

ОДИССЕЙ

человек в истории

ОДИССЕЙ 2023 №2



История науки

В этом номере:

Создавая автобиографию

Историк и изображения

Образ «Другого»

История как игра метафор



2023 №2

РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ НАУК
ИНСТИТУТ ВСЕОБЩЕЙ ИСТОРИИ

ОДИССЕЙ

Человек в истории

История науки

2023

Москва
ИВИ РАН 2023

УДК 94
ББК 63.3(0)
О-42

Издание основано в 1989 году
А. Я. Гуревичем

Редакционная коллегия:

А.О. ЧУБАРЬЯН (гл. ред.), Ю.Е. АРНАУТОВА (зам. гл. ред.),
Н.А. БОЛДЫРЕВА, А.Б. ГЕРШТЕЙН (отв. секретарь; отв. ред.), О.Е. КОШЕЛЕВА,
К.А. ЛЕВИНСОН, С.И. ЛУЧИЦКАЯ (зам. гл. ред.), О.В. ОКУНЕВА,
М.Ю. ПАРАМОНОВА, А.В. ТОЛСТИКОВ

Редакционный совет:

В. ВЖОЗЕК, И.Н. ДАНИЛЕВСКИЙ, Н. ЗЕМОН ДЭВИС, А.А. ПАНЧЕНКО,
Л.П. РЕПИНА, Ж.-К. ШМИТТ, П.Ю. УВАРОВ, Д.Э. ХАРИТОНОВИЧ, М. ЭМАР

Рецензенты:

доктор исторических наук К.Ю. ЕРУСАЛИМСКИЙ
кандидат исторических наук К.С. ХУДИН

О-42 **Одиссей. Человек в истории** / Ин-т всеобщ. истории РАН. – М.: Наука, 1989–.
ISSN 1607-6184

2023. №2 (31): История науки / [гл. ред. А.О. Чубарьян ; отв. ред. А.Б. Герштейн]. – М.: ИВИ РАН, 2023. №2 (31). – 469 с.

В очередном выпуске «Одиссея» читатель увидит новые аспекты проблематики традиционных рубрик издания. В статьях подзаголовка «Святой и общество» феномен святости и связанные с ним религиозные практики рассматриваются как один из важнейших источников знаний о ментальности, поведенческих моделях и системе социально-политических представлений общества и отдельных социальных групп, для которых святой становится значимым символом идентичности. «Образ Другого» - тема, поднимающая вопросы коллективной идентичности и особенностей духовной культуры, раскрывается на материале «Штирийской таблицы народов» (XVIII в.).

В этом номере появились и новые рубрики, в которых рассматриваются приёмы конструирования автобиографии интеллектуалом X в. и особенности антикварного метода при составлении «Обозрений земного круга» в раннее Новое время.

Традиционный раздел рецензий представлен обзорами книги о визуальных интерпретациях дантовских образов, а также мультидисциплинарного издания, проливающего свет на ещё не достаточно изученную историю зарождения ботаники в России времени Петра I.

© Коллектив авторов, 2023

© Герштейн А.Б., отв. ред. выпуска, 2023

© Институт всеобщей истории РАН, 2023

Оглавление

СОЗДАВАЯ АВТОБИОГРАФИЮ

Антаподосис Лиутпранда, или Как устроиться на службу при саксонском дворе в X веке.....	9
<i>Брахман А.А.</i>	

СВЯТОЙ И ОБЩЕСТВО

«Терпение, с которым надлежит присваивать реликвии»: О некоторых сюжетах в истории культа св. Цезария Арелатского.....	37
<i>Омельченко Д.М.</i>	

«А дача его образы, и книги, и милостынные денги... - а имянно всего не исписать»: объем и динамика денежных вкладов Ивана Грозного в монастыри.....	69
<i>Шокарев С.Ю.</i>	

Гробница святого в пространстве русского храма XVII века.....	134
<i>Мельник А.Г.</i>	

Быт шиитских паломников в Наджафе и Кербеле в XIX в.....	163
<i>Евстратов А.Г.</i>	

ИСТОРИК И ИЗОБРАЖЕНИЯ

Антихрист в Вифлееме? От Ван дер Вейдена к Босху.....	183
<i>Майзульс М.Р.</i>	

ОБРАЗ «ДРУГОГО»

«Таблица народов» в контексте культурных стереотипов о русских и немцах раннего Нового времени.....	241
<i>Келлер А.В.</i>	

ИСТОРИЯ КАК ИГРА МЕТАФОР

Политическое тело, микрокосм и зодиакальный человек: метафора тела в английском и французском религиозно-философском и политическом дискурсе XIV–XV вв. 267

Бычков П.С.

SCRIPT / ORALIA: ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ УСТНОЙ И ПИСЬМЕННОЙ ТРАДИЦИЙ В НОВОЕ ВРЕМЯ

«Искусство слова»: Протестанты в официальном дискурсе французской монархии XVII–XVIII вв. 297

Пименова Л.А.

ИСТОРИЯ НАУКИ

Отражение антикварного метода «ветхого любопытника» Уильяма Кемдена в церковно-славянском переводе «Британии» 319

Болдырева Н.А.

ИСТОРИК И ВРЕМЯ

«Как жил, кого любил, кому руки не подал»: К вопросу об этических оценках поведения студентов исторического факультета МГУ начала 40-х годов XX века 343

Левинсон К.А.

ПУБЛИКАЦИИ

«Святая земля». Глава из «Атласа, или Космографических размышлений о сотворении мира и форме сотворённого» Меркатора-Хондия 381

Герштейн А.Б.

РЕЦЕНЗИИ И РЕФЕРАТЫ

«Божественная Комедия» сквозь призму визуальных образов 403

Луцицкая С.И.

Соцветие наук для изучения исторического гербария 409

Ожунева О.В.

IN MEMORIAM

Памяти Найджела Палмера 419

Ганина Н.А.

Женщина в истории. Памяти Натали Земон Дэвис.....428
Уваров П.Ю.

Памяти Эммануэля Ле Руа Ладюри 446
Яцук С.А.

ОБ АВТОРАХ
ABSTRACTS

Contents

CONSTRICTING AN AUTOBIOGRAPHY

<i>Antapodosis</i> by Liutpraud of Cremona, or How to Get a Job at the Saxon Court in the 10 th Century <i>Brakhman A.A.</i>	9
---	---

THE SAINT AND SOCIETY

«The Patience with which Relics Should Be Appropriated» : About Some Stories in the History of the Cult of St. Caesarius of Arles <i>Omelchenko D.M.</i>	37
«His Donations are Icons, Books, and Money... and Everything Cannot Be Enumerated»: the Volume and Dynamics of Ivan the Terrible's Monetary Donations to Monasteries <i>Shokarev S.Yu.</i>	69
A Tomb of a Saint in the Space of a Russian Temple of the 17 th Century <i>Melnik A.G.</i>	134
Life of Shi'I Pilgrims in Najaf and Karbala in the 19 th Century <i>Evstratov A.G.</i>	163

HISTORIAN AND THE IMAGE

Antichrist in Bethlehem? From van der Veiden to Bosch <i>Maizuls M.R.</i>	183
--	-----

IMAGE OF THE "OTHER"

The Table of Nations in the Context of Cultural Stereotypes about Russians and Germans of the 17th — 19th Centuries

Keller A.V.241

HISTORY AS A PLAY ON METAPHORS

Body Politic, Microcosmos and Zodiac Man: Body Metaphors in English and French Religio-Philosophical and Potilical Discourse of the 14th — 15th Centuries

Bychkov P.S.267

SCRIPT / ORALIA: THE WRITT EN AND THE ORAL TRADITION IN THE EARLY MODERN TIME

«Art of the Word»: Protestants in the Official Discourse of the French Monarchy of the 17th — 18th Centuries

Pimenova L.A.297

HISTORY OF SCIENCE

Reflection of the Antiquarian Method of «Old Curious Person» William Camden in the Church Slavonic Translation of «Britainnia»

Boldyreva N.A.319

HISTORIAN AND TIME

«How Lived, Whom Loved, Whom Didn't Shake a Hand with»: on the Question of Ethical Assessments of Students' Behavior on the Faculty of History of the Lomonosov Moscow State University in the Early 1940es

Levinson K.A.343

PUBLICATIONS

The Chapter «Holy Land» in the <i>Atlas, or Cosmographic Meditations upon the Structure of the Universe and the Form of the Created</i> by G. Mercator — J. Hondius <i>Gerstein A.B.</i>	381
---	-----

BOOK REVIEWS

The Dante's «Divine Comedy» with the Eyes of Visual Images <i>Luchitskaya S.I.</i>	403
«Florilegium Scientiarum» and the Study of Historical Herbarium <i>Okuneva O.V.</i>	409

IN MEMORIAM

Nigel F. Palmer <i>Ganina.N.A.</i>	419
N. Zemon Davis <i>Uvarov P.Yu.</i>	428
E. Le Roy Ladurie <i>Yatsyk S.A.</i>	446

LIST OF THE AUTHORS

ABSTRACTS

Антихрист в Вифлееме? От Ван дер Вейдена к Босху

Майзульс М.Р.

DOI 10.32608/1607-6184-2023-31-2-7

Аннотация. На ретаблях, созданных в Нидерландах на рубеже XV — XVI вв., центральная панель часто представляет поклонение волхвов младенцу Иисусу. Однако на одноименном триптихе Иеронима Босха, который хранится в Музее Прадо, этот сюжет включает серию иконографических «аномалий». Они оставляют у исследователей подозрение, что в образе скрыто «двойное дно». Главный ключ к его интерпретации — появление в дверях яслей зловещего персонажа в красном плаще. Существует множество версий того, кто это. Самой убедительной из них остается та, что Босх ввел в сцену Богоявления фигуру иудейского Лжемессии — самого Антихриста. Ни на одном из более ранних изображений этого сюжета его не найти. Тем не менее, мы можем проследить визуальную генеалогию этого персонажа. В статье показано, что группа, состоящая из Антихриста и его спутников, восходит к группе мужчин, изображенной в дверях хлева на «Триптихе св. Колумбы» Рогира ван дер Вейдена. Босх показывает, что мир, который встречает Спасителя, ему во многом враждебен. Такая трактовка в то время была необычна, но все же не уникальна. В позднесредневековых образах, связанных с рождением и младенчеством Христа, периодически появлялись фигуры, которые олицетворяли (иудейское) неверие. Автор прослеживает, как Босх конструирует облик своих персонажей и вводит в изображение серию деталей, которые соотносят их друг с другом, но затрудняют их однозначную идентификацию.

Ключевые слова: Иероним Босх, Рогир ван дер Вейден, Поклонение волхвов, иконография, эсхатология, Антихрист, Церковь и Синагога, образ врага, символика цветов, визуальная двойственность.

Известная картина Рене Магритта с курительной трубкой и парадоксальной подписью «Это не трубка» называется «Вероломство образов» (*La trahison des images*, 1928 — 1929 гг.). Художник остроумно сформулировал, казалось бы, очевидное. Даже самое натуралистичное изображение предмета — это не сам предмет. Глядя на нарисованную трубку, мы, само собой, назовем ее трубкой, но это, конечно же, не она¹. При этом «вероломство» визуальных знаков не сводится к непростым отношениям между означаемым и означающим.

Изображения позволяют емко выразить то, что с трудом поддается словам, но во многих случаях лишены ясности, которую способно дать слово. Восприятие устной речи или письменного текста разворачивается во времени слушания или чтения. У этих процессов есть однозначный вектор. Книжная миниатюра и даже настенная роспись могут быть явлены взору почти одновременно. Порядок их «чтения», конечно, зависит от композиции образа, его сюжета, места конкретной сцены в иконографическом цикле, наличия знаков-«подсказок», и на практике восприятие едва ли бывает мгновенным. Зритель разглядывает персонажей, переходит от одной детали к другой и считывает связи между ними. Однако траектория его взгляда может быть различна и жестко не задана. Словесные описания изображений (того послания, которое они призваны донести, и того эффекта, который производят на смотрящего) неизбежно оказываются тяжеловесны, а потому нередко обманчивы.

¹ *Schmitt*. 2023: 25 — 28, Fig. 2. Аналогичные вопросы — в совершенно ином идейном контексте — занимали интеллектуалов и в Средневековье. На тимпане церкви Сан-Мигель в Эстелье (Наварра) и на множестве других изображений повторяется формула, принадлежавшая агнографу и хронисту Бальдериху Дольскому (ум. в 1130 г.): *Nec Deus est nec homo presens quam cernis imago set Deus est et homo quem sacra figurat imago* («Образ, который ты зришь, не Бог и не человек, но сей священный образ означает Бога и человека»). Эти слова напоминали о том, что образ (скажем, фигуру Христа) не следует отождествлять с его прообразом (самим Христом), и что молиться подобает не самим статуям или иконам (ведь это было бы идолопоклонством), а тем небесным персонам, которых они являют (*Favreau*. 1989: 225, 227; *Wirth*. 2013 (1): 24 — 25).

От работ, созданных более 500 лет назад Иеронимом Босхом, мы давно привыкли ждать любого «вероломства». В 1916 г. немецкий искусствовед Макс Фридендер в небольшой книге «От Ван Эйка до Брейгеля» одним из первых сформулировал эту мысль так: «Тематика большинства сохранившихся произведений Босха свойственна только ему одному: например, видения искушений, не поддающихся какому-либо рациональному пониманию, и аллегории последних вещей², некоторые другие темы заимствованы из общего репертуара, но перетолкованы и обострены за счет новоизобретенных мотивов и идей. ...»³.

Трудно сказать, какие видения доступны «рациональному пониманию», но справедливый вердикт Фридендера продолжает давнюю традицию суждений о визуальном языке Босха, которая восходит к XVI — XVII вв. Некоторые авторы того времени описывали образы, созданные этим нидерландским мастером, с помощью терминов из словаря странного, причудливого, комичного и монструозного: *drolleries*, *grylli*, *bizzarries*, *caprichos*, *disparates*, *stregozzi* и т.д. К примеру, итальянский писатель и эрудит Лодовико Гвиччардини в 1567 г. назвал Босха «благороднейшим и восхитительным создателем [*inventore*] фантастических и странных вещей»⁴. И многие из этих «вещей» явно не имели привычных обозначений и не поддавались однозначному толкованию.

Среди сохранившихся триптихов Босха есть многофигурные аллегории, сюжеты-уникумы, каких до него никто не писал. Главный пример — это, конечно, «Сад земных наслаждений»⁵. А есть привычные для того времени церковные темы в странных, нередко

² «Четырьмя последними вещами» (лат. *quattuor novissima*) называли смерть, страшный суд, преисподнюю и царствие небесное, т.е. эсхатологические судьбы человека и мира.

³ Фридендер. 2023: 73. Близкие размышления о Босхе как одиоком острове в истории позднесредневекового искусства можно найти у Эрвина Панофского (*Panofsky*. 1966: 357) и Мишеля де Серто (*De Certeau*. 1982: 71 — 76).

⁴ Koerner. 2016: 96; Bellavitis. 2018: 187 — 188.

⁵ Исследовательская литература о «Саде земных наслаждений» огромна, а интерпретации его центральной панели (идеальное состояние человечества, которое было бы возможно, не случись грехопадения; род людской до всемирного потопа; человечество в плену у страстей и пороков, ведущих в преисподнюю, и т.д.) часто оказываются несовместимы друг с другом. Приведу лишь две из недавних монографий, которые позволяют сориентироваться в толкованиях «Сада», предложенных в XX в.: Falkenburg. 2011, Carroll M.D. 2022

зловещих трактовках. Эти образы, некоторые из которых предназначались для алтарей храмов, заставляют задаться вопросом: стоит ли искать за новой формой и новое, неконвенциональное содержание? Или мы слишком экзотизируем Босха, попадаем в ловушку его визуальной изобретательности и пытаемся отыскать в его триптихах двойное дно (ереси, алхимии, астрологии и т.д.), которого на самом деле там нет? Мишель де Серто, критикуя попытки исследователей расшифровать «Сад земных наслаждений», отыскать значение каждой из многочисленных сцен и деталей, вывести из коловращения форм ясное религиозное, моральное или философское послание, предполагал, что удивительный триптих намеренно создан так, что вызывает к толкованию, но никогда ему не поддается. По этой смелой гипотезе (возникшей из невозможности ясно интерпретировать или подтвердить уже предложенные интерпретации), «Сад» лишь создает иллюзию того, что в нем скрыт шифр, а к нему нужен ключ⁶.

Еще одна работа Босха, которая вызывает похожие сомнения, — это «Поклонение волхвов» («Эпифания») из Музея Прадо (илл. 1), главный герой многих статей и нескольких монографий, в том числе моей книги, вышедшей в 2021 г.⁷ Конечно, сложность интерпретации этого церковного сюжета не идет ни в какое сравнение с вызовом, который бросает «Сад земных наслаждений»⁸. Однако тип вопросов, возникающих у историков, аналогичен.

В этой статье я хотел бы вернуться к проблеме идентичности т.н. «четвертого короля» — загадочного персонажа, стоящего в дверях хлева, а через нее — к более широкому вопросу о том, как Босх работал с визуальными источниками.

⁶ De Certeau. 1982: 74.

⁷ Madrid. Museo Nacional del Prado. № P02048. См.: Silver. 2001: 636 — 641, Fig. 13, 14; Koldeweij, Vandenbroeck, Vermet. 2001: 156 — 157; Acres. 2013: 163 — 169; Ilsink et al. 2016: 198 — 215, № 9; Wamel. 2016; Koerner. 2016: 106 — 133; Strickland. 2016; Ilsink, Koldeweij, Spronk. 2018; Falkenburg. 2018; Falque. 2019: CCXIX — CCXX, Cat. 259; Косякова. 2019: 328 — 344; Alcoy. 2020: 331 — 462; Майзульс. 2021; Silver. 2022 (1): 23 — 27. Harris. 1995. P. 53 — 56

⁸ Об иконографии волхвов в целом см.: Trexler. 1997; Beaud. 2022.



Илл. 1: Иероним Босх. Поклонение волхвов (триптих в открытом состоянии), ок. 1490 — 1500 гг. *Madrid. Museo Nacional del Prado. № P002048*

I

В самом конце XV в. бюргеры из Антверпена — Петер Схейве, богатый торговец тканями, одно время занимавший пост бургомистра города, и его вторая жена Агнес де Грамме — заказали Босху триптих с изображением трех волхвов («королей»), принесших дары младенцу Христу. Этот образ был не первым для мастера из Хертогенбоса подходом к теме Богоявления⁹. Однако он отличается от других «Поклонений», созданных Босхом или его подражателями и тем более от бесчисленных версий этого сюжета, которые на рубеже Средневековья и Нового времени писали другие нидерландские мастера, множеством необычных деталей, вокруг которых не утихают споры.

Некоторые исследователи — например, Лотте Бранд Филип, автор известной статьи о триптихе (1953), и Дебра Стрикленд, вы-

⁹ *Alcoy. 2020: 325 — 331.*

пустившая о нем подробную монографию (2016), — отстаивают тезис о том, что перед нами изображение с двойным дном¹⁰. Традиционный христианский сюжет, едва заметно вывернутый наизнанку. Вместе с радостным триумфом (все народы земли в лице трех волхвов признают божественность новорожденного мессии) — напоминание о вездесущности зла. Спаситель, сидящий на коленях у матери, окружен персонажами, некоторые из которых принадлежат к миру иноверия и, скорее, противостоят младенцу. Странные детали в одеждах волхвов (например, сирены, вышитые на белоснежном одеянии чернокожего гостя) и их дарах подсказывают, что и они как-то связаны с заговором, выстроенным против Иисуса¹¹.

По более осторожной формулировке Джозефа Кернера, поклонившись Христу, «короли» показывают, что отринули языческие культы. Однако у Босха они все равно остаются посланцами радикально чуждых культур¹². Более того, историк причисляет к враждебным чужакам и еврейских пастухов, заглядывающих во двор, где волхвы вручают дары младенцу. По его версии, крючковатый нос одного из них перекликается с печальной мордой осла, который в средневековой традиции часто олицетворял иудеев, не признавших Иисуса мессией¹³.

Эта трактовка опирается на анализ деталей триптиха, многие из которых — как и в других работах Босха — кажутся амбивалентными. Характерный пример — дар старшего из волхвов: золотая скульптурная группа, представляющая жертвоприношение Авра-

¹⁰ Philip. 1953; Strickland. 2016.

¹¹ Некоторые исследователи предполагают, что Босх отнес к врагам новорожденного Спасителя не только мрачных персонажей, притаившихся в хижине, и, возможно, кого-то из волхвов, но и пастухов, которые выглядывают из-за стены и устроились на крыше хлева. Как пишет Ларри Сильвера, «Поклонение» Босха следует нидерландской визуальной традиции [*этого сюжета* — М.М.], но вводит в него множество указаний на человеческую злобу и дурные поступки. И волхвы, и пастухи, первыми засвидетельствовавшие рождение Христа и олицетворявшие универсальность христианского послания, адресованного всем странам и сословиям, здесь отмечены Босхом как агенты зла или фигуры подозрения, олицетворения, недоверия, которые представляют падший мир, изображенный на заднем плане» (Silver. 2022: 27).

¹² Koerner. 2016: 119. О тревожной амбивалентности волхвов см. также: 118 — 127.

¹³ Koerner. 2016: 106 — 113. Об осла в иконографии «Поклонения волхвов» и его антииудейских интерпретациях см.: Майзульс. 2021: 135 — 143.

ама (Быт. 22:1 — 13)¹⁴. Ангел останавливает руку патриарха, готового, по Божьему повелению, заколоть любимого сына Исаака, а за алтарем уже стоит овен, который будет зарезан вместо мальчика. Эту сцену в христианской традиции рассматривали как прообраз крестной смерти Христа во искупление грехов человечества. Поэтому в сцене «Поклонения волхвов» она — в духе средневековой типологии, видевшей в событиях Ветхого Завета предвозвестия событий Нового Завета, — напоминает зрителю о муках, ожидающих новорожденного Богочеловека.

Но есть одна необычная деталь. Под диском, на котором установлены фигуры, сидят три жабы. Они изображены так, что больше напоминают живых существ, чем элементы скульптурного декора — ножки статуэтки. Во многих работах Босха граница живого и неживого оказывается размытой. Зрителю трудно определить, что перед ним: изображение некоего персонажа или изображение его изображения¹⁵.

Как и во всей церковной иконографии, у мастера из Хертогенбоса жабы воплощали нечистоту и были устойчиво связаны с демонами¹⁶. Можно сказать, что художник показал демонических гадов, придавленных тяжелой скульптурой. Ведь на фасадах готических соборов добродетели часто попирают пороки, а святые — поверженных ими язычников или еретиков¹⁷. Так и здесь перед нами символ грядущего искупления, победы Христа над дьяволом — необычный по форме, но конвенциональный по содержанию.

Действительно, тяжелая скульптура *придавливает* жаб к земле. Однако некоторые историки (на мой взгляд, менее убедительно) интерпретируют этот мотив противоположным образом. Они утверждают, что внешне благочестивый дар *опирается* на нечистых гадов. Действительно, в них можно увидеть «ожившие» ножки, на которых стоит скульптура¹⁸. Значит, Босх стремился пока-

¹⁴ Jacobs. 2000: 1035; Silva Maroto. 2016: 196, Fig. I.22; Strickland. 2016: 95; Falkenburg. 2018: 61 — 62, Fig. 2.3; Ilsink, Koldeweij, Spronk. 2018: 48, Fig. 57; Майзульс. 2021: 116, Рис. 66.

¹⁵ Falkenburg. 2018: 65 — 66.

¹⁶ Koldeweij, Vermet, Kooij. 2001: 143 — 152. О символической роли жаб в средневековом искусстве и проповеди см.: Berlioz. 1999.

¹⁷ Gombrich. 1969: 75.

¹⁸ Ножки в виде живых существ (царственных львов, драконов и т.д.) часто

зять, насколько зло вездесуще. По формулировке Кёрнера, дар первого волхва — безусловно типологический. Но Босх ставит под сомнение и чуть ли не подрывает логику, лежащую в основе средневековой типологии. «Как артефакты чуждых культур, дары волхвов одновременно прообразуют и взламывают историю, к которой они оказались причастны. Золотая скульптура, буквально опирающаяся на дьявольских жаб, укоренена в иудейском прошлом». Типология утрачивает определенность¹⁹. Ларри Сильвер сформулировал близкую мысль более аккуратно: фигуры жаб, чьи черные силуэты так контрастируют со светлой песчаной почвой, показывают, что зло — под прикрытием красоты и добрых дел — может пробраться даже в самое святое место²⁰.

Все исследователи видят одно и то же — скульптурную группу с изображением жертвоприношения Авраама и трех жаб под ней. Только одни интерпретируют ее как триумф добра над злом (христианский символ придавливает демонических жаб), а другие — как наступление зла, скрывающегося под покровом добра (христианский символ опирается на дьявольских жаб). В первом случае Босх как истинный *inventor* создает необычный образ, но вкладывает в него конвенциональное послание в духе средневековой типологии, во втором он придает новый, неконвенциональный для той эпохи, смысл самому сюжету Богоявления.

II

Несмотря на разногласия в трактовках, историки и искусствоведы, писавшие о мадридском триптихе, сходятся на том, что ключ к его необычной иконографии дает фигура бородатого человека, который стоит в дверях хижины (в контексте сюжета — хлева), где недавно родился Иисус (илл. 2).

встречаются в средневековой мебели и различной церковной утвари, реликвари-ях и монстранцах. См., например, латунный аналой с фигурой орла (символом апостола Иоанна) и множеством других изображений, отлитый в Маастрихте около 1500 г. Массивная конструкция опирается на три львиные фигурки (New York. The Metropolitan Museum of Art. The Cloisters Collection. № 68.8). Так что ножки-жабы — это демоническая вариация на привычную в то время тему.

¹⁹ Koerner. 2016: 124.

²⁰ Silver. 2006: 170, 172; Silver. 2022 (1): 25.



Илл. 2: Иероним Босх. Поклонение волхвов (фрагмент), ок. 1490 — 1500 гг. *Madrid. Museo Nacional del Prado. № P002048*

В облике этого персонажа соединено множество необычных деталей: красный плащ, надетый на голое тело; странный тюрбан, оплетенный терниями; бледная кожа на теле и загорелая на лице; вторая коническая корона, которую он держит в руках; круглая рана на ноге, помещенная в стеклянный реликварий, и т.д. Личность и роль этого господина в сюжете не до конца ясны. Одни авторы описывали его облик как полный радостного достоинства, другие — явно с большими основаниями — как зловещий и мрачный. Важно, что до Босха в сценах Богоявления такого странного персонажа не встретить. Да и после него он появляется только в копиях и еще более многочисленных вариациях триптиха из Музея Прадо.

Исследователи предложили человеку, стоящему в дверях, немало имен и ролей. В нем видели одного из придворных или слуг, прибывших в Вифлеем вместе с волхвами; кого-то из эмиссаров или шпионов, посланных царем Иродом; первого человека Адама, который встречает Нового Адама — Христа; олицетворение ереси; иудейского первосвященника, мужскую персонификацию Синагоги (*Archisynagogus*) или «красного еврея» из апокалиптических преданий, т.е. воплощение сил, не признавших Христа Спасителем, а потому враждебных ему и Церкви; наоборот, самого Мессию как «мужа скорбей», о котором говорил пророк Исаия (Ис. 53:3-4), а значит, образ-префигурацию Страстей Христовых; прокаженного с раной на ноге; безумца или шута, который следует за своим господином — вторым волхвом; Сатурна из астрологической символики;

персонификацию низшего из металлов, свинца, из символики алхимической²¹.

По еще одной версии, это языческий прорицатель Валаам из города Пефор на Верхнем Евфрате. В его предсказании «Вижу Его, но ныне еще нет; зрю Его, но не близко. Восходит звезда от Иакова, и восстает жезл от Израиля, и разит князей Моава и сокрушает всех сынов Сифовых» (Числ. 24:17) христианские богословы нашли указание на вифлеемскую звезду и рождение Христа²². На исходе Средневековья подробнее всего о волхвах, чудесной звезде, которая привела их в Иерусалим и Вифлеем, и о том, что случилось с ними после возвращения в далекие царства, можно было узнать из «Истории трех царей» немецкого кармелита Иоанна Хильдесхаймского (между 1310 и 1320 — 1375 гг.)²³. Он начинает рассказ как раз с пророчества Валаама. По его словам, иудеи называют его не пророком, а вещуном и утверждают, что он предрекал будущее с помощью дьявольского колдовства. Христиане же видят в нем первого из пророков-язычников, который обращался к язычникам (*propheta gentium ex gentibus*) и возвестил им о грядущем рождении Спасителя. Тем самым он проложил дорогу волхвам — язычникам, признавшим Иисуса мессией²⁴.

В других авторитетных текстах — например, «Общепринятой глоссе» (*Glossa ordinaria*), составленной в XII в., — Валаама оценивали не столь позитивно. Там он представал как идолопоклонник и колдун, специалист по проклятиям, знавший с демонами. Ведь Господь не всегда обращается к людям через праведников²⁵. В XIII в. Бонавентура даже упоминал Валаама среди предтеч Ан-

²¹ См. краткий перечень версий: *Alcoy*. 2020: 386 — 395.

²² В «Зерцалах человеческого спасения» Валаам со своим предсказанием о звезде служил одним из ветхозаветных *типов* рождения Девы Марии — будущей матери Спасителя (*Lutz, Perdrizet*. 1907: 7, 8). Благодарю Михаила Рогова, который обратил мое внимание на этот момент.

²³ *Hortsmann*. 1886; *Иоанн Хильдесхаймский*. 1998.

²⁴ *Harstmann*. 1886: 211 — 212, 218. В Средние века существовало представление о том, что волхвы пришли из тех земель, где некогда жил Валаам (*Durier*. 1914: 252).

²⁵ *Patrologia Latina*. 113: 419 — 421. В одной из Морализованных Библий, созданных в Париже в XIII в., изображен Господь, который приказывает Валааму возвещать людям только то, что Он ему скажет (Числ. 22:35). Ниже идет сценатолкование с краткой подписью. Тут Валаам означает «неверных» (*infideles*). Чем активнее они пытаются сокрушить Церковь, чем больше Господь ее возвеличивает и укрепляет (Oxford. Bodleian Library. Ms. Bod. 270b. Fol. 82).

тихриста — наряду с Ламехом, Нимродом, Голиафом и Иудой и другими библейскими злодеями²⁶.

Как писал Вальтер Бозинг, на триптихе Босха «Валаам выступает не только предтечей волхвов — у него здесь еще одна, и более незавидная, роль. Хотя он отказался выполнить просьбу Валаака и проклясть израильтян, впоследствии он все же вступил в сговор с моавитянами, чтобы склонить «сынов Израилевых к отступлению от Господа», т. е. к идолопоклонству. В Средние века его воспринимали не только как пророка, но и как ересиарха, основателя ложного вероучения. Потому-то художник и поместил его в полуразрушенный хлев [...] Образом этого «растлителя умов» и лжепророка Босх еще раз напоминает нам о противопоставлении христианской Церкви и иудейской Синагоги»²⁷.

В этой трактовке есть и сильная сторона (Бозинг прав, что этот персонаж воплощает мир неверия и, вероятно, в замысле Босха, соотносится с иудаизмом), и уязвимое место. Даже если в библейской традиции и христианской экзегезе язычник Валаам балансировал на грани избранности и отверженности, неясно, зачем Босх стал бы его изображать в столь необычном и, главное, зловещем облике. Ведь в контексте Поклонения волхвов он все же выступает как пророк, возвестивший о рождении мессии в роде Иакова, а не как языческий колдун и тем более не как враг Христа.

Эрнст Гомбрих в 1969 г. предположил, что человек в красном плаще — это сам царь Ирод Великий, который, узнав о рождении соперника — царя иудейского, приказал истребить всех младенцев в городе Вифлееме, где тот появился на свет (Мф. 2:16). В соответствии с евангельской историей, Ирод остался в Иерусалиме, однако лицемерно заявил волхвам, что тоже хочет поклониться младенцу (Мф. 2:8)²⁸. Например, в одной из позднесредневековых мистерий

²⁶ *Emmerson*. 1981: 30.

²⁷ *Бозинг*. 2001: 70, 72.

²⁸ В моей книге «Между Христом и Антихристом. «Поклонение волхвов» Иеронима Босха» я, к сожалению, неточно изложил аргумент Гомбриха: «Хотя в соответствии с евангельской историей Ирод остался в Иерусалиме, по одной из средневековых легенд, он тайно последовал за волхвами» (*Майзульс*. 2021: 31). В действительности исследователь говорил о том, что Ирод был изображен так, *словно* он побывал в Вифлееме, чтобы поклониться младенцу, а на самом деле, чтобы его убить. В постановках мистерий и в средневековой иконографии события, происходившие в разное время, часто представляли одновременно —

из Йоркского цикла он, услышав, что трое волхвов идут к новорожденному царю, решил все у них разузнать и сказал: «Пойду, хоть путь лежит далек, я с вами, до исхода дня»²⁹. Босх, по версии Гомбриха, изобразил Ирода в дверях хижины — так словно бы тот добрался до Вифлеема. Стоящие за ним мрачные персонажи — это его жестокие слуги и иудеи, которые, в отличие от волхвов-язычников, не признали в младенце мессию.

Действительно, придворные, книжники и фарисеи, которые советуют Ироду, как ему обмануть волхвов и как отыскать младенца-соперника, — фигурируют во многих позднесредневековых мистериях. Например, в Страстной мистерии (середина XV в.) Рауля Гребана к испуганному государю обращаются еврейские старейшины Гамалиэль, Зоробабель и Робоам, а также рыцарь Гермоген и граф Адрак³⁰. По логике Гомбриха, зловещие персонажи, выглядывающие из хижины, принадлежат к числу таких подручных царя-злодея. По преданию, воспроизведенному в Средние века в «Школьной [в более привычном переводе — Схоластической] истории» Петра Коместора, а затем во множестве других текстов, за приказ перебить вифлеемских младенцев Ирод был наказан некой кожной болезнью. Смердные язвы поразили все его тело, в том числе ноги³¹. Потому Гомбрих полагал, что кровоточащая рана на ноге «четвертого короля» — отсылка к этой истории. По версии исследователя, Ирод взял в руки корону, принадлежащую второму волхву, чтобы выдать себя за его слугу и скрыть, кто он на самом деле³².

в соседних помещениях или регистрах пейзажа. Потому Гомбрих предполагал, что в какой-то из мистерий Ирода, который со своими советниками и книжниками строил козни против Иисуса, могли показать рядом с волхвами, принесшими свои дары в Вифлеем. А Босх уже совместил эти линии повествования в одну и ввел коварного царя в саму сцену Поклонения (*Gombrich*. 1969: 84 — 87). О соседстве встречи волхвов с Иродом и их прихода к Иисусу в иконографии Поклонения в XII в. см.: *Beaud*. 2022: 177.

²⁹ *Мистерии Йоркского цикла*. 2014: 215.

³⁰ *Paris, Raynaud*. 1878: 77 — 83. См.: *Muir*. 2003: 106 — 107; *Edminster*. 2016: 149 — 172; *Beaud*. 2022: 181 — 183.

³¹ *Patrologia Latina*. 198: 1546. См. также: *Durier*. 1914: 275; *Beaud*. 2022: 177 (п. 31).

³² *Gombrich*. 1969: 75 — 89. См.: *Dixon*. 2005: 212; *Silver*. 2006: 172; *Aragonés Estella*. 2013: 76; *Koerner*. 2016: 114 — 115; *Strickland*. 2016: 76; *Falkenburg*. 2018: 66 — 68.

По еще одной гипотезе, которую в 1953 г. выдвинула Лотте Бранд Филип, перед нами мессия, которого ждали иудеи, т.е., с точки зрения христиан, лжемессия или сам Антихрист³³. В подтверждение этой идентификации исследовательница ссылалась на параллели между еврейскими преданиями о грядущем мессии и обликом человека, стоящего в дверях хижины. Зловещие персонажи, которые прячутся внутри хижины, — это не свита волхвов и не шпионы Ирода, а слуги Антихриста. Кроме того, все они, вероятно, олицетворяют Синагогу — еврейский мир, который отказался признать в Иисусе мессию и обрек его на смерть³⁴. Развивая гипотезу Филип, Дебра Стрикленд писала, что современники Босха могли видеть в этой фигуре *одновременно* Ирода и Антихриста. В апокалиптическом дискурсе они бывали связаны. К примеру, калабрийский аббат-визионер Иоахим Флорский (ок. 1135 — 1202), чьи пророчества сильно повлияли на всю средневековую апокалиптику, называл Ирода первым предтечей Сына погибели³⁵.

Предположение, что человек, стоящий в дверях хижины, — Антихрист, означает, что Босх совместил в сцене поклонения волхвов два важнейших момента истории³⁶. Он перебросил мост от первого

³³ В позднесредневековой католической традиции Антихрист был теснейшим образом связан с иудеями, в которых видели его главных клеветов (*Gow*. 1995 (1); *Strickland*. 2011; *Strickland*. 2016: 53 — 58, 76 — 89). В реальных иудейских общинах, особенно среди ашкеназов, эсхатологические ожидания подпитывались мечтой о возмездии. Грядущий мессия должен был покарать христиан (Эдом) за угнетение своих собратьев. Этот аспект еврейской апокалиптики в той или иной мере был известен христианам и укреплял их в убеждении, что иудеи с нетерпением ждут прихода Антихриста (*Yuval*. 2012).

³⁴ *Philip*. 1953: 267 — 274.

³⁵ *Strickland*. 2016: 76. Средневековые экзегеты приписывали Христу длинный ряд ветхозаветных *типов*, включавший Авеля, Исаака и царя Давида. Свои прообразы, или предтечи, были и у Антихриста. В этот список, в частности, включали Каина, Нерона и царя Ирода. См. *Marshall*. 1972: 726 — 727; *Emmerson*. 1981: 26, 121.

³⁶ Фигура Антихриста, стоящего на входе в хижину, напоминает и о противоположном образе — самом Христе. На гравюре, выполненной в 1565 г. Филиппом Галле по рисунку Питера Брейгеля Старшего, в дверях ветхой хижины-овчарни мы видим Христа в облике Доброго пастыря. Он держит на плечах овцу, а еще несколько овец стоят вокруг, подняв на него глаза. Над косяком идет латинская надпись «Я есмь дверь для овец». Со всех сторон строение осаждают злодеи: «разбойники» и «волки» (Ин. 10:1 — 16), которые через дыры в стенах вытаскивают овец (New York. The Metropolitan Museum of Art. № 53.601.15(60)). Дверь тут — путь спасения: «Я есмь дверь: кто войдет Мною, тот спасется, и войдет, и выйдет, и пажить найдет» (Ин. 10:9) (*Janssens*. 2013

пришествия Христа к последним временам, когда должно случиться финальное противостояние между Церковью и силами тьмы. И ввел в радостно-триумфальное действо (ведь перед нами Поклонение волхвов — первое явление Спасителя) сумрачного антипода Христа. По версии Филиппа, эта фигура воплощает силы зла, которые с самого начала угрожают Богочеловеку, а через него — всем христианам³⁷. Если в дверях стоит Антихрист, то круглая кровотокающая рана на его ноге, заключенная в стеклянный реликварий, может быть интерпретирована не как проявление физического недуга и даже не как внешний знак внутреннего разложения (духовной проказы), а в первую очередь как дьявольская пародия на гостию — тело Христово³⁸.

Идентификацию человека в дверях с Антихристом разделяют не все специалисты по Босху. Например, Ларри Сильвер, соглашаясь с тем, что этот персонаж и стоящие за ним люди явно враж-

— 2014: 175, Fig. 4). Во второй половине XVI в. этот сюжет стал камнем преткновения между католиками и протестантами. Для первых «разбойники» — это еретики, осаждающие истинную Церковь, для вторых — католики: папа, епископы, монахи и прочие враги Евангелия (а слова Христа о себе как о двери спасения подтверждают правоту Лютера, учившего о спасении только верой, *sola fide*). На более ранних немецких гравюрах с близким сюжетом — например, у Ганса Зебальда Бехама (1524 г.) — на крышу овчарни забираются католические монахи и клирики. Но они не слышат Христа и представляют его врагов (*Janssens*. 2013 — 2014: 172 — 174, Fig. 2). На «Поклонении волхвов» Босха зло скрыто в хижине. В этом сюжете все наоборот: зло осаждает овчарню-церковь снаружи.

³⁷В одном из видений Иоанна Богослова дракон, низверженный на землю, «начал преследовать жену, которая родила младенца мужеского пола» (Откр. 12:13). В средневековой экзегезе дракона традиционно соотносили с дьяволом, «жену» — с Девой Марией, а младенца — с Христом. Сатана с самого начала угрожает младенцу и строит козни против Церкви. См.: *Marshall*. 1972: 725 — 726.

³⁸Почему рана расположена именно на ноге? Тут существуют разные объяснения. В позднесредневековой иконографии Страстей воинов-мучителей Христа регулярно изображали с различными кожными недугами, воплощавшими их духовную нечистоту. Во многих случаях нарыв на бритом черепе был прикрыт своего рода небольшим пластырем. У немецкого художника Ганса Мюльчера на одной из панелей Вурцахского алтаря (1437 г.) воин, который тащит Христа на веревке вперед, на Голгофу, получил такую же рану на правой ноге, ниже колена. Она прикрыта небольшим светлым четырехугольником (Berlin. Gemäldegalerie. № 1621). Кровь, которая из-под него сочится, явно противопоставляется крови, стекающей по израненным ногам Спасителя. Кажется, что Босх оттолкнулся от похожего образа, но поместил ногу Антихриста в стеклянный сосуд, придал пластырю форму круга и тем самым соотнес его с гостией.

дебны младенцу Христу, утверждает, что он все же изображен не как сам себе господин, а как один из последователей волхвов. Ведь он держит в руках корону, принадлежащую второму из «королей». Многие детали его облика (жабы на зеленой ленте с колокольчиком, человеческие фигуры, хватающие птиц, на шлеме) переключаются с необычными элементами в одеяниях или дарах волхвов. Они точно связаны, но для Сильвера первичны три «короля», а персонаж в красном плаще лишь продолжает их дело, идет за ними³⁹.

По точной формулировке Джозефа Кёрнера, «глубинной структурой босхианского образа» служит ощущение вездесущего присутствия зла (*enmity*). При этом фигуры врагов, угрожающих Христу и святым, часто неузнаваемы. На «Поклонении волхвов» из Прадо в дверях хижины стоит Враг, чей образ намеренно сделан неопределенным, глава «тайного стовора, который стал явным благодаря рождению Христа»⁴⁰. Исследователь подразумевает, что личность бородатого человека в красном плаще не была очевидна и для зрителей — современников Босха, что это собирательный образ, и он специально изображен так, что ему трудно присвоить имя.

Кёрнер явно прав в том, что фигура «четвертого короля» не похожа на многочисленные изображения Антихриста как монархатирана или проповедника-соблазителя, которые дошли до нас от XV в.⁴¹ При этом я склонен думать, что перед нами все-таки он. Один из аргументов в пользу этой интерпретации состоит в том, что на внешней стороне створок триптиха Босх поместил известное евангельское чудо, зримое доказательство реального присутствия крови и плоти Христовых в Святых дарах — Мессу св. Григория. По вертикальной оси симметрии, ровно на стыке он написал скорбного Спасителя в терновом венце и с ранами на руках, который восстает из саркофага, стоящего на алтаре. Часть фигуры изображена на одной створке, часть — на другой. При открытии триптиха тело Спасителя раскрывается, делится на две части. И перед взором молящегося открывается сцена Поклонения волхвов, где ниже, чуть левее центральной оси стоит господин в тюрбане с колючими ветвями (это пародия на терновый венец) и в красном плаще (это

³⁹ Silver. 2006: 173.

⁴⁰ Koerner. 2016: 114, 117, 143 — 145.

⁴¹ Об иконографии Антихриста см.: Emerson. 1981: 108 — 145. См. также: McGinn. 1994.

пародия на образ страдающего Христа — Мужа скорбей)⁴². Такое композиционное решение и продуманная переключка деталей, на мой взгляд, подсказывают, что перед нами дьявольский подражатель и оппонент Спасителя — Антихрист.

Как и в других работах Босха, на «Поклонении волхвов» многое построено на соотношении цветов и форм. При этом не всегда ясно, какие из них символически значимы, а какие — нет. Так, первого и второго волхвов объединяет стиль украшений на рукавах и тяжелом наплечнике. Но в том же стиле выдержана корона, которую держит в руках Антихрист⁴³. Первого и третьего волхвов связывают фигуры птиц, держащих в клювах красную ягоду или шарик. У первого две птицы сидят на шлеме, у третьего одна — на сосуде с благовониями, который он принес в дар Христу. Между третьим волхвом и Антихристом тоже есть немало переключек: колючки (у чернокожего волхва — на воротнике, у Антихриста — на шлеме), золотая цепочка (у волхва к ней прикреплен флакон в форме клубники, у Антихриста она идет от золотого обруча на руке к шлему), а также нити и серьги с жемчугом.

Важно, что в некоторых из только что упомянутых случаев сходство не полное, а частичное. Белые тернии, оплетающие воротник и наплечник третьего «короля», отличаются от зеленых колючек, обвернутых вокруг шлема Антихриста. У волхва жемчужная серьга вдета в ухо (как у множества чернокожих волхвов, каких писали другие нидерландские и немецкие художники позднего Средневековья), а у Антихриста — в правую ногу. Означает ли это, что третий волхв связан с врагом Спасителя и тоже принадлежит к миру зла? Или скорее, что он — будучи язычником из далеких экзотических земель — воплощает культурную и религиозную инаковость, которая у Антихриста доведена до предела? Либо, что у «короля» терновый венец на одежде прообразует будущие Страсти Христовы, а колючие ветки на шлеме Антихриста пародируют терновый венец, ведь он сам — дьявольская пародия на Спасителя? Не на все из этих вопросов можно дать однозначный ответ. И дело не только

⁴²О Мессе св. Григория и ее роли на триптихе Босха см.: *Vynut*. 2006; *Strickland*. 2016: 135 — 190; *Falkenburg*. 2018; *Alcoy*. 2020: 430 — 448.

⁴³Вторая корона Антихриста и наплечник второго волхва одного цвета, близкой конической формы и украшены одинаковыми красными и зелеными камнями в золотой оправе.

в том, что какие-то из «ключей» к образам Босха со временем были утеряны, но и в самой природе его визуального языка.

III

Стиль письма и иконография Босха для того времени непривычно индивидуальны. При этом очевидно, что у многих из его «изобретений» (на уровне отдельных деталей или сюжетов в целом) были визуальные прообразы⁴⁴. В некоторых случаях мы можем их отыскать или хотя бы указать на явные параллели в искусстве позднесредневековых Нидерландов.

Например, хорошо известно, что демоны - гибриды, которые населяют его работы, посвященные преисподней и искушениям святых, тесно связаны с миром книжных и архитектурных маргиналий. Только Босх перенес их с книжных полей или «окраинных» пространств храмов в центр своих триптихов или других образов и придал им беспрецедентное анатомическое правдоподобие⁴⁵. Отряды демонов - воинов и фантастические боевые конструкции на «Страшном суде» из Вены явно перекликаются с осадными машинами, какие можно найти на иллюстрациях к позднесредневековым хроникам и трактатам о военном искусстве⁴⁶. У его корабейника, который изображен на внешних створках «Воза сена» и на панели от разделенного ретабля, которая сейчас хранится в Роттердаме, есть прямой аналог в Бреде, в 50 км от Хертогенбоса — родного города художника. На одном из мизерикордов в церкви Девы Марии (Гроуте-Керк) там около 1480 г. был вырезан путник с корабом за спиной. Он оглядывается назад и тяжелой палкой отгоняет пса, — все как у Босха⁴⁷. Необычное растение с длинными острыми листьями, растущее за спиной у Адама на левой, эдемской, створке «Сада земных наслаждений», — это драконово дерево (*dracaena draco*). Босх, видимо, скопировал его с гравюры Мартина Шонгауэра с изображением бегства Святого семейства в Египет (ок. 1470 —

⁴⁴См. подробнейший обзор, сделанный Дирком Баксом (*Bax*. 1979: 324 — 369).

⁴⁵*Bellavitis*. 2018: 187 (п. 6); *Pokorny*. 2022. См. также: *Carroll*. 2022: 23-28.

⁴⁶*Pinson*. 2014. В целом предметы (ножи, горшки, музыкальные инструменты и т.д.), преобразованные фантазией Босха в тела демонов или элементы адского пейзажа, изображены довольно натуралистично и явно говорят об особом внимании к миру вещей и бытовой культуре его родных Нидерландов (*Koldeweij, Vermet, Kooij*. 2001: 153 — 205).

⁴⁷*Koldeweij, Vermet, Kooij*. 2001: 143, Ill. 14.5; *Silva Maroto*. 2016: 75, Fig. II.3.

1475 гг.) или из «Нюрнбергской хроники» Гартмана Шеделя (1493 г.)⁴⁸. Заимствование формы не обязательно означает перенос содержания, но подсказывает возможное направление интерпретации — в случае Босха это уже немало.

Вернемся к «Поклонению волхвов» из Прадо. У Антихриста, стоящего в дверях хижины, при всей уникальности его облика, все же есть визуальные прототипы. И это важный момент, который до сих пор редко привлекал внимание исследователей. Эсперанса Арагонес-Эстелья в статье под названием «Красный еврей», или почему персонаж «Эпифании» Босха это не Антихрист» убедительно показала, что композиция группы, состоящей из «четвертого короля» и пятерых его клеветников, восходит к «Триптиху св. Колумбы» (ок. 1455 г.) (илл. 3, 4)⁴⁹. Он был написан Рогиром ван дер Вейденом — одним из самых влиятельных художников XV в.⁵⁰ Ниже я хотел бы подкрепить и развить наблюдения испанской исследовательницы.

⁴⁸ *Silva Maroto*. 2016: 76 — 77, Fig. II.4, II.5.

⁴⁹ *Aragonés Estella*. 2013: 77 — 84. См. также: *Alcoy*. 2020: 334, Ill. 288. Роза Алкой предполагает, что зловеющая группа, собравшаяся у Босха внутри хижины, скомпонована так же, как у более ранних художников — группы из нескольких пастухов, пришедших поклониться новорожденному мессии (*Alcoy*. 2020: 460 — 461, Ill. 393 — 394). Она сопоставляет «Поклонение волхвов» из Прадо с «Рождеством» Робера Кампена (ок. 1430 г.) (Dijon. Musée des Beaux-Arts. № CA 150).

⁵⁰ München. Alte Pinakothek. № WAF 1189. Предположения о том, что Босх мог быть знаком с иконографией ван дер Вейдена, звучали уже давно (*Bas*. 1979: 329). О «Триптихе св. Колумбы» и его влиянии на нидерландскую и немецкую живопись см.: *Pächt*. 1994: 53 — 66; *Acres*. 1998: 422, 431, 444 — 445, Fig. 21; *Grand Ry*. 2000: 350; *Jolly*. 2002: 204 — 205, Fig. 11.1; *Ridderbos, Buren, Veen*. 2005: 36 — 42, Fig. 42; *Borchert*. 2008: 87; *Borchert*. 2011: 69 — 74; *Jacobs*. 2012: 128 — 131; *Late Gothic*. 2021: 197 — 203; *Jacobs*. 2022: 165 — 207, Fig. 3.1; *Kemperdick, Eising, Borchert*. 2022: 25 — 26, 114 — 118, Fig. 1.



Илл. 3: Рогир ван дер Вейден. Триптих св. Колумбы, ок. 1455 г. *München. Alte Pinakothek. № WAF 1189*



Илл. 4: Слева: Рогир ван дер Вейден. Поклонение волхвов (фрагмент), ок. 1455 г. Справа: *Иероним Босх. Поклонение волхвов* (фрагмент), ок. 1490 — 1500 гг.

На левой створке масштабного (140 x 298 см) ретабля изображено Благовещение, на правой — Принесение во храм, а в центре — Поклонение волхвов. Это один из первых нидерландских триптихов, на котором Поклонение предстает не на створках, а в центре, как главный сюжет. Алтарный образ, возможно, был заказан кёльнским купцом Иоганном Ринком и предназначался для церкви св. Колумбы. До 1164 г. реликвии, считавшиеся мощами трех волхвов, хранились в Милане. Взяв и разрушив город, император Фридрих Барбаросса передал их в дар своему канцлеру и кёльнскому архиепископу Райнальду фон Дасселю. Благодаря новому сокровищу, заключенному в драгоценную раку, созданную Николаем Верденским, Кёльн превратился в один из главных паломниче-

ских центров Европы, наряду с Римом, Сантьяго-де-Компостелой и Кентербери⁵¹. На исходе Средневековья Кёльн, один из богатейших городов германского мира, был важным художественным центром, который поддерживал тесные контакты с Нидерландами⁵².

Триптих из церкви св. Колумбы, подобно многим работам ван дер Вейдена, быстро превратился в образец для других живописцев, граверов и витражных дел мастеров. Общую иконографическую схему или отдельные элементы из него заимствовали как немецкие, так и фламандские художники. Одним из них был Ганс Мемлинг, написавший несколько «Поклонений волхвов», в которых очень заметно влияние ван дер Вейдена. Необязательно предполагать, что Босх бывал в Кёльне и видел там «Триптих св. Колумбы». Мастер из Хертогенбоса мог быть знаком с одной из его многочисленных копий или вариаций. Также вероятно, что в его распоряжении находился лист образцов (*patrons* или *pourtraicts* по-французски, *patroonen* по-фламандски), запечатлевший соответствующий фрагмент триптиха или производного от него образа⁵³.

Взглянем на сцену, написанную ван дер Вейденом. Справа сверху, за фигурами волхвов, выстроившихся перед Иисусом, у входа в хлев стоит бородатый мужчина в длинном желтом одеянии и белом тюрбане⁵⁴. В его левое ухо вдета серьга в форме кольца⁵⁵. Его мож-

⁵¹ Trexler. 1997: 78 — 92.

⁵² Borchert. 2011: 247 — 251.

⁵³ Nash. 2008: 167 — 177.

⁵⁴ Похожий персонаж в желтом сохранился на копии «Триптиха св. Колумбы», выполненной неизвестным мастером около 1460 — 1470 гг. (Madrid. Museo Nacional del Prado. № P001558). Только у ван дер Вейдена третий волхв белый, а на копии — чернокожий; в оригинале человек в желтом окружен тремя белыми мужчинами, а на копии один из них тоже «мавр». Под влиянием ван дер Вейдена, как уже было сказано, находился и Ганс Мемлинг. На его «Поклонении волхвов» (ок. 1470 — 1472 гг.) за спиной чернокожего короля стоят четверо людей: трое белых и один чернокожий. А персонаж в восточном одеянии «перенесен» на противоположную сторону от Святого семейства. Он стоит в дверях хлева, за спиной второго волхва, и одет не в желтое, а в сияюще белое. На его голове белый тюрбан, в руках шляпа, а на белых сапогах — золотые шпоры (Madrid. Museo Nacional del Prado. № P001557).

⁵⁵ В позднесредневековой иконографии «Поклонения волхвов» серьги часто появляются в ушах чернокожих «королей» и их чернокожих слуг, но никогда у волхвов с белой кожей. Это явный маркер экзотики и иноверного происхождения персонажей. У Босха и его подражателей серьги разных форм регулярно возникают в ушах воинов, истязавших Христа (*Майзульс*. 2022: 108 — 111, Рис. 61 — 63). У господина в желтом, написанного ван дер Вейденом, золотое

но принять за кого-то из свиты трех «королей». Перед ним — юный паж в белом, который протягивает своему господину — третьему, младшему, волхву — его подношение, золотую дароносицу в форме кубка. Важно, что господин в тюрбане не смотрит на Иисуса, сдержан или напряжен⁵⁶. Из-за его спины выглядят пять человек⁵⁷. За ними к входу в хлев, где нашло приют Святое семейство, выстроилась длинная вереница мужчин. Среди них есть мавр, еще один бородатый человек в тюрбане и его спутник в высокой шапке с загнутыми вверх полями — типичные персонажи из свиты волхвов, представлявших три части света.

На «Триптихе св. Колумбы» у бородача на голове тюрбан, а в руках он держит шапку темно-синего цвета. Так и у Босха несколько десятилетий спустя Антихрист одет в фантастический тюрбан, обвитый колючими ветвями, а в руке у него тяжелая корона еще более странных очертаний. Форма его главного головного убора: приплюснутая сфера с торчащей из нее вертикалью (стеклянной трубкой, в которую заключена веточка с синим цветком, похожим на веронику) — явно воспроизводит черты тюрбана, к которому «присоединена» коническая шапка человека, стоящего за господином в желтом.

колечко в ухе, видимо, служит одним из атрибутов его «восточности». На «Поклонении волхвов» Босха в ушах у «четвертого короля» (Антихриста) серег нет, но художник изобразил похожее золотое кольцо (только с жемчужиной), вдетое в его ногу.

⁵⁶ В книге «Между Христом и Антихристом. «Поклонение волхвов» Иеронима Босха» я писал о том, что этот господин держится величаво. Григорий Консон в своей рецензии возразил, что «облик «вельможи» здесь (пример 2) далек от величавости: его темные глаза с тяжелыми мешками под ними полны тревоги, густые брови сошлись в морщинах на переносице, носогубные складки и уголки рта, подчеркнутые линией усов, опущены вниз. Возможно, что его скорбное лицо выражает не столько сомнение в том, кого он сейчас видит перед собой, сколько предчувствие страданий, которые выпадут на долю новорожденного» (Консон. 2021: 321 — 322). Психологическая трактовка лица, на котором нет сильных эмоций, переданных с помощью привычных «форм пафоса», по определению гипотетична. Но согласен с рецензентом, что характеристика «величавый» к этому господину не слишком подходит. Однако скорбным его выражение вряд ли можно назвать, скорее уж — сосредоточенным и серьезным.

⁵⁷ На правой створке «Триптиха св. Колумбы» в сцене Принесения во храм (Сретения) тоже есть два персонажа: женщина и мужчина в желтом головном уборе, смотрящие снаружи сквозь арку внутрь, в сторону алтаря, на который усадили младенца Иисуса. Линн Ф. Джекобс предполагает, что эти люди не добродетельные свидетели Сретения, а сомневающиеся или неверующие (Jacobs. 2012: 116).

У ван дер Вейдена к нему обращается седовласый старик. У Босха рядом с мужчиной в красном плаще тоже стоит старик с темным лицом, красным носом и седыми клочковатыми волосами. У ван дер Вейдена из-за спины господина в тюрбане выглядывает человек со вздернутым носом и слегка приоткрытым ртом. Такой же типаж появляется у Босха.

Похоже, что мастер из Хертонгебоса перенес к себе костяк этой группы, добавил справа старика с крючковатым носом и придал ключевым персонажам более экзотичный и угрожающий вид. У ван дер Вейдена бородач в белом тюрбане и его спутники смотрят влево — в сторону Спасителя. Босх выстроил композицию иначе, и его персонажи развернуты вправо. Кроме того, у ван дер Вейдена главное действие происходит внутри хлева, а господин в желтом и остальные пришли снаружи и стоят на входе. У Босха — все наоборот. Поклонение разворачивается перед хижинкой, а Антихрист и его спутники выглядывают через дверь и узкое окно изнутри.

Кто же такой господин с бородой? Это главный вопрос. Чтобы на него ответить, нужно присмотреться к его одежде. Начнем с белого тюрбана. Во второй половине XIV — начале XV вв. в западной иконографии восточные головные уборы превратились в один из главных маркеров инаковости и иноверия. Поэтому ими «снабжали» не только персонажей, связанных с миром ислама, но и иудеев, а также порой язычников-римлян. При этом ориентализация не всегда подразумевала осуждение или тем более демонизацию⁵⁸. Тюрбаны получали и почтенные библейские герои — израильские цари и пророки, добродетельные новозаветные евреи, как Иосиф, муж Марии, или Никодим, который помог снять с креста и похоронить распятого Иисуса, а также римский центурион, который на Голгофе признал распятого сыном Божиим⁵⁹. Сам по себе тюрбан мог не иметь негативных ассоциаций. Нужно приглядеться к другим деталям в облике этого господина.

⁵⁸См.: *Friedman*. 2008; *Jirousek*. 2019.

⁵⁹В качестве примера можно привести бородастого персонажа в красной одежде и в большом белом тюрбане на «Распятии», написанном Герардом Давидом ок. 1475 г. (Madrid. Museo Thyssen-Bornemisza. № 125 (1928.3)). Судя по его жесту (он правой рукой указывает на Христа), перед нами центурион, признавший распятого сыном Божиим (*Майзульс*. 2022: 42 — 45).

Он облачен в просторное желтое одеяние без украшений. Помимо него, этот цвет в сцене «Поклонения» встречается только в окраске рукавов старшего волхва, опустившегося на колени перед Иисусом. Но других персонажей, которые были бы целиком одеты в желтое, вокруг нет. Важно ли это для идентификации господина в тюрбане? Скорее всего, да. Благодаря Мишелю Пастуро и другим историкам цвета и связанных с ним практик мы знаем, что в позднее Средневековье в северо-западной Европе желтый пользовался дурной репутацией — и сам по себе, и в сочетаниях с другими цветами, прежде всего, зеленым и красным⁶⁰.

Желтый редко использовался в одежде, а ассоциации, которые он получал во многих практиках, ритуалах, текстах и изображениях, были негативными: увядание и тление, безумие и двуличие, вероломство и предательство, иноверие и ересь. На Юге Франции после завершения Альбигойских войн (бывших) еретиков-катаров принуждали носить на одежде кресты из ткани шафранового (*croceus*) цвета. Это был инструмент покаяния и зримая стигма, позорный знак, не дававший им смешаться с «добрыми христианами»⁶¹. В рыцарских романах вероломных вассалов часто одевали в желтое и приписывали им желтые знамена, а в реальности дома важных лиц, уличенных в измене государю или оскорблении величества, порой красили в желтый цвет. После того, как герцог Карл III де Бурбон (1490 — 1527), коннетабль Франции, перешел на сторону императора Карла V, парижский парламент принял решение о конфискации владений изменника и о том, что двери и окна его парижской резиденции должны быть выкрашены в желтый — «цвет бесчестья».

С XII и особенно с XIII в. желтый стал использоваться как визуальный инструмент идентификации, сегрегации, а порой и демонизации иудеев. В реальном мире знаки (обычно — нашивки на одежду и головные уборы), которые требовалось носить евреям, чтобы никто не мог принять их за христиан, часто делали желтого цвета. На церковных изображениях врагов Христа — особенно, в

⁶⁰ Пастуро. 2012: 210 — 220; Пастуро. 2022: 67 — 81; Pastoureau. 1997: 135 — 138, 146 — 156. См. также: Mérimod. 1989: 202 — 203; Mellinkoff. 1993 (1): 35 — 43; Bluettner. 1996: 75-76; Petzold. 1999: 131 — 134; Pleij. 2004: 77 — 81; Klemettilä. 2006: 122 — 123; Hablot. 2013: 22 — 24; Yarmo. 2015; Майзульс. 2022: 350 — 353.

⁶¹ Майзульс. 2022: 174 — 176.

сценах Страстей и Распятия — регулярно представляли в желтых одеждах (илл. 5). Синагогу, персонификацию еврейского закона, облачали в длинный желтый хитон, а в руку ей вручали желтый флаг — с (псевдо)-еврейской надписью, черным скорпионом или каким-то еще нехристианским и прямо дьявольским символом⁶². В желтый хитон и/или плащ во многих случаях одевали и апостола-предателя Иуду (см. ниже), а также самого дьявола (илл. 6).

⁶² В сфере воображаемой эмблематики желтый цвет служил негативным маркером не только для иудеев, но и для персонажей, которых с ними соотносили. Так, в конце XV в. в Риме в ходе постановки страстной мистерии Понтий Пилат получил шелковый штандарт с черным скорпионом на желтом фоне (*Houriham*, 2009: 195).



Илл. 5: Герард Давид. Распятие, ок. 1475 г. *Madrid. Museo Nacional Thyssen-Bornemisza. № 125 (1928.3)*



Илл. 6: Михаэль Пахер. Испытание Христа (одна из панелей алтаря св. Вольфганга), 1471 — 1479 гг. *Церковь св. Вольфганга в Санкт-Вольфганг-им-Зальцкаммергуте (Австрия)*

Само собой, злодеев на позднесредневековых образах представляли не только в желтом, а желтое одеяние не всегда указывало на то, что их обладатель — грешник или иноверец. Этот цвет — особенно в Италии — не был зарезервирован за фигурами из мира инаковости и в целом силами зла. В желтые одежды или в одежды с заметным присутствием желтого (с желтой подкладкой, в желтом плаще на хитон другого цвета или наоборот и т.д.) были нередко одеты ангелы (в т.ч. архангел Гавриил в сцене Благовещения) (илл. 7), апостолы (в т.ч. первый из них — Петр) или другие христианские святые (в т.ч. в сценах, где они на небесах славят Господа)⁶³. Важно, что разные желтые красители часто заменяли намного более благородное и дорогое золото, олицетворявшее и земную роскошь, и небесное сияние. В некоторых случаях желтизна одежд явно указывала на золотую парчу, а потому появление этого цвета

⁶³ Airiau. 2024. P. 65. См., например, апостолов в желтом на миниатюрах в «Житии Христа» Лудольфа Саксонского, созданных Жаном Коломбом (Бурж, последняя четверть XV в.): Paris. Bibliothèque nationale de France. Ms. Français 178.

в сакральном контексте не было так удивительно⁶⁴.



Илл. 7: Альберт Баутс (1451 — 1549). Поклонение пастухов. *Antwerpen. Koninklijk Museum voor Schone Kunsten. № 223*

Для того чтобы разобраться в функции цвета в конкретном образе, важно учитывать не одного персонажа или деталь костюма, а всю гамму, которую использует тот или иной мастер при изображении позитивных, негативных и нейтральных фигур. Следует присматриваться к оттенкам (скажем, негативным знаком может быть не любой, а только «грязный» желтый, отдающий в красный или зеленый). Выбор цвета определяется не только его «значением» или положением на шкалах добра-зла, красивого-уродливого, высокого-низкого, модного-немодного, но и типом изображения, материалами, из которых оно создано, красками, доступными конкретному мастеру или принятыми в той или иной школе и регионе. Например, с начала XIV в. в моду вошли монохромные витражи с отдельными деталями (нимбами, волосами, элементами одежды), выделенными желтым цветом. Чтобы добиться этого эффекта, нужные части

⁶⁴ Pastoureau. 1989: 216 — 217; Pastoureau. 1999: 116. Pastoureau. 2022: 138 — 141.

стекла покрывали составом из толченого серебра, сурьмы, желтой охры и воды. При обжиге серебряная протрава приобретала желтый или оранжеватый оттенок. Само собой, на таких витражах желтый не мог использоваться для того, чтобы противопоставить одних персонажей другим, и не вызывал никаких негативных ассоциаций.

Итак, по отдельности желтое одеяние и тюрбан не доказывают, что господин, написанный ван дер Вейденом, принадлежит к недругам новорожденного Спасителя. Однако вместе с длинной бородой (привычным знаком иудеев) и серьгой в ухе (одним из знаков «восточности») они все же подталкивают к этому выводу⁶⁵. В позднесредневековой иконографии Страстей персонажи с похожими атрибутами часто относятся к миру зла. Например, в сцене Шествия на Голгофу, созданной Мастером Страстей из Карлсруэ около 1450 г., прямо перед Спасителем стоит бородатый человек в желтом, в белом тюрбане и с крючковатым носом. Он грубо тащит Христа за веревку, завязанную на его шее. Восточная одежда и хищный профиль явно соотносят его с еврейскими старейшинами и первосвященниками (одного из них можно узнать по митре), которые на заднем плане переглядываются друг с другом (илл. 8)⁶⁶. Правда, нужно оговориться, что персонажи в такой одежде не всегда выступали в роли врагов Христа. Так, в сцене Распятия, написанной Мастером дармштадских Страстей ок. 1450 г., бородач в желтой одежде с горизонтальными черными полосами и в белом тюрбане стоит по левую руку от Христа, т.е. справа с точки зрения зрителя. На его поясе — сабля, в правой руке — алебарда. Направление его взгляда и жест правой руки говорят о том, что это центурион, который на Голгофе признал Иисуса сыном Божиим (Мф. 27:54, Мк. 15:39, Лк. 23:47) (Darmstadt. Hessisches Landesmuseum. См.: *Late Gothic*. 2021: 143). Перед нами воплощение чужака, ставшего своим — христианином.

⁶⁵ Такой же интерпретации придерживается и Линн Ф. Джекобс (*Jacobs*. 2012: 116).

⁶⁶ Karlsruhe. Staatliche Kunsthalle. № 1497. См.: *Mellinkoff*. 1993 (2): VI.20; *Late Gothic* 2021: 146 — 151



Илл. 8: Мастер Страстей из Карлсруэ. Шествие на Голгофу, ок. 1450 г. *Karlsruhe. Staatliche Kunsthalle. № 1497*

На алтарном образе ван дер Вейдена желтое одеяние может выстроить переключку между господином в тюрбане и старшим волхвом. Одновременно восточный костюм, борода и серьга в ухе скорее противопоставляют этого человека «королям», которые одеты на западный манер. Такие детали напоминают о позднесредневековых изображениях еврейских старейшин. Кроме того, его взгляд устремлен куда-то вдаль — поверх Девы Марии, волхвов и Иосифа. Он не смотрит на божественного младенца и потому далек от персонажей из свиты волхвов, которые на многих образах «Поклонения» выглядывают из-за их спин, чтобы тоже увидеть новорожденного мессию⁶⁷. Поэтому я полагаю, что это какой-то еврейский вельможа, который олицетворяет мир недоверия и иноверия.

⁶⁷ На «Поклонении», созданном ок. 1480 — 1485 гг. Мастером легенды о св. Люции, за спиной третьего, чернокожего, волхва, на улице стоит группа из четырех человек. Один из них — безбородый мужчина в желтом тюрбане, в желтой одежде и красном плаще (вероятно, сюжетный аналог господина в желтом с «Триптиха св. Колумбы») — смотрит не в сторону божественного младенца, а вперед, на зрителя (Cincinnati Art Museum. № 1927.380).

На «Поклонении волхвов» Босха зловещий персонаж в красном плаще держит тяжелую корону причудливой формы. Она украшена фигурами человечков. Трое из них хватают за шеи и крылья цапель. У Антихриста есть собственный головной убор — тюрбан с ветвями и стеклянной трубкой. Как уже говорилось, декор короны в его руках близок по стилю наплечнику второго волхва, стоящего перед ним, а у того шапки или короны нет. Эта странная параллель подсказывает, что они каким-то образом связаны.

Скорее всего, такое иконографическое решение тоже восходит к «Триптиху св. Колумбы». Вспомним, что у ван дер Вейдена бородатый человек в желтом получил два убора. На голове у него тюрбан, а в руках мягкая шапка темно-синего цвета. Она не может принадлежать второму волхву, который стоит перед ним, поскольку тот держит свою шапку сам. Босх оттолкнулся от этого образа, сохранил удвоение, радикальным образом изменил облик обоих головных уборов и использовал сходство деталей для того, чтобы связать второго волхва и Антихриста.

Дабы лучше разобраться в запутанной истории с шапками, стоит сделать еще один шаг назад — к одному из главных источников самого «Триптиха св. Колумбы». Иконографическая схема, избранная ван дер Вейденом, как считается, была вдохновлена алтарным образом, созданным в 1440 — 1448 гг. кёльнским мастером Штефаном Лохнером (илл. 9). Он предназначался для часовни городского совета (*Ratskapelle*) в церкви Девы Марии. Позже он был установлен в Кёльнском соборе, где хранились мощи трех волхвов, а потому стал известен как *Dombild*, «Соборный образ». Этот триптих был самым известным ретаблем в городе. Рогир теоретически мог его видеть во время остановки в Кёльне на пути в Рим или из Рима в 1450 г.

Соотношение между «Поклонениями волхвов» Лохнера и ван дер Вейдена было недавно исследовано Линн Джекобс. По ее оценке, «Триптих св. Колумбы» включает отдельные элементы, заимствованные у Лохнера, которые до того не встречались на кёльнских изображениях «Поклонения», и многие элементы нидерландской традиции, которые не были характерны для Кёльна. Историкам хорошо известны явные параллели между этими двумя изображениями. Например, у Лохнера по правому краю центральной

панели стоит знаменосец в белом тюрбане. Ван дер Вейден придал схожий силуэт третьему, самому юному, из волхвов. На «Триптихе св. Колумбы» хвост его тюрбана загибается почти так же, как хвост синего знамени с золотыми звездами у знаменосца, написанного Лохнером⁶⁸.

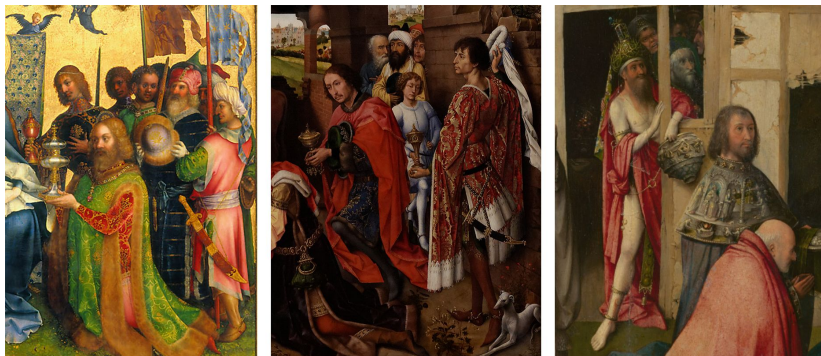
У Лохнера все волхвы в почтении перед новорожденным царем иудейским сняли шапки. Но младший волхв несет свою в руке сам, а двое передали их придворным, стоящим за ними. За вторым по возрасту волхвом стоит мужчина с седой бородой и длинными волосами, который держит в руках отороченную мехом шапку своего господина (илл. 10). Именно он, вероятно, стал прообразом для бородача в желтом у ван дер Вейдена, а тот — одним из иконографических предков Антихриста, написанного Иеронимом Босхом⁶⁹. Получается, что мастер из Хертогенбоса взял за основу изображения, где кто-то из спутников волхвов держит в руках их снятые шапки или короны, но превратил фигуры придворных или прислужников волхвов в самостоятельных — и зловещих — героев истории.



Илл. 9: Штефан Лохнер. *Dombild*, ок. 1440 — 1448 гг. Кёльн. Собор св. Петра

⁶⁸ Jacobs. 2022: 167, 169, 172 — 173, 179. См. также: Borchert. 2011: 71 — 73, Fig. 67.

⁶⁹ Late Gothic. 2021: 22, 198 — 199.



Илл. 10: Слева: Штефан Лохнер. *Dombild* (фрагмент), ок. 1440 — 1448 гг. В центре: Рогир ван дер Вейден. Поклонение волхвов (фрагмент), ок. 1455 г. Справа: Иероним Босх. Поклонение волхвов (фрагмент), ок. 1490 — 1500 гг.

IV

Итак, группа зловещих мужчин, стоящих за спиной Антихриста на «Поклонении волхвов» Босха, появилась благодаря трансформации нескольких персонажей с «Триптиха св. Колумбы» Рогир ван дер Вейдена или производных от него образов. Однако, если взглянуть шире, мы обнаружим, что в нидерландском и немецком искусстве XV — начала XVI вв. у них есть и другие иконографические «родственники»⁷⁰.

Начнем с того, что в ключевых сценах, связанных с рождением

⁷⁰ Тут хотелось бы вспомнить осторожное наблюдение Ричарда Трекслера, посвятившего книгу представлениям о волхвах и их роли в католической традиции и географическом воображаемом Западе. Он отмечал, что на некоторых изображениях «Поклонения», созданных на севере Европы в позднее Средневековье, третий, самый молодой (в одних случаях чернокожий, в других — белокожий) «король» был одет так роскошно и выглядел столь чувственно, что в этой фигуре трудно не увидеть критику распутной юности. «Мне кажется, что порой третий король олицетворял не обращение юных или чернокожих к добру, а зло, неизменно присущее юным или чернокожим» (Trexler. 1997: 107). Даже если эта интерпретация неверна, очевидно, что в конце XV — начале XVI вв. многие нидерландские художники стремились придать своим волхвам максимально пышный и неевропейский облик, а такая экзотика могла одновременно манить и отталкивать — поскольку ассоциировалась с пороком.

Христа, периодически появлялись персонажи или детали, олицетворявшие присутствие зла и его «отца» — дьявола⁷¹. Роберт М. Уокер в краткой статье, опубликованной в 1960 г., обратил внимание на интереснейший момент: в сцене «Поклонения пастухов», написанной Гуго ван дер Гусом в конце 1470-х гг. для флорентийского банкира Томмазо Портинари, в темноте хлева, над головой вола, скрывается едва заметный демон⁷². Вероятно, эта фигурка должна была напомнить о том, что пришествие Христа в мир и смерть на кресте, которая была ему уготована, освободили человечество от рабства первородного греха и стали ударом по князю тьмы. Внутри эпизода из младенчества Спасителя возникла деталь, отсылавшая к «ветхому», поверженному миру и к будущему — Страстям. Такой прием, известный как пролепсис (от греч. «предчувствие», «предвосхищение»), широко применялся в позднесредневековой иконографии. Так, у ван дер Вейдена на «Триптихе св. Колумбы» над головами Девы Марии и Иисуса на стене (ровно на центральной оси композиции) висит небольшое распятие. У ван дер Гуса демон еще не повержен, а выглядывает из тьмы хлева — как позже у Босха оттуда будут глядеть клеветы Антихриста.

На некоторых изображениях «Поклонения волхвов», созданных на исходе Средневековья, где-то в дверях хижины, на улице рядом с ней или чуть в стороне за невысокой стеной появляется группа мужчин, которые заглядывают внутрь и о чем-то совещаются. Они отделены от «королей» и их свиты (в тех случаях, когда она изображена), а потому, вероятно, означают иудейских старейшин.

Одно из самых необычных «Поклонений», которое можно сблизить с мадридским триптихом Босха, было написано в последней четверти XV в. неизвестным мастером из северных Нидерландов (по одной из версий, он работал в Испании)⁷³. На этом крупном (183 x 164,5 см) алтарном образе есть несколько редких особенностей. Так, в сцене не найти ни Иосифа (возможно, он был помещен на одну из не сохранившихся створок), ни привычных вола с ослом. Хлев с яслями со всех сторон окружен плотной толпой всадников в

⁷¹ *Acres*. 2006; *Acres*. 2013.

⁷² *Walker*. 1960. См.: *Acres*. 2013: 176 — 179, Fig. 122, 123.

⁷³ Washington. National Gallery of Art. Samuel H. Kress Collection. № 1952.5.41. См.: *Eisler*. 1977: 64 — 66; *Hand*, *Wolff*. 1986: 213 — 214, Fig. P. 215.

экзотических одеяниях — свитой трех «королей». Внутри, за спиной Девы Марии, держащей на коленях Иисуса, стоят два персонажа, на которых следует обратить внимание. Они отделены и от волхвов, и от их спутников (илл. 11).



Илл. 11: Поклонение волхвов. Северные Нидерланды, последняя четверть XV в. *Washington. National Gallery of Art. Samuel H. Kress Collection. № 1952.5.41*

Слева — седовласый мужчина с бородой, облаченный в тяжелое красное одеяние с капюшоном. Оно оторочено мехом. Колин Эйслер предположил, что это священник или некое лицо, облеченное властью, возможно, даже сам царь Ирод. Его спутник заметно моложе, вооружен саблей, обут в высокие сапоги и держит в руках широкополую шляпу. Самая любопытная деталь в его облике — тяжелый золотой нагрудник с разноцветными камнями, который висит у него на цепочке. Эйслер провел параллель между ним и позднесредневековыми атрибутами вестников. Гонцы, как и другие слуги, часто носили на груди щиток с геральдический символикой своих господ⁷⁴.

⁷⁴ *Nickel. 1966.*

Наряду с этим, исследователь справедливо указал, что этот нагрудник напоминает наперсник иудейского первосвященника с 12 драгоценными камнями, описанный в Ветхом Завете (Исх. 25:7; 39:8 — 21). Например, его можно увидеть у бессильного первосвященника на композиции, известной как «Источник благодати» (мастерская Яна ван Эйка, 1440 — 1450 гг.). Там белобородый старец в литургическом облачении и с повязкой поверх глаз олицетворял «слепой» иудейский закон⁷⁵. Однако, в отличие от такого наперсника, у персонажа «Поклонения волхвов» нагрудник не строго прямоугольный — у него наверху сделан полукруглый выступ, а камней на нем не двенадцать, по числу колен Израилевых, а чуть больше, и они не все разные, а повторяются. При этом сходство этого предмета с одной из ключевых инсигний первосвященника вряд ли было случайным. Скорее всего, оно указывало на то, что этот человек — придворный или посланец иудейских иерархов.

Бородатый господин, стоящий рядом, тут явно главный. Он одет в длинное тяжелое облачение (*housse, heuk, huke*) с капюшоном и меховой оторочкой. Такой богатый костюм красного цвета часто носили университетские доктора, юристы и судейские⁷⁶. Персонажи в подобной одежде время от времени появлялись и в иконографии Страстей. Похожего законника мы видим, например, в сцене Распятия на одном из листов Часослова, созданного во Франции или в Англии около 1430 — 1440 гг.⁷⁷ Там человек в красном стоит справа от креста. От его уст исходит свиток с репликой, обращенной к Спасителю: «Если ты сын Божий, сойди с креста» (Мф.

⁷⁵ Barral. 2008: 35 — 37; Pereda. 2013: 124, Fig. 4; 130 — 135, Fig. 7. Первосвященник в высокой митре явно противопоставляется папе римскому в тройной тиаре, который стоит с другой стороны от Источника благодати (по правую руку от Бога, восседающего на престоле). См. также наперсник иудейского первосвященника на гравюре, созданной Лукасом Кранахом Старшим для Ветхого Завета в немецком переводе Мартина Лютера (Виттенберг, 1523 г.) (Amsterdam. Rijksmuseum. № RP-P-1915-1470).

⁷⁶ Buren. 2011: 138, F. 88; P. 178, F.113; P. 190, F. 122; 307; Scott. 2018: 74 — 77, Fig. 52. Это одеяние также напоминает тяжелую красную мантию (правда, часто без рукавов) с капюшоном (*cappa magna*), которую носили кардиналы (Richardson. 2020).

⁷⁷ Los Angeles. The J. Paul Getty Museum. Ms. 5. Fol. 16v. См.: Scott. 2018: Fig. 53. См. также алтарную панель (1480 — 1490 гг.) со сценой Несения креста из Медиаша в Трансильвании (иконографическая база REALonline, № 014769). Там законник в таком же красном облачении (и со свернутым свитком в руках) выезжает из ворот Иерусалима рядом с каким-то господином, видимо, самим Пилатом.

27:40). Эти слова могут принадлежать кому-то из первосвященников, книжников, старейшин и фарисеев (Мф. 27:41), которые насмеялись над Христом во время казни. А потому их автора облачили в статусный костюм средневековых ученых и юристов. Аналогично на «Поклонении волхвов», которое написал мастер из Северных Нидерландов, за спинами Марии и Иисуса возникают два персонажа, которые как-то связаны с иудейскими властями⁷⁸. Судя по облачению седовласого господина слева, это не сам царь Ирод, а кто-то из старейшин или учителей закона, которые были враждебны новорожденному Спасителю.

Приведу еще один важный пример. На гравюре Мартина Шонгауэра, созданной в 1470 — 1482 гг., за спинами волхвов, у правого края изображения, стоят трое мужчин (илл. 12)⁷⁹. Бородатый господин в чалме и с мечом в руке (он очень похож на человека в желтом с «Триптиха св. Колумбы») и двое спутников в высоких шапках. Тот, что справа, кладет руку на плечо бородача: что-то ему говорит или, наоборот, слушает, что тот скажет. Их уста закрыты, но между ними явно идет разговор. Эта небольшая гравюра стала самым частым прототипом для живописных и скульптурных «Поклонений» в Южной Германии, но ее влияние простиралось и на другие земли — Италию, Францию, Испанию и, конечно, Нидерланды⁸⁰.

⁷⁸Здесь еще полезно взглянуть на одну из рукописей «Страстей Господа нашего Иисуса Христа» (это сочинение было создано в конце XIV в. для французской королевы Изабеллы Баварской и потому известно как «Страсти Изабеллы»). Как сказано в тексте, после ареста Иисуса отвели в дом Анны, тестя Каиафы. Они поочередно, каждый на год, занимали должность «первоепископа» (*souverain evesque*), т.е. первосвященника. В тот год была очередь Каиафы, но, чтобы сделать ему приятное, узника сперва отвели к его старшему родственнику — Анне (тем более, что дом последнего находился по пути) (*DuBruck*. 1990: 113, 117). На миниатюрах парижской копии, иллюминированной в начале XV в., Анна одет в длинное облачение пурпурного цвета. Оно так же, как одежды «законников», оторочено мехом и снабжено капюшоном. При этом Каиафа, который в тот год был первосвященником, получил синее облачение с золотой вышивкой и, главное, митру — знак его сана. Иконография этой рукописи показывает, что длинное одеяние с капюшоном доставалось не первому (в данном случае — действующему «епископу»), а второму лицу (его тестю и предшественнику) (München. Bayerisches Nationalbibliothek. Cod. Gall 22. Fol. 26v, 28).

⁷⁹Amsterdam. Rijksmuseum. № RP-P-1924-734.

⁸⁰*Late Gothic*. 2021: 202 — 203.



Илл. 12: Мартин Шонгауэр. Поклонение волхвов, 1470 — 1482 гг. *Amsterdam. Rijksmuseum. № RP-P-1924-734*

В частности, иконография Шонгауэра с некоторыми вариациями воспроизведена на алтарной панели (ок. 1500 г.) из Музея Унтерлинден в Кольмаре (илл. 13). Там перед Девой Марией с младенцем предстали трое волхвов. Последний из них — чернокожий. У его ног над мешком, где, видимо, раньше лежали дары, склонился чернокожий слуга. Передний план отделен от заднего невысокой стеной. За ней движется группа всадников (первые два — в колпаках), которые несут флаги трех «королей». Это их свита. Правее — та же группа из трех персонажей: мавр в темно-синем одеянии и такого же цвета колпаке; седобородый старик в зеленой одежде и в белой чалме; его спутник с небольшой бородкой, одетый в красное. Последние два, как на гравюре Шонгауэра, склонены друг к другу, словно о чем-то советуются или переговариваются⁸¹. Многие элементы: их экзотический облик, высокие головные уборы, такие же,

⁸¹ Colmar. Musée Unterlinden. № 88 RP 671. См.: *Bischoff, Heck, Braeuner*. 1979: 52; *Ramond, Béguerie*. 1991: 50.

как у всадников с флагами волхвов, тот факт, что один из них чернокожий, как третий волхв, — говорят о том, что перед нами люди из свиты «королей». Однако их безмолвный разговор, возможно, подсказывает, что они полны сомнений и обсуждают, действительно ли перед ними новорожденный мессия⁸².



Илл. 13: Поклонение волхвов, ок. 1500 г. *Colmar. Musée Unterlinden. № 88 RP 671*

Сразу признаю, что лед подобных интерпретаций неизбежно тонок. В подтверждение этой гипотезы можно привести еще один образ — «Поклонение волхвов», написанное около 1520 г. северо-итальянским мастером Дефенденте Феррари (илл. 14)⁸³. У него за тремя «королями» по обе стороны от престола Девы Марии стоят господа в тюрбанах, намотанных вокруг конических шапок (турки называли их *каву́к*) разной высоты. Двое слева одеты роскошнее остальных: тяжелые ткани, золотая вышивка, украшенная жемчугом и драгоценными камнями. Они смотрят на Иисуса, сидящего на коленях у матери, но их рты сомкнуты в недовольной или скорбной гримасе, а руки не сложены в жесте молитвы и не протянуты

⁸² Такие персонажи известны в позднесредневековой иконографии. Митчелл Мербак показал, что на германских изображениях Распятия, созданных в XIV — XVI вв., рядом с центурионом, который признал Христа сыном Божиим, часто появлялся старейшина или воин, который олицетворял иудейское неверие. Центурион указывал ему на фигуру Христа, но тот отказывался узреть истину (Merback. 2014).

⁸³ Los Angeles. The J. Paul Getty Museum. № 74.PB.31

вперед. Кажется, что они враждебны Спасителю.



Илл. 14: Дефенденте Феррари. Поклонение волхвов, ок. 1520 г. *Los Angeles. The J. Paul Getty Museum. № 74.PB.31*

Похожая группа, только в другом евангельском сюжете, встречается и у Хуана де Фландеса — нидерландского мастера, который работал в Испании (илл. 15). На одной из панелей ретабля (1514 — 1519) для церкви в Паленсии он изобразил воскрешение Лазаря. На первом плане Христос приказывает умершему выйти из гробницы (Ин. 11:43), а в глубине, во вратах кладбища, расположилась группа из четырех человек. Тот, что слева, безбородый мужчина средних лет в красном одеянии, отороченном мехом, смотрит вперед, на Лазаря, а двое его соседей (лицо третьего не видно) — на него. Он здесь явно главный. Все они отделены от основного действия и не подходят ближе. Видимо, перед нами «первосвященники и фарисеи», задумавшие погубить Христа: «Тогда... собрали совет и говорили: что нам делать? Этот Человек много чудес творит. Если оставим Его так, то все уверуют в Него, и придут Римляне и овладеют и местом нашим и народом. Один же из них, некто Каиа-

фа, будучи на тот год первосвященником, сказал им: вы ничего не знаете, и не подумаете, что лучше нам, чтобы один человек умер за людей, нежели чтобы весь народ погиб. [...] С этого дня положили убить Его» (Ин. 11:47-53)⁸⁴. Несмотря на различия в облике и одежде персонажей, структура этой группы такая же, как у ван дер Вейдена, а потом у Босха. Впереди стоит «господин» (кто бы он ни был), а сбоку от него «советник» или «придворный», который кладет свою ладонь ему на руку и к нему обращается или ждет его распоряжений.



Илл. 15: Хуан де Фландес. Воскресение Лазаря, 1514 — 1519 гг. *Madrid. Museo del Prado. № P002935*

⁸⁴ Madrid. Museo del Prado. № P002935. Идентичность этих персонажей яснее видна в сцене воскрешения Лазаря, написанной Жаклином де Монлюсоном ок. 1496—1497 гг. (Lyon. Musée de Beaux-Arts. № В 805). Ее композиция построена на явном противопоставлении двух групп. Слева от воскресшего — Христос с апостолами, справа — иудейские старейшины во главе с первосвященником (в митре и с нагрудником), который в отвращении перед смрадом, исходящим из могилы, закрывает нос и рот рукавом.

Вернемся к иконографии Богоявления. В ней порой встречались и другие силы, враждебные новорожденному Спасителю. Важный пример — одно из «Поклонений волхвов», написанных Хуго ван дер Гусом (ок. 1430/1440 — 1482), который был несколько старше Босха. Сама работа до наших дней не дошла. Но сохранилось несколько схожих произведений. Исследователи возводят их к общей модели, а ее, опираясь на стилистические и иконографические критерии, приписывают кисти ван дер Гуса⁸⁵.

На одном из этих «Поклонений» (ок. 1505 — 1515 гг.) за спинами «королей» стоит мужчина с грубоватым лицом и коротко стриженными волосами⁸⁶. Он опирается на подоконник хлева и, приоткрыв рот, глядит назад через правое плечо. Указательный палец его левой руки поднят вверх. Возможно, он показывает волхвам на ангелов, которые парят над Иисусом и Марией⁸⁷. Судя по чертам лица и серой одежде с капюшоном, это один из еврейских пастухов⁸⁸. Согласно евангельскому рассказу, они пришли поклониться новорожденному Спасителю еще до волхвов — иноземцев⁸⁹. Однако важно, что тут — в отличие от множества других изображений, в т.ч. от Триптиха Портинари, написанного ван дер Гусом, — взгляд пастуха направлен не на божественного младенца, а на дары. Вероятно, они ему тоже приглянулись.

На чуть более ранней (ок. 1495 — 1505 гг.) версии той же композиции, которую приписывают Герарду Давиду, пастух одет в зе-

⁸⁵О влиянии ван дер Гуса на других художников см.: *Kemperdick, Eising, Borchert*. 2022: 71 — 79.

⁸⁶Berlin. Gemaldegalerie. № 546. См.: *Kemperdick, Eising, Borchert*. 2022: 204 — 207, Fig. P. 204.

⁸⁷*Durier*. 1914: 247 — 248.

⁸⁸В качестве параллели приведу двух пастухов из сцены Рождества (с фигурой донатора — кардинала Жана Ролена), которая была написана Муленским мастером ок. 1480 г. (Autun. Musée Rolin. № H.V. 87). Один из них указывает второму в сторону младенца, которому поклоняются Мария, Иосиф, ангелы, а в стороне от них и пожилой кардинал. См. также «Поклонение младенцу» в *Beatty Rosarium* — рукописи, созданной Симоном Бенингом в 1540 — 1545 гг. (Dublin. Chester Beatty Library. Ms. W.99. Fol. 18v). Там пастух в зеленой одежде и красном капюшоне, встав на одно колено, заглядывает внутрь хлева, где на сене лежит новорожденный Иисус, от которого исходит божественное сияние.

⁸⁹О поклонении пастухов в средневековых мистериях см.: *Muir*. 2003: 102 — 104.

ленное, а его кожа загорело-красна (илл. 16)⁹⁰. Эта деталь встречалась на изображениях крестьян, пастухов и других «простецов», которые, в отличие от господ, много времени проводят под открытым небом и опалены солнцем⁹¹. Однако нельзя сразу списывать со счетов и то, что красноватая кожа часто становилась одним из атрибутов Иуды Искарота — апостола-предателя, который в позднесредневековой католической традиции олицетворял религиозную чуждость иудаизма и воплощал целый спектр пороков от алчности до лицемерия (илл. 17)⁹².

⁹⁰München. Alte Pinakothek. № 715. См.: Kemperdick, Eising, Borchert. 2022: 206, Fig. 1.

⁹¹См., например, цвет кожи пастухов из парижского Часослова рубежа XV — XVI вв. (New York. The Morgan Library and Museum. Ms. MA 153. Fol. 17). На одной из страниц календаря в Большом часослове Рогана (первая половина XV в.) у Адама, который пашет землю, кожа насыщенно-красная, а у Евы — белая. Такая же темная кожа у виноградарей, которые изображены рядом, на том же листе (Paris. Bibliothèque nationale de France. Ms. 9471. Fol. 14v; ср.: Fol. 7v, 10v, 11v, 13v). Жаклин Леклерк-Маркс обратила внимание на то, что на многих образах, созданных в раннее и высокое Средневековье, цвет кожи мужчин обычно темнее, чем у женщин (и добавлю — чем у детей). Эта разница особенно заметна на изображениях прародителей человечества (*Leclercq-Marx*. 2010 — 2011: 281 — 282, Fig. 1; см. также: *Wirth*. 2013 (2): 52). При этом интересно, что в Большом часослове Рогана с темно-красной, как у Адама, кожей регулярно предстает и сам Бог-Творец (Fol. 9v, 12v). Это показывает, что тут ее цвет сам по себе не является ни позитивным, ни негативным маркером. При этом на изображении первого (брато)убийства у свирепого Каина кожа красная, а у смиренного Авеля — светлая (Fol. 16v). Вариации оттенков кожи на средневековых образах очень контекстуальны и порой связаны с ритмическим чередованием элементов, а не с богословской символикой. Их логика не сводится ни к мимезису, ни к единому символическому «коду».

⁹²В Германии в позднем Средневековье была распространена народная этимология его прозвища Искарот, т. е. «человек из Кариота». Его возводили к немецкой фразе «*ist gar rot*», означавшей, что он «совершенно красен [рыж]». См.: *Пастуро*. 2019: 77. Кроме того, следует вспомнить миф о «красных евреях» (*rote Juden, Rotjuden*), который с XIII в. получил немалое распространение в германских землях (*Gow*. 1995 (2); *Voss*. 2023). На сохранившихся изображениях этого апокалиптического народа, который в конце времен должен обрушиться на христианские земли в ордах Антихриста, «красные евреи» нередко предстают с красной кожей (*Gow*. 1995 (2): 69; *Voss* 2023: 24 — 25, Fig. 4, 5).



Илл. 16: Герард Давид. Поклонение волхвов, ок. 1495 — 1505 гг.
München. Alte Pinakothek. № 715



Илл. 17: Йорг Ратгеб (?). Тайная вечеря, ок. 1505 — 1510
гг. Rotterdam. Museum Boijmans Van Beuningen. № 2294

Та же иконография около 1520 — 1530 г. воспроизведена, уже в формате книжной миниатюры, Симоном Бенингом. У него пастух в зеленом, расположенный ровно в центре изображения, морщинист и сед. Он так же смотрит через плечо, но уже не на дары волхвов, а прямо вперед, на нас (илл. 18)⁹³. Такие персонажи обычно приглашают зрителя внутрь сцены, вступают с ним в немой диалог и служат посредниками между ним и посланием, которое заложено в изображение. Так, в сценах Страстей они словно напоминают: «Бог стал человеком и принял муки, чтобы искупить и *твой* грех. Достойн ли ты его?» Указующий жест пастуха направлен не вверх, а скорее вперед — то ли внутрь хлева (выстроенного на развалинах древнего дворца царя Давида), где родился Спаситель, то ли на трех ангелов, которые парят над божественным младенцем.



Илл. 18: Симон Бенинг. Поклонение волхвов, ок. 1520 — 1530 гг. *Washington. National Gallery of Art. № 2013.130.2*

Проследив ключевые вариации в облике пастуха, я хотел бы остановиться на еще одной версии сюжета, которая для нас важнее всего. Она была создана около 1514 г. неизвестным мастером из круга Герарда Давида (илл. 19)⁹⁴. Здесь вся композиция уплот-

⁹³ Washington. National Gallery of Art. № 2013.130.2. См.: *Kemperdick, Eising, Borchert*. 2022: 208 — 210, Fig. Cat. 25.1, P. 210.

⁹⁴ Princeton. University Art Museum. № y1932-34.

нена. Левая рука пастуха никуда не указывает, а сжимает посох. Этот персонаж так же показан в резком развороте и через правое плечо с прищуром глядит на дары, принесенные младенцу. Его рот чуть скошен и едва приоткрыт. Волосы рыжеваты, а одежда не зеленого, а желтого цвета, который в этой сцене больше ни у кого не встречается. Его фигура оказывается ярким пятном на фоне коричневых стен и более темных одежд двух волхвов. Рут Меллинкофф в своем исследовании «знаков инаковости» в средневековой иконографии называла подобную роль цвета «выделяющим принципом» (*isolation principle*)⁹⁵. Резкий контраст противопоставляет пастуха тем, кто его окружает⁹⁶.



Илл. 19: Мастерская Герарда Давида. Поклонение волхвов, ок. 1514 г. *Princeton. University Art Museum. № y1932-34*

⁹⁵ Mellinkoff. 1993 (1): 38.

⁹⁶ Желтые одежды пастухов встречались и у других художников. См., например, «Поклонение волхвов», написанное Альбертом Баутсом (ок. 1452 — 1549). Там в этот цвет выкрашен длинный хитон одного из ангелов, а также одежда пастуха, который глядит не на младенца, а вверх — на светлых духов (Antwerpen. Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen. № 223). Судя по иконографии, тут выбор желтого не несет никаких негативных ассоциаций. Аналогично на известном «Поклонении пастухов», написанном самим ван дер Гусом ок. 1480 г. (Berlin. Gemäldegalerie. № 1622A), в желтый хитон одет ангел, парящий над колыбелью с новорожденным Иисусом.

Каждая из его характеристик в отдельности может быть истолкована различным образом. Однако вместе они, как предположила Дебра Стрикленд, приобретают негативное звучание и представляют его не как уверовавшего свидетеля Боговоплощения, а как фигуру неверия⁹⁷. Человек в желтом тут не похож на благочестивых еврейских пастухов, которые в стольких сценах «Поклонения волхвов» встают на колени перед новорожденным мессией.

В позднесредневековой иконографии приоткрытый рот — частый знак деревенского простака, дурака, шута или безумца и грешника⁹⁸. Благочестивые пастухи (ведь они все равно простаки, чисты, но грубы) иногда глядели на представшего перед ними ангелавестника или на самого младенца Христа, разинув рот в искреннем и почтительном изумлении (илл. 20)⁹⁹. Однако этот пастух не смотрит на Спасителя, а его искривленные губы скорее напоминают гримасу, с какими часто изображали злодеев в сценах Страстей¹⁰⁰.

⁹⁷ Strickland. 2016: 57 — 58, Fig. 20. Исследовательница даже предполагает, что рыжеволосый персонаж в желтом мог означать Иуду Искариота (и тогда эта фигура служила бы отсылкой к грядущим Страстям), но разумно не настаивает на этой версии.

⁹⁸ Gibson. 2006: 15 — 17; Майзульс. 2022: 297 — 302. См. изображения шутов и безумцев, которые скалятся и выставляют напоказ зубы: Silver. 2022: 24, 25, 30, 31, 58, 59.

⁹⁹ Kavalier. 2021: 293, Fig. 16.5.

¹⁰⁰ На этом «Поклонении волхвов» у трех «королей», Девы Марии, Иосифа и младенца Христа уста сомкнуты. Помимо пастуха в желтом, рот приоткрыт только у чернокожего слуги, который стоит за своим господином — чернокожим волхвом и смотрит вперед на зрителя. См. также волхвов и изумленную толпу на «Поклонении», написанном в 1526 г. антверпенским мастером Квентином Массейсом (New York. The Metropolitan Museum of Art. № 11.143. См.: Ainsworth, Christiansen. 1998: 368 — 370, № 99). Там за спинами «королей» изображен господин в восточном головном уборе. У него хищный нос с горбинкой, массивный подбородок и свирепое выражение лица. Такие типы, как предполагают, были вдохновлены физиогномическими экспериментами Леонардо да Винчи. Он похож на язычников и других злодеев, которых тот же Массейс изображал в сценах Страстей Христовых, например, в известной композиции *Ecce homo* (1518 — 1520) (Madrid. Museo del Prado. № P002801). Потому вероятно, что этот господин, к которому наклоняется мавр в тюрбане, здесь тоже олицетворял кого-то из врагов Христа, возможно, иудейского старейшину. По гипотезе Ларри Сильвера, гротескные черты волхвов, уподоблявшие их еврейской толпе, это как раз наследие Босха, у которого мир почти всегда враждебен Спасителю (Silver. 2022 (1): 32 — 34).



Илл. 20: Хуго ван дер Гус. Поклонение волхвов (центральная панель Триптиха Портинари), 1477 — 1478 гг. *Firenze. Le Gallerie degli Uffizi. № 1890 nn. 3191, 3192, 3193*

Важной параллелью к этому персонажу может стать его собрат из сцены Рождества, написанной неизвестным подражателем Босха во второй половине XVI в. (илл. 21)¹⁰¹. Историки спорят о том, что перед нами: копия несохранившейся работы Босха или пастих, образ в стиле Босха, собранный из элементов его работ. На этом изображении краснолицый пастух, который выглядывает из-за спин Девы Марии и Иосифа, тоже смотрит не на божественного младенца, а вперед, в сторону зрителя. Его рот приоткрыт, так что виден верхний ряд зубов, а на лице застыла (насмешливая?) гримаса словно у безумца или шута, что придает этому персонажу не столь благочестивый облик, как у классических пастухов — свидетелей Боговоплощения¹⁰².

¹⁰¹ Köln. Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud. Gemäldesammlung. № WRM 0474. См.: *Koldeweij, Vandebroek, Vermet*. 2001: 156, Ill. 134. Еще две версии этого образа хранятся в Брюсселе (Musées royaux des beaux-arts de Belgique. № 368) и Амстердаме (Rijksmuseum. № SK-A-4131).

¹⁰² Stroo et al. 1996: 123 — 128; Verougstraete, Van Schoute. 2006: 143 — 147.



Илл. 21: Рождество, вторая половина XVI в. *K'oln. Wallraf — Richartz — Museum & Fondation Corboud. Gemaldesammlung. № WRM 0474*

Еще важнее вновь обратить внимание на цвета. Напомним, что Иуду Искарриота в XV — XVI вв. часто изображали в желтом хитоне или в желтом плаще поверх желтого хитона, с рыжими волосами и красноватой, а то и попросту красной кожей¹⁰³. Персонаж в желтой верхней одежде и с короткими рыжеватыми волосами появляется среди иудеев в «Источнике благодати» — символической композиции, созданной в мастерской Яна ван Эйка в середине XV в.¹⁰⁴ На версии «Поклонения волхвов», вышедшей из мастерской Герарда Давида, те же негативные атрибуты (желтая одежда, рыжие волосы и красноватая кожа) собраны воедино. Скорее всего, они должны были подчеркнуть еврейство и / или мужицкую порочность пастуха, который, в отличие от волхвов, глядит не на божественного младенца, а на золотые дароносицы — отворачивается от спасения,

¹⁰³ Mellinkoff. 1982; Mellinkoff. 1993 (1): 147 — 160; Gow. 1995 (2): 66 — 67; Pleij. 2004: 82 — 83; Voss. 2023: 5 — 6, 26 — 30, 38; Пастуро. 2022: 74 — 75. См., например, сцену Ареста Христа в Гефсиманском саду, написанную около 1450 г. Мастером Страстей из Карлсруэ (Karlsruhe. Staatliche Kunsthalle; см.: *Late Gothic*. 2021: 147 — 148).

¹⁰⁴ Madrid. Museo Nacional del Prado. № P001511. См.: Pereda. 2013.

привлеченный благами мира сего.

Есть ли у этой гипотезы какие-то опоры в средневековых текстах? В некоторых из них рядом с добродетельными пастухами, которые прислушались к благой вести, появляются персонажи, воплощавшие силу сомнения или вовсе принадлежащие к миру зла. Так, в паралитургической драме на сюжет рождества (*Ludus de nativitate*, конец XII — начало XIII вв.) из знаменитой рукописи *Carmina Burana* ангел призывает пастухов отправиться в Вифлеем, чтобы поклониться новорожденному Богочеловеку, а дьявол пытается их остановить. Как убеждает Нечистый, слова ангела о том, что Господь облекся в человеческую плоть, лежит в яслях и родился от девственницы, — это ложь, в которую просто невозможно поверить. Ему на некоторое время удается убедить одного из пастухов. И тот пробует отговорить товарищей, но тщетно — небесный посланец развеивает все сомнения и посрамляет темного духа¹⁰⁵.

Еще один текст, который тут можно вспомнить, — «Вторая пьеса пастухов» (*Secunda pastorum*) из Уэйкфилдского цикла (Англия, первая половина XV в.). В этой мистерии поклонению пастухов предшествует длинная история с множеством сатирических элементов. Она не имеет сюжетного отношения к библейскому рассказу. К трем пастухам, которые потом по зову ангела отправятся в Вифлеем, прибавается плут по имени Мак. Он представляется «йоменом короля» и пытается втереться к ним в доверие. Пока они спят, он утаскивает у них овцу, приносит ее домой и прячет в колыбели, словно новорожденного. Когда пастухи, подозревая Мака в краже, приходят к нему домой, его жена-сообщница агрессивно пытается их выпроводить: «Вон отсюда, воры! Не подходите к ребенку». Овца, спрятанная вором в колыбели, — пародийная отсылка к новорожденному Христу, агнцу Божьему, лежащему в яслях. Мак предстает как зловещая фигура, и его несколько раз уподобляют дьяволу. Чтобы спокойно украсть овцу, пока пастухи спят, он их околдовывает. Один из пастухов видит во сне, что их новый знакомец одет в волчью шкуру. В какой-то момент Мак вместо молитвы Богу взывает к римскому прокуратору Понтию Пилату (*Manus tuas commendo, Poncio Pilato*). Как предполагают исследователи, зрители-современники могли видеть в этом персонаже сатиру на алчное и коррумпированное духовенство — лже-пастырей или да-

¹⁰⁵ Marshall, 1972. P. 726; Bate, 1986: 109 — 110; Lee, 2006: 92.

же отсылку к Антихристу. Христос — истинный и добрый пастырь, а хитрец, вор и колдун Мак — его противоположность¹⁰⁶.

В *Secunda pastorum* сюжетная линия, выстроенная вокруг этого хитреца и вора, заканчивается до того, как пастухи отправляются в Вифлеем. Злодей не присутствует при поклонении новорожденному Богочеловеку. Однако этот персонаж показывает, что в средневековых нарративах, посвященных явлению Христа в мир, время от времени звучала тема противостояния силам тьмы и возникали фигуры-антагонисты Спасителя. Возможно, рыжий пастух в желтом, который не смотрит на родившегося мессию, пришел в иконографию из таких мистерий или родственных им переложений евангельской истории.

V

Вернемся к Босху, чтобы подвести итоги. Несмотря на усилия многих исследователей, личность «четвертого короля» на «Поклонении волхвов» из Музея Прадо точно не установлена. Самые аргументированные версии — что это демонизированный царь Ирод или скорее сам Лжемессия — Антихрист. При этом оба персонажа могут олицетворять иудейское неверие — Синагогу как силу, враждебную Церкви.

Даже точно не зная, кто перед нами, мы можем проследить генеалогию форм, созданных Босхом. Группа зловещих мужчин, расположившихся в дверях и внутри хлева, прямо или косвенно восходит к окружению господина в желтом с «Триптиха св. Колумбы», написанного за полвека до того. Только Босх переделал этот образ на свой лад и придал всем персонажам намного более странное и зловещее обличье.

Присмотримся вновь к деталям. У ван дер Вейдена человек в желтом и его спутники, скорее всего, означают не кого-то из свиты волхвов, а еврейских старейшин. В отличие от благочестивых «королей», они не видят в младенце мессию. Эта группа, в свою очередь, частично воспроизводит черты нескольких персонажей с алтарного образа, созданного незадолго до того кёльнским мастером

¹⁰⁶ Marshall. 1972: 726; Vaughan. 1980: 491 — 494; Taft. 1986; Edminster. 2016: 131 — 147.

Штефаном Лохнером. На его триптихе за спиной второго волхва рядом с юным знаменосцем стоит седовласый человек с бородой. На его голове — малинового цвета шапка, закрывающая уши. В руках он держит отороченную мехом шапку своего господина — второго волхва. Видимо, это его придворный или слуга почтенного возраста. У ван дер Вейдена господин в желтом тоже изображен с двумя головными уборами. Но логика тут иная. Шапка, которую он несет в руках, не может принадлежать второму волхву, поскольку тот сам прижимает к груди свою шапку с золотым венцом. Ван дер Вейден сохраняет плотную группу людей, собравшихся за спинами волхвов, но, судя по всему, отделяет их от трех «королей», создает иную (пусть и не явную) драматургию.

Под влиянием ван дер Вейдена и Босх пишет бородатого господина, вышедшего из хижины, с двумя головными уборами. Тяжелая коническая корона, которую он держит в левой руке, заканчивается «куполом» с отверстием. Кажется, эта странная конструкция специально устроена так, чтобы ее можно было носить поверх тюрбана с терниями, а дырка как раз предназначена для стеклянной трубки с синим цветком¹⁰⁷. При этом нельзя не заметить, что вторая корона Антихриста выполнена в том же стиле, что наплечник второго волхва, который стоит с непокрытой головой. Босх как будто подсказывает зрителю, что экзотического вида бородач несет за «королем» знак его статуса. Так же, как чернокожий паж третьего волхва, держащий корону своего господина (илл. 22). Перед нами двойственный образ¹⁰⁸. Одни детали подсказывают, что вторая корона принадлежит самому Антихристу, другие — что не ему, а волхву перед ним.

¹⁰⁷ *Ilsink et al.* 2016: 207.

¹⁰⁸ Жером Баше предлагает при анализе изображений различать амбивалентность (образ подразумевает одно толкование, но исследователь или просто зритель не может аргументированно выбрать одну из нескольких возможных версий) и неопределенность / двойственность (*ambiguïté*). Последний термин подразумевает, что в образ изначально заложена возможность нескольких трактовок, которые не исключают друг друга (*Баше.* 2005: 162 — 163). По формулировке Рейндерта Фалькенбурга, многие образы Босха можно назвать «мнемограммами». Они построены на смутных параллелях с привычными иконографическими конвенциями, запускают у зрителя цепочку ассоциаций и будоражат воображение своей странностью (*Falkenburg.* 2011: 263). Здесь корона, которую держит Антихрист, заставляет гадать, кому именно она принадлежит и почему она так похожа на наплечник второго волхва.

Поклонение волхвов

Штефан Лохнер,
ок. 1440 - 1448 гг.



Бородатый персонаж в красной шапке держит в руках шапку второго волхва.

Рогир ван дер Вейден,
ок. 1450 г.



Бородатый персонаж в белом тюрбане держит в руках еще одну шапку. Второй волхв головной убор снял и держит сам.

Иероним Босх,
ок. 1490 - 1500 гг.



Бородатый персонаж в зеленом тюрбане держит в руках корону, явно принадлежащую второму волхву.

Илл. 22: Вероятная генеалогия персонажей: Штефан Лохнер > Рогир ван дер Вейден > Иероним Босх

При очевидном сходстве с напличником второго «короля», вторая корона Антихриста концептуально от него отличается. Напличник украшен ветхозаветными сюжетами, в которых богословы видели типы Рождества и Поклонения волхвов: Маной и его жена совершают жертвоприношение, когда ангел им возвестил, что у них родится долгожданный сын — Самсон; царица Савская приходит с дарами к царю Соломону¹⁰⁹. На короне, которую держит Антихрист, христианских сюжетов и символов нет. Персонажи сближаются и отдаляются.

Мы видим, что Босх отталкивается от привычной в его времена иконографической схемы (царственные волхвы, а за ними их экзотические придворные и/или вооруженный эскорт), но видоизменяет ее. Зловещие персонажи, окружающие бородача в красном плаще, явно не принадлежат к свите «королей». В отличие от традиционных спутников волхвов, они не заглядывают снаружи в хлев, а притаились во тьме внутри. Часть из них переглядывается, часть смотрит наружу. Облик их господина, который стоит в дверях, указывает одновременно на его царственность и на принадлежность к миру зла. Он так же, как некогда у Лохнера, держит в руке голов-

¹⁰⁹ Майзульс. 2021: 46, Рис. 19.

ной убор, подходящий второму «королю». Эта деталь подсказывает, что они связаны, но вряд ли говорит о том, что Босх был верен традиционной иконографической схеме.

Скорее мастер из Хертогенбоса намеренно культивирует двойственность. Играет с ожиданиями зрителя и сразу же их обманывает. Здесь, как и во многих работах Босха, сцена, которая у его предшественников и современников была полна безмятежной радости, приобретает дополнительное измерение и напоминает о зле, которым пронизан мир. При этом решение художника ввести в «Поклонение волхвов» фигуру, враждебную Спасителю, все же не было настолько беспрецедентно, как это принято полагать. В нидерландском искусстве конца XV — начала XVI вв. у него есть отдельные, пусть и более «слабые» параллели — иудейские старейшины, которые о чем-то совещаются в отдалении, и насмешливые или недоверчивые пастухи, отворачивающиеся от божественного младенца.

Библиография

Баши Ж. Средневековые изображения и социальная история. Новые возможности иконографии // Одиссей. Человек в истории. 2005. М., 2005. С. 152 — 190.

Богодарова Н.А. Театр мистерии и город в Англии в XIV — первой половине XV в. (К вопросу о культуре английского средневекового города) // Средние века. 1975. Вып. 39. С. 179 — 195.

Консон Г. Еврей как Антихрист в современной босхиане. В диалоге с книгой Михаила Майзульса «Между Христом и Антихристом: «Поклонение волхвов» Иеронима Босха» // Государства, религия и церковь в России и за рубежом. 2021. Вып. 39. № 3. С. 316 — 333.

Майзульс М.Р. Между Христом и Антихристом. «Поклонение волхвов» Иеронима Босха. 2-е изд. М., 2021.

Майзульс М.Р. Воображаемый враг. Иноверцы в средневековой иконографии. М., 2022.

Мистерии Йоркского цикла / Издание подготовили А.Н. Горбунов, В.С. Сергеева. М., 2014.

Пастуро М. Символическая история западноевропейского Средневековья. СПб., 2012.

Пастуро М. Красный. История цвета. М., 2019.

Пастуро М. Желтый. История цвета. М., 2022.

Фридлендер М. От Ван Эйка до Брейгеля. Этюды по истории нидерландской живописи. М., 2023.

Acres A. Porous Subject Matter and Christ's Haunted Infancy // Hamburger J.F., Bouché A.-M. (eds.). The Mind's Eye. Art and Theological Argument in the Middle Ages. Princeton, 2006. P. 241 — 262.

Acres A. Renaissance Invention and the Haunted Infancy. L., 2013.

Ainsworth M.W., Christiansen K. (eds.). From Van Eyck to Bruegel: Early Netherlandish Painting in The Metropolitan Museum of Art. N.Y., 1998.

- Airiau M.* Colour as Guideline in Fra Angelico's Work // *Caiana*, 2024, № 23. P. 61—74.
- Alcoy R.* El Bosco en dos trípticos del Museo del Prado. Granada, 2020.
- Barral P.R.* La imagen del judío en la España medieval. El conflict entre christianismo y judaismo en las artes visuales góticas. Barcelona; Gerona; Terragona, 2008.
- Bate A.K.* The Structure and Meaning of the Benediktbeuern Christmas Play // *Latomus*. 1986. T. 45. № 1. P. 100 — 114.
- Bax D.* Hieronymus Bosch. His Picture-Writing Deciphered. Rotterdam, 1979.
- Beaud M.* Ces rois mages venus d'Occident. L'Offrande des mages dans les arts monumentaux de l'espace féodal. P., 2022.
- Bellavitis M.* Following Bosch: The Impact of Hieronymus Bosch's Diableries and Their Reproduction in the 16th Century // *Bellavitis M.* (ed.). *Making Copies in European Art 1400 — 1600. Shifting Tastes, Modes of Transmission, and Changing Contexts*. Boston; Leiden, 2018. P. 186 — 211.
- Berlioz J.* Le crapaud, animal diabolique: une exemplaire construction médiévale // *Berlioz J., Polo de Beaulieu M.A.* *L'animal exemplaire au Moyen Âge (V^e-XV^e siècle)*. Rennes, 1999. P. 267 — 288.
- Bischoff G., Heck Chr., Braeuner G.* Unterlinden. Strasbourg, 1979.
- Borchert T.-H.* Hans Memling and Rogier van der Weyden // *Chapuis J.* (ed.). *Invention. Northern Renaissance. Studies in Honor of Molly Faries*. Turnhout, 2008. P. 87 — 93.
- Borchert T.-H.* (éd.). *De Van Eyck à Dürer. Les primitifs flamands et l'Europe centrale, 1430 — 1530*. P., 2011.
- Buettner B.* Boccaccio's Des Cleres Et Nobles Femmes: Systems of Signification in an Illuminated Manuscript. Seattle; London: College Art Association, 1996
- Buren A.H., van.* *Illuminating Fashion. Dress in the Art of Medieval France and the Netherlands, 1325 — 1515*. N.Y., 2011.
- Buskirk J.* Hugo van der Goes's *Adoration of the Shepherds*: Between Ascetic Idealism and Urban Networks in Late Medieval Flanders // *Journal of Historians of Netherlandish Art*. 2014. Vol. 6:1 (DOI: 10.5092/jhna.2014.6.1.1).
- Bynum C.W.* Seeing and Seeing Beyond: The Mass of St. Gregory in the Fifteenth Century // *Hamburger J.F., Bouché A.-M.* (eds.). *The Mind's Eye. Art and Theological Argument in the Middle Ages*. Princeton, 2006. P. 208 — 240.
- Carroll M.D.* Hieronymus Bosch: Time and Transformation in The Garden of Earthly Delights. New Haven: Yale University Press, 2022.
- Cloutier-Blazzard K.* Review of Strickland, Debra Higgs, *The Epiphany of Hieronymus Bosch: Imagining Antichrist and Others from the Middle Ages to the Reformation* // *H-Low-Countries, H-Net Reviews*, 2017 [<http://www.h-net.org/reviews/showrev.php?id=50337>].
- De Certeau M.* *La Fable mystique, XVI^e — XVII^e siècle*. P., 1982.
- Durier G.* *La théologie dans le drame religieux en Allemagne au Moyen Âge*. P., 1914.
- Edminster W.* *The Preaching Fox. Festive Subversion in the Plays of the Wakefield Master*. N.Y., L., 2016.
- Eisler C.T.* *Paintings from the Samuