Арьеж, Лангедок

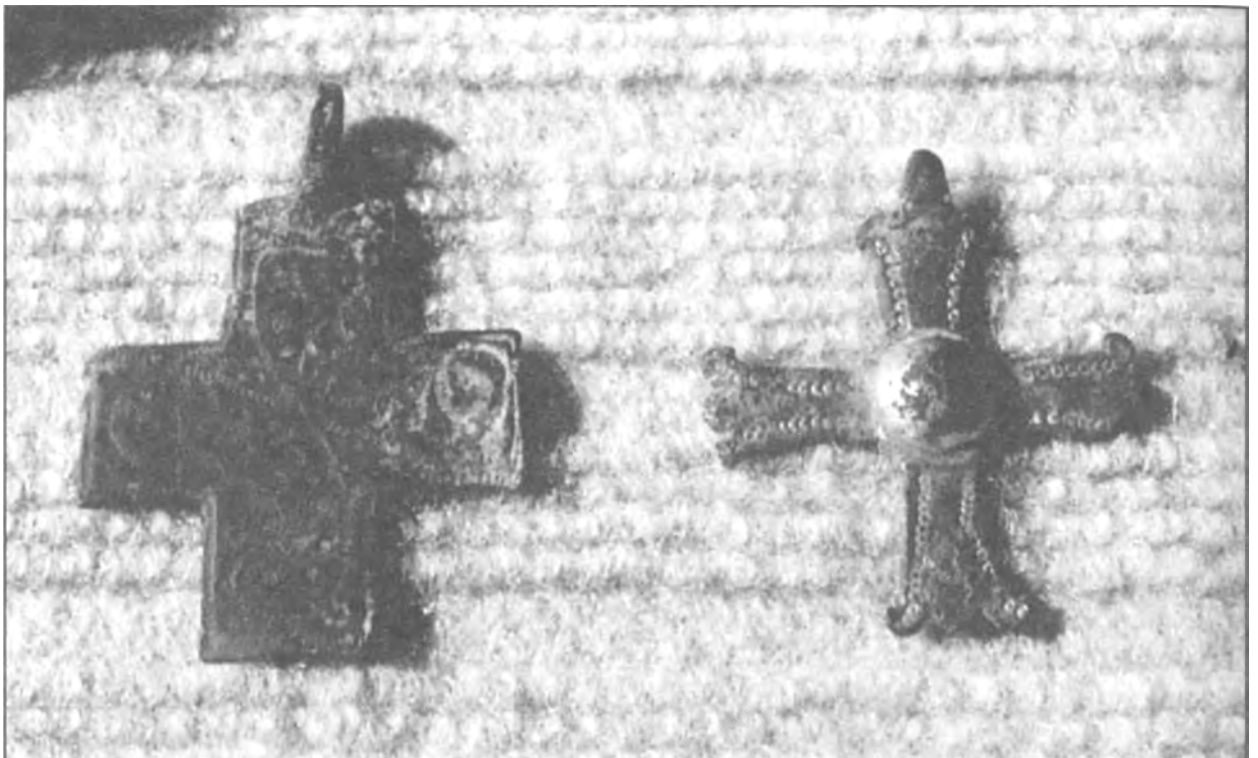


Рис. 28. Катарські хрести, знайдені в районі замка Монсегюр. XII-XIV ст. Музей Монсегюр

Зображення рівнокінцевих хрестівв часто зустрічаються в катарських манускриптах, таких як Таємна книга (мал. 12) і Молитовник воєводи Хрвоя зі Спліта (мал. 26). Катарі також оформляли такими зображеннями звичайні предмети побуту, наприклад, знайдені при розкопках у Монсегюрі (Лангедок)гудзики й нагрудні хрести XIII-XIV століть (мал. 27 і 28). Таким чином, у нас є всі підстави стверджувати, що рівно кінцеві хрести були присутні на надгробних плитах європейських катарів.

У Лангедокові, де катаризм був широко розповсюджений і переслідувався більш жорстоко, ніж у Боснії, еретики змушені були вдатися до символіки при оформленні надгробних плит. Зовні християнські символи наповнювалися іншим змістом за аналогією з еретичним прочитуванням Священного Писання. Грецькі хрести на надгробках

виглядали і як традиційно християнські, і як катарські. Колоні з завершенням у формі диска (символ сонця) катари, безсумнівно, надавали особливий зміст, що відбиває їхні власні єретичні уявлення.

У Лангедоці серед звичайних християнських надгробків іноді зустрічаються антропоморфні катарські хрести. Вірячи, що фізичне тіло належить сатані, катари ховали померлих на звичайних церковних цвинтарях. Є запис, що в 1209 році вони хотіли поховати єретика на місцевому цвинтарі в Лангедоці, але церква заборонила їм це зробити (238). У більшості випадків катар все-таки ховали на християнських цвинтарях.



Рис. 29. Антропоморфний хрест з опущеними «руками» і «головою», виростаючий з надгробної плити, що символізує землю. XII або XIII ст. Монмор, Лангедок

Для нас важливо з упевненістю визначити саме катарську стелу. Оскільки на надгробних плитах не вказувалися імена, ми нічого не стверджуємо, а лише висловлюємо припущення, засновані на характері зовнішнього оформлення стел. До катарських поховань можна було б віднести антропоморфні стели з променистими хрестами. Серед багатьох стел у Лорагові дві найбільше точно відповідають даним характеристикам. Одна з них, що перебуває біля церкви в Монмор, опирається на квадратну кам'яну підставу — символ землі. Промені хреста цієї стели вигнуті донизу. Форма надгробка й кругле завершення з уписаним грецьким хрестом надають стелі антропоморфний вигляд (мал. 29). Друга стела, що зберігається в музеї в Монферране, має округлу «голову» з сонячними променями й розкинутими «руками» (мал. 30). Таке зображення «голови» відоме як колесо сонця, спиці якого є променями світла (239). Воно більш незвичайне, чим тулузький хрест, і пов'язане з символікою на надгробних плитах у Боснії.

Стела в Монферрані дуже подібна на боснійський надгробок з Сіміови, який в цей час перебуває в музеї в Сараєво (мал. 31). Стели являють собою антропоморфні хрести з округлими завершеннями, прикрашеними сонячними променями. Напис на боснійському пам'ятнику частково стертий, і по ньому можна визначити тільки ім'я покійного (240).



Рис. 30. Надгробна стела у вигляді антропоморфного хреста з сонячними променями навколо «голови». XII або XIII ст. Монферран, Лангедок



Рис. 31. Надгробна стела у вигляді антропоморфного хреста з сонячними променями навколо «голови» і зірками навколо «шиї». XV ст. Сіміова, Боснія й Герцеговина. Муніципальний музей, Сараєво

Разом з тим знаки на надгробку показують, що це катарське поховання. Символи тут більш певні, чим на антропоморфних хрестах у Лангедоці, і ясно вказують на ідентифікацію пам'ятника з колонної слави.

Рене Неллі й Соловйов не зіставили катарській антропоморфний хрест з маніхейською колоною слави, з цієї причини від їхньої уваги вислизнув дуже важливий аспект призначення надгробних плит.

Якщо відноситися до таких хрестів як до символів Рятівника або шляху в Царство світла, стає очевидно, що вони позначають канали для сходження душ. Сяючі «голови» — це не тільки сонячний німб Ісуса, але також у буквальному значенні — світло наприкінці тунелю.



Примітно, що середньовічні зображення мають багато загального з описами сучасних людей, що пережили клінічну смерть.

Верхня частина хреста з Сіміови являє собою колону слави, проводячу в Царство світла. Тут ми бачимо вирізані в камені дві зірки різної форми, які перебувають на шляху до круглого завершення надгробка. Зірки показують, що душа проходить твердинь піднебесну, направляючись нагору до небес через канал Рятівника (див. схему 2).

### **Катарські хрести у творчості Босха**

Стела з Монмора (Лангедок) у формі грецького антропоморфного хреста не настільки незвичайна, як надгробки Монферрана й Сіміови. Але особливості її форми вказують, що це катарське захоронення. Комбінація «сонячної голови» і антропоморфної основи надає стелі подібність з малюнком Босха за назвою «Смерть скупаря» (мал. 32). Аналогічний малюнок з таким же сюжетом зберігається в розділі графіки в Луврі (мал. 33). Босх зображує вмираючу людину, якій потрібно зробити вибір між розп'яттям і напівпрозорою фігурою, що стоїть в арці над пологом ліжка. Фігура прикрашена грецьким хрестом, уписаним у коло, і дуже подібна на антропоморфну надгробну стелу з променистою «головою». Ангел з катарською символікою вказує правильний шлях.

У живописному варіанті цієї композиції, що перебуває в теперішній час у Вашингтоні, антропоморфний хрест замінений пучком світла поруч з Розп'яттям. Катарі негативно відносилися до Розп'яття як до зображення духа, принесеного в жертву сатанинській матерії. Канонічному християнському Розп'яттю вони протиставляли сяючий образ живого Ісуса.

Крім того, Босх зображує хрест, подібний на боснійський, у гобелені «Віз сіна» (Королівський палац, Мадрид, кол. іл. 35, мал. 22, 23). У гобелені, розглянутому в п'ятому розділі книги хрест, що світиться, є символом шляху з пекельного світу до порятунку. Хрест опирається на землю й спрямовується нагору до небесних сфер. Його «руки» і трикутна основа прикрашена червоними й синіми дорогоцінними каменями. Космічний хрест у гобелені «Віз сіна» за формою нагадує деякі з антропоморфних надгробків у Боснії, особливо стелу із Шуми, яка зараз перебуває в музеї в Сараєво (мал. 34). В боснійській стели така ж трикутна основа, прикрашена коштовними каменями й така ж форма хреста з «головою». Рослини в основі стели, значення яких ми розкриємо в главі 12, у космічному хресті Босха не наводяться. Але у цілому обидва хрести є символічними зображеннями Ісуса й шляхи втечі з землі до небес. Одночасно вони означають Древо життя й колону слави.

### **Босх і колону слави**

Інше дуалістичне зображення сходження в Царство світла презентовано у формі прозорої колони в центральній частині триптиха «Святі пустельники», де зображений святий Ієронім (Палац дожів, Венеція, кол. іл. 66). Святий стоїть на колінах перед розп'яттям, що висить на сухому дереві. Дерево росте з розваленого трону, прикрашеного сценами Старого Завіту й зображеннями гріхів. З погляду катарів, це — трон Сатани, а святий Ієронім поклоняється йому, оскільки він через незнання прийняв релігію офіційної церкви. Крім того, святий зображений з лівої сторони, тобто з боку пекла.

Композиційно йому протипоставлена невелика ширяюча фігура, що несеться ввєрх до місяця й сонцю, минаючи зірки (мал. 35). Швидше за все, це — катарська врятована душа, що підноситься з землі по колоні слави. Ця картина була написана Босхом під час його перебування у Венеції приблизно в 1500 році. Сходження душі до небес по колоні слави презентовано в ній набагато більш відкрито, чим в роботах художника, виконаних в Нідерландах.

На зображення колони слави в картині Босха «Святий Ієронім за молитвою», можливо, вплинув (прямо або побічно) старозавітний апокриф «Видіння Ісайї».



Рис. 32. Босх. Ескіз до картини «Смерть скупаря». Лувр, Париж

Як відмічалось у главі 2, на початку XVI століття апокрифічна література була все ще широко поширена у Венеції й джерела, імовірно, належали місцевій громаді катарів.

Катарські уявлення багато в чому опиралися на тексти пророка Ісайї про бачення семи небес. Небеса зображувались як ряд горизонтальних шарів, що відбивало найбільше древні уявлення про всесвіт, що існували задовго до планетарних сфер Птолемея й Данте (схеми 1, 2 і 3). Проходячи через небесні шари, Ісайя міг бачити духовні світи, недоступні для матерії .

Описи містичних, ірреальних небесних сфер у книзі «Видіння Ісайї» лягли в основу світосприймання катарів. Належить відзначити, що середньовічні картини потойбічного світу часто співпадають з розповідями наших сучасників про стан клінічної смерті. Можливо, це були галюцинації, викликані картинами Босха. У той же час Босх міг і сам пережити стан клінічної смерті, що згодом позначилося на його творчості.



Рис. 33. Босх «Смерть скупаря». Полотно,  
масло. 1500 р. Національна галерея,  
Вашингтон



Рис. 34. Надгробна стела з антропоморфним хрестом/Древом життя й виноградною лозою. XV ст. Шумі, Боснія й Герцеговина. Муніципальний музей, Сараєво



Рис. 35. Босх. Душа, що сходить по колоні слави. Фрагмент центральної частини триптиха «Святі самітники» Святий Ієронім за молитвою (мал. 66)

Як би то не було, художник поза всякими сумнівами у венеціанських роботах зображує сходження душі з більшою конкретикою й точністю, чим в інших своїх здобутках.

Колона слави в картині «Святий Ієронім за молитвою» не дає опису всіх семи рівнів Всесвіту (згідно «Видіння Ісайї»), але можна помітити, що й у Босха вона розділена на чотири частини. Колона має напівкруглу рожеву основу, що зображує матеріальну сферу Всесвіту. Основа подібна на нижню частину рожевого фонтану в триптихові «Сад земних насолод», у центрі якого також є отвір, звідки визирає жаба (символ сатанинської матерії). Перший рівень колони, що опирається на вершину земного півкола, має поступово мінливий догори рожевий відтінок. Границя між рожевим матеріальним світом і більш високими небесними сферами відзначена рослинним візерунком. Це нагадує обрамлення сцен полювання на сатанинській колоні в картині «Святий Антоній» (мал. 40), а також деталі фігури «папи римського» (терновий вінець) у триптиху «Поклоніння волхвів» (кол. іл. 7). Художник показує конкретні границі матеріального світу, які долає урятована душа, сходячи по колоні слави.

Над заплутаними галузями звільнена душа рухається нагору по засіяному зірками темному небу (схема 2). Другий рівень змінюється третім, позначеним колірним

переходом до синього. Синя сфера колони, імовірно, є раєм третього неба, який ми обговоримо у главі 11 (схеми 1 і 2). На наступному духовному рівні ми бачимо рідкі зірки, півмісяць і яскраво сяюче сонце. Природа небесних тіл, що перебувають вище границі з переплетених галузей, виключно духовна. Ці зірки, сонце й місяць відрізняються від своїх матеріальних аналогів, розташованих нижче в навколосемному просторі. Вони — знаки ангелів, Ісуса й урятованих душ. Згідно з протоколами інквізиції, матеріальні сонце, місяць і зірки (Босх розташував би їх у рожевій частині колони) катари зв'язували з сатаною й демонами. Занепали ангели, що населяють твердинь піднебесну, описані в «Видінні Ісайї» (242).

Метафорою духовного сонця, що сяє в раю третього неба, є «голова» Ісуса. Це — свого роду вхід у Царство світла, ціль сходження душі. Далі ми також розглянемо інші катарські зображення сонця наприкінці тунелю, що проходить через три космічні сфери. Цей таємний шлях доступний тільки для посвячених і повністю вільних від гріха. Босх зображує сонце як знак Царства світла наприкінці шляху врятованої душі.

Босхівська колона слави, по якій сходить душа, завершується площиною, що начебто служить п'єдесталом для статуї. Статуя, яка, очевидно, піднімалася на колоні, падає вниз, на землю. Художник поміщує її між вершиною колони й ногою святого Ієроніма. В традиційному голландському живописі на євангельський сюжет «Втеча у Єгипет» зустрічаються аналогічні язичеські ідоли, скинуті з п'єдесталів силою наступаючого християнства (див. главу 2). Але, як і слід було сподіватися в картині Босха, зміст падіння статуї несподіваний і єретичний. З погляду катарів, «ідол» втрачає опору, оскільки представляє неправильну релігію офіційної християнської церкви, сповідувану святим Ієронімом. Катари вважали шанування святих ідолопоклонством. Святим («ідолам») немає місця в духовному світі. Вони падають у світ матерії Ієгови-Сатани, котрому належать.

Зображення сходів, ведучих нагору й униз, теж має особливе значення. Вони вказують на зліт і падіння душі в періоди між земними втіленнями. Тема зльоту й падіння душі в трохи іншому трактуванні представлена Босхом у його чотирьох есхатологічних композиціях на тему Страшного суду (Палац дожив, Венеція). Споконвічний порядок розташування картин невідомий, і в цей час ми не можемо з упевненістю сказати, чи були вони написані художником як права й ліва ступки вітваря. Припущення ряду вчених про те, що композиції становлять собою частини втраченого триптиха «Страшний суд», малоімовірно.

Усі чотири сюжети (особливо два мучіння, що зображують, душі у пеклі) відрізняються від відомих робіт Босха про врятовані душі, що й гинуть у день Страшного суду, що збереглися у вигляді ілюстрацій, до друкованих видань. Беручи до уваги характерні риси есхатологічних композицій, можна зробити висновок, що вони не відповідають картинам Страшного суду. Швидше за все, вони показують, що відбувається з душами після фізичної смерті. Два сюжети присвячені врятованим душам, два — «темним» душам, які як і падаючий ідол у картині «Святий Ієронім», повинні повернутися на землю. Про долю цих нещасних душ ми поговоримо в главі 12.

Вражаюче зображення катаро-маніхейської колони слави дане Босхом у найвідомішій з його чотирьох есхатологічних композицій. Цю роботу звичайно називають «Піднесення в Емпірей» (243) (кол. мал. 67). Картина займає виняткове — навіть унікальне — місце в західному мистецтві. Поза всякими сумнівами, Босх був містиком і належав до тих, хто вірив, що принаймні деякі душі призначені до піднесення в Царство світла, звідки вони родом.

Поряд з картиною «Святий Ієронім», цей здобуток, імовірно, створений художником у Венеції під враженням містичних описів загробного світу в «Видінні Ісайї». Картина тунелю з яскравим світінням наприкінці багато в чому збігається з описами містиків, що змушує нас знову задаватися запитанням: чи написана робота лише під впливом «Видіння

Ісайї»? Чи міг Босх створити таку композицію, не переживши власного навколосмертного досвіду? На наш погляд, це малоймовірно.

У примарній атмосфері загробного світу перебуває багато спасених душ, які в супроводі ангелів піднімаються нагору в космічні сфери. Вони рухаються по тунелю, що стає все більш яскравим у міру наближення до Царства світла. Здається, що канал веде крізь п'ять космічних шарів, хоча згідно катаризму повинно бути тільки три рівні. Незважаючи на невелику розбіжність з катарською моделлю всесвіту, канал, мабуть, є останнім таємним шляхом урятованої душі. Він несе чисті душі, минаючи тонкі світи, до врат Царства світла. Саме цей тунель і світло наприкінці його зображується в метафоричній формі у творчості Босха й катарських надгробках. Дві душі майже повністю розчиняються в океані світла. Їх уже ніщо не зв'язує з світом матерії. Вони залишили землю з її спокусами далеко позаду.

Потойбічні фігури, що летять до світла, здаються безстатевими. Катари слідом за гностиками й маніхеями вважали, що ознаки статі належать тілу, душа є чистою формою, як Ісус. Згідно богомилизму й катаризму, урятовані душі знаходять свої духовні тіла перш, ніж піднятися Царство світла (244).

Зображення на вертикальній стелі з Рогатики (музей у Сараєво, мал. 36) на перший погляд не дуже нагадує тунель у роботі Босха «Піднесення в Емпірей», але насправді має з ним багато загального. Стовп представляє четвертий рівень Всесвіту (див. схему 2). Він прикрашений зірками й півмісяцем. Від однієї з зірок іде тунель нагору до трьох концентричних кіл. Символічний малюнок показує той же шлях піднесення душі, що й у картині Босха, а концентричні кола замінюють перспективу зображеного художником тунелю.



Рис. 36. Надгробна стела у вигляді колони слави, з зірками, місяцем і тунелем світла. XV ст. Рогатика, Боснія й Герцеговина. Муніципальний музей, Сараєво

Боснійська колона з її символікою не дуже складна для сприйняття людей сьогодення. Катарам вона здалася б складним містичним зображенням високих рівнів Всесвіту. Босх образно вирішує це завдання. Йому вдалося створити переконливу картину шляху врятованих душ по містичному каналу, де літають ангели й душі. Він показав, як душі повертаються у свій дійсний духовний будинок. Він показав шлях у духовну реальність, далеку від ілюзії матеріального світу.

## Глава 11.

### Рай третього неба

#### Очищення душі

Божественне світло наприкінці тунелю в картині Босха або центр концентричних кілець на боснійських надгробних плитах являє собою сферу, абсолютно позбавлену матерії. Посвяченим катарам в час медитацій, можливо, удавалось проникати в Царство світла, але жодна душа не змогла б там залишитися, попередньо не розірвавши усі зв'язки з фізичним світом. Навіть посвячені й святі пустельники були частково прив'язані до земного життя. Після смерті їхнім душам необхідно якийсь час для усвідомлення й очищення свого духовного тіла перш, ніж вони назавжди увіллються в найбільш тонку сферу загробного світу. Душам звичайних катарів, прив'язаних до землі набагато більше посвячених, треба буде пройти тривалу адаптацію перш, ніж вони зможуть увійти у Царство світла.

Катари й маніхеї, формуючи структуру потойбічного світу, передбачали проміжну стадію для очищення душ, котрій приділяється значна роль і в здобутках Босха. У катаро-маніхейському віровченні на відміну від християнства очищення душі не досягалось шляхом страждань. Навпаки, душі проходили процедуру очищення в гарному місці, подібному до земного раю, якому давалися різні назви. Катари й маніхеї звичайно називали його Новою Землею. У написі на боснійській стелі XV століття, знайденій недалеко від міста Зеніца в містечку Пуховак (Боснія й Герцеговина), згадується про «груди Авраама» — місце насолоди праведників. На думку Файна, напис належить патаренам.

**Тут спочиває гарна людина, священик Мишлен,**

**Якому Авраам виявив гостинність.**

**Пан ( тобто Мишлен), коли ти станеш**

**Перед Господом нашим Ісусом Христом,**

**Пом'яни нас, слуг твоїх...(243)**

Для нашого дослідження тут важливо не те, що боснійська церква прийняла пророків Старого Завіту, на що звертає особливу увагу Файн, а те, що душа боснійського священика покинула землю, щоб упокоїтися на грудях Авраама.

Усі катарські священики були посвяченими, тобто вони прийняли духовне хрещення задовго до смерті й вели життя чисте й безгріховне. Але перебування душі священика Мишлена на «грудях Авраама» означає, що душа повинна очиститися в проміжній сфері перш, ніж він зможе увійти в Царство світла. Період часу, який душа проводить у Новій Землі, не визначений. Вважається, що душі деяких посвячених були настільки безгріховні, що могли відразу піднятися до вищих духовних сфер, але про це було не прийнято говорити відкрито (246).

#### Треті небеса святого Павла

Як ми вже відзначали, у катаризмі космос являв собою ряд горизонтальних шарів. Місце для праведників за назвою «груди Авраама», або Нова Земля, вони розташовували на третьому рівні. Ця сфера збігалася з третіми небесами, описаними святим Павлом.



**Не корисно похвалитися мені, тому що я прийду до бачень і одкровень Господніх.**

**Знаю людину в Христі, якій назад тому чотирнадцять років, — у тілі — не знаю, чи поза чи тілом — не знаю:**

**Бог знає, захоплений був до третього неба.**

**Я знаю про таку людину, — тільки не знаю — у тілі, або поза тілом:**

**Бог знає, — Що вона був в захопленні в раю і чула невиречені слова, яких людині не можна переказати.**

**(2 Кор. 12: 1-4)**

Щоб зрозуміти ідеї катарів і маніхеїв про життя після смерті, дуже важливо скласти уявлення про їхню структуру всесвіту. Ця частина космології була широко поширена в прадавньому світі (247). Раннє християнство сприйняло прадавнє віровчення про багат шаровість всесвіту й про рай на третіх небесах. Вони вважали, що рай був тим місцем, де всі (або більшість) душ чекали очищення (248). Але приблизно з XI-XII століть ідея земного раю в небі зникла з офіційної християнської релігії. Церква вчила, що всі врятовані душі, пройшовши чистилище, попадали прямо на небеса до Бога Отця. Чистилище розміщувалося на землі або під нею й зображувалося як тимчасове пекло. Від терміну «груди Авраама» не відмовилися, але його значення було змінено. Тепер це було частиною небес Бога Отця, де чисті душі очікували «нового рівня щастя». Вони переходили на новий рівень після возз'єднання з їхніми відродженими тілами (249).

Нова Земля катарів була дуже не подібна на звичайні християнські «груди Авраама», оскільки в неї було зовсім інше призначення й розташовувалася вона на окремому космічному рівні. Маніхеї й катари часто говорили про земний рай у небі. Він згадується у Таємній книзі (250). Але ні в ній, ні в інших текстах немає докладних описів цього раю. Очевидно, тому, що Нова Земля, як впливає з архівних документів інквізиції, зберігала таємницю, яка відкривалася тільки удосконаленим (251).

Тільки в одному анонімному трактаті, написаному альбігойським катаром на початку XIII століття, можна знайти більше інформації. Текст Маніхейського трактату містить метафоричні описи Нової Землі. Вони дані у вигляді звичайних на перший погляд цитат з Біблії, у які вкладався інший зміст. Наприклад, говориться про плодоносяче Древо життя, що росте в Новій Землі. Катарами це сприймається як символ Ісуса — Древа пізнання — колони слави. Сонце, яке не заходить, — це Духовне сонце, тобто Ісус (252).

Ці метафори нагадують коптські маніхейські псалми, які так описують Ісуса:

**Прекрасне Світло сонця, яке не заходить.**

**Свята манна небесна — хліб життя.**

**Святе джерело живої води.**

**Дійсна виноградна лоза священного вина.**

**Плодоносне фруктове дерево, Зростаюче від Бога... (253)**

Маніхейський трактат частково розкриває уявлення катарів про Нову Землю. Ці ідеї доповнюються описами з еретичного тексту початку I століття н.е., що виявили вплив на творчість Босха.

Словенська Книга таємниць Єноха описує піднесення на небеса без містики й більш конкретно, ніж апокриф «Видіння Ісайї». Книга таємниць Єноха була доступна для християн і еретиків аж до VII століття, коли вона остаточно зникла. У Західній Європі про неї не згадували до 1892 року, коли вона знову прийшла з Росії. До цього моменту книга була відома тільки на Балканах, в Росії й Греції. Безсумнівно, богомили й патарени в Болгарії й Боснії знали про неї, оскільки вона вплинула на їхню Книгу таємниць XI століття (254). Але катари інтерпретували Книгу таємниць Єноха не буквально, а брали з неї тільки те, що відповідало їхньому дуалістичному вченню про всесвіт (255). Описи третіх небес в Єноха в значній мірі (але не повністю) відповідає уявленням катарів (див. схеми 1, 2 і 3).

Небеса, що складаються з горизонтальних шарів, зустрічаються як в апокрифах Книга таємниць Єноха, «Видіння Ісайї», так і в середньовічних катарських текстах. Єнох побував на кожному з семи рівнів всесвіту. Він розповідає, що треті небеса — це гарний сад з квітучими й плодоносними деревами. Древо життя росте в середині цього саду, його коріння йшло далеко вниз, досягаючи земного раю й поверхні землі (256). Древо життя (або Ісуса) катари зображували як колону слави. Але в їхній інтерпретації древо з корінням, входячим в Едем, перетворилося б у сатанинське Древо смерті. Сатанинське древо або колона смерті часто зустрічається в картинах Босха.

Сад третіх небес з Книги таємниць Єноха подібний на земний сад тому, що він розділений з матеріальною сферою. Він перебуває за межами землі й, отже, є більш духовною сферою. Іншими словами, як говорить Єнох, це — небесний шар між «гріхом і безгріховністю» (257). Таке визначення третіх небес відповідає катарському проміжному космічному шару — Новій Землі, де душі проходять очищення перед входом у Царство світла. В «Видінні Ісайї» теж згадуються треті небеса, де «душа перетворюється» (258).

### **Треті небеса в зображенні Босха**

Хоча словенська Книга таємниць Єноха й анонімний Маніхейський трактат не дають повного уявлення про катарську Нову Землю, ці тексти пояснюють деякі з найбільш дивних босхівських видінь загробного світу. Ці зображення видадуться ще більш важкими для сприйняття, чим примарний тунель до світла в картині «Вознесіння в Емпірей», яка, будучи унікальною у своїй містичності, у той же час не містить явної ересі. Для глядача, що відносить Босха до християнства, незрозуміле протиріччя між майже канонічним зображенням Божественного світла наприкінці тунелю й іншими зображеннями загробного світу, які ніяк не укладаються в церковні канони. Художник показує земний рай, населений не тільки ангелами, але й маленькими демонами й чудовиськами. Монстри означають гріхи, які в рамках християнської традиції неможливо зустріти на небесах. Відповідно до середньовічних церковних доктрин, душа могла ввійти в небесну сферу тільки після повної спокути усіх гріхів у чистилищі. Зрозуміло, маленькі демони й монстри порушують це правило. Босх зобразив їх у раю, оскільки в його іконографії рай — це катарська Нова Земля, куди попадають душі перед сходженням на небеса, щоб очиститися від усього, що їх зв'язувало з світом Сатани.

### **Земний рай**

Зображення проміжного райського саду на небесах дане Босхом у його роботі «Земний рай» (кол. іл. 68). Поряд з картиною «Вознесіння(піднесення) в Емпірей» (кол. іл. 67), вона є однією з чотирьох есхатологічних композицій циклу «Блаженні й прокляті» незбереженого поліптиха «Бачення загробного світу». У цьому творі помітний вплив живопису Дірка Боутса Старшого, зокрема його картини «Дорога в рай» (Музей образотворчих мистецтв, Лілль; кол.мал. 70) (259). У той же час деякі деталі роботи Босха

показують, що символіка цих здобутків досить відмінна. У живописі Боутса душі входять в Едем і звідти піднімаються на небеса до Бога Отця.

Таким чином, тут відбиті середньовічні уявлення про Едем, описаний Данте в його «Божественній комедії» («Чистилище», пісні XXV III-X X IX). Душі, що ввійшли в Едем, де з часів Адама й Єви ніхто не живе, направляються в супроводі ангелів до пагорба, звідки вони зможуть піднятися наверх. Для них райський сад — пустельна місцевість, яку вони минуть по шляху до небес, котрі їм призначені стати їхнім постійним домом. Ідилічний пейзаж Едему, де тільки птахи й квіти, не порушується несподіваною присутністю маленьких монстрів і демонів.

Босхівський райський сад при пильному розгляді зовсім не подібний на цей Едем. Душі, мабуть, не квапляться покинути його: вони міркують, відпочивають, розмовляють і навчаються. Одні сидять, розглядаючи птахів, інші беруть участь у жвавих дискусіях одних з іншими й з ангелами. Сад населений маленькими, але досить виразними монстрами. Наприклад, у правій верхній частині пейзажу лев пожирає оленя, що є метафорою захопленої матерією душі. Художник також зображує чудовиськ, що персоніфікують гріхи: виродливий птах на передньому плані або темна, чотиринога тварина з птахом на спині, що піднімається на пагорб. Але демони тут маленькі по розміру й нечисленні, тому що душі, що потрапили в райський сад, не дуже потребують очищення від гріхів, буваючи вже освіченими.

Дірк Боутс зображує душі, які ангели ведуть по Едему до вершини пагорба. По шляху вони минають великий фонтан у готичному стилі, декорований ангелами. Це — фонтан життя, традиційний християнський символ спокути. Аналогічний фонтан в триптихові «Сад земних насолод» ми вже розглянули в главі 3 цієї книги. В інтерпретації Босха фонтан в Едемі належить Сатані і його релігії, буваючи джерелом фізичного життя, тобто духовної смерті, а справжній фонтан життя перебуває набагато вище у земному раю третіх небес.

Фонтан «Земного раю», ведучий до духовного життя й очищення від гріхів, помітно відрізняється від сатанинського фонтана в Едемі. В маніхейських коптських псалмах він названий «місцем обмивання душ» (глава 10). Тут — це метафора Ісуса, Древа життя, колони слави сили, що панує, у раю третіх небес. Душі, що пройшли обмивання у фонтані й випивши його води, зможуть увійти в Царство світла, духовна природа якого «не заплямована матерією». У картині «Піднесення в Емпірей» вони направляються нагору до входу в духовну сферу. Фонтан, чия роль у піднесенні душ настільки важлива, розташований на високому пагорбі в центрі композиції «Земний рай». До нього піднімаються численні фігури. На відміну від вод фонтана смерті в Едемі, що занурювали душі в матерію, жива вода фонтана життя звільнить їх від зв'язків з матеріальним світом.

На думку Гібсона, картини Боутса й Босха ідентичні за сюжетом. Гібсон не зауважує відмінностей символіки, відзначаючи, що в обох здобутках зображений земний рай як проміжний рівень на шляху до Бога, де остаточно очищувалися врятовані душі (260). Його докази не повністю переконливі. Гібсон вважає, що художники опиралися на описи середньовічних містерій. При цьому очищення душ у райському саду не згадується (261). У містеріях, імовірно, вони лише проходили по садові, як у картині Боутса. Фонтан тут є символом спокути людських гріхів за допомогою жертви Христа й євхаристії. Римська католицька церква вчила, що християнські душі звільнилися від гріхів у чистилищі, а рай — не місце для очищення.

Гібсон також припускає, що й на Боутса, і на Босха вплинув трактат «Бачення Тундала», написаний у середині XII століття ірландським ченцем (ім'я якого невідоме) (262). Насправді ця історія про подорож у потойбічний світ не відповідає сюжету їхніх картин.

Автор «Бачення(видіння) Тундала» описує рай, розділений на безліч ізольованих частин. Туди можна потрапити, тільки пройшовши чистилище (пекельні долини й озера, населені грішниками й дияволами). Область у передмістях раю називається «поле

радості». Імовірно, це — аналог Едему, оскільки там розташований фонтан життя. В «полі радості» немає ні душ, ні демонів, але звідти відкриваються врата, ведучі до прекрасного райського луку, де перебуває багато душ. Далі за лугом інший рай, обгороджений стіною, і інший... У трактаті нічого не говориться про те, що душі очищаються у фонтані життя, або про те, що якийсь з райських садів перебуває на небесах. На описи садів, імовірно, вплинула перекручена інформація про рай третіх небес, але деякі деталі були змінені. Наприклад, «розлоге дерево» одного з садів назване «святою церквою», а не Древом життя (263).

### Треті небеса після Страшного суду

Душі, зображені Босхом в «Земному раї», мабуть, уже пройшли очищення й помітно відрізняються від подібних зображень. Це — фігури посвячених, більшість з яких (якщо не всі) незабаром увійдуть у Царство світла. Для них очищення не настільки необхідне, як для звичайних душ, яким удалося досягнути Нової Землі. Інші, менш удосконалені душі, показані в лівих частинах його триптихів на тему «Страшний суд». Вони поведуться досить неподобаючим чином для традиційного християнського раю. Між тим, їхня поведінка неприйнятна й для посвячених катарів.

Босх, очевидно, представляє образи звичайних слухачів, що дістали духовне хрещення на смертному одрі, або душі, у останню хвилину врятовані ангелами. Вони ніяк не можуть відмовитися від світських насолод. Деяким все-таки вдається відірватися від землі, яка повністю захоплена демонами. Інші не в змозі розірвати пута плотських бажань і залишалися серед бісів. У гравюрі голландця Аларта дю Хамеля, виконаній за мотивами триптиха Босха «Страшний суд», зображений порятунок щасливих утікачів (мал. 37).

Ми бачимо, як незначне число врятованих душ ангели супроводжують до вершини пагорба в лівій частині композиції. Звідти вони попадуть у Нову Землю, де навчатися долати свою прихильність до матеріального світу.

Босх показує, що ці душі досить нечисленні, оголені й зовні подібні на фігури центральної частини «Саду земних насолод». Деякі поведуться дуже активно: вони забираються в човни, плавають, катаються на рибах, беруть участь у лицарському двобої, розглядають рослину з черепашками, що позначає живу плоть. Цей рай відрізняється від босхівського земного раю, оскільки тут зустрічаються й ангели, і демони, а води фонтана приносять очищення, а не духовне забуття. У саду третіх небес душі — одні швидше, інші повільніше — готуються ввійти в Царство світла.

Особливо добре збереглося зображення проміжного раю третіх небес у лівій стулці триптиха Босха «Страшний суд» (Музей образотворчих мистецтв, Брюгге; кол. іл. 31). Дійсність цієї роботи часто зазнає сумніву, але стилістика картини характерна для Босха, а період її створення (1480-1486) відповідає часу життя художника. Після її реставрації в 1939 році Тольне й ряд інших учених дійшли висновку, що робота виконана рукою майстра (264).

У лівій стулці триптиха корабель з душами й ангелами на борту підходить до берегів Нової Землі. У маніхейській традиції судно деколи використовується в якості символу фізичного тіла, яке «носить» душу під час її земного втілення. Воно також може служити транспортним засобом для перевезення душ, тільки що звільнених від тілесної оболонки (263). У цій композиції човен з схвильованими пасажирами наближається до Нової Землі. Праведники ведуть серйозну бесіду під наглядом ангела. Душі, уже зійшовши на берег, зайняті різними справами: одні поспішно піднімаються нагору, інші, більш освічені, спокійно слухають ангелів або райську музику. Прояснені усвідомлено проходять очищення, легковажним буде потрібен час для адаптації й навчання.

Характер фонтану в лівій стулці «Страшного суду», при його близькому розгляді, також говорить про те, що Босх показав проміжковий рай третіх небес, над яким помітні більш високі духовні рівні (кол. іл. 69).

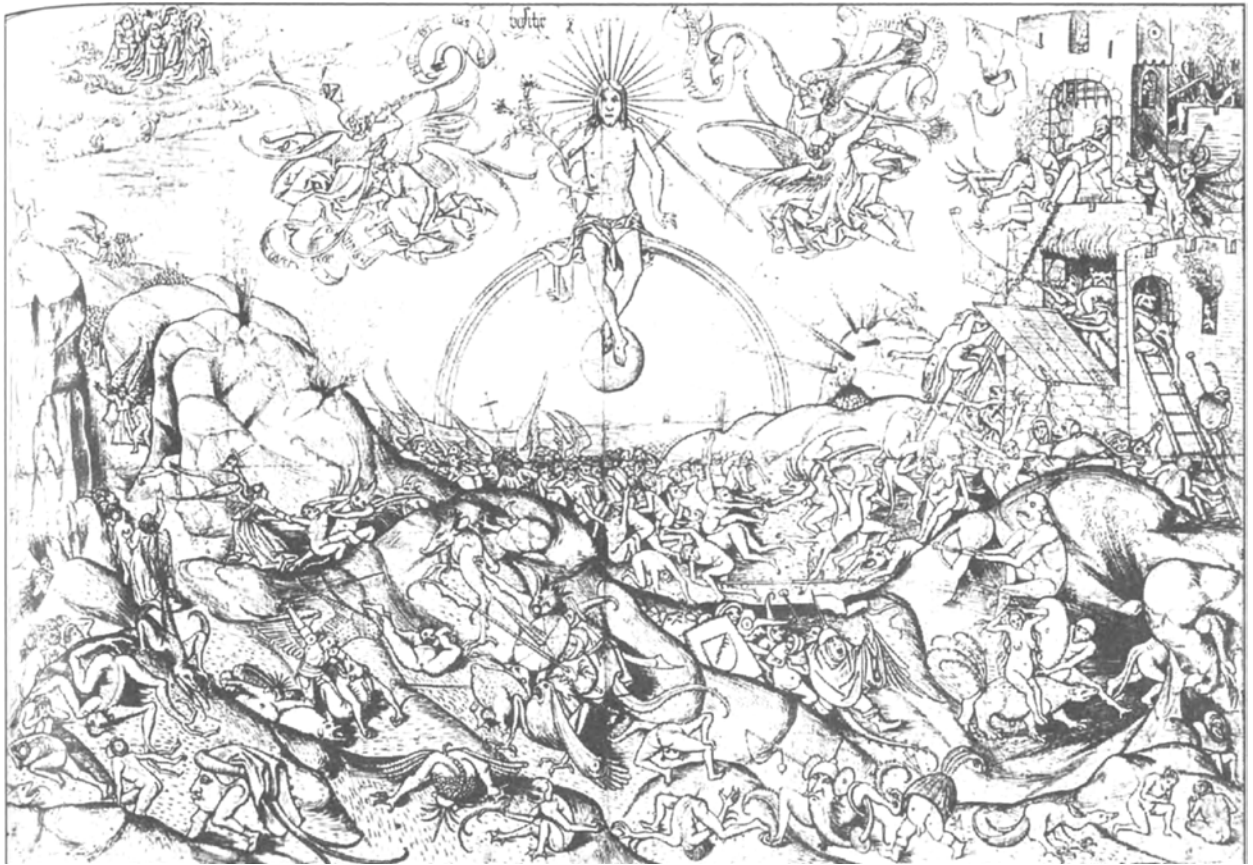


Рис. 37. «Страшний суд». 1500 г. Гравюра за малюнком Босха. Державний музей, Амстердам.

Розташований у центрі пейзажу фонтан являє собою високе архітектурне спорудження з колонами й вишуканим декором. Біля основи фонтана можна помітити три фігурки, одна з яких сидить на краю купелі, інша перебуває у воді, а третя — у дверному прорізі, що веде усередину вежі. Вхід у вежу, що нагадує отвори фонтанів «Саду земних насолод», — метафора фізичної сфери, що підтверджується скульптурними фігурами демонів вище на балюстраді. Струмені води, що викидаються демонами, стікають у купіль, демонструючи, що вода в ній не освячена. Але вода не опоганюється, а душі в ній поводяться пристойно.

У той же час зображення демонів у конструкції фонтана вказують, що перед нами саме проміжний рай, що стоїть між гріхом і безгріховністю. Він дає душам можливість очиститися, пройшовши по колоні слави, асоційованій з Ісусом як Древом життя або фонтаном життя. На більш високих щаблях фонтана (вище балюстради з демонами) гріховність повністю зникає. Тут уже не залишається ознак гріха, і прояснена душа, раптом усвідомивши, що може піднятися у високі духовні сфери, спрямовується нагору до небесних ангелів. Вона досягає дійсних небес, тобто світла наприкінці тунелю, зображеного Босхом у картині «Сходження(вознесіння) в емпірей».

Трохи інакше процес сходження врятованих душ описаний Босхом у лівій частині іншого триптиха на тему Страшного суду. Ця стулка була ушкоджена й збереглася тільки її нижня частина (мал. 38). Протягом декількох років вона експонувалася в галереї Вільденштейн, потім була продана в приватну колекцію. Композиція розкриває перетворення душ у раю третіх небес. На передньому плані домінує ошатний намет — традиційний у Середньовіччі символ любові й плотських утіх. Ангел, очевидно, намагається роз'яснити, що фізична любов належить землі. Але його слухають далеко не всі душі: коханці біля входу в намет, наприклад, або з зовнішньої сторони намету уклінна фігура з покритою головою, очевидно, що здригнулася по шляху в духовні сфери.

Сидячий на голій землі темний птах (деталь, неприпустима у звичайному християнському уявленні про рай) є знаком того, що душі ще не звільнилися від спокус плоті.

Втрачена частина картини, очевидно, показувала завершення шляху урятованих душ. У відновленій композиції (мал. 39) райський пейзаж завершується величезним сонцем (266). Сонце — символ сяйва німба Ісуса, що висвітлює духовні сфери вище третіх небес.

Це сяйво тягне до себе душі, розкриваючи красу Царства світла, в яке вони зможуть увійти після повного очищення й звільнення від прихильності до почуттєвих насолод.



Рис. 38. Босх. Рай третього неба. Фрагмент лівої частини триптиха «Страшний суд». 1508 р. Полотно, масло. Приватна колекція



Рис. 39. Фото втраченої гравюри по лівій частині триптиха Босха «Страшний суд» (мал. 38)

## Глава 12.

### Колесо реінкарнації

#### Падіння на землю

Згідно катаризму, після Страшного суду розриваються всі зв'язки між світом матерії й високими духовними сферами всесвіту. Але до цього моменту шлях в небеса відкритий через колону слави, і по ньому піднімалися душі слухачів, що отримали духовне хрещення перед кончиною. Вони могли зійти на треті небеса, але залишалися там далеко не всі й не завжди. Багато душ виявлялися настільки приземленими, що, незважаючи на хрещення, не змогли протистояти притяганню матерії й незабаром скачувалися назад у фізичний світ. Катари називали їхнє повернення падінням птаха зі зламаним крилом (267).

Не збереглося відомостей про те, чи могли, на їхню думку, душі звичайних людей, що не отримали катарське хрещення, зробити цей — нехай навіть тимчасовий — підйом. Створений Босхом образ падаючого святого або «ідола» у картині «Святий Ієронім за молитвою» говорить, що прагнучий до духовності віруючий зможе досягнути вищих сфер, але йому ніколи не вдасться надовго затриматися у верхніх рівнях Всесвіту. Як би то не було, усі душі, призначені для реінкарнацій, проведуть якийсь час у розвтіленому стані перш, ніж вони повернуться на землю, щоб увійти в нове тіло. Період між життями розділений на дві стадії.

Перша — це тривожне лихоліття переслідувань і нападок з боку демонів.

Друга — значно більш приємний період відпочинку в сатанинському раї. Після перебування в Едемі душі готові до реінкарнації (268).

Як ми вже відзначали в главі 3 цієї книги, Босх зображує «місце відпочинку» у центральній частині триптиха «Сад земних насолод». Падіння назад на землю й період мучинь, що передують перебуванню в Едемі, також показані в його роботах. Наприклад, в третій й четвертій частинах циклу «Бачення(видіння) загробного світу». Третю картину циклу звичайно називають «Повалення грішників у пекло» (іл. 72). Ми бачимо, як нещасні душі після короткочасного перебування в Едемі падають назад на землю. На перший погляд композиція може здатися традиційно християнською. Вона, мабуть, написана під впливом картини Дірка Боутса з однойменною назвою «Повалення грішників у пекло» (кол. іл. 71). Цю картину Боутса, поряд з його роботою «Дорога в рай» (кол. мал. 70), ми розглядали в попередній главі (269). Здобутки Боутса передають канонічні християнські уявлення про загробний світ. В аналогічних роботах Босха уважний глядач завжди помітить деталі, які повністю змінюють зміст картини й дають інше трактування світобудови.

На основну «дивність» у композиції Босха «Повалення грішників у пекло» можна відразу й не звернути уваги. Тільки задумавшись про це, починаєш дивуватися, чому в Босха людські фігури, на відміну від людей у Боутса, провалюються через хмари диму. Причиною диму міг би стати пекельний вогонь, але навіть він не здатний покрити димом усю земну атмосферу, як це показане Босхом. І це не можуть бути хмари — у жодному з описів падіння душ у пекло хмари не згадуються. Саме з цієї причини їх ніколи не зображують у канонічному живописі, такому як, наприклад, роботи Боутса. Іконографія Босха помітно відрізняється від них, оскільки опирається на доктрини іншого віровчення. Душі, які він зображує, падають у пекло, але це не звичайне пекло. Тут показане пекло в уявленні катарів. Інакше кажучи, пекло — це земля. Мрячний ефір, що оточує її, нагадує атмосферу або твердін піднебесну, іноді населену бісами, як у ряді інших картин Босха. Подібні хмари ми бачимо й у картині «Святий Іоанн на Патмосі», і в композиціях на зовнішніх стулках вівтарного триптиха «Сад земних насолод» (див. також схему 2).

У темних хмарах, що оточують землю, демони ловлять падаючі усе нижче душі. Фігури освітлені сполохами червоно-жовтого полум'я, що розривають морок чорних хмар. На судах інквізиції еретики-катари у своїх визнаннях згадували пекельний вогонь, або «сатанинське полум'я», що обпалює розвоплені душі. Позбавитися від вогненного катування можна було, тільки ввійшовши в нове тіло (270).

Страждання охоплювали духовну сферу, а не фізичну, буваючи горінням плотських бажань і мучінням душ, не готових назавжди покинути землю.

У четвертій композиції циклу (кол. іл. 73) повержені душі досягають поверхні пекельної землі. Темне, затягнуте густими хмарами небо, освітлене «сатанинським полум'ям», не зустрічається у канонічних християнських описах пекла. Язика полум'я відображуються в чорному озері, населеному бісами, у якому тонуть вигнані душі. У катарській традиції вода — стихія Сатани, головний символ матеріального світу. На першому плані зображена людина, сидяча на березі озера в скорботній позі, здається, вона шкодує про свою долю. Вона перебуває під владою злого демона, який схопив її за руку, і змії прагнення, що оповилася навколо його лівої ноги. Праворуч від нього мучена дияволом і перекинута на спину душа. В Босха цей образ є символом ентропії матеріального світу. Подібні фігури зустрічаються в центральній частині триптиха «Сад земних насолод».

### **Босх і боснійські стели**

Ми вже порівнювали містичні зображення сходження душ по колоні слави в картинах Босха з аналогічними малюнками й рельєфами на катарських надгробках. У попередній главі були розглянуто уявлення Босха про долю душ, вкинутих у преісподню. Виникає питання: чи є подібні малюнки на надгробних плитах? Очевидно, що ця тема повинна бути там відбита. Антропоморфні хрести, про які ми говорили раніше, є важливим, але не єдиним прикладом надгробків у Боснії й Герцеговині. Іконографія численних стел викликає особливий інтерес учених. Деякі таємничі різьблені фігурки, очевидно, створювалися під впливом прадавніх римських пам'ятників, що збереглися на території Боснії. Серед них ніколи не зустрічається точних копій античних зразків, римська стилістика змінювалася й змішувалася з народною культурною традицією. У результаті виходили дуже незвичайні рельєфи, значення яких важко пояснити.

Ряд учених дотримується думки, що незрозумілі різьблені фігурки на стелах служать винятково їхнім художнім оформленням, їхня функція декоративна, а не знакова. Таке трактування, все ж таки, суперечить загальній традиції оформлення надгробних пам'ятників, чи то культура Єгипту, Греції, Риму, епохи Відродження або вікторіанська культура. Тільки в тих випадках, коли пам'ятники не досить вивчені (наприклад, баскські могили в Північній Іспанії), висловлюються подібні припущення про те, що візерунки на них виконані в якості декору. При поглибленому аналізі виявлюється, що всі символи несуть певний зміст. Навіть у наш атеїстичний час люди надають значення написам і зображенням на пам'ятниках і могилах. Тим більше це було важливо для глибоко релігійних людей, що жили в XV столітті в Боснії й Герцеговині.

Інші вчені (особливо Файн і Венцель) намагаються пояснити рельєфи на стелах, виходячи з християнської іконографії, оскільки, на їхню думку, більшість боснійців належало до Римської католицької церкви або грецької ортодоксальної. Боснійська церква, згідно Файну, не була ні дуалістичною, ні катарською. Таким чином, у уявленні цих учених зображення на стелах відображують звичайні християнські доктрини або язичеські ритуали місцевих народностей (271). Разом з тим залишається незаперечним факт, що символи на них не відповідають ні одній зі згаданих релігій. Вони настільки ж дивні й вигадливі, як символіка Босха. Спроби «підігнати» їх під вимоги канону християнського або язичеського привели до появи ряду цілком правдоподібних, але неточних інтерпретацій.



На наш погляд, незвичайність символів на стелах недивна, адже більшість боснійців було єретиками. Боснійська церква представляла державну релігію, у той же час є ряд доказів того, що її парафіяни (відомі як патарени) були дуалістами й катарами. Як ми відзначали в главі 2, патарени підтримували тісні контакти з катарами в Північній Італії. Вони зустрічалися й обмінювалися релігійними ідеями. На відміну від своїх італійських побратимів, боснійські катари майже не зазнали переслідувань з боку інквізиції. Не зустрічаючи протидії, їхнє віровчення могло вільно поширюватися й у період з XIII до кінця XV століття було домінуючою релігією в цьому регіоні. Про це свідчить адресоване боснійському правителю послання папи римського 1319 року. Послання було продиктоване звітами францисканців, що відвідали Боснію, що й доповіли папі про ситуацію. Згідно з францисканським звітам, церковне життя в Боснії повністю розвалилося. Римська католицька й грецька православна церкви спорожніли, духівництво не діє, і ніхто не поважає Христа (272).

Те ж саме відбувалося й у Лангедокові, де квітнув катаризм (273). У Боснії єресь була широко поширена, віруючі відступили від офіційної релігії, оскільки знайшли іншу віру й віддали перевагу їй. Цією вірою був катаризм. Отже, ми можемо припустити, що більша частина боснійських надгробних плит цього періоду належала катарам. А якщо так, то таємничі символи на стелах відбивають катарські уявлення про загробне життя. Антропоморфні хрести боснійських катарів — це «дорожні карти» для сходження до високих духовних рівнів всесвіту.

А що ми можемо сказати щодо інших стел, прикрашених незрозумілими зображеннями? Першим західноєвропейським ученим, що припустили, що дивні символи на надгробних плитах відповідають катарським догмам, був сер Артур Еванс. Він звернув на це увагу в 1875 році, коли робив пішу подорож через Боснію на Крит (274). Його ідеї були підхоплені й розвинені такими ученими, як Соловійов, Бехалі-Мерін, Неллі, Роше, Кацц і Папазова. Вони провели аналіз деяких символів на надгробних плитах періоду розквіту катаризму. Їхні дослідження стали значним внеском у розуміння іконографії надгробних зображень і особливо антропоморфного хреста. Але в цілому про темну сторону катарського загробного світу говорилося небагато. Виходячи з принципу « про покійників — добре або нічого», про нещасні долі занепалих душ нічого не повідомлялося. На думку ряду вчених, символи означали тільки земні гріхи або злу природу матеріального світу.

Папазова висловила припущення, що негативні зображення на стелах означають зло, від якого звільнилися душі вибраних (273). Ідея здається цікавою, але й вона не пояснює наявність стел з морковими по тематиці рельєфами. Крім того, п'ять стел на надгробках удосконалених катарів, розглянутих нами в десятому розділі, або мали зображення позитивного характеру, або взагалі не мали декору.

Отже, найбільше імовірно, що саме на надгробках слухачів, а не удосконалених зустрічаються негативні символи. Ці зображення служили попередженням про те, що трапляється з незміцнілими душами. Босх у своєму венеціанському циклі створює метафоричний образ птаха зі зламаним крилом, що падає на землю. Не виключено, що в символах боснійських надгробних плит укладений той же зміст. На стелах немає зображень пекельного вогню або повалення в пекло, але є метафори душевних мук, почуттєвої туги й циклічних повернень на землю, багато з яких також зустрічаються в збудовках Босха.

## **Душі між життями**

Найпоширеніші зображення на стелах — це олень або олені, за якими женуться мисливці, собаки або хижі звірі. Одні вчені, такі як Бехалі-Мерін вважають, що рельєфи й малюнки відбивають побутові сцени (276). Інші, у тому числі Соловійов і Неллі, вважають, що це душі, переслідувані гріхами (277)

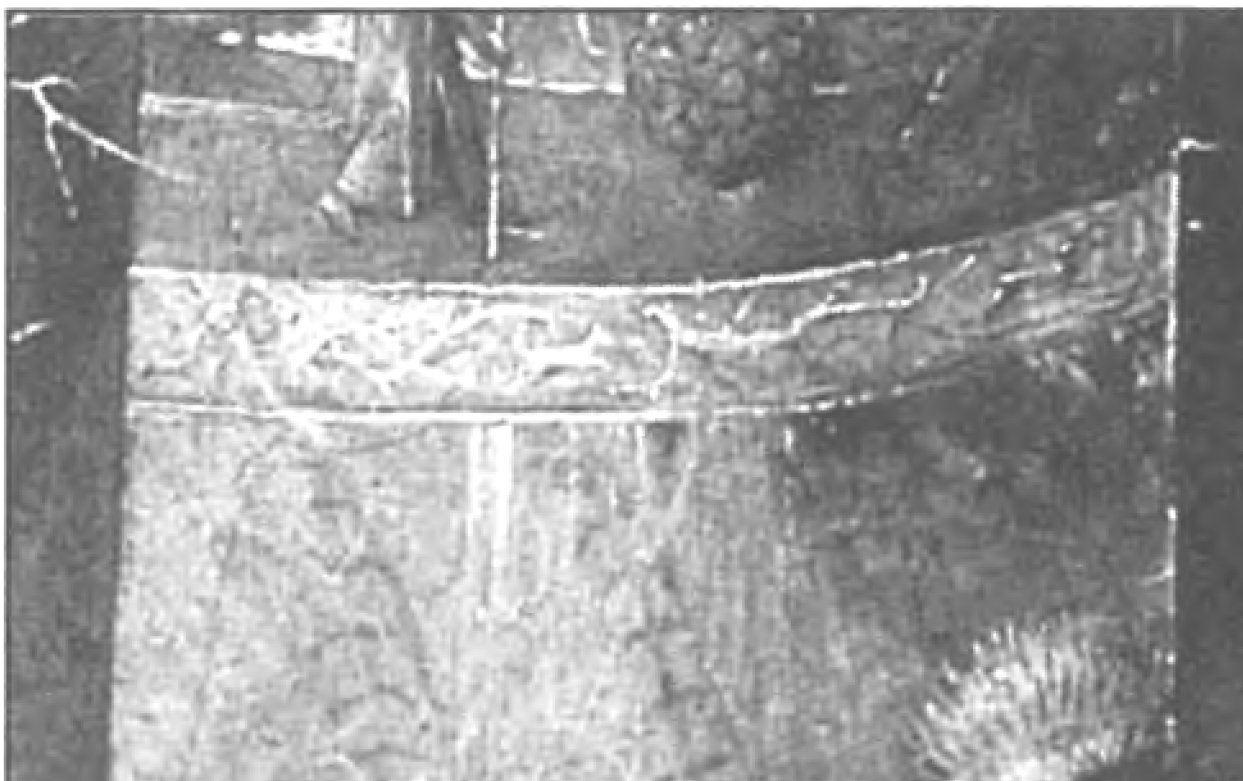


Рис. 40. Босх. Сцена полювання, зображена на колоні Сатани. Фрагмент центральної частини вівтаря «Спокушування святого Антонія» (іл. 45 і 48). Лісабон

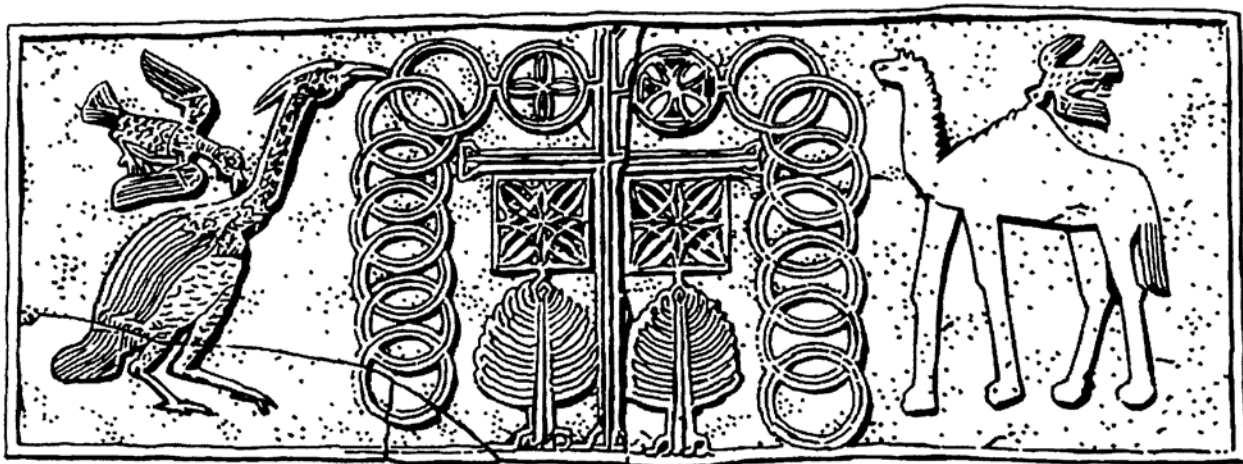


Рис. 41. Саркофаг з зображеннями катарських символів: верблюда й чаплі з нападаючими на них птахами. Кінець X — початок XI ст. Македонія.

Така інтерпретація відповідає значенню даного символу в гностицизмі і катаризмі. Зупинимося на його з подробицями розгляді. Згідно гностицизму сцена полювання є метафорою страждань «загнаної» душі грішника, що потрапив у колесо реінкарнацій. Сцена з оленем, що тікає від погоні крізь зарості, зображена на колоні слави в картині Босха «Святий Антоній» (мал. 40, розділ 6). Художник використовує цю сцену як метафору, значення якої аналогічне зображенням на стелах, у символічній формі, що показують полювання демонів на душу в циклі реінкарнацій. Поруч з втікаючими оленями на боснійських стелах часто можна бачити великих хижих птахів — уособлення зла. В образі птахів представлені біси, які, згідно катаризму, живуть у душі кожного грішника (див. главу 5). Подібні зображення зустрічаються на найбільш прадавніх катарських

надгробних пам'ятниках, наприклад, на саркофагові в церкві Святого Ахіллеса, що перебуває на острові Агіос Ахілліос на озері Мала Преспа, Македонія (мал. 41). Саркофаг і церква відносяться до кінця X — початку XI століть, тобто до періоду розквіту богомилізму в цьому регіоні.



Рис. 42. Лицьова сторона надгробної стели з зображенням оленя, сценами нападу і танцюристами. XV в. Бротніце, Далмація



Рис. 43. Олень, на який нападають птах і собака. Фрагмент надгробної стели. Бротніце (мал. 42)

Імовірно, македонський саркофаг — це богомилське поховання. Рельєфні символи на ньому виконані у візантійському стилі, але, за думкою ряду вчених, вони унікальні й не можуть бути пояснені догмами візантійського християнства. Навпаки, вони збігаються зі уявленнями й символами богомилів і катарів. Саркофаг (зараз він розвалений) прикрашав великий хрест. Два вічнозелені дерева з величезним «зірками» нагорі зображені з двох сторін хреста, поруч з ними піднімається спіраль з семи кілець. По обидві сторони від священних символів масштабні профільні зображення верблюда й чаплі. Позаду на них нападають великі хижі птахи. У рамках катаризму верблюд і чапля — символи людської душі. Птахи, які нападають на них, — це «персональні» біси, а вічнозелені дерева, на які вони дивляться, є їхнім вічним духовним початком. Душі стоять перед вибором між добром і злом. Якщо їх вибір буде зроблений на користь духу, то вони зможуть піднятися по антропоморфному хресту в найбільш високі сфери Всесвіту. Якщо ні — вони залишаться на землі у світі Сатани. Цікаво, що на цьому пам'ятнику, створеному за п'ять століть до стел і картин Босха, ми бачимо такі ж символи, що відбивають ті ж дуалістичні уявлення про загробне життя.



Рис. 44. Лицьова сторона (1) надгробної стели з зображенням сцени полювання . XV ст... Серіна, Боснія й Герцеговина, Муніципальний музей, Сараєво



Рис. 45. Надгробна стела з зображенням сцени полювання. XV в. Убоско, Боснія і Герцеговина

На боснійських стелах душі, невірні від земних спокус, зображені у вигляді оленів, а не верблюдів або чапель. На них нападають собаки або хижі птахи. Особливо виразний приклад таких зображень знайдений на великій стелі в Бротниці. На цьому надгробку (докладний аналіз буде даний наприкінці глави) ми бачимо гігантського птаха й величезного собаку, що кидаються на двох нещасних оленів (мал. 42 і 43). Дві інші боснійські стели з Серіна й Убоско (мал. 44 і 43) показують оленів, за якими женуться мисливці і хижі птахи. Рельєфи часто показують птаха на спині оленя. Цікаво, що й у багатьох картинах Босха є зображення оленя (душі) з темним птахом (демоном) на спині. Наприклад, у сюжеті про спокусу Адама й Єви в лівій частині триптиха «Віз сіна» або на-верху зруйнованого будівлі в центральній частині «Спокуси святого Антонія» (мал. 46). У рамках християнської іконографії значення таких символів зовсім нез'ясовувані.

Інші зображення на боснійських стелах являють собою невеликі людські фігурки на конях, вони змагаються або борються. Це — негативні образи, що мають аналоги й у роботах Босха. На стелі із Клобука (музей у Сараєво) біля основи хреста видні двох, що борються вершників (мал. 47). Хрест опирається на квадратну основу, тобто сферу матерії, подібно колоні слави або Древу життя. Як і хрест на македонському саркофазі, він є каналом між матеріальним світом і більш високими рівнями всесвіту. Квітковий орнамент у верхній частині стели виконує не тільки декоративну функцію, у ньому закладений особливий зміст: показати рай третіх небес, розташований на середині шляху по колоні слави. Положення фігурок біля основи колони нижче раю третіх небес говорить про те, що вершники перебувають в Едемі, де антропоморфне Древо життя пускає в матерію своє коріння.

Зображення воїнів на стелі із Клобука можна порівняти з вершниками в центральній частині триптиха «Сад земних насолод», де Босх показує душі, які розважаються в Едемі, відпочиваючи між життями (мал. 48). Ми бачимо, розмахую чого вишневою гілкою демона верхи на фантастичній крилатій риби. Гілка, імовірно, є метафорою порочного сприйняття Древа життя.



Рис. 46. Босх. Олень із птахом на спині .  
Фрагмент центральної частини вівтаря  
«Спокуса святого Антонія» (мул. 45).  
Лісабон



Рис. 47. Надгробна стела з зображенням  
антропоморфного хреста/Древа життя.  
XV ст. Клобук, Боснія й Герцеговина  
Муніципальний музей, Сараєво

На ній сидить величезна іволга (гріх чуттєвості), а подібне на жабу бісеня відскакує від ніг вершника на рибі. Усі фантастичні образи цієї сценки грайливі. Босх вважав, що диявола не можна перемогти силою. Бої на його картинах усього лише видимість боротьби — насправді між супротивниками немає ворожнечі. Усі вони перебувають на одній стороні — стороні легкодумства й чуттєвості.



Рис. 48. Босх. Душі в Едемі (у катаризмі «місці відпочинку») між втіленнями.  
Фрагмент центральної частини вівтаря «Сад земних насолод» (іл. 21)

Також неможливо сказати, що один з вершників, що борються на стелі з Клобука представляє добро, а інший — зло. Ми зупинились лише на одному з численних прикладів подібних зображень на боснійських стелах, що включають як двобої вершників, так і піших воїнів з мечами, списами й стрілами. Кацл вважає, що фігури воїнів — це лицарі, що перемагають сили зла (278). Така інтерпретація не позбавлена підстав, але викликає низку запитань.

Катари відомі як переконані пацифісти (принаймні, в теорії), і навряд чи стали б оспівувати ратні подвиги. Крім того, очевидно, що ідея боротьби з силами зла за допомогою зброї протирічить символіці зображених на стелах сцен полювання, де стріляючі переслідують оленя — метафоричний образ душі.

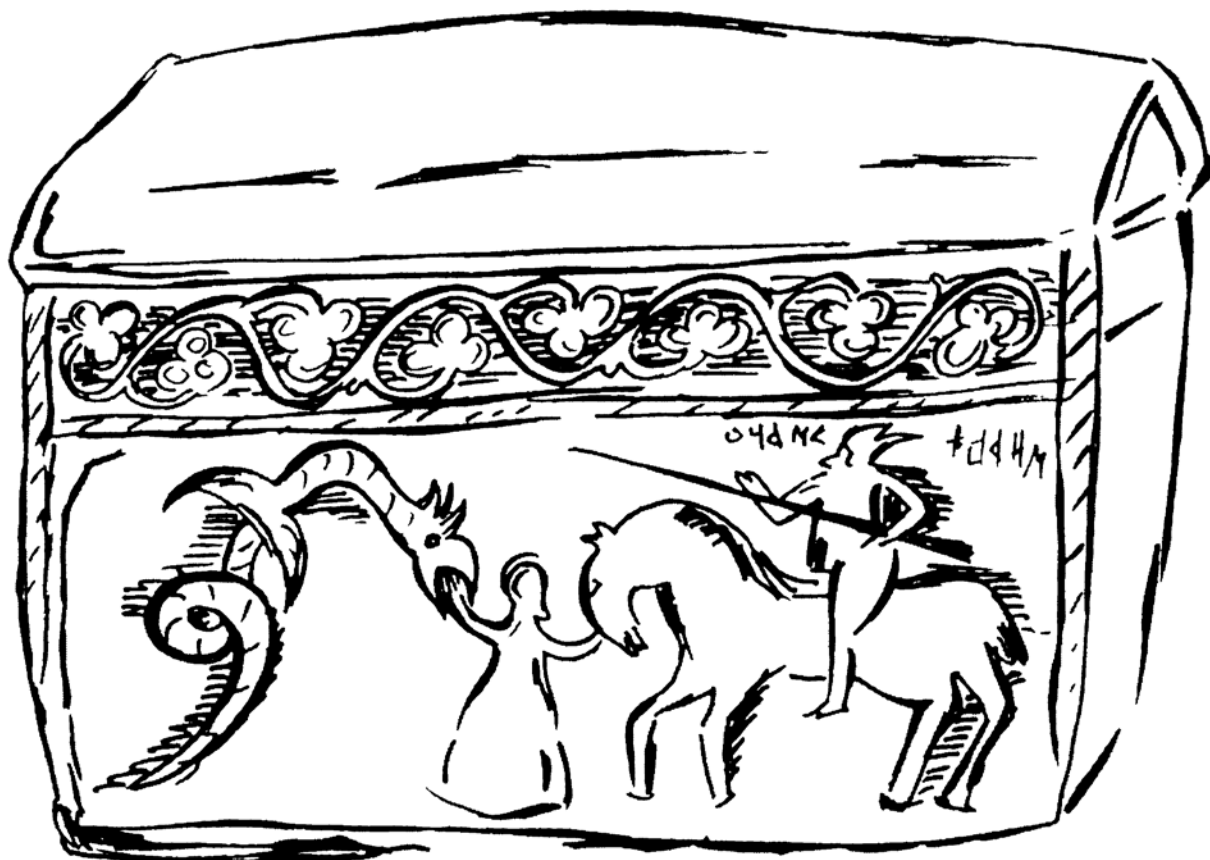


Рис. 49. Надгробна стела з зображеннями лицаря, принцеси й дракона. XV ст. Конік, Боснія й Герцеговина

Місце розташування озброєних людей теж знакове. Стрільці й вершники завжди перебувають нижче орнаменту з виноградних лоз і квітучих гілок. Виноградна лоза могла означати й переплетення життєвих доль, і границю раю третіх небес. Як би то не було, воїни зображені нижче її, а виходить, їхнім душам не вдалося звільнитися від спокус плоті. Навіть лицар, що бореться зі змієподібним драконом на стелі з Коніка, показаний під орнаментом з виноградних лоз (мал. 49). Лицар нагадує святого Георгія, але його важко назвати побідносцем. Одна його рука в пащі дракона, друга — на кінській морді, що могло б означати боротьбу зі спокусами матеріального світу або з демонами власних гріховних бажань. Важко вирватися з колеса реінкарнацій, і більшості душ це не вдається.

В «Саду земних насолод» Босх створив метафоричний образ тварин, що йдуть по колу, як символ реінкарнаційного циклу душ, що не звільнилися від тілесних бажань. Але не тільки коло є знаком колеса народження й смерті, зустрічається також спіраль і лабіринт. Ці складні символи можуть означати як перевтілення на землі, так і перехід у сферу духу (279).



Рис. 50. Надгробна стела із зображенням антропоморфного хреста/Древа життя виноградної лози. XV ст. Радимья, Боснія й Герцеговина



Рис. 51. Надгробна стела із зображеннями танцюристів і виноградної лози. XV ст. Радимья, Боснія й Герцеговина

На стелах у формі антропоморфних хрестів часто присутні величезні закручені спіралі (див. мал. 34 і 50). Їхнє значення зв'язане з прадавньою символікою спіралі й лабіринту. Іноді спіралі оповиті виноградною лозою, яка, на думку Соловйова, є «дійсна виноградна лоза», тобто вуса Ісуса (280). Частково його думка слухна, але значення символу не зводиться тільки до цього. Виноградна лоза, що росте з основи хреста, або земної поверхні, піднімається вище поперечної поперечини хреста, тобто спіраль містить у собі дуалістичний символ, пов'язаний з двома образами Древа життя. Один з них (верхня частина лози) — древо Ісуса й духовного життя, а другий (нижня частина лози) — древо Сатани й духовної смерті. Упалі ягоди винограду означають вино Сатани, або ядра загиблих душ, часточки світла, скинуті в матерію. Така метафора зустрічається в багатьох здобутках Босха, у тому числі й у триптиху «Сад земних насолод».

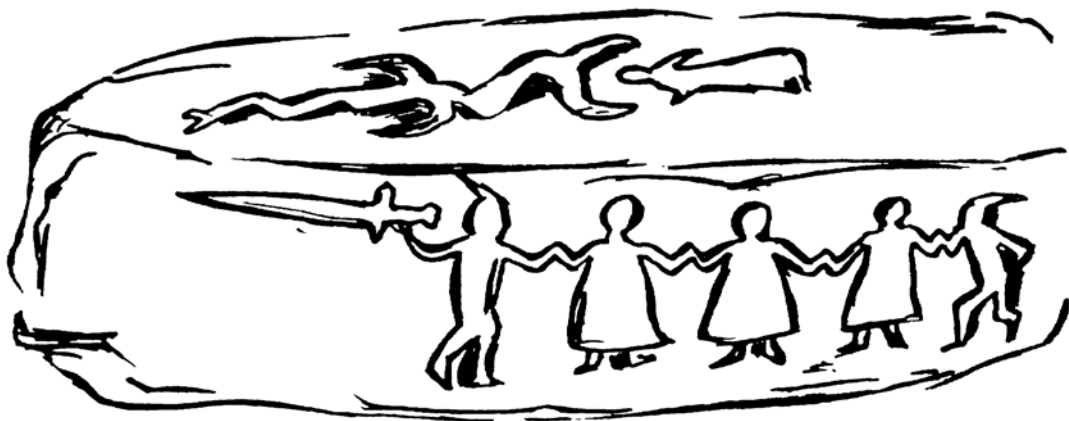


Рис. 52. Надгробна стела з зображеннями танцюристів і змієм, що летить. XV ст. Каліновіц, Боснія й Герцеговина

Сюжет народного танцю, хороводу дуже розповсюджений як на Балканах, так і в інших регіонах. Його символіка пов'язана з циклічністю природи й відродженням на землі або в духовній сфері (281). На стелах танцюристи тримаються за руки, рухаючись один за другим. Важливо відзначити, що фігури завжди перебувають унизу, під орнаментом з виноградних лоз. Наприклад, на стелі з Радимья чоловічі й жіночі фігури йдуть у єдиному хороводі під переплетенням виноградних лоз (мал. 51). Поруч з ними тварина: чи то олень, чи то кінь. Іноді в хороводі беруть участь воїни, озброєні мечами й щитами. Танцюристи — це душі, ввіймані в колесо реінкарнацій.

Солов'йов вважає, що зображення на стелах маленьких рухомих фігур передає похоронний ритуал (282). Бехалі-Мерін вважає, що танці — це язичницький обряд (283). На думку Кацла, хоровод був частиною катарських релігійних свят (284). Можливо, такі танці виконувалися боснійськими катарами. Але навряд чи тут можна говорити про свята. Циклічність природи й перевтілень сприймалася позитивно багатьма народами, але тільки не катарами. Для них реінкарнаційний цикл означав перемогу Сатани. Зміст катарських хороводів стає очевидний, виходячи з малюнка на стелі з Каліновіца (мал. 52). На кам'яній плиті зображена літаюча змія, символ матерії, яка ковтає жіночу фігуру. Така ж сумна доля очікує й танцюристів унизу. Захоплені матерією, вони стануть жертвою Сатани.

### Питання вибору

Багато стел прикрашені песимістичними картинами, судячи за якими можна подумати, що боснійські катари вважали, що більшість їх прихильників залишиться у владі Сатани. Насправді це не обов'язково так. Швидше за все, зображення на надгробках і на македонському саркофазі (мал. 41) представляють можливі варіанти посмертних доль. У своїх добутках Босх зображує душі ввійманих в пастку матерії, але, якщо ми розглянемо його композиції з погляду катарів, то стане очевидно, що художник і цим душам залишає надію на порятунок. Основна задача художника — показати, що людина після смерті стоїть перед вибором подальшої долі для своєї душі. Слухачі, що пройшли консолamentум, можуть здолати бісів і піднятися в більш високі сфери або поступитися спокусам і повернутися на землю. У живих душ навіть у стані «сп'яніння» і «сну» залишається можливість вибору своєї подальшої долі. Якщо їм вдасться пробудитися й усвідомити себе, то вони в кінцевому підсумку звільняться від матерії й зійдуть по колоні слави до духовних сфер. Ця ідея метафорично відбита у багатьох зображеннях на стелах за допомогою тих же символів, що і в картинах Босха.

На деяких боснійських надгробних плитах можна знайти рисунки, які показують місця кінцевого перебування душ, значно одмінні одне від іншого. Розглянемо в якості прикладу стелу з Серіна (музей у Сараєво). З однієї сторони цієї порівняно невеликої надгробної плити ми бачимо рельєф «полювання на оленя», що зображує страждання душі, переслідуваної демонами (мал. 44). З іншої сторони надгробка показана інша посмертна доля душі: вільна від земних спокус душа піднімається вгору до вищих сфер (мал. 53). Вона досягає духовного рівня, позначеного голубами (символом Святого Духа). Як і венеціанський цикл Босха, ці композиції показують різні варіанти посмертних доль тих, хто отримав хрещення. Їхні душі можуть зійти в Царство світла або скотитися в Царство тьми.

### Коло в небі

Деякі стели, наприклад такі, як надгробок з Рогатики (мал. 36), прикрашені тільки оптимістичними сюжетами. Імовірно, це — захоронення катарських священиків або удосконалених. На них зображена колона слави з Божественним світлом наприкінці тунелю. Такі надгробні плити показують тільки верхні рівні колони слави. Нижні рівні й вхід у колону зображені на інших стелах, виконаних для слухачів. Тут зустрічається малюнок у формі кола на небі, який є переходом в інший світ, де душі потрібно зробити



вибір. Розглянуті із цих позицій сонце, місяць і зірки над землею, зображені в картинах Босха, теж можуть бути сприйняті як



Рис. 53. Зворотна сторона (2) надгробної стели з зображеннями голубів (мал. 44). XV ст. Серіна, Боснія й Герцеговина. Муніципальний музей, Сараєво

вхід в інший світ або колону слави. Можливо, далека зірка високо у небі центральної частини триптиха «Поклоніння волхвів», на яку ніхто з персонажів картини не звертає уваги, є переходом, по якому душі могли б піти з світу матерії (іл. 2). Місяць над сценою арешту Христа на лівій зовнішній ступці вівтарного триптиху «Спокуса святого Антонія» (іл. 43), можливо, також являє собою вхід у колону слави, зображений у формі кільця в хмарах. Така інтерпретація цього символу служить ключем до розгадки новозавітної історії юнака в композиції Босха.

**Один юнак, загорнувшись по нагому тілу в покривало, ішов за Ним; і воїни схопили його. Але він, залишивши покривало, утік від них.**

**(Мрк. 14:31-32).**

Катари й Босх цю притчу про парубка трактували як історію про душу, що недавно прийняла хрещення, якій вдалося втекти з мереж Сатани. Дане трактування відповідає єдиному збереженому фрагменту прадавньої версії Євангелія від Марка. Мортон Сміт, що виявив в 1958 році цей манускрипт у монастирі Мар Саба в Іудейській пустелі, висловив припущення, що текст таємного Євангелія був написано між 75 і 90 роками нашої ери. На його думку, існувало кілька копій, які були знищені в період гонінь на християн близько 210 року (285).

Таємне Євангеліє, імовірно, з'явилося й пропало в Єгипті, але катари, вірні ранньохристиянській традиції, могли зберегти одну з копій. Адже вони придбали велику кількість мессаліанських манускриптів. Крім того, навіть не маючи тексту, вони могли прийняти ці апокрифічні ідеї. Сюжетові про юнака в картині Босха передують таємне

послання, зміст якого збігається з притчею з таємного Євангелія від Марка. Описується, як Ісус воскресив з мертвих парубка ( очевидно, Лазаря). Юнак молився Йому й...

**... через шість днів Ісус сказав йому, щоб він прийшов вечером, покривши наге тіло лляною тканиною. І вночі Ісус говорив з ним і розкрив йому таємницю Царства Божого. І потім він повернувся... (286)**

На думку Сміта, притча описує події напередодні арешту Христа ( замість молитви в Гефсиманії), коли Ісус присвятив юнака в таємниці християнського навчання (287). Позиція Сміта обґрунтована, але у Босха інше прочитання цієї притчі. Буваючи катаром, Босх уважав, що Страсті Христові й Розп'яття на Хресті були ілюзією, справжня жертва — це Його занурення в світ матерії. Згідно катаризму, у ніч перед арештом Ісус повинен був провести ініціацію, і в такому випадку притча про юнака здобуває особливий зміст.

У композиції Босха на сюжет арешту Христа образ юнака дуже відрізняється від інших учасників події. Як відзначалося в главі 6, душа святого Антонія (мандрівник) і його дух (Ісус) виявилися захоплені силами тьми. Ми бачимо кинуту на березі накидку (символ фізичного тіла) — знак, що душа юнака пробудилася. Інакше кажучи, він отримав духовне хрещення, буваючи присвяченим Христом у таємниці християнського віровчення. Юнак зміг відмовитися від фізичного тіла й покинути землю назавжди. Чаша живої води на вершині пагорба праворуч на задньому плані — символ його духовного хрещення (див. главу 8). Пагорб піднімається над сценою арешту й мучинь Христа й показує шлях до більш високих сфер Всесвіту. Юнак не присутній у сцені арешту, тому що вже покинув землю.

Іноді Босх зображує вхід у тунель як просвіт між хмарами з образом Рятівника в центрі — наприклад, у центральній і лівій частині триптиха «Віз сіна» (іл. 16, 17; див. главу 5). У лівій частині триптиха Ісус тримає в руці синю кулю, тобто Нову Землю. Подібне зображення дане в лівому верхньому куті картини «Святий Іоанн на Патмосі», де образ Мадонни з Дитиною поміщений в центр золотого кола серед хмар (кол. іл. 51). Апокаліптичне знамення — «жінкаа, одягнена в сонце» — описане в Одкровенні Іоанна Богослова (12:1). Але, згідно катаризму, образ міг мати і інше значення: Царство світла наприкінці колони слави. Марія представлена в короні слави, оскільки поза притяганням Землі проявилася її дійсна ангельська природа. Дитина в неї на руках, з точки зору катарів, може означати не тільки Ісуса, але й душу, яка нарешті повернулася в Царство світла.



Рис. 54. Надгробна стела з зображенням фігури з піднятою рукою. XV ст. Радимья, Боснія й Герцеговина

Рис. 55. Надгробна стела з зображеннями танцюристів і великого кола над ними. XV ст. Купрес, Боснія й Герцеговина

Кола (входи) високо в небі над землею, зображені на боснійських стелах, часто протипоставлені символам загибелі душ у світі Сатани. Як і в картинах Босха, це протиставлення вказує на вибір, який належить зробити душі після смерті. Посмертний вибір душ катарів-слухачів показаний на найбільш відомих з збережених стел. На надгробних плитах поховань в Радимбі зображені фігури чоловіків, іноді вони з дружинами й дітьми (мал. 54). У чоловіків великі підняті руки, і здається, що фігури ідуть ввєрх. Над ними переплетення виноградних лоз. На одній з стел ми бачимо коло поруч з чоловічою фігурою, а також лук і стрілу з протилежної сторони. Лук міг означати, що покійний був воїном і носив зброю. У той же час контрастні символи могли указувати на вибір посмертної альтернативи: піднятися по колоні слави або повернутися до матеріального життя.

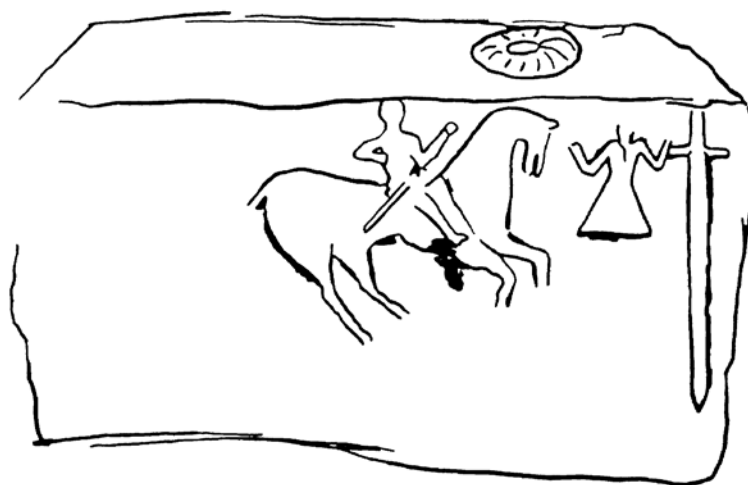


Рис. 56. (Ліворуч) Надгробна стела з зображеннями вершника й кола. XV ст. Столац, Боснія й Герцеговина

Рис. 57. (Праворуч) Надгробна стела з зображеннями вершника й кола XV ст. Невесіне, Боснія й Герцеговина

На іншій стелі три людські фігури й тварина за ними наближаються до величезного обертового кола (мал. 55). У танцюристів теж є вибір між рухом до світла (кола) і поверненню назад в матерію (тварина). У цій композиції душі тягнуться до кола попереду них, але на багатьох інших стелах фігурки стурбовані земними справами. Як і в роботах Босха, люди виглядають необізнаними про існування високих духовних сфер. Як приклад розглянемо зображення вершників на надгробних плитах з міст Столац (мал. 56) і Невесіне (мал. 57). Швидше за все, коні є символами фізичного світу, з яким зв'язані душі ще дуже міцно.

Подібно наїзникам у колі тварин у центральній частині триптиха «Сад земних насолод», ці фігури залишаються ув'язненими в колесо реінкарнацій. Якщо їм не вдасться усвідомити своє призначення, вони зрештою будуть втілені в новому тілі.

### Надгробна плита з села Бротніце

Великий інтерес викликає надгробна плита з Бротніце, на котрій ми бачимо рельєфи на типові боснійські сюжети про порятунок душі або повернення її на землю. Надгробок перебуває на сільському цвинтарі села Бротніце, розташованого недалеко від Дубровника.

Це — найбільш південна область, де виявлені стели. Імовірно, надгробок було виконано для людини заможної, родина якого володіла достатніми засобами, щоб оплатити виготовлення стели з рельєфом. Датується стела приблизно кінцем 1460-х років, коли багато боснійців тікали в Дубровник від турецької навали (288).

Надгробок являє собою вертикальний прямокутник, покритий з усіх боків зображеннями. Вони багато в чому збігаються з символікою картин Босха. На одній з вузьких граней плити є напис на кирилиці (мал. 58). Кирилицею користувалися патарени і члени Грецької православної церкви. Представники Римської католицької церкви, природно, використовували латинь. Напис може видатися звичайною, але у ньому є якась дивність, значення котрої представляється досить важливим. Напис містить інформацію про майстра, що виконав роботу, а саме «рїзьбяр по каменю Ратко Утешенїк, онук Друшка Любоє й племінник Любоєвича» (289).

Примітно, що зазначене ім'я автора надгробка, а не померлого. Імовірно, напис був виконаний катарським священиком для звичайного слухача, що отримав духовне хрещення. Інші відомі нам написи на боснійських похованнях також містять подібну інформацію про майстра. Як ми відзначали раніше, Файн ідентифікував вісім боснійських стел: три з них з оцінкою «гост» або «селянин» («gost», «krstjanin») указували на приналежність небіжчика до боснійської церкви, п'ять стел мали написи «gost», «krstjanin» або «stroinik» (гарна людина). На одній з цих стел («Gost Mfoljen»; глава 11) названий автор напису. Повідомляється, що напис виконав «servant gost» (290). Цей служитель церкви, імовірно, був катарським священиком більш низького сану, чим «gost», і служив алтарником в боснійській церкві (291). На стелі з села Бротніце ми бачимо як оптимістичні, так і украй песимістичні картини. Контраст між ними підкреслює важливість вибору, який належить зробити душі покійного



Рис. 58. Торець (1) надгробної стели з написом і зображеннями вершника і хреста (мал. 42). XV ст. Бротніце, Далмація



Рис. 59. Торець (2) надгробної стели з зображенням Оранти, що сходить до Духовного сонця (мал. 42). XV ст. Бротніце, Далмація

. Судячи по напису, можна припустити, що це — поховання слухача. Якщо його душа впорається з світськими спокусами й зуміє залишитися в вищих сферах, то наприкінці шляху вона досягне містичного Царства світла.

Особливо цікаве художнє оформлення стели зі складною символікою. Бічні сторони плити покриті різьбленими фігурками. Крім того, є напис на її вузькій грані (розглянутий раніше). Вище напису розташований ретельно пророблений антропоморфний хрест — знак Рятівника як колони слави. Він протипоставлений фігурі вершника з яструбом, зображеної під написом. Мабуть, це — образ душі, що не зуміла розірвати зв'язок з тілом.



Рис. 60. Босх. Фігура в позі оранти. Фрагмент картини «Піднесення в Емпірей» (мал. 67). Венеція

Якщо (або коли) вершник спішиться, він буде готовий до сходження по антропоморфному хресту. Інша вузька грань стели не має написів, але на ній є рельєф, паралелі з яким присутні в роботах Босха. Ми бачимо вершника й людину з піднятими руками, їх розділює горизонтальна лінія (мал. 59). Фігура з піднятими руками означає молитву. Це звичайна поза врятованих душ у ранньохристиянському катакомбному живописі (Рим). У XV столітті, коли у візантійській культурі усе ще зустрічаються образи Богоматері Оранта, художники Римської католицької й Грецької православної церков уже не використовують оранту при зображенні піднесення душ на небо. Вона зберігається в катарському мистецтві. Такі зображення можна знайти на боснійських стелах XV століття. Босх також прибігає до зображення оранти у своїй картині «Піднесення в Емпірей» (мал. 60).

На надгробній плиті з Бродниці рельєфна фігура в позі оранти простягає руки до вищих сфер світобудови. Здається, що на її голові великий капелюх, від якого йдуть нагору дві лінії, немов позначаючи подальший шлях душі. Душа спрямовується до кола з сяючою розеткою світла. Це — «голова» Ісуса або «сонце» наприкінці містичного загробного тунелю. Стиль рельєфу примітивніший, чим стиль Босха. Але, якщо не брати до уваги стилістичних різниць, то стає очевидно, що наївні рельєфні фігурки на надгробній плиті несуть те ж послання, що й композиція «Вознесіння в Емпірей». Їхня

загальна тема — це повернення душі в Царство світла, її дійсний дім, який вона покинула, прийнявши тілесну оболонку, і забула за довгі роки перебування у світі Сатани.

З цією темою контрастують сюжети, зображені на широких гранях надгробної плити (мал. 42). Тут ми бачимо оленя, якого переслідують великі хижі птахи, і хоровод танцюристів. Ці зображення, як ми вже відзначали раніше, розповідають про долі душ, котрим не вдалося піти з-під влади Сатани, які усе ще пов'язані з матеріальним світом і, отже, приречені на нові втілення. Такі зображення порятунку або ентропії душі, імовірно, означували необхідність вибору або (менш імовірно) указували шлях до спасіння. Так чи інакше, вони відповідають подвійності катаро-маніхейської традиції. Подібна подвійність властива творчості Босха, у якій завжди присутні два світи й показано два шляхи для душі.

## Глава 13.

### Подорож Босха в Італію і світ ілюзій

Творчість Босха відбиває уявлення катарів про занурення душ у світ матерії, їхнє земне життя й вибір між сходженням у Царство світла й загибеллю у фізичному всесвіті. Катари вірили, що всі події відбувалися в реальності. Дивлячись на картини Босха, виникає відчуття, що на них відбитий світ ілюзій.

Художника часто називають сюрреалістом. Його фантастичні монстри, фонтани, будівлі й рослини немов з'явилися з глибин підсвідомості. Деякі образи, на думку сучасних психологів, відбивають низинні інстинкти, інші, нав'язані містичними баченнями езотериків різних епох. Фігурки в цьому ілюзорному світі виглядають майже невагомими, легкими й енергійними, на відміну від неповоротких гладких людей, що займаються негайними земними справами.

Мистецтво Босха — фантазмагорія, і в той же час його символіка покликана відбити реальні події. Таке протиріччя повністю укладається в рамки катаризму. Можливо, Босх розділяв ідеї містиків про те, що матеріальний світ не відповідає реальності.

Багато провидців стверджували, що створення Землі й втілення душ — усього лише ілюзія. Гностики, маніхеї й катари порівнювали людське життя з дурманом або сном. Правда, ілюзія від цього не ставала менш реальною в нашому почуттєвому сприйнятті. Тільки коли ми повернемося в нашу споконвічну духовну обитель, земна реальність стане перед нами у своєму дійсному ілюзійному вигляді. У світобудові Босха нереальний навіть земний рай третіх небес, оскільки це — проміжний стан матерії на шляху до світла. Справжнім є лише Царство світла, до якого прагнуть душі в картині «Піднесення в Емпірей».

Босха можна віднести до великих містиків. Що ж, на його думку, трапиться після Страшного суду з душами нещасних, палаючих у геєні вогненній? Босх вважав, що звичайні люди (небагаті, невливові й гнані офіційною церквою) були занепалими ангелами з іскрою Божественного світла в душі. І хоча вони впали у стан «сну», їхні духовні іскри залишалися живими. Діставши катарське хрещення Святим Духом, вони могли «прокинутися» і втекти з світу матерії. Більшість виявилася занадто слабкими, щоб упоратися з таким непосильним завданням. Саме духовна слабкість людей визначає песимізм Босха. У часи його життя катаризм у Західній Європі був майже повністю знищений.

Тільки на півночі Італії, де церква була більш терпима, залишалися ще окремі секти. Основні доктрини катаризму перетерпіли радикальні зміни. Про них можна судити за протоколами справи Сканделли, неокатаризм якого показує, наскільки в XVI столітті змінилося віровчення катарів. До цього часу в Македонії і Болгарії катари були витиснуті мусульманами, той же процес почався й у Боснії. Очевидно, Босх вважав, що якщо катаризм повністю зникне, то багато душ (якщо не всі) загинуть. І все-таки його творчість не можна назвати абсолютно песимістичною. Зображуючи у своїх добутках трагічну долю «непробуджених» художник намагається попередити, а виходить, думає, що попереджена людина може сподіватися на порятунок.

Більша частина картин Босха була продана звичайним замовникам, але деякі здобутки призначалися для таємних катарських громад того часу. Немає відомостей про те, скільки їх існувало в XV—XVI століттях у Західній Європі. Відомі лише «голосні» справи Ганса Тона й Доменіко Сканделли, неокатарів XVI століття. Зрозуміло, їх було набагато більше. Адже відсутність протоколів про діяльність катарів не можна вважати доказом, начебто їх взагалі не було.

Матеріали суду в справі єретика Тона показують, що столітні переслідування навчили катарів виживати підпільно. На відміну від Тюрінгії, у Брабанті катарів не шукали, і, таким чином, у рідному місті Босха умови для таємних єретиків виявилися більш сприятливими. За умови везіння й благородної поведінки невелика громада катарів могла багато років або навіть сторіччя непомітно жити в Хертогенбосі. Припустимо, що так воно й було й що в їхньому середовищі з'явився Босх. Художникові треба було мати винахідливий розум і незвичайну майстерність, щоб, протиставляючи сили добра й зла, світла й тьми, не виявити ув'язнений у символах таємний смисл дуалістичної єресі.

Босх працював у стилістиці північного голландського живопису пізньої готики. Але його не можна назвати представником місцевої художньої школи, як пропонують деякі дослідники. Стиль його картин складний і неоднозначний, а це побічно доводить, що він подорожував. Хоча ми й не маємо достовірні відомості про те, що Босх залишав своє рідне місто, але деякі записи в міських реєстрах указують, що в період з 1498 по 1504 рік він міг бути відсутнім у Хертогенбосі (292). Крім того, у його роботах цього періоду очевидний вплив венеціанського мистецтва.

Зрозуміло, Венеція не перетворила Босха в художника Високого Відродження, і все-таки в його мистецтві помітно сильний вплив італійського живопису. У главі 2 ми відзначали, що деякі особливості його стилю підтверджують знайомство Босха з творчістю Леонардо, Джорджоне, Мантеньї й Джованні Белліні. Можливі зустрічі з венеціанськими катарами також могли вплинути на його світогляд і форми вираження містичних ідей катаризму.

Незважаючи на те що датування картин Босха представляється важким і суперечливим, його роботу «Поклоніння волхвів», судячи зі стилю, можна віднести до періоду його ймовірного перебування у Венеції (мал. 11). Картина, очевидно, оригінал (припустимо, це одна з його ранніх робіт), але у нас немає абсолютної впевненості, що це дійсно Босх. Чи не означає примітивізм стилю, що перед нами копія, виконана менш талановитим художником? У пошуках відповіді на це питання Філадельфійський музей мистецтва провів дослідження авторської манери письма в інфрачервоних променях (293). Особливості нанесення фарби, короткі, різкі мазки й чіткі контури фігур (особливо Дитини Ісуса) (294) підтвердили авторство Босха, але не переконали багатьох учених.

Якщо припустити, що «Поклоніння волхвів» (Музей мистецтв, Філадельфія) оригінал, то це найбільш рання зі збережених картин Босха. Інші його здобутки раннього періоду (наприклад, «Шлюб в Кані Галилейській») сьогодні представлені тільки посмертними зібраннями. «Поклоніння волхвів», незважаючи на примітивність форми, навряд чи є ранньою роботою художника. Швидше за все, вона була створена в період його перебування на півночі Італії. Образ чорного мага в білому з золотим одягні говорить про вплив Пізанелло й сучасної йому італійської готики (293). Імовірність італійського впливу підтверджується дендрохронологічним аналізом Кляйна, згідно котрого картину можна датувати не раніше 1493-1499 років (296). Це приблизно той же період, коли були створені такі твори, як «Святі пустельники», «Розп'ята мучениця» і «Бачення загробного світу», що перебувають у цей час у Палаці дожів у Венеції (297).

Роботи Босха з Палацу дожів — лише незначна частина здобутків, що зберігалися, перебували раніше у Венеції (298). Картина «Поклоніння волхвів» — якщо виходити з того, що це оригінал, — була в їхньому числі. Перш ніж Філадельфійський музей мистецтва знайшов її на «Крістіс» в 1914 році, вона належала колекції Едварда, першого графа Елленборо. Члени родини Елленборо довго жили в Італії в перших десятиліттях XIX століття, а сам Едвард з його першою дружиною Олівією бував у Римі, Флоренції й інших областях Італії в 1817-1818 роках (299). Заповзятливий венеціанець міг привезти картину Босха в одне з цих міст, щоб продати її графу.

Ми вже говорили, що під час перебування в Північній Італії художник придбав більш тонку манеру живопису. В «Поклонінні волхвів» ми бачимо, що характерні швидкі, тонкі, полупрозорі мазки, якими виконаний орнамент на рукавах одягання чорного волхва,



майже не використовуються в іншій частині композиції. Слідуює, картина є етапом у розвитку художньої майстерності під сильним впливом італійського мистецтва. Більш зрілі роботи Босха, очевидно, належать пізньому періоду його творчості в Італії, або вони могли бути створені після його повернення у Хертогенбос.

Якщо вважати, що авторство «Поклоніння волхвів» належить Босху й картина відноситься до раннього періоду його творчості, то звертає на себе увагу відносно невелика кількість у ній характерних фантазмагорій і дивностей. Разом з тим можна припустити, що ексцентричні образи з'явилися в його здобутках під впливом карнавальної культури Північної Європи, і невідомо, з якого часу художник став уводити їх у свої композиції. Використання складних багатозначних символів могло бути результатом його контактів з катарською громадою у Венеції. Як би то не було, образотворче мистецтво цього міста відрізняє незвичайність образів і орнаментів. Як приклад наведемо «Алегорію» Джованні Белліні, розглянуті нами раніше, і це далеко не одиничний приклад. Детальне вивчення картин Босха показує, що характер зображення людей і тварин виявляється близьким мистецтву Північної Італії.

Так, жираф у лівій частині триптиха «Сад земних насолод», очевидно, написаний під впливом італійського живопису. Уперше таке припущення виразила Леман в 1977 році, але її ідеї не отримали підтримки. Вона відзначила, що в часи Босха реалістичне зображення цієї тварини не зустрічалося в культурі регіонів північніше Альп. Жирафа можна було побачити тільки в мистецтві Італії, включаючи Венецію. Виникає запитання: звідки в Босха зображення жирафа, майже ідентичне описові, наведеному в книзі подорожей Кіріака з Анкони (середина XV століття), що зберігається в Лаурентійській бібліотеці у Флоренції, а також малюнку у картині Джентіле Белліні «Святий Марко виголошує проповідь в Олександрії» (1504-1507), що перебуває в Пінакотеці Брера в Мілані. Аеман вважає, що й Босх, і Белліні, скопіювали жирафів з втраченого малюнка Мантеньї з манускрипту Кіріака (300).

Іншим доказом того, що Босху були знайомі рисунки Мантеньї і його учнів, є форма едемського фонтана, близька за стилістикою мистецтву Відродження. На відміну від інших фонтанів Босха, створених у руслі готичної традиції, тут очевидний вплив класицизму, розповсюдженого в середовищі венеціанських гуманістів. На це вказував Бакс ще в 1961 році, але, як і коментарі з приводу жирафа, думка Бакса не була почута в (301) науковому середовищі.

Крім того, також не досліджені й контакти Босха з містом Феррарою, розташованим поблизу Венеції. Про це писав Бакс і пізніше Ванденброк(302). Фантастичні рожеві пагорби «Саду земних насолод» майже ідентичні рожевим скелям саду любові на фресці Палацу Скіфанойа у Феррарі (1471), відкритого для відвідувань. Інші фантастичні пагорби й печери в композиціях (наприклад, «Святий Ієронім за молитвою») також, імовірно, були написані під враженням мистецтва феррарської школи.

Італійський вплив на творчість Босха простіше всього пояснюється його перебуванням у Венеції й передмістях у період між 1498 і 1504 роками. Зрозуміло, подорож в Італію — якщо вона дійсно була — стала б головною віхою в його творчій біографії. В 1500 році він досягнув свого сорокаліття, але для художника це вік нових відкриттів. Босх прибув у Венецію з провінції, художня школа якої не відрізнялася нічим особливим. Під впливом культури Північної Італії (очевидно, він провів там кілька років) Босх створив складні й таємничі здобутки мистецтва.

Увійшовши в русло венеціанської образотворчої культури, художник зумів передати у своїй творчості основні догми поміркованого катаризму перш, ніж це віровчення повністю зникло. Його таємне послання пройшло через сторіччя, виправдавши його надії й прагнення. Створені ним здобутки унікальні в історії західного живопису. Символи й знаки його картин, дивних і вишуканих зображень, і сьогодні захоплюють глядача. За допомогою сполучення містичних і реалістичних картин вони створюють образ

катарського всесвіту з його висотами й глибинами. Духовність Босха і дуалізм його світогляду присутні у всіх здобутках, створених художником.

## Примітки

### Введення

1. Baldass, 1960, p. 89.
2. Walker, 1983, p.12.
3. Grant, 1961, p.17.
4. Widengren, 1946, p. 65 і 66, цит. по: Witzei, Tammuz-Liturgien, p.345:39ff і p.396:11-14.
5. Widengren, 1946, p.67, цит. по: Witzei, Tammuz-Liturgien, p.92:10-13.
6. Widengren, 1946, p.66, цит. по: Witzei, Tammuz-Liturgien, p.168: Rev.9.
7. Widengren, 1946, p.100f, цит. по: Witzei, Tammuz-Liturgien, p.96: Rev.III 17 і p.446:II
8. Widengren, 1946, p.10f.
9. Obolensky, 1948, p.31f і 44f.
10. Angelov, 1987, p.14f.
11. Widengren, 1965, p.44.
12. Loos, 1974, особливо у відношенні Боснії. Див.: гл. XIX.
13. Anselm, Canon of Liege, Gesta episcoporum Leodiensium 1043-1048, перевидано 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 інквізиції про відступництво еретиків 1323-24 pp.), гл. I, перевидано Wakefield & Evans 1969, p.379.
16. Див.: Widengren, 1965, p.36 і 74; Lieu, 1988.
17. New Catholic Encyclopaedia (Нова католицька енциклопедія), 1967 Vol. IX, p.155.
18. Wakefield, Evans, 1969, p.464.
19. Jackson, 1930, p.195.
20. Jackson, 1930, p.197.
21. Див., наприклад: Duvernoy, 1976, p.96, включаючи п.27; Loos, 1974, p.278 Obolensky, 1948, p.137f; and Oldenbourg, 1961 (1), p.38.
22. С м .: Augustine, De Haeresibus, перевидане Müller, 1956, p.97 ( для маніхеїв) і Wakefield & Evans, 1969, p.464; або Вozоку 1980, p.83 ( для катарів).
23. Див.: Fine, 1975, p.376f. і Stoyanov, 1994, p.209.
24. Ці ідеї резюмовані Mâle, 1958, p.23ff і розвинені в останніх главах його дослідження. Вони також розглянуті Huizinga, 1987, p.206f.
25. Nicholls, 1980, p.28.
26. Nicholls, 1980, p.29.
27. Див., наприклад: Huizinga, 1987, p.120.
28. Brand Philip, 1980, p.193.
29. Див.: F. de Guevara, Comentarios de la Pintura 1560-63 (Коментарі доживопису 1560-63 років), 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. Див.: Snyder, 1973, p.28-43; або Marijnissen, 1987, p.23f з ранніх джерел. Див. також: Gombrich, 1967, p.403ff триптих Босха «Сад земних насолод» у сприйнятті глядачів XVI століття.
37. Parker, 1978, p.56f і 162.
38. Brand Philip, 1953, p.285.

39. Fray José de Sigüenza, Tercera parte de la Historia de la Orden de S. Geronimo (Третя частина історії Ордену святого Ієроніма), Madrid, 1605 у перекладі Tolnay, 1966, p.402; Snyder, 1973, p.34-41. Ремінісценції Франсіско де Мело, Heidenreich, 1970, p.191-195.
40. Baldass, 1960, p.234.
41. Gibson, 1973(1), p.112.
42. Див.: 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), (Псалтир), p.62:7-8 і 152:33.
45. Moneta of Cremona, Summa against the Cathars (Сума проти катарів) С.1241Д. II, цит. по: Wakefield & Evans, 1969, p.319f.
46. Див.: Singleton 1980, p.9f, коментарі по темі пекла, Canto 1.30.
47. Brand Philip, 1953, p.276.
48. Докладніше головний убір цього дивного персонажа буде розглянутий у рамках аналізу венеціанської роботи Босха «Св. Ієронім» у 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 і 433.
53. Lea, 1888, Vol.11, p.355.
54. Duvernoy, 1976, p.227 і Loos, 1974, p.266.
55. Obolensky, 1948, p.216f і Ivanov, 1976, p.105.
56. С m .: Gui, Conduct (Вердикт), IV, Wakefield & Evans 1969, p.427 і 433.
57. Psalm Book (Allberry 1938) (Псалтир) p.60: 26-27 і p.61:25-26; Loos, 1974, p.265,278 і 354; Widengren, 1946, p.55; і Ladurie, 1980, p.315.

## Глава 2

58. Відомі постулати віровчення Братерства вільного духу (див.: Lea, 1888 Vol.11, p.320ff і 355ff; Clasen, 1963, Hastings Encyclopaedia II, 1909, p.842f).
59. Свідчення цих гонінь представлені: Lea, 1888 Vol.1, p.110ff і II, 115ff; Runciman, 1946, p.121f, і Wakefield & Evans, 1969, p.126ff, 243f і 265ff.
60. Конрад Маргбурський переслідував різних єретиків. На думку Леа, серед них не було катарів (1888 Vol.11, p.334), але, згідно Вейкфільда й Еванса, у німецьких хроніках, написаних у Трірі в 1231 р., відзначається, що деякі єретики в цьому місті були катарами. Вони описані як практикуючі друге хрещення (катарське духовне хрещення) і заперечуючі євхаристію (1969, p.265 і 268). У цих хроніках також розповідається, що деякі з трірських єретиків поклонялися дияволу. Лоос уважає, що такого роду звинувачення виникли, швидше за все, у результаті невірного тлумачення дуалізму катарів (1974, p.196).
61. Численні спроби катарів втекти від переслідувань інквізиції найбільше повно описані Леа (Lea, 1888, Vols. I & II).
62. Lea, 1888, Vol.11, p.240ff.
63. С m .: Loos, 1974, p.287f. Дані свідчення також наводяться Леа (Lea, 1888 Vol.11, p.255f)
64. Листи розглянуті Лоосом (Loos, 1974, Chapter XIX).
65. Див.: Loos 1974, p.321 і 328, п.134. Карта накреслена С. Чирковичем, на її є посилання в Лооса; у справжній книзі вона представлена під номером 1. Карта заснована на турецьких документах і даних з Боснії й Дубровника. Відзначені місця проживання патаренів у Боснії в період Середньовіччя й турецького ярма.
66. Loos, 1974, p.320.
67. Nicholas Davidson, 1993, з неопублікованого дослідження. Див.: також: Lea, 1888, Vol.11, p. 249ff і McNeill 1974, p.174.
68. Ginzburg, 1992, p.19. Про маніхейство в ересі Сканделли див.: Ginzburg 1992, p.92 і del Col 1990, LIV.

69. Ginzburg, 1992, p.107f. Про венеціанську роботу «Бачення Ісайї» див.: Ivanov, 1976, p.135,152,157; Turdeanu, 1950, p.214f. Найбільш ранні посилання на цей еретичний здобуток зустрічаються в Sixtus Senensis, Bibliotheca sancta I, II, Paris, 1610, p.62, col.2. Ім'я венеціанського видавця не згадується.
70. Clasen, 1963, p.406f. У складеному в 1461 р. переліку еретичних ідей маніхейства, що суперечать доктринам Нового Завіту, доктрина про непорочне зачаття стоїть під номером 9. Перелік підготовлений боснійськими францисканцями для кардинала Іоанна Торквемади в Римі і присвячений опису вірувань боснійських еретиків. (Див.: Fine, 1975, p.355; Duvernoy, 1976, p.353; Loos, 1974, p.319f.) Імовірно, ця інформація не була спрямована в офіційну церкву Північної Європи, яка у той час уже не цікавилася катаризмом. Як указує Лоос (1974, р.86), богомили й катари трактували Трійцю по-різному. Але, на думку Тона, вчення про Трійцю їх поєднувало.
71. Описи катарських священників (чоловіків і жінок) наводяться Олденбург (Oldenbourg, 1961 (1), p.62ff). Катари з Лангедока також описані у двох її історичних новелах, 1961 (2) і 1963.
72. Clasen, 1963, p.392.
73. Див.: Mosmans, 1947, p.7,72.
74. Lea, 1888, Vol.1,p.113.
75. Peter Klein (Пітер Кляйн — особисті контакти в листопаді 1998 і січні 1999 рр.), Bernard Vermet (Бернард Вермет — особисті контакти у лютому 2001 р.). Див. також: «Van Eyck to Bruegel», 1994.
76. Marijnissen, 1987, p.11.
77. Slatkes, 1975, p.337ff і 344.
78. Див.: Zupnick, 1968, p.118ff про мандрівників. Зображення раковини в центральній частині триптиха «Сад земних насолод» могло бути створене під впливом однієї з чотирьох алегорій Белліні, у котрій дві людини несуть раковину з фігурою, що з'являється з неї.
79. Див.: Slatkes, 1975, p.340 ff, і Gombrich, 1954.
80. Wind, 1969, p.4ff. Про триптих «Поклоніння волхвів» див., наприклад: Settis, 1990, особливо p.20ff.
81. Див., наприклад: Tolnay, 1966, p. 397f і 407f — про замовників картин Босха. Див.: Gombrich, 1967 — про Антоніо де Беатісе.
82. Guido Jansen (Гвідо Янсен — особисті контакти у квітні 1989 р.).
83. Psalm Book (Allberry 1938) (Псалтир) p.52:23.
84. Guiraud 1935, p.71f; Runciman 1947, p.76; Vozöky 1980, p.69.
85. Див.: Steinberg, 1984, особливо p.61-72 — про Обрізання Дитини.
86. Див.: Tolnay, 1966, особливо p.341f — про трактування здобутку «Поклоніння волхвів» (Філадельфія).
87. Про погляди катарів на Ісуса й Марію Див.: Guiraud, 1935, p.70f; Runciman, 1947, p.81; Vozöky, 1980, p.69. Навчання Сканделли про Діву Марію розглянуте Гінзбургом (Ginzburg, 1992, p.34f і 102).
88. Див.: Tolnay, 1966, p.341; Cooper, 1982, p.164 — про зображення лебедя й лілії.
89. Див.: Вах, 1979, про пелікана — p.295, про лебедя — p.120,295.
90. Вах, 1979, p.195.
91. Guiraud, 1935, p.75ff. Уявлення катарів про релігії Іегови детально розглядаються в главі 6 справжньої книги.
92. Tolnay, 1966, p.340; Marijnissen, 1987, p.12.
93. Tolnay, 1966, p.340.
94. Див.: Oldenbourg, 1961 (1), p.62-70; 1961 (2).

### Глава 3

95. Ivanov, 1976, p.159.

96. Див.: Lieu, 1985, p.7; Baedeker's Egypt, p.186f — про Медінет Маді; Psalm Book (Allberry 1938) (Псалтир), р.хіх-хх — про маніхейські коптські псалми.
97. Див.: Runciman 1947, p.23f, 86,90f.
98. Див.: Cooper, 1982, p.124 — про сову як символи Сатани. Див.: Brand Philip, 1953, p.275; Beagle, 1982, p.43; Janson, 1952, p.178 — про ідентифікацію сови з іудеями.
99. Образ сови як жорстокого, ненаситного, злісного хижака, який нападає на птахів у мороці ночі, зустрічається в текстах «Dialogus Creaturarum», виданих у Гуде в 1490 г. Цей текст і символи півня й лисиці наводяться в статті Дж.Розенберга (J. Rosenberg, 1961), перевиданій Шнайдером (Snyder, 1973, p.118ff).
100. Див.: Vozöky 1980, p.45-49,55f- про світобудову в катаризмі згідно Таємній книзі.
101. Див.: Vozöky 1980, p.49ff — про Сатану й занепалих ангелів. У протоколах інквізиції відзначалося, що катари вірили, начебто занепалі ангели, що пішли на землю за Сатаною, були двох видів: добрі й злі (див.: Duvernoy. 61f, Anselm of Alessandria, Tractatus de hereticis, c.1266, переклад no: Wakefield & Evans, p.364).
102. С m .: Janson, 1952, p.178F — про душу як маленьку пташку.
103. Vozöky, 1980, p.59.
104. Vozöky, 1980, p.59.
105. Brand Philip, 1980, p.66.
106. Psalm Book (Allberry 1938) (Псалтир), p.162:12, 210:18-19, 218:25- 26. Маніхейський образ душ як дорогоцінних каменів, які прагнуть захопити сили тьми, також розглянутий: Klimkeit, 1982, p.14. Див.: прим. 117 — про образи душ у катаризмі. 107. Fraenger, 1952, p.62f. Згідно Френгера, сова не є негативним образом, а являє собою символ езотеричної мудрості (1952, p.66f).
108. Dixon, 1981, p.20.
109. Уявлення катарів про хрещення водою описані в багатьох протоколах інквізиції. Див., наприклад: Duvernoy, 1976, p.144f; Guiraud, 1935, p.64f. Відношення катарів до Іоанна Хрестителя розглядається в главі 6 справжньої книги.
110. Van Oudheusden, van Mackel-enbergh, 1985, p.29.
111. Vozöky, 1980, p.61.
112. С m .: Duvernoy, 1976, p.94ff; Guiraud, 1935, p.59f; Ladurie, 1980, p.352 — про катарські ідеї щодо метемпсихозу. Vozöky, 1980, Gloss no.5, p.91, p.176 — про відмінності в поглядах абсолютних і помірних катарів.
113. Катаро-Маніхейські уявлення про те, що душі людей (добрі занепалі ангели) можуть бути зіпсовані, розглянуті у Введенні (прим. 22 і 23). Див. також прим. 127.
114. Див.: Gloss 6 — про віденську копію Таємної книги (Vozöky 1980, p.91).
115. Ladurie, 1980, p.349,349п.
116. Див.: Jonas, 1963, p.126п. — про дану алегорію.
117. Подібні ідеї зустрічаються в дослідженнях Vozöky, 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) (Псалтир), p.143:25-26.
119. Widengren, 1965, p.104f.
120. Сm.: L o o s 1974, p.259, Gui Conduct, I, in Wakefield & Evans, 1969, p.379, 382.
121. Psalm Book (Allberry, 1938) (Псалтир), p.220:4-6.
122. Gibson, 1973 (1),p.86.
123. Jackson, 1925, p.265.
124. Brand Philip, 1956, p.5.

#### Глава 4

125. Vozöky, 1980, p.83 (див. також Введення).
126. Див., наприклад: Duvernoy, 1976, p.93.

127. Уявлення катарів про покарання за гріхи описані в дослідженнях Vozöky, 1980, p.83; Duvernoy, 1976, p.10f; 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. Уявлення маніхеїв в Augustine De Haer., Miller, 1956, p.97; Jackson, 1930, p.185ff.

## Глава 5

128. Навчання маніхеїв про душ і дух — див., наприклад: Jackson, 1932, p.12f; Jonas, 1963, p.125. Уявлення катарів про відмінність між душею і духом — Duvernoy, 1976, p.67f.
129. Про душу і дух див.: New Catholic Encyclopaedia (Нова католицька енциклопедія), 1967, Vol.IV, p.238 and Vol.X, p.769. Див. також: Encyclopedia of Religion (Енциклопедія релігії), 1987, Vol.13, p.455ff Encyclopaedia Judaica (Енциклопедія іудаїзму), 1971, Vo 1.6, p.880f.
130. Lieu (1985, p.51), Doresse (1986, p.95) — про проникнення в маніхейство ідей «Пісні про перлину». Лейтон припустив, що «Діяння Фоми», що з'явилися, імовірно, в Едессі в 200 р. до н.е., могли виявити вплив на Мані. У той же час він не впевнений, чи була «Пісня про перлину» споконвічно в текстах Діянь або вона була додана пізніше (Layton, 1987, p.361 and 367ff). Див.: Jonas, 1963, p.112ff — про переклад й інтерпретацію «Пісні про перлину».
131. Söderberg, 1949, p.189.
132. Söderberg, 1949, p.216ff- про цитати з Liber Supra Stella.
133. Theodore bar Khoni, Liber Scho-liorum, цит. по: Jackson 1932, p.249ff.
134. Див. : «Manichaeon Treatise» VI, Wakefield & Evans, 1969, p.500, або гл.10 справжньої книги — про катарські образи Ісуса й Древа життя. Коптські маніхейські псалми, у яких Ісус асоційований з Древом життя, наводяться в Псалтирі (Psalm Book (Allberry 1938), p.Н2:21-22, 116:7). Віденгрєн також розглядає ідентифікацію Ісуса з Древом життя в маніхействі й езотеричному християнстві. Див.: Widengren, 1946, p.124-30.
135. Gloss по.б — у віденській копії Таємної книги виноградна лоза асоційована з гріховним вином (Vozöky, 1980, p.91). Подібне вино забуття згадується й у ранньохристиянських апокрифах, на які вплинула катарська Таємна книга (див.: Ivanov, 1976, p.184,191).
136. Lieu, 1985, p.19f, на підставі текстів Augustine, Haer., XLVI (115-17).
137. Psalm Book (Allberry 1938) (Псалтир), p.144:19.
138. Psalm Book (Allberry 1938) (Псалтир), p.70:30,159:31.
139. Doresse, 1986, p.216.
140. Див. : Klimkeit, 1982, p.31f.
141. Ці важливі відомості про іконографію Босха були люб'язно представлені доктором Л.Сандер (Dr. Lore Sander, Museum Für Indische Kunst, Berlin, особисті контакти в жовтні 1991 року).
142. Doresse, 1986, p.216f.
143. Fraenger, 1952, p.54.
144. Див.: Dixon, 1981, p.16 — про алхімічну версію. Коментарі Калас щодо того факту, що справжнє обличчя Христа була негарним і навіть неприємним. Вона також відзначає відсутність німба в ряді зображень (1980, p.13).
145. Див.: Vozöky, 1980, p.53 — про особу Сатани, p.61 — про гріхопадіння Єви, p.91 — про гріх.
146. Про богомилів див.: Zigabenus цит. Obolensky, 1948, p.213.Про Сканделлу Див.: Ginzburg, 1992, p.5,72,88ff; а також 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. С. Justi, The Works of Hieronymus Bosch in Spain (Здобутки Ієроніма Босха, що перебувають в Іспанії), 1899, перевидане Snyder, 1973, p.50.

151. Проводилася технічна експертиза основи стільниці, але дозволені дослідження показали, що вона зроблена швидше з середземноморського пальмового дерева, чим з деревини північного дуба, звичної для Босха. Згідно з особистими контактами з Пітером Кляйном (Peter Klein) у жовтні 2000 р.
152. Marijnissen, 1987, p.329.
153. Див.: Sigüenza: 1605, цит. no: Tolnay, 1966, p.403.
154. Про дзеркало в здобутках ван Ейка див.: Panofsky, 1964, p.174,203.
155. Stein Schneider, 1984 (1), p.14ff.
156. Див.: Duvernoy, 1976, p.148, 148n f — про стільницю або підставку; Wakefield & Evans, 1969, p.474,492 — про ритуальні предмети.
157. Wakefield & Evans, 1969, p.475,490.
158. Див.: Kurz, 1967.
159. Ivanov, 1976, p.84f, 255f.
160. Psalm Book (Allberry 1938) (Псалтир), p.219:4-10,24-26.
161. Важливе маніхейське зображення смерті Христа й розп'яття на кожному дереві ( тобто у фізичному світі) розглянуте, наприклад, у роботах: Pederson, 1988, p.174ff; Jonas, 1963, p.228f; Klimkeit, 1982, p.11; Asmussen, 1975, p.47. Відомості про аналогічні вірування катарів відсутні, але подібні думки про Розп'яття зустрічаються в катарській Таємній книзі. Див.: Vozöky, 1980, p.69.
162. Psalm Book (Allberry 1938) (Псалтир), p.214:1-20.
163. Toi nay, 1966, p.307.
164. Див.: Toi nay, 1966, p.375.
165. Також про відношення катарів до світської влади див.: 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 (Таємне життя картин), ВПС 2,1987.

## Глава б

168. Obolensky, 1948, p.131,214; Runciman, 1946, p.77.
169. Loos, 1974, p.294 and N. Davidson, неопубліковані дослідження 1993.
170. Cooper, 1982, p.160.
171. Guiraud, 1935, p.61.
172. Duvernoy, 1976, p.191f, Gui, 1323-24, цит. no: Wakefield & Evans, 1969, p.382f.
173. Vozöky, 1980, p.69, Guiraud, 1935, p.61f.
174. Опис душі, в образі оленя блукаючого на землі в лабіринтах гріхів, дано в псалмі наасенів (ранньогностичної секти, азійської частини офітів) — Naassene (early Gnostic) psalm (Mead, 1964 Vol.1, p.191).
175. Образ живого Христа розглянутий Лейтоном (Layton, 1987, p.359), він також зустрічається в Євангелії від Фоми — Book of Thomas 138:7-19 (Layton, 1987, p.403); the Gospel of Thomas (1) 32;10 (Layton, 1987, p.380).
176. Вах, 1979, p.197.
177. Beagle, 1982, p.114.
178. Див., наприклад: Psalm Book (Allberry 1938) (Псалтир), p.87:17, 152:12, 193:26.
179. Vozöky, 1980, p.71. Див.: також Duvernoy, 1976, p.87 і Loos, 1974, p.140.
180. Див., наприклад: Guiraud 1935, p.64f; Obolensky, 1948, p.129f, 213,228.

## Глава 7

181. Див., наприклад: Duvernoy, 1976, p.88.



182. Ідея духовного хрещення присутня в прадавніх ритуалах — Provençal Ritual (Wakefield & Evans, 1969, p.489). Більш докладно про традиції духовного хрещення див. також: Loos, 1974, p.Н7f; Söderberg, 1949, p.224f, 227; гл. 8 справжньої книги.
183. Wakefield & Evans, 1969, p.467.
184. Scott, 1980, p.114,193ff, 130.
185. Oldenbourg, 1961 (1),p.47.
186. Stein Schneider, Autumn (Осінь), 1984 (1), p.11ff.
187. Вах 1979, p.182.
188. Hastings Encyclopaedia, Vol.11,1909, p.399.
189. Бакс перераховує вісім випадків, коли використовується цей головний убір (Вах, 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 розглядає більш детально гностичну концепцію про «чужинця» 49-51.
195. Вах, 1979, p.302. Див. також: Brand Philip, 1958, p.70.
196. Jonas, 1963, p.83.
197. Див., наприклад: Jonas, 1963, p.115.
198. Wertheim Aymès, 1975, p.39, Stein Schneider 1984 (2), p.59f. Див. також: Cooper, 1982, p.156,170.

## Глава 8

199. Див.: Duvernoy, 1976, p.97f; Gui, Conduct, I, цит. no: Wakefield & Evans, 1969, p.380.
200. Psalm Book (Allberry, 1938) (Псалтир), p.81:13, p.154:7.
201. Doresse, 1986, p.95, Widengren, 1946, p.110.
202. Hastings Encyclopedia, Vol.V, 1912, p.571.
203. Розгляд даних двох груп, а також інша інтерпретація всієї сцени дані в роботах: Tolnay, 1966, p.70, 339ff; Вах, 1979, p.287ff, 389; Gibson, 1973 (1), p.28ff.
204. Див., наприклад: Vozöky, 1980, p.87.
205. Jackson, 1930, p.179.
206. Образи холодної води й полум'яного вина зустрічаються в Псалтирі — Psalm Book (Allberry, 1938), p.184:10,12-13. Трактування образу холодної води не є безумовним, тому що значна частина саме цього псалма відсутня. Але катари вважали стихію води символом сатанинського матеріального світу (Див.: Obolensky, 1948, p.213; Ivanov, 1976, p.269).
207. Про Назаріуса див.: Anselm of Alexandria, Notebook (3), цит. no: Wakefield & Evans, 1969, p.363.
208. Див. статтю Соловйова (Soloviev, 1948, p.490, 529) про Молитовник воєводи Хрвоя зі Спліта. Боснійський князь-сретик розглянутий в роботах: Fine, 1975, p.222ff; Soloviev, 1948, p.529f.
209. Gibson, 1973 (1), p.98.
210. Origo, 1959, p.288n.
211. Вах, 1979, p.290.
212. Psalm Book (Allberry, 1938) (Псалтир), p.56:15-30.

## Глава 9

213. Latin Ritual of the Consolamentum (Латинський ритуал духовного хрещення), Wakefield & Evans, 1969, p.478f.
214. Wittrock, 1979, p.58f.
215. Moneta, Summa, цит. no: Wakefield & Evans 1969, p.319f.

216. С m .: Widengren 1946, глава IV.  
 217. Balai, цит. по: Widengren, 1946, p.62f.  
 218. Widengren, 1946, p.68ff.  
 219. Widengren, 1946, p.79.  
 220. Про даний апокриф див.: Ivanov 1976, p.204f.  
 221. Psalm Book (Allberry, 1938) (Псалтир), p.152:15-23. Про символічний зв'язок тіла й дому див. також: Jonas, 1963, p.5б.  
 222. Duvernoy, 1976, p.99,102.  
 223. Див., наприклад: Duvernoy, 1976, p.99.  
 224. Jonas, 1963, p.122ff; Obolensky, 1948, p.215.

## Глава 10

225. Psalm Book (Allberry, 1938) (Псалтир), p.59:17.  
 226. Psalm Book (Allberry 1938) (Псалтир), p.178:25-26.  
 227. Psalm Book (Allberry 1938) (Псалтир), p.139:19-24.  
 228. Див .: Roché, 1947, p.122f; Stoyanov, 1994, p.193,194f ( більш докладно про катарів-біженців з Лангедока й інших областей Західної Європи).  
 229. Про боснійські надгробки див. статтю Венцель (Wenzel), написану в 1962 році. З погляду автора, лише незначна частина надгробків була катарською.  
 230. Fine, 1975, p.260ff. (також див. главу 11 даної книги).  
 231. Див.: Parasov, 1983, p.154 — статистичні дані про надгробки; p.156ff — про слухачів і посвячених.  
 232. Див.: Nelli, 1966, p.117.  
 233. Guiraud, 1935, p.284ff.  
 234. Див.: Nelli, 1966 (p.16f); Soloviev, 1949 (p.57) і 1954 (p. 103).  
 235. Langdon, 1964,150.  
 236. Le Coq, 1923,26.  
 237. Про місця розташування стел — «Signalisations de Sépultures et Steles Discoidales, Vexixie Siècles», Actes des Journées de Carcassonne (4-5-6 вересня 1987), Carcassonne, 1990; J.M. Miro i Rosinach, Esteles Funeraries Discoidals de la Segarra, Barcelona, 1986. Також про кельтські хрести див.: J. Streit, Sun and Cross (Сонце й Хрест), Edinburgh, 1993.  
 238. Guiraud, 1935,293.  
 239. Bayley, 1988, p.261; Goblet d'alviella, 1894, p.179f.  
 240. Напис на кирилиці (використовуваній тільки Грецькою православною церквою й патаренами боснійської церкви): «Це хрест на могилі Свієтко Дращичика, який пішов, покинувши земні страждання...» Переклад англійською виконаний з німецької версії — С.Truhelka, «Altbosnische Inschriften», Wissen-schaftliche Mittheilungen aus Bosnien und der Herzegovina V, 1897, p.293.  
 241. Див .: The Vision of Isaiah (Бачення Ісайи) Wakefield & Evans, 1969, p.449ff.  
 242. Протоколи інквізиції — див.: Vonacursus, A Description of the Catharist Heresy (Опис катарської єреси) 1176-90 (Wakefield & Evans, 1969, p.173), Moneta, Summa, с.1241 (Wakefield & Evans, 1969, p.308f and 318). С m .: The Vision of Isaiah (Бачення Ісайи). Цит. по: Wakefield & Evans, 1969, p.450.  
 243. Тунель світла у венеціанській роботі Босха також згадує Тольне, трактуючи його як маніхейську духовну колону (інша назва), але він не доходить висновку на цій підставі, що Босх належав до маніхеїв або катарів (Tolnay, 1966,354).  
 244. Duvernoy, 1976, p.98f; Loos, 1974, p.91.

## Глава 11

245. Fine, 1975, p.262.  
 246. Див., наприклад: Loos, 1974, p.91 — про посилання в літературі богомилів.  
 Див.: Guiraud, 1935, p.83 — про приклади катарів з Лангедока.

247. Про концепцію світобудови й про земний рай на небесах (на відмінність від Едему на землі) — див.: Vuirpens, 1925. З приводу згадувань про це в протоколах інквізиції див.: Duvernoy, 1976, p.100f, 375; Söderberg, 1949, p.258.
248. Vuirpens, 1925, p.25ff.
249. Boase, 1966, p.235.
250. Bozöky, 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) (Псалтир), 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, частина II, p.83.
257. Crane and Guthrie, 1974, частина II, p.83f. Едем, який перебуває на землі, описаний Єнохом, як перебуваючий « між тлінним і нетлінним». Ця частина не відповідає катарським уявленням. Катари інтерпретували описи Єноха по-своєму, як відзначає Іванов. Відповідно до їхніх уявлень, Едем на землі був створений Сатаною як пристановище для занепалих душ, цей світ був повністю порочний. А в описах Єноха рай третього неба являв собою місце, де запанував Христос.
258. The Vision of Isaiah (Бачення Ісайи), глава II, Wakefield & Evans, 1969, p.451.
259. Chatelet розглядає цей здобуток Боутса у своїй статті 1965 р. і доводить, що він був виконаний в 1468 р. поряд з роботами, розглянутими в главі 12 (1965, p.17). Він вважає, що ці два здобутки Боутса вплинули на Босха, зокрема, на його есхатологічні венеціанські роботи (1965, p.27ff).
260. Gibson, 1973 (1), p.63.
261. Gibson, 1973 (1), p.64.
262. Gibson, 1973 (1), p.64.
263. Переклад «Бачення Тундала» — див.: Patch, 1980, p.112f.
264. Bernard Vermet, особисті контакти з питань, пов'язаних з дослідженнями Кляйна (Klein's findings on the panel dates), у лютому 2001 г. Tolnay — див.: Cinotti, 1969, p.109.
265. Ми знаходимо подібні описи корабля в маніхейських псалмах — Psalm Book (Allberry, 1938) (Псалтир), p.139: 30,147:34-37, 217:24-30, 218:1-5.
266. Копії виконані Х.Мет де Блес (H. Met de Bles). Копія всього триптиху перебувала в колекції Метерлінка (Maeterlinck Collection) в Генті. Дві втрачені бічні частини триптиха згадуються в роботах Тольне (Tolnay, 1966, p.440).

## Глава 12

267. Чудовий опис катарських уявлень про душі, падаючі на землю, подібно до пораних птахів, дане Ольденбург у її відомому історичному романі — Oldenbourg, 1961 (2), p.202. Щодо аналогічної концепції в маніхействі див.: Jackson, 1932, p.179,191.
268. Дані ідеї катарів згадуються в протоколах інквізиції (див.: Ladurie, 1980, p.345ff — про чистилище, а також р.349, 349п — про сатанинський Едем). Про більш пізні навчання в маніхействі див., наприклад: Jackson, 1930, p.180.
269. Див. також прим. 259.
270. Duvernoy, 1976, p.94,373.
271. Язичеські інтерпретації представлені, головним чином, у роботах Венцеля (Wenzel) (Див. Бібліографію).
272. Loos, 1974, p.294.
273. Oldenbourg, 1961 (1), p.55.

274. Див.: Sir Arthur Evans, *Through Bosnia and Herzegovina on Foot During the Insurrection* (Пішки через Боснію й Герцеговину в часи повстання), 1875, London 1876. Згідно Дж. де Есбота (J. de Asboth, *An Official Tour Through Bosnia and Herzegovina* (Подорож по Боснії й Герцеговині), London, 1890, p. 104), взаємозв'язок стел і богомилів була очевидна в Боснії й раніше, до проведення досліджень Евансом.
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. С m .: Puree, 1974, p.28ff; Cooper, 1987, p.92ff, 156f.
280. Soloviev, 1954, p.106.
281. С m .: 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. Переклад на англійську мову доктора Пувачича (Dr. Puvacic of the London University School of Slavonic Studies, цит. no: S. Beslagic, «Stecci u Brotnjicama,» *Anali Historijskog Instituta u Dubrovniku*, Dubrovnik 1962, p.81).
290. Див .: Fine, 1975, p.262.
291. Див .: Papasov, 1983, p.157; Fine 1975, p.262.

### Глава 13

292. У документі 1498 р., недавно виявленому ван Дейком в архівах г. Хертогенбоса, Босх довіряє комусь (і не вперше) вести справи від його імені. Можливо, це вказує на його намір виїхати з міста. Крім того, у період між 1498 і 1504 рр. в архівних документах його рідного міста немає згадувань про Босха (див., наприклад: Slatkes, 1975, p.344f.).
293. Висловлюю особливу подяку Кетрін Крауфорд Любер і Лізі Сміт, співробітникам Філадельфійського музею мистецтва, а також Марку Такеру, співробітникові відділу зберігання даного музею, за допомогу, зроблену мені в травні 1998 р. і листопаді 1999 р.
294. Сара Еллістон Вайнер описує ці різкі мазки як «досить характерні» (лист докторові Роджеру ван Шуте (Бельгія) від 9 квітня 1986 р. зберігається в архівах Філадельфійського музею мистецтва).
295. Цей італійський вплив відзначався: Conway, 1921, p.Ззб; Fierens- Gevaert, 1929, p. 99; Вах, 1961, p.59.
296. Особисті контакти з Пітером Кляйном у листопаді 1998 р.
297. Дослідження Кляйна поряд з іншою корисною інформацією, були люб'язно надані авторові даної книги Бернардом Верметом, співробітником Роттердамського музею, у лютому 2001 р.
- Усі ці панелі виконані з балтійського дуба, однак Босх, як і інші художники-мандрівники, міг взяти їх для роботи з собою в Італію. Згідно Луїджі Савьо (Luigi Santé Savio), реставраторові венеціанських картин Босха, нідерландський художник міг взяти ці панелі з собою в подорож. Таким чином, той факт, що Босх виконав свої венеціанські роботи не на панелях з тополі, яка звичайно використовувалася в Північній Італії, не може вказувати на те, де саме вони були створені художником.
- Особисті контакти із Савьо у вересні 1993 р.
298. Див.: *Renaissance Venice and the North* (Ренесанс у Венеції й на півночі), каталог, 1999, p. 427ff, 498.
299. Див.: *Ellenborough Papers*, Pro 30/12, особливо 2/5 і 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 ІЛЮСТРАЦІЙ

(Авторство картин і малюнків належить Ієроніму Босху, якщо інше не зазначене)

### КОЛЬОРОВІ ІЛЮСТРАЦІЇ

1. Меса святого Григорія. Зовнішні ступки вітваря «Поклоніння волхвів». Дерево, масло. Музей Прадо, Мадрид.
2. «Поклоніння волхвів». Центральна частина вітваря.
3. «Поклоніння волхвів». Ліва ступка вітваря.
4. «Поклоніння волхвів». Права ступка вітваря.
5. «Поклоніння волхвів». Фрагмент центральної частини.
6. (Зверху ліворуч) Дарунок і шолом. Фрагмент центральної частини вітваря «Поклоніння волхвів».
7. (Зверху праворуч) Людина з пораненою ногою. Фрагмент центральної частини вітваря «Поклоніння волхвів».
8. (Ліворуч унизу) Небеса під покрівлю й сова. Фрагмент центральної частини вітваря «Поклоніння волхвів».
9. (Праворуч унизу) Кабани й вовк. Фрагмент правої частини вітваря «Поклоніння волхвів».
10. (Ліворуч угорі) Джорджоне (1477-1510). «Захід». 1506-1507 рр. Полотно, масло. Національна галерея, Лондон.
11. (Ліворуч унизу) Леонардо да Вінчі (1452-1519). «Поклоніння волхвів». 1481-1482 рр. Полотно, масло. Музей Уфіцці, Флоренція.
12. Джорджоне. «Три філософи». Фрагмент. Полотно, масло. 1510 г. Музей історії, Відень.
13. (Угорі) Пейзаж з готелем і ослом. Фрагмент центральної частини вітваря «Поклоніння волхвів». Музей Прадо, Мадрид.
14. (Унизу) «Фокусник». Дерево, масло. Муніципальний музей, Сен-Жермін-ан-ле.
15. «Корабель дурнів». Дерево, масло. Лувр, Париж.
16. Вітвар «Віз сіна». Центральна частина. Дерево, масло. Музей Прадо, Мадрид.
17. Едем. Ліва ступка вітваря «Віз сіна».
18. Пекло. Права ступка вітваря «Віз сіна».
19. Падіння заколотних ангелів, створення Єви й фонтан. Фрагмент лівої ступки вітваря «Віз сіна».
20. Створення світу. Зовнішні ступки вітваря «Сад земних насолод». Дерево, масло. Музей Прадо, Мадрид.
21. Вітвар «Сад земних насолод». Центральна частина.
22. Едем. Ліва ступка вітваря «Сад земних насолод».
23. Пекло. Права ступка вітваря «Сад земних насолод».
24. (Ліворуч угорі) Кам'яні врата і яйце із птахами. Фрагмент лівої ступки вітваря «Сад земних насолод».
25. (Праворуч угорі) Пальма й монстри в печері. Ліва ступка вітваря «Сад земних насолод».
26. (Ліворуч унизу) Душі, що входять у яечну шкарлупу. Фрагмент центральної частини вітваря «Сад земних насолод».
27. (Праворуч унизу) Бенкет маніхеїв. Фрагмент мініатюри з рукопису, знайденого в оазисі Турфан. VIII-IX вв. Музей індійської культури, Берлін.
28. (Угорі) Душі, що гинуть у болоті. Фрагмент центральної частини вітваря «Страшний суд». Дерево, масло. Музей Гроніге, Брюгге.

29. (Унизу) Нещасні душі. Фрагмент вітваря «Страшний суд». Дерево, масло. Стара пінакотека, Мюнхен.
30. Вітвар «Страшний суд». Центральна частина. Музей Гроніге, Брюгге.
31. Треті небеса — Едем. Ліва стулка вітваря «Страшний суд». Музей Гроніге, Брюгге.
32. Пекло. Права стулка вітваря «Страшний суд». Музей Гроніге, Брюгге.
33. Відбите око Бога зі сценами страстей Христових і пеліканом. Зворотний бік дошки «Святий Іоанн на Патмосе». Дерево, масло. Картинна галерея, Берлін.
34. (Угорі) Бог Творець. Мініатюра із французького рукопису XV в. Британська бібліотека, Лондон.
35. (Унизу) Гобелен по втраченій картині Босха «Віз сіна». Імператорський палац, Мадрид.
36. «Сім смертних гріхів». Дерево, масло. Прадо, Мадрид.
37. (Праворуч угорі) Обжерливість. Фрагмент картини «Сім смертних гріхів».
38. (Праворуч унизу) Лінь. Фрагмент картини «Сім смертних гріхів».
39. «Ессе Ното». Дерево, масло. Штеделевський художній інститут, Франкфурт-на-Майні.
40. «Увінчання терновим вінцем». Дерево, масло. Монастир Сан-Лоренсо, Ескоріал, Мадрид.
41. (Угорі) «Увінчання терновим вінцем». Дерево, масло. Національна галерея, Лондон.
42. (Унизу) «Несення хреста». Дерево, масло. Музей образотворчих мистецтв, Гент.
43. Узяття під варту. Ліва зовнішня стулка вітваря «Спокуса святого Антонія». Дерево, масло. Національний музей мистецтв, Лісабон.
44. Несення хреста. Права зовнішня стулка вітваря «Спокуса святого Антонія».
45. Вітвар «Спокуса святого Антонія». Центральна частина. Лісабон.
46. Ліва стулка вітваря «Спокуса святого Антонія».
47. Права стулка вітваря «Спокуса святого Антонія».
48. Колона Сатани. Фрагмент центральної частини вітваря «Спокуса святого Антонія».
49. «Святий Ієронім за молитвою». Дерево, масло. Музей витончених мистецтв, Гент.
50. «Святий Іоанн Хреститель у пустелі». Дерево, масло. Збори Хосе Ласаро Гальдіано, Мадрид.
51. «Святий Іоанн на Патмосі». Дерево, масло. Берлінська картинна галерея, Берлін.
52. (Ліворуч) Священик і слухачі. Фрагмент центральної частини вітваря «Сад земних насолод». Мадрид.
53. (Праворуч) Адам і Єва з птахами в скляній клітці. Фрагмент центральної частини вітваря «Сад земних насолод».
54. «Витягнення каменю дурості». Дерево, масло. Музей Прадо, Мадрид.
55. «Святий Христофор». Дерево, масло. Музей Бойманса — ван Бенінгена, Роттердам. ,
56. «Святий Іаков Великий». Зовнішня ліва стулка вітваря «Страшний суд». Дерево, масло. Академія образотворчих мистецтв, Відень.
57. Мандрівник, так званий «Блудний син». Фрагмент.
58. Мандрівник («Блудний син»). Дерево, масло. Музей Бойманса — ван Бенінгена, Роттердам.
59. «Мандрівник». Зовнішні стулки вітваря «Віз сіна». Дерево, масло. Музей Прадо, Мадрид.
60. «Шлюб у Кані Галилейській». Дерево, темпера. Музей Бойманса — ван Бенінгена, Роттердам.
61. Лебідь, кабан і людина, що грає на волинці. Фрагмент картини «Шлюб у Кані Галилейській».
62. Повалення повсталих ангелів. Ліва стулка втраченого вітваря «Світ до потопу». Дерево, масло. Музей Бойманса — ван Бенінгена.
63. Ноїв ковчег. Права стулка вітваря «Світ до потопу».
64. Ліва зовнішня стулка вітваря «Світ до потопу» ( до реставрації):

- а) Порятунку душі;
- б) Поневолення душі.
- 65. Права зовнішня стулка вітваря «Світ до потопу» ( до реставрації):
  - а) Падіння душі;
  - б) Возз'єднання душі й духу.
- 66. Святий Ієронім за молитвою. Центральна частина триптиха «Святі пустельники». Дерево, масло. Палац дожив, Венеція.
- 67. «Піднесення в Емпірей». Частина циклу «Бачення загробного світу». Дерево, масло. Палац дожив, Венеція.
- 68. (Ліворуч) «Земний рай». Частина циклу «Бачення загробного світу». Венеція.
- 69. (Праворуч) Фонтан і душі. Фрагмент лівої стулки вітваря «Страшний суд». Дерево, масло. Музей Гроніге, Брюгге.
- 70. (Ліворуч угорі) Дірк Боутс (1415-1475). «Дорога в рай». 1468 г. Вітварна стулка. Дерево, масло. Музей образотворчих мистецтв, Лілль.
- 71. (Ліворуч унизу) Дірк Боутс. «Повалення грішників у пекло». 1468 г. Вітварна стулка. Дерево, масло. Музей образотворчих мистецтв, Лілль.
- 72. (Праворуч) «Повалення грішників». Частина циклу «Бачення загробного світу». Венеція.
- 73. «Пекельна ріка». Частина циклу «Бачення загробного світу». Венеція.

## **МАЛЮНКИ Й ЧОРНО-БІЛІ ІЛЮСТРАЦІЇ ПО ТЕКСТУ**

1. Руїни катарського замка Монсегюр (Лангедок). Зруйнований при облозі в 1244 р.;
2. Замок Сірміоне (озеро Гарда, Ломбардія), цитадель катарів. Знищений в 1276 р.;
3. Відновлені скульптури контрфорсу собору Св. Іоанна, Хертогенбос; .
4. Граючий на волинці. Скульптура контрфорсу собору Св. Іоанна. Кінець XV — початок XVI ст.; с. .
5. Джуліо Кампаньола (1482-1515). «Мудрець, смерть і диявол (або Астролог)». Гравюра ( можливо, за малюнком Джорджоне). 1509 г. Британський музей, Лондон; .
6. Маркантоніо Раймонді (1480-1534). «Спогад про Рафаеля». Гравюра ( можливо, за малюнком Джорджоне). 1505-1508 рр. Британський музей, Лондон; .
7. Леонардо да Вінчі. «Алегорія з вовком і орлом». Малюнок охрою на сірому папері. 1515 р. Королівська бібліотека, Віндзор; .
8. Голова перського філософа (приблизно, портрет Босха). Фрагмент картини Джорджоне «Три філософи»; .
9. Гравюра за втраченим портретом Босха. 1572 р. Приватна колекція, Антверпен; .
10. Малюнок за втраченим портретом Босха. 1550 р. Папір, олівець. Музей образотворчих мистецтв, Аррас; .
11. Босх. «Поклоніння волхвів». Дерево, масло. Художній музей, Філадельфія; .
12. Голова Ісуса й Хрест Світла. Малюнок на полях Interrogatio Johannes (Таємної книги катарів). XII ст. Національна бібліотека, Відень; .
13. Монастир Святого Іоакима Осоговського. Македонія. XII ст. Припустимо, тут було написане катарське «Бачення Ісайї»; .
14. Храм Медінет Маді у Фаюмському оазисі, Єгипет. Побудований в XIII ст. до н. е. і перебудований у греко-римський період; .
15. Босх. «Чуючий ліс і видюче поле». Папір, перо. Гравюрний кабінет, Берлін; .
16. Хуго ван дер Гус (1440-1482). «Трійця». 1479 г. Полотно, масло. Шотландська національна галерея, Єдинбург; .
17. Босх. Фонтан. Фрагмент лівої стулки вітваря «Сад земних насолод» (іл. 22); .
18. Позолочена мідна купіль. 1492 р. Собор Св. Іоанна, Хертогенбос; .
19. Ієгова. Фрагмент декору купелі (мал. 18). Хертогенбос; .
20. Босх. Ієгова. Фрагмент лівої зовнішньої стулки вітваря «Сад земних насолод» (іл. 20); .



21. Що поклоняються Древу життя, яке поміщено за межі неба. Маніхейська фреска. Бл. IX ст. Вікно 17. Базаклик, Турфанський оазис, Китай. (Г. Віденгрэн. Мані і маніхейство. Штутгарт, 1961. Іл. 16); .
22. Гобелен за втраченою картиною Босха «Віз сіна» (іл. 35). Імператорський палац, Мадрид; .
23. Дзеркальне відображення малюнка 22 з антропоморфним хрестом ліворуч (гобелен по втраченій картині Босха «Віз сіна»); .
24. «Шлюб у Кані Галилейській» з символічним голубом. Мініатюра з Молитовника воєводи Хрвоя. 1407 р. Палац Топкапи, Стамбул; .
25. Маніхейський Хрест Світла. Малюнок по шовкові. VIII ст. Турфанський оазис, Китай. Музей індійської культури, Берлін; .
26. Ілюстрація на січень у календарі Молитовника воєводи Хрвоя. 1407 р. Палац Топкапи, Стамбул; .
27. Гудзики, знайдені біля замка Монсегюр. XII-XIV ст. Музей Монсегюр, Арьеж, Лангедок; .
28. Катарські хрести, знайдені в районі замка Монсегюр. XII-XIV ст. Музей Монсегюр; .
29. Антропоморфний хрест з опущеними «руками» і «головою», виростаючий з надгробної плити, що символізує землю. XII або XIII ст. Монмор, Лангедок; .
30. Надгробна стела у вигляді антропоморфного хреста з сонячними променями навколо «голови». XII або XIII ст. Монферран, Лангедок; .
31. Надгробна стела у вигляді антропоморфного хреста з сонячними променями навколо «голови» і зірками навколо «шиї». XV ст. Сіміова, Боснія й Герцеговина. Муніципальний музей, Сараєво; .
32. Босх. Ескіз до картини «Смерть скупаря». Лувр, Париж; .
33. Босх «Смерть скупаря». Полотно, масло. 1500р. Національна галерея, Вашингтон. .
34. Надгробна стела з антропоморфним хрестом/Древом життя й виноградною лозою. XV ст. Шуму, Боснія й Герцеговина. Муніципальний музей, Сараєво; .
35. Босх. Душа, що сходить по колоні слави. Фрагмент центральної частини триптиха «Святі пустельники» Святий Ієронім за молитвою (мал. 66); .
36. Надгробна стела у вигляді колони слави, з зірками, місяцем і тунелем світла. XV ст. Рогатіка, Боснія й Герцеговина. Муніципальний музей, Сараєво; .
37. «Страшний суд». 1500 г. Гравюра за малюнком Босха. Державний музей, Амстердам; .
38. Босх. Рай третього неба. Фрагмент лівої частини триптиха «Страшний суд». 1508 р. Полотно, масло. Приватна колекція; .
39. Фото втраченої гравюри по лівій частині триптиха Босха «Страшний суд» (мал. 38); .
40. Босх. Сцена полювання, зображена на колоні Сатани. Фрагмент центральної частини вівтаря «Спокуса святого Антонія» (іл. 45 і 48). Лісабон; .
41. Саркофаг з зображеннями катарських символів: верблюда й чаплі з нападаючими на них птахами. Кінець X- початок XI ст. Македонія; .
42. Лицьова сторона надгробної стели з зображенням оленя, сценами нападу й танцюристами. XV ст. Бротніце, Далмація; .
43. Олень, на якого нападають птах і собака. Фрагмент надгробної стели. Бротніце (мал. 42); .
44. Лицьова сторона (1) надгробної стели з зображенням сцени полювання. XV ст. Серіна, Боснія й Герцеговина. Муніципальний музей, Сараєво; .
45. Надгробна стела з зображенням сцени полювання. XV ст. Убоско, Боснія й Герцеговина; .
46. Босх. Олень з птахом на спині. Фрагмент центральної частини вівтаря «Спокуса святого Антонія» (іл. 45). Лісабон; .
47. Надгробна стела з зображенням антропоморфного хреста/Древа життя. XV ст. Клобук, Боснія й Герцеговина. Муніципальний музей, Сараєво; .

48. Босх. Душі в Едемі (у катаризмі «місці відпочинку») між воплотіннями. Фрагмент центральної частини вівтаря «Сад земних насолод» (мал. 21); .
49. Надгробна стела з зображеннями лицаря, принцеси й дракона. XV ст. Конік, Боснія й Герцеговина; .
50. Надгробна стела з зображенням антропоморфного хреста/Древа життя виноградної лози. XV ст. Радимья, Боснія й Герцеговина; .
51. Надгробна стела з зображеннями танцюристів і виноградної лози. XV ст. Радимья, Боснія й Герцеговина; .
52. Надгробна стела з зображеннями танцюристів, й летючого змія . XV ст. Каліновіц, Боснія й Герцеговина; .
53. Зворотна сторона (2) надгробної стели з зображеннями голубів (мал. 44). XV ст. Серіна, Боснія й Герцеговина. Муніципальний музей, Сараєво; .
54. Надгробна стела з зображенням фігури з піднятою рукою. XV ст. Радимья, Боснія й Герцеговина; .
55. Надгробна стела з зображеннями танцюристів і великого кола над ними. XV ст. Купрес, Боснія й Герцеговина; .
56. (Ліворуч) Надгробна стела з зображеннями вершника й кола. XV ст. Столац, Боснія й Герцеговина; .
57. (Праворуч) Надгробна стела з зображеннями вершника й кола XV ст. Невесіне, Боснія й Герцеговина; .
58. Торець (1) надгробної стели з написом і зображеннями вершника і хреста (мал. 42). XV ст. Бротніце, Далмація; .
59. Торець (2) надгробної стели з зображенням Оранти, що сходить до Духовного сонця (мал. 42). XV ст. Бротніце, Далмація; .
60. Босх. Фігура в позі оранти. Фрагмент картини «Піднесення в Емпірей» (іл. 67). Венеція; .

## СХЕМИ Й КАРТИ

- Схема 1. Модель Всесвіту. «Одкровення Єноха». Початок I ст. н.е. Словенія; .
- Схема 2. Катарська модель Всесвіту: єретична версія ранньохристиянської моделі, яка багато в чому збігається з збудуванням світобудови в картинах Босха; .
- Схема 3. Установлена офіційною церквою модель Всесвіту, широко розповсюджена в VIII -XVI ст.; .
- Карта 1. Місце розташування різних релігійних груп у Боснії й Герцеговині в Середні віки й період турецької навали (Cirkovic, Istorija Srednjovekovne bosansk drzave, Belgrade 1964, p. 284.); .
- Карта 2. Місця розташування стел (катарських надгробних пам'ятників) у Боснії й Герцеговині (Bihalji-Merin, Вепас, 1962; Kutzli, 1977); .

## БІБЛІОГРАФІЯ

- Allberry, C.R.C. (ed.), 1938, A Manichaean Psalm-Book (Маніхейський псалтир), Т. II, Stuttgart.
- Angelov, D., 1987, The Bogomil Movement (Рух богомилов), Sofia.
- Asmussen, J.P., 1975, Manichaean Literature, Persian Heritage Series No.22 (Маніхейська література, Перська спадщина № 22) Delmar, New York.
- Baldass, L. von, 1960, Hieronymus Bosch (Ієронім Босх), London.
- Вах, D., 1956, «Beschrijving en poning tot verklaring van het Tuin der Onkuisheidrieliuk van Jeroen Bosch' Verhandelingen der Koninklijke Nederlandse Akademie van Wetenschappen (Afdeling Letterkunde). N.R. 63, Amsterdam.
- , 1961, «Jeroen Bosch'drieliukmetdegekruisigdemartelares, Verhandelingen der Koninklijke Nederlandse Akademie van Wetenschappen, (Afdeling Letterkunde). N.R. 67, Amsterdam.
- , 1979, Hieronymus Bosch: His Picture-Writing Deciphered (Ієронім Босх: розкриття його художнього стилю), Rotterdam.
- Bayley, H., 1988, The Lost Language of Symbolism (Загублена мова символізму), New Jersey.
- Beagle, P.S., 1982, The Garden of Earthly Delights («Сад земних насолод»), London.
- Bihalji-Merin, O. i Вепас, A., 1962, The Bogomils (Богомилы), London.
- Boase, T.S.R., 1966, «King Death. Mortality, Judgement and Remembrance», (Смерть короля. Смерть, Суд і Пам'ять) Evans, J., The Flowering of the Middle Ages (Розквіт Середньовіччя), New York, Toronto, London & Sydney, p.203-44.
- Woczkowska A., A. Wiercinski, 1981, «Hieronymus Bosch's Self-Portraits», (Автопортрети Ієроніма Босха); Ars Auro Prior (Мистецтво дорожче золота), Warsaw, p. 193-99.
- Bozôky, E. (ed.), 1980, Le Livre Secret des Cathares, Interrogatio Iohannis, Aprocryphe d'origine bogomile, Paris (Секрети катаризму. Апокрифи богомилів).
- Brand Philip, див. 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 (Таємна книга Єноха), 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 (Усі здобутки Босха), London.
- Clasen, C.-P., 1963, «Medieval Heresies in the Reformation» (Середньовічні ересі періоду Реформації), Church History, XXXII, p.392-414.
- Col, A. del, 1990, 1 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 Manichaeic 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, Manichaeic 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 Spätantike in Mittelasien — Band II: Die Manichäischen 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, Manichaeic 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 Manichaeism Christology, primarily in Western Sources», in *Lund Studies in African and Asian Religions*, Vol.1, *Manichaeism 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.
- Puree, 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 Snyder 1973, 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 Belgique, classe des lettres*, XXXV, p.47-62.
- , 1954, «Le Symbolisme des monuments funéraires bogomiles», *Cahiers d'etudes Cathares, 1st Series*, XVIII, p.92-114.
- , 1957, «Le Symbolisme des monuments funéraires bogomiles et cathares»,

- Actes du Xème Congrès d'études 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'études 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'études Cathares*, 2nd Series, No.103, p.55-62.
- Stoyanov, Y. 1994, *The Hidden Tradition in Europe: The Secret History of Medieval Christian Heresy* (Сховані традиції в Європі: таємна історія середньовічної ересі), London.
- Tolnay, C. de, 1966, *Hieronymus Bosch*, London.
- Tudor-Craig, P. see Foster, R.
- Turdeanu, E., 1950, «Апоскрифи богомилів і апоскрифи псевдобогомилів» (*Апокрифи богомилів і апоскрифи псевдобогомилів*) *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 виставки), Rotterdam.
- Vandenbroeck, P., 1987, *Jheronimus Bosch, Tussen Volksleven en Stadscultuur*, Berchem, EPO.
- Vuippens, P.I. de, 1925, *Le Paradis terrestre au troisième ciel*, Paris & Fribourg.
- Wakefield, W.L., and Evans, A.P. (eds.), 1969, *Heresies of the High Middle Ages* (Середньовічні ересі), 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* (Раннє християнство. Містерії, гностицизм крізь призму християнства), Edinburgh.
- Wenzel, M., 1962, «Bosnian and Herzegovinian tombstones — who made them and why» (Стели в Боснії й Герцеговині - хто й навіщо їх створив?), *Südostforschungen*, XXI, p.102-143.
- , 1965, *Ukrasni motivi na steccima — Ornamental Motifs on Tombstones from Medieval Bosnia and Surrounding Regions* (Орнамент на середньовікових стелах у Боснії й Герцеговині), 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* (Художня мова творів Ієроніма Босха «Блудний син» і «Спокуса св. Антонія»). Horsham, Sussex.
- Widengren, G., 1946, *Mesopotamian Elements in Manichaeism (King and Saviour II)* (Елементи месопотамської культури в маніхействі (Король і Рятівник II)), Uppsala & Leipzig.
- , 1965, *Mani and Manichaeism (Мані і маніхейство)*, London. Wind, E., 1969, *Giorgione's Tempesta, with Comments on Giorgione's Poetic Allegories* (Коментарі до поетичних алегорій Джорджоне), Oxford.
- Wittrock, I., 1979, «Die sogenannte Sintflutflügei des Hieronymus Bosch. Ein Versuch zur Interpretation der drei ersten Medallions der Aussenflügel», *Oud-Holland XCIII*, p.52-60.

Wosien, M.-G., 1986, Sacred Dance, Encounter with the Gods (Священний танець. Зустріч з богами), New York.

Zupnick, I.L., 1968, «Bosch's representation of Acedia and the Pilgrimage of Everyman» (Уявлення Босха про земне життя як про гіркі мандрівки), Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek 19, p.115-32.



## Кольорові ілюстрації до тексту



1. Месса святого Григорія. Зовнішні стулки вітваря «Поклоніння волхвів».  
Дерево, масло. Музей Прадо, Мадрид



5. «Поклоніння волхвів». Фрагмент центральної частини



6. Дарунок і шолом. Фрагмент центральної частини віттаря «Поклоніння волхвів»



7. Людина з пораненою ногою. Фрагмент центральної частини вітара «Поклоніння волхвів»



8. Небеса зламаної покрівлі й сова. Фрагмент центральної частини вітваря  
«Поклоніння волхвів»



9. Кабани й вовк. Фрагмент правої ступки вітара «Поклоніння волхвів»



10. (Угорі) Джорджоне (1477-1510), «Захід». 1506-1510 рр.  
Полотно, масло. Національна галерея, Лондон

11. (Унизу) Леонардо да Вінчі (1452-1519), «Поклоніння волхвів». 1481-1482 рр.  
Полотно, масло. Музей Уффіці, Флоренція

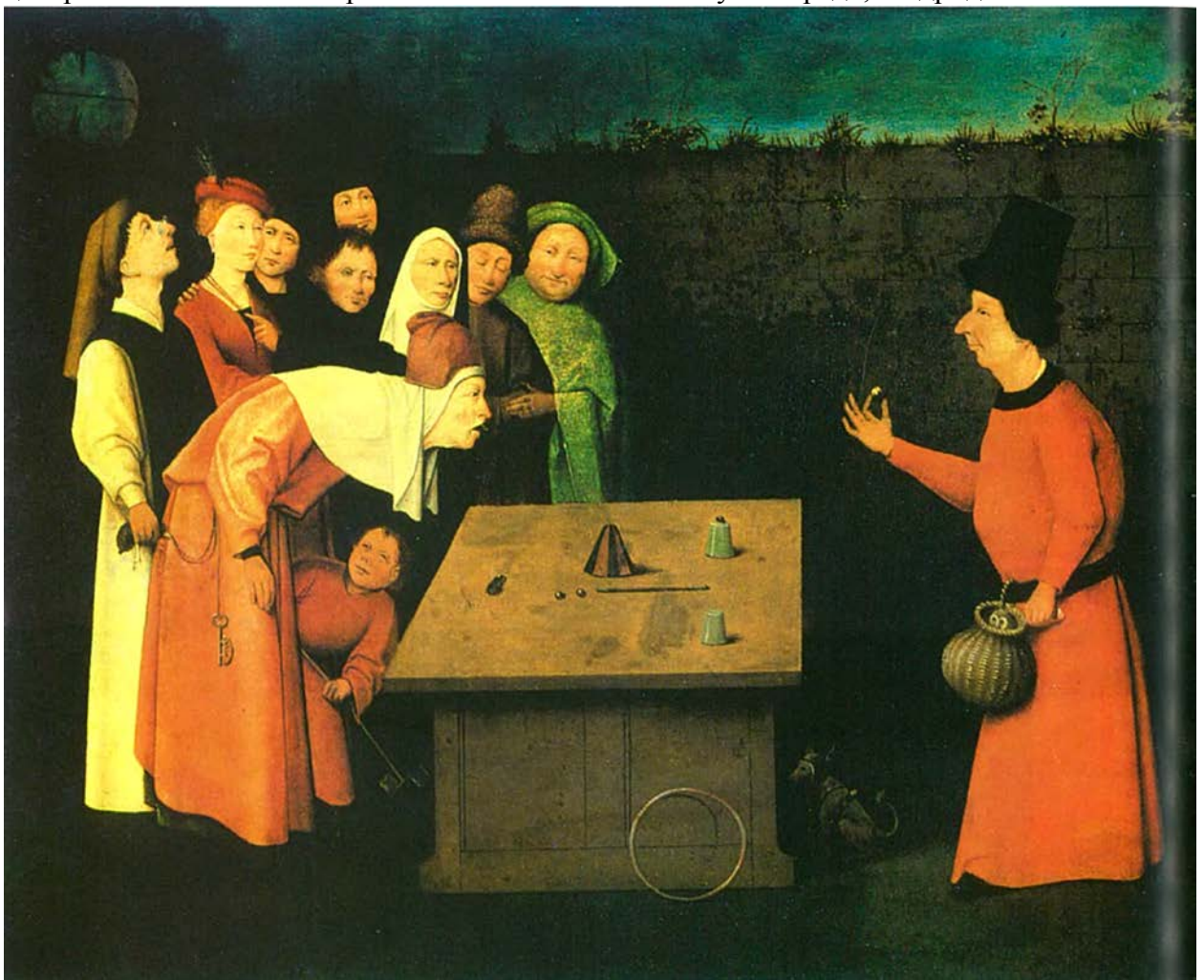


12. Джорджоне. «Три філософи». Фрагмент. 1510 р.  
Полотно, масло. Музей історії, Відень





13. Пейзаж з готелем і ослом. Фрагмент центральної частини вітваря «Поклоніння волхвів». Музей Прадо, Мадрид



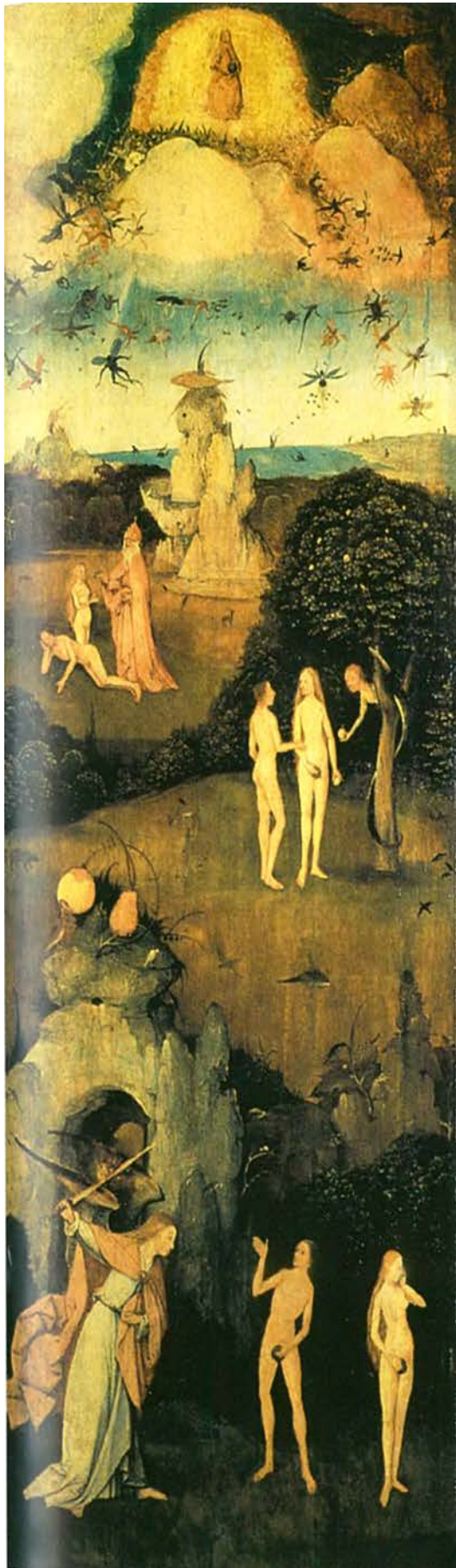
14. «Фокусник». Дерево, масло. Муніципальний музей, Жермен-Ан-Ле



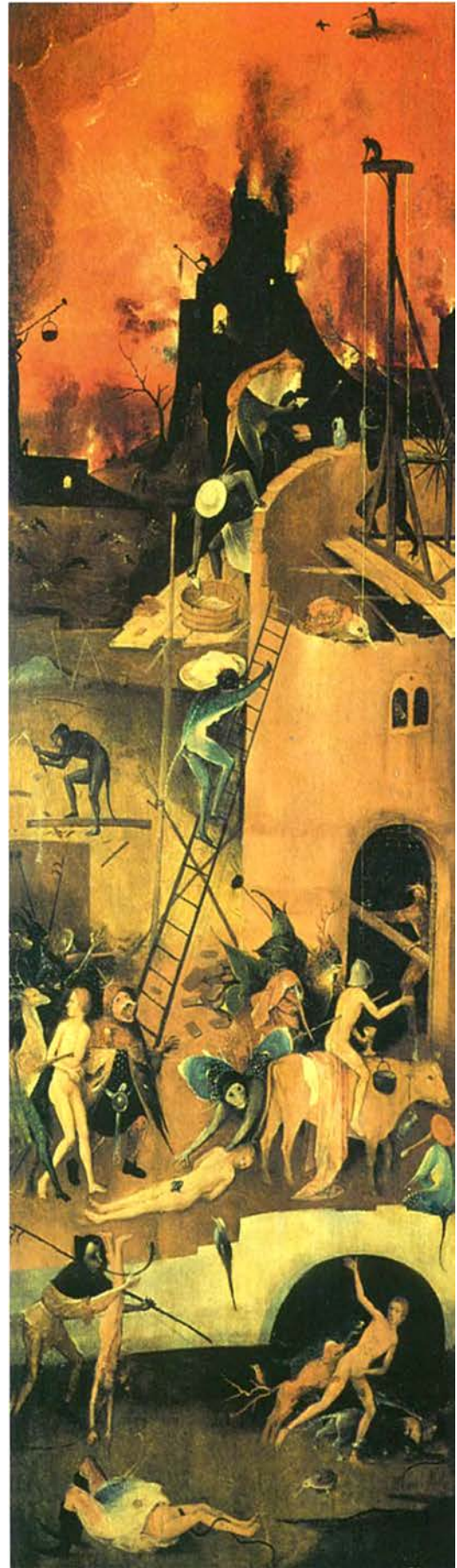
15. «Корабель дурнів». Дерево, масло. Лувр, Париж



16. Вівтар «Віз сіна». Центральна частина.  
Дерево, масло. Музей Прадо, Мадрид



17. «Едем». Ліва стулка вітваря «Віз сіна»



18. «Пекло». Права стулка вітваря «Віз сіна»



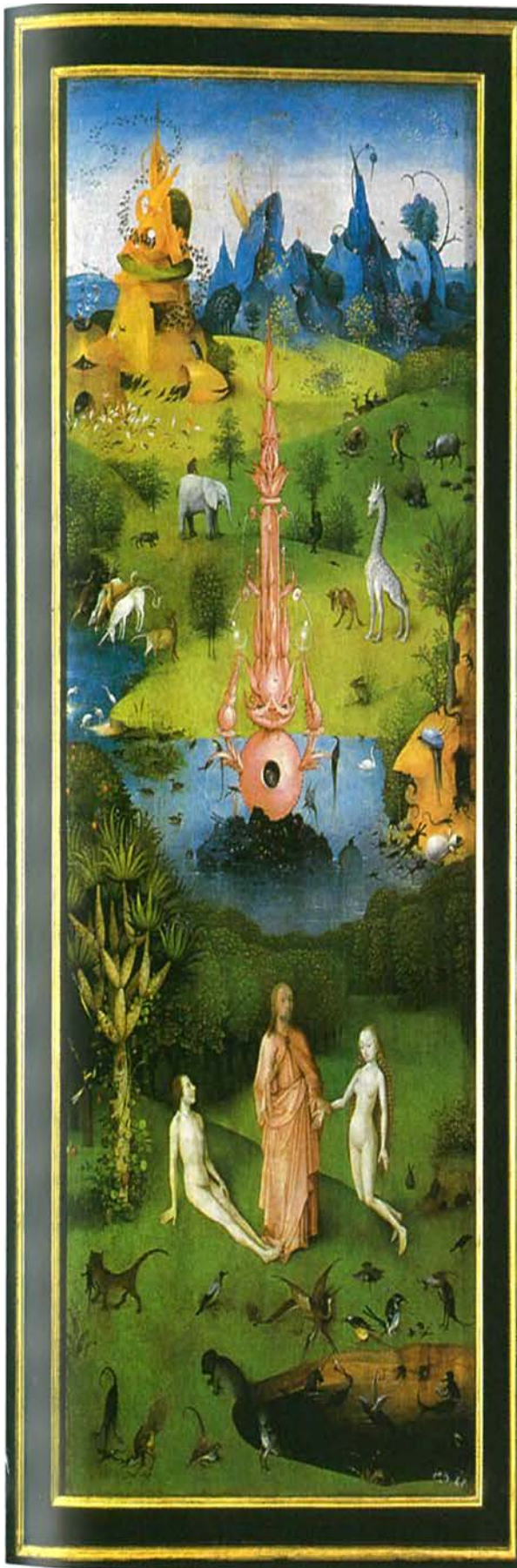
19. Падіння заколотних ангелів, створення Єви й фонтан.  
Фрагмент лівої ступки віттаря «Віз сіна»



20. Створення світу. Зовнішні стулки віттаря «Сад земних насолод».  
Дерево, масло. Музей Прадо, Мадрид



21. Вівтар «Сад земних насолод». Центральна частина  
Вівтаря «Сад земних насолод»



22. Едем. Ліва стулка

Фрагменти вітваря «Сад земних насолод



23. Пекло. Права стулка





24. Кам'яні врата і яйце із птахами. Ліва ступка



25. Пальма і монстри в печері. Ліва ступка



26. Душі, що входять у ячну шкарлупу. Центральна частина



27. Бенкет маніхеїв. Фрагмент мініатюри з рукопису, знайденого в оазисі Турфан, VIII-IX ст., Музей індійської культури, Берлін



28. Душі, що гинуть у болоті. Фрагмент центральної частини вітваря «Страшний суд  
Дерево, масло. Музей Гроніге, Брюгге



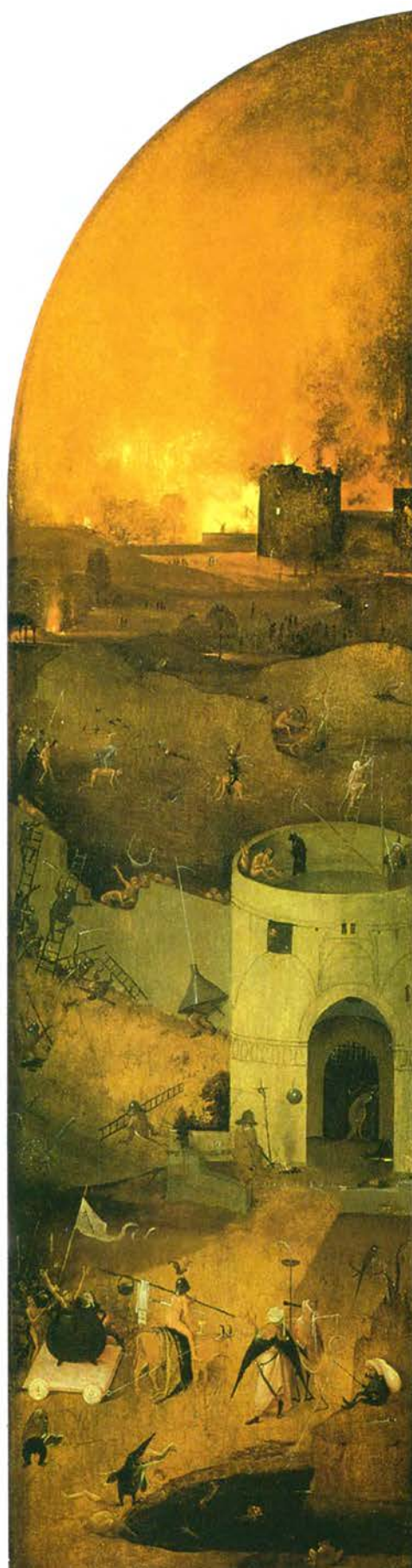
29. Нещасні душі. Фрагмент вітваря «Страшний суд».  
Дерево, масло. Стара пінакотека, Мюнхен



30. Вівтар «Страшний суд». Центральна частина.  
Музей Гроніге, Брюгге



31. Треті небеса — Едем. Ліва  
стулка вітваря «Страшний суд»



32. Пекло. Права стулка вітваря  
«Страшний суд»



33. Відбите око Бога зі сценами страстей Христових і пеліканом. Зворотний бік дошки «Святий Іоанн на Патмосі». Дерево, масло. Картинна галерея, Берлін

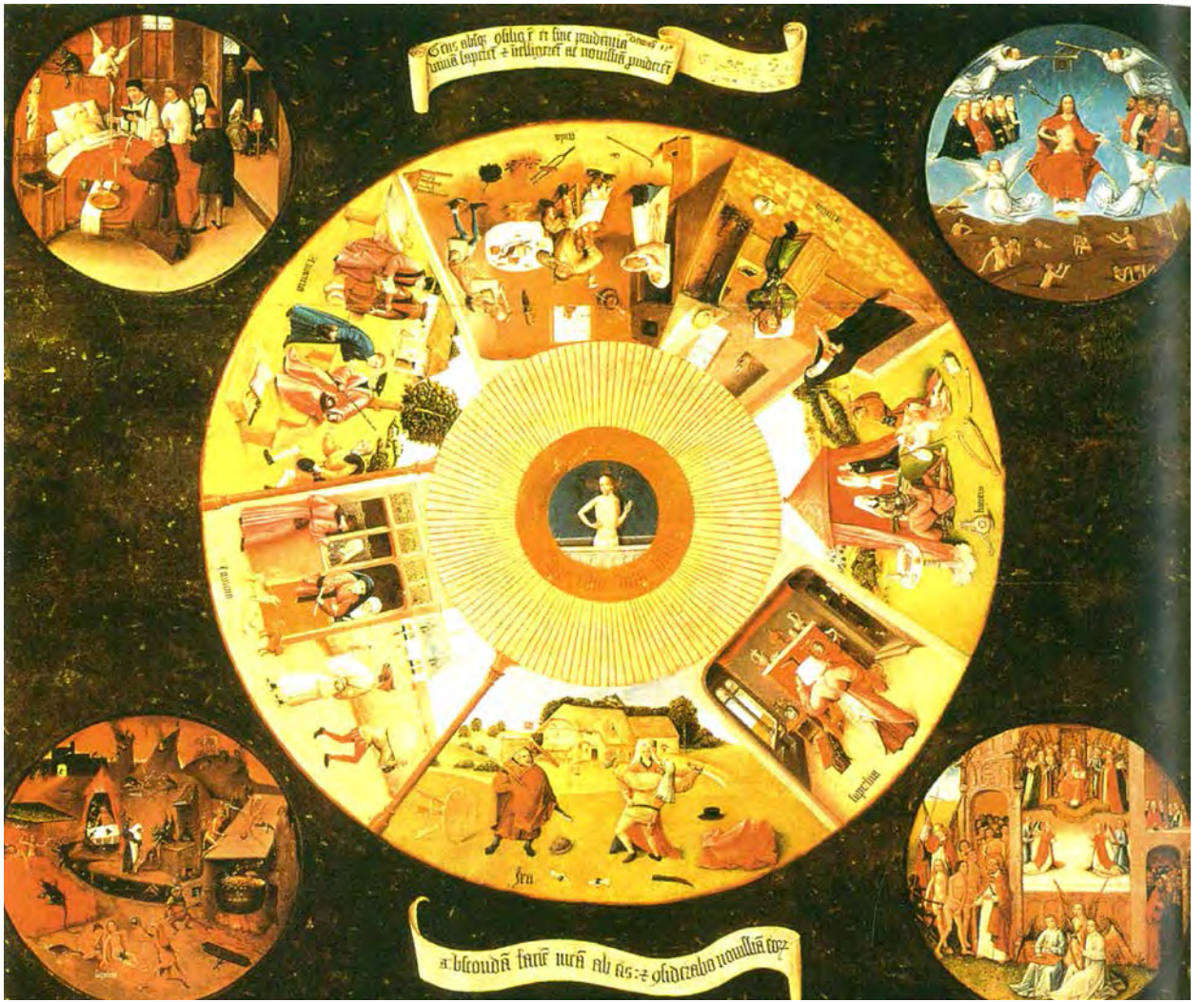




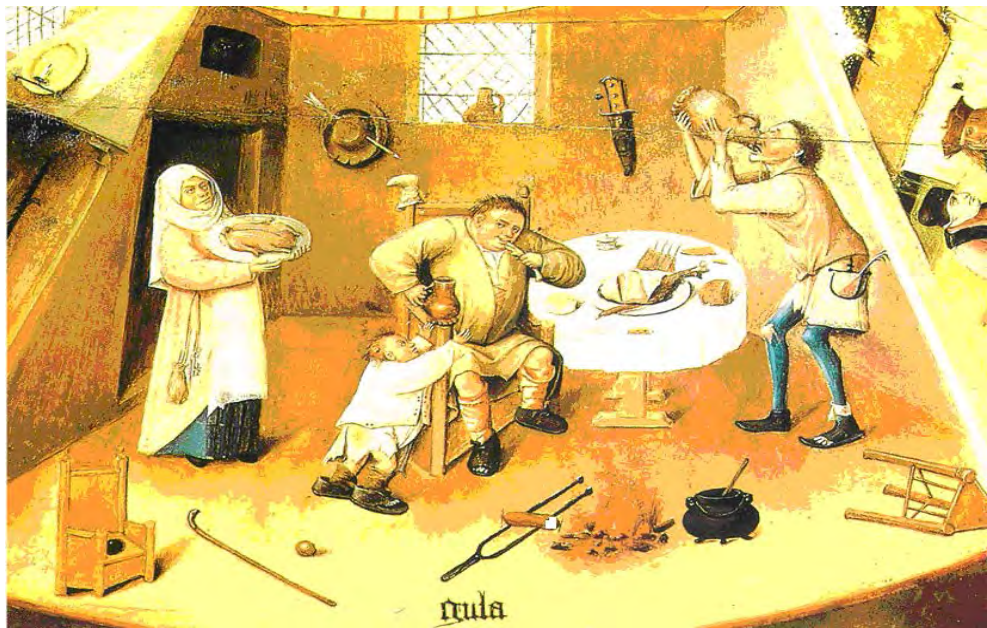
34. Бог Творець. Мініатюра із французького рукопису XV в.  
Британська бібліотека, Лондон



35. Гобелен по втраченій картині Босха «Віс сіна».  
Імператорський палац, Мадрид



36. «Сім смертних гріхів». Дерево,масло.Музей Прадо. Мадрид



37.Черевругодіє.Фрагмент картини.«Сім смертних гріхів».



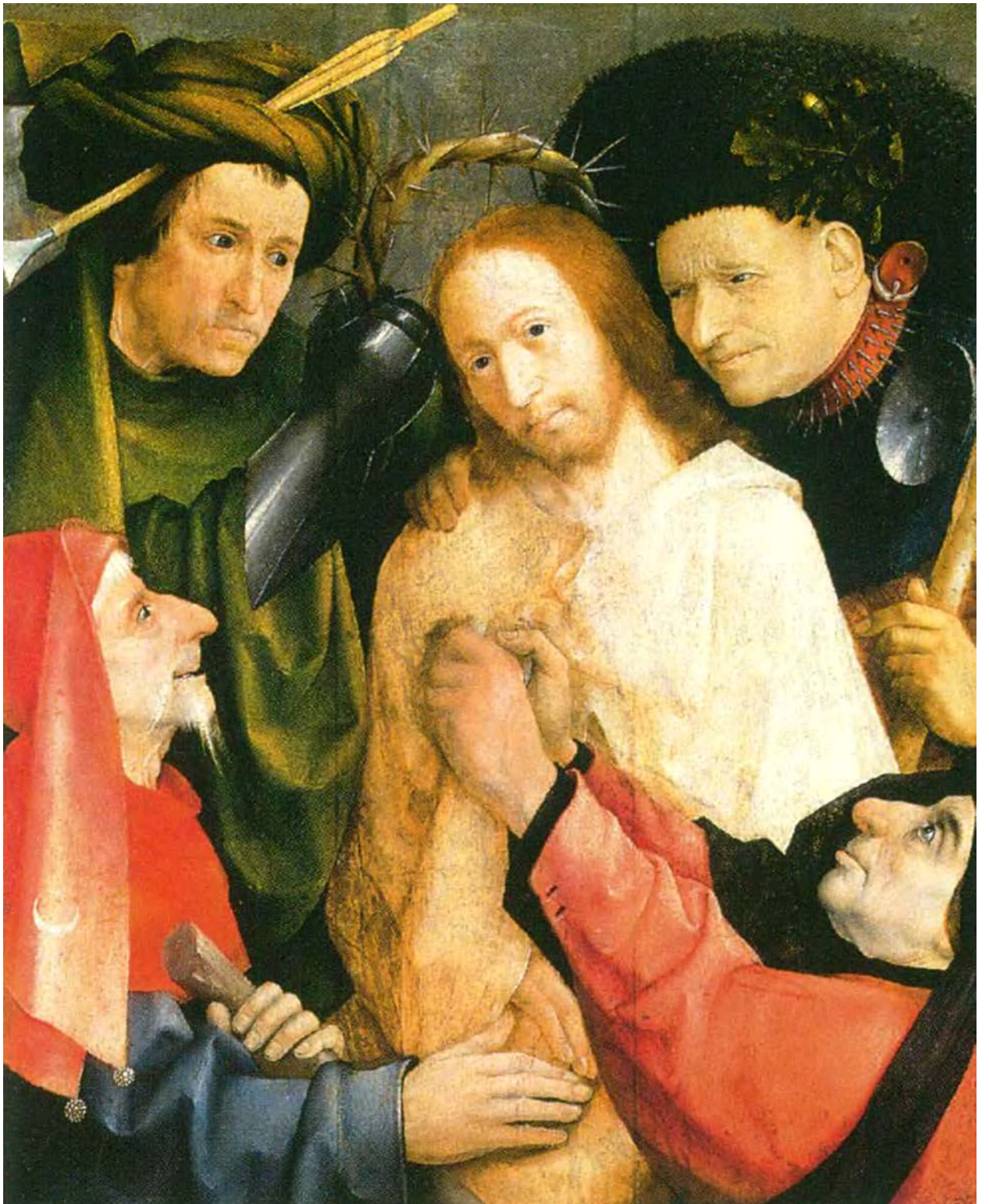
38.Лінь. Фрагмент картини.«Сім смертних гріхів».



39.«Ессе Номо». Дерево, масло. Штеделевський художній інститут.Франкфурт-на-Майні.



40. «Увінчання терновим вінцем». Дерево, масло.  
Монастир Сан-Лоренсо, Ескоріал, Мадрид



41. «Увінчання терновим вінцем».  
Дерево, масло. Національна галерея, Лондон



42. «Несення хреста». Дерево, масло. Музей образотворчих мистецтв, Гент

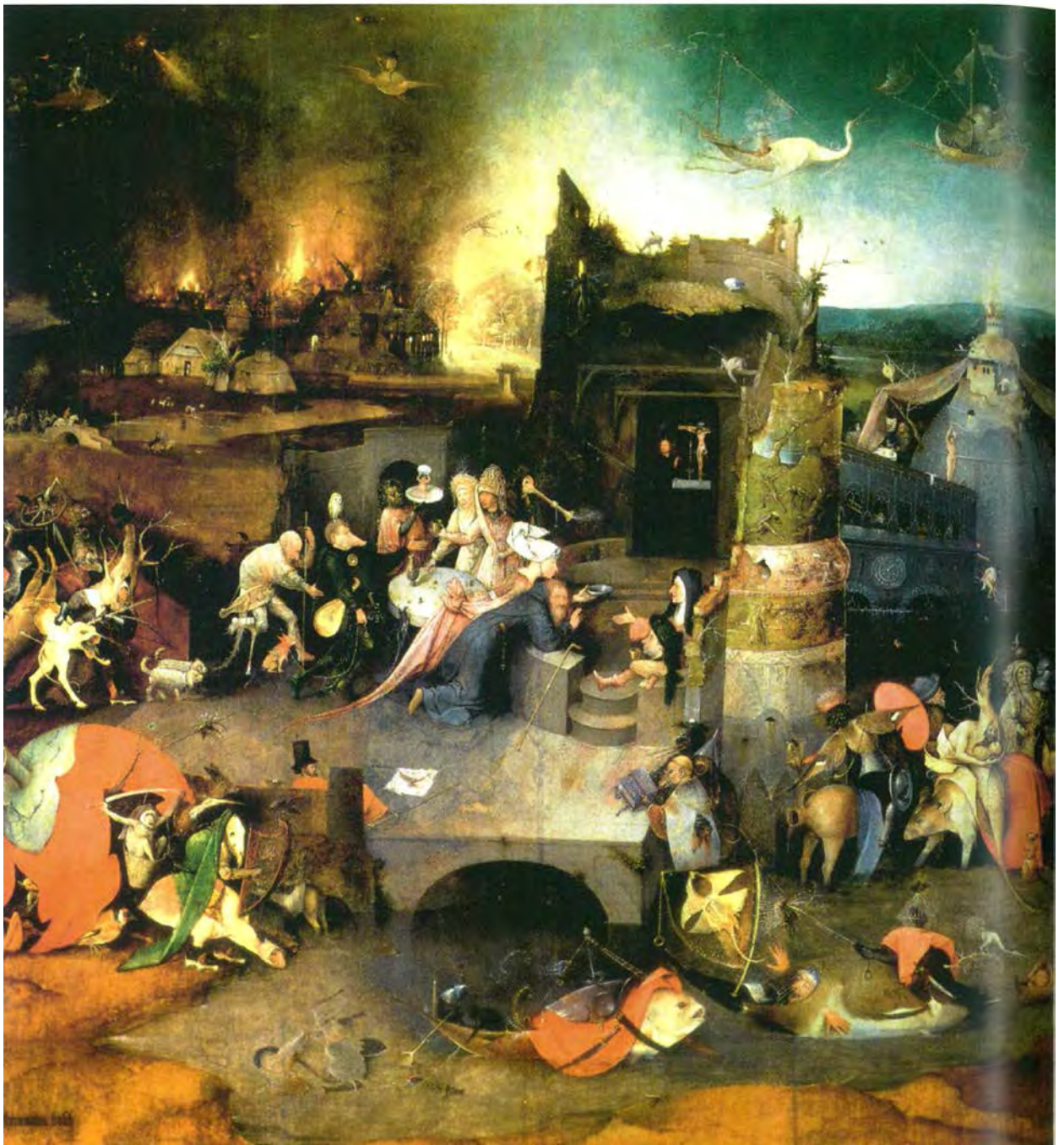


43. Узяття під варту.  
Ліва зовнішня стулка



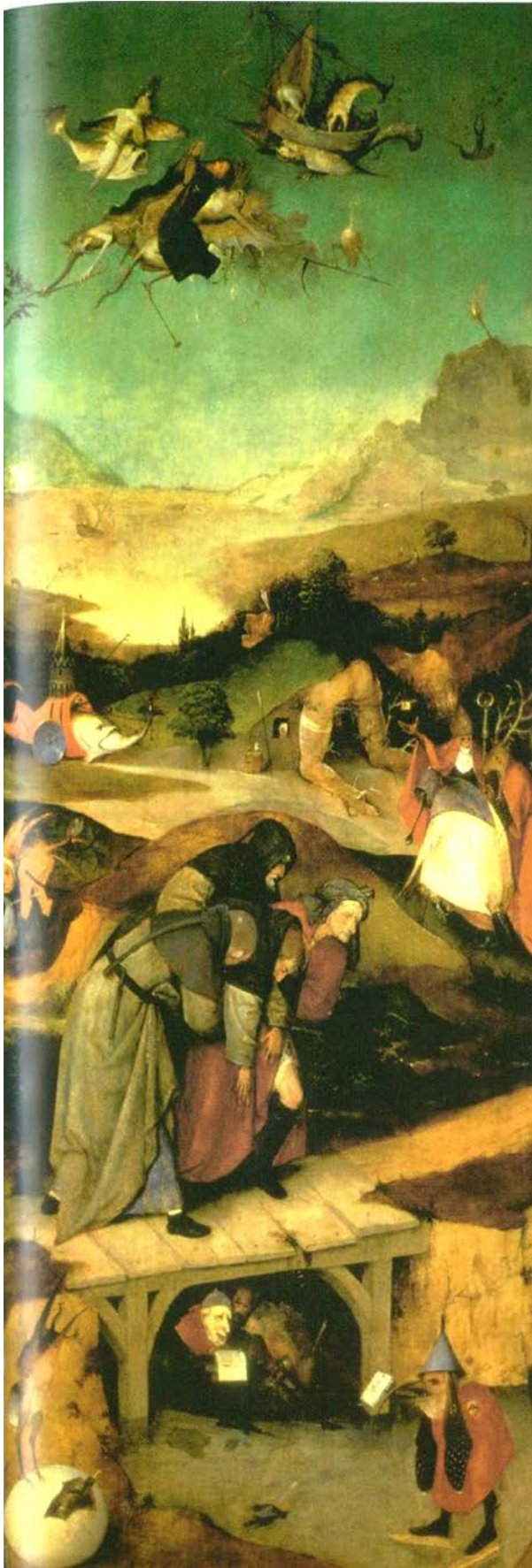
44. Несення Хреста.  
Права зовнішня стулка

Вівтар «Спокуса святого Антонія»,  
Дерево, масло. Національний музей мистецтв, Лісабон

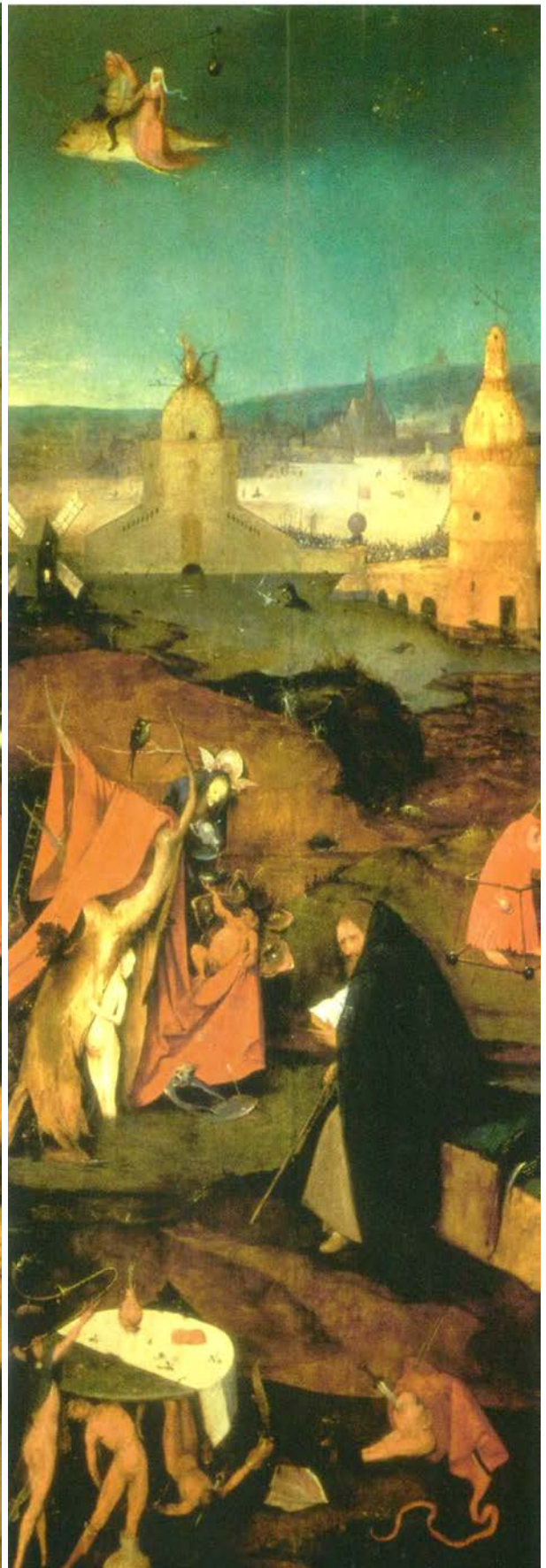


45. Вівтар «Спокуса святого Антонія». Центральна частина





46. Ліва стулка вітваря  
«Спокуса святого Антонія»



47. Права стулка вітваря  
«Спокуса святого Антонія»



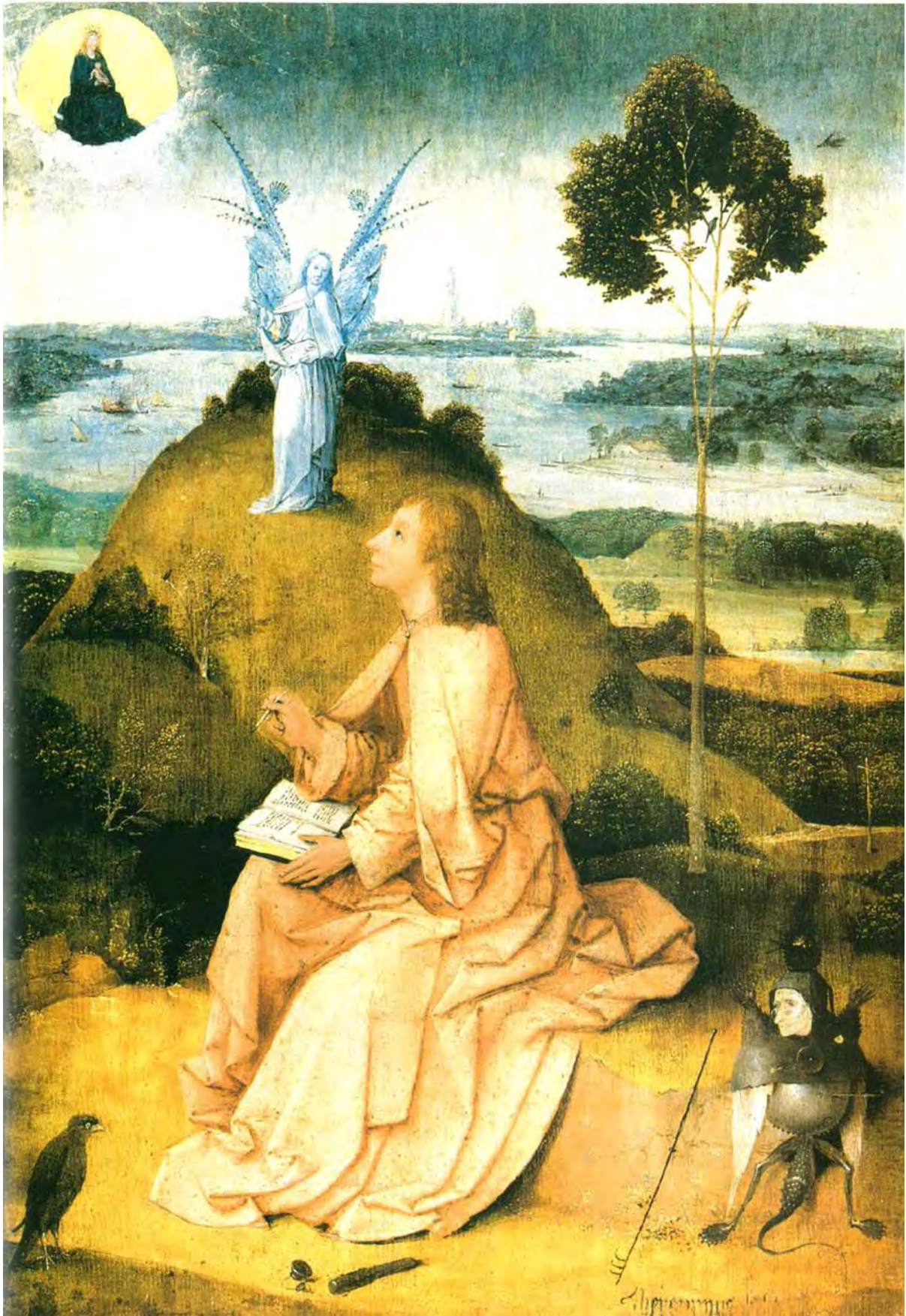
48. Колона Сатани. Фрагмент центральної частини віттаря «Спокуса святого Антонія»



49. «Святий Ієронім за молитвою».  
Дерево, масло. Музей образотворчих мистецтв, Гент



50. «Святий Іоанн Хреститель у пустелі». Дерево, масло. Збори Хосе Ласаро Гальдіано, Мадрид



51. «Святий Іоанн на Патмосі». Дерево, масло. Берлінська картинна галерея, Берлін



Фрагменти центральної частини вівтаря «Сад земних насолод». Мадрид  
52. Священик і слухачі



53. Адам і Єва з птахами в скляній клітці



54. «Витягнення каменю дурості». Дерево, масло. Музей Прадо, Мадрид



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





56. «Святий Іаков Великий». Зовнішня  
Ліва ступка вітара «Страшний суд».  
Дерево, масло. Академія  
образотворчих мистецтв, Відень



57. Мандрівник, так званий «Блудний син».  
Фрагмент



58. Мандрівник («Блудний син»). Дерево, масло. Музей Бойманса — ван Бенінгена, Роттердам



59. «Мандрівник». Зовнішні стулки вітара «Віз сіна». Дерево, масло. Музей Прадо, Мадрид



60. «Шлюб у Кані Галилейській». Дерево, темпера. Музей Бойманса - ван Бенінгена, Роттердам



61. Лебідь, кабан і людина, що грає на волінці. Фрагмент картини «Шлюб у Кані Галилейській»



62. Повалення повсталих ангелів.  
Ліва стулка втраченого віттаря  
«Мир до потопу». Дерево, масло.  
Музей Бойманса - ван Бенінгена



63. Ноїв ковчег. Права стулка віттаря  
«Світ до потопу»



Вівтар «Світ до потопу» ( до реставрації)

64. Ліва зовнішня ступка:  
 (а) Порятунку душі;  
 (б) Поневолення душі

65. Права зовнішня ступка:  
 а) Падіння душі;  
 б) Возз'єднання душі й духу



66. Святий Ієронім за молитвою. Центральна частина триптиха «Святі пустельники». Дерево, масло. Палац дожив, Венеція





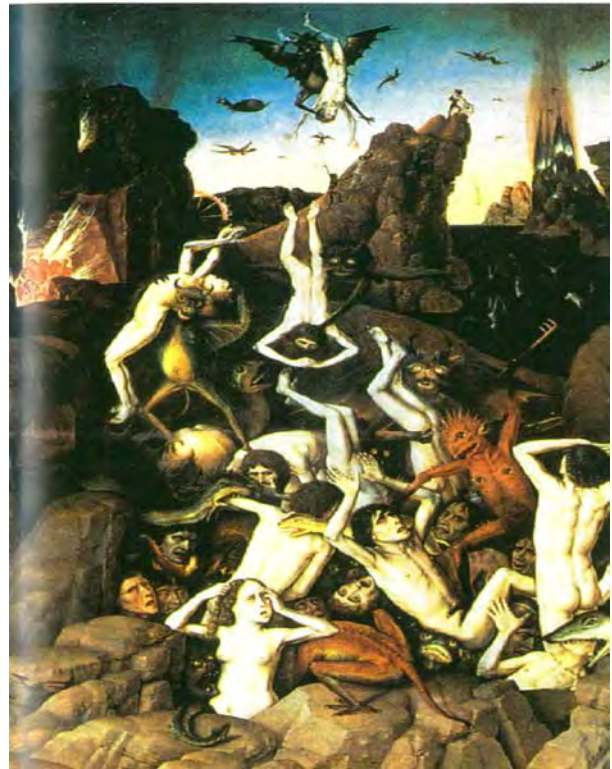
67. «Піднесення (Вознесіння) в Емпірей». Частина циклу «Бачення загробного світу». Дерево, масло. Палац дожив, Венеція



68. «Земний рай». Частина циклу «Бачення загробного світу». Венеція



69. Фонтан душі. Фрагмент лівої ступки вітваря «Страшний суд». Дерево, масло. Музей Гроніге. Брюгге



70. Дірк Боутс (1415-1475). «Дорога в рай». 72. «Повалення грішників». Частина циклу 1468 р. Вівтарна ступка. Дерево, масло. Музей образотворчих мистецтв, Лілль



71. Дірк Боутс. «Повалення грішників у пекло». 1468. Вівтарна ступка. Дерево, масло. Музей образотворчих мистецтв, Лілль

73. «Пекельна ріка». Частина циклу «Бачення загробного світу». Венеція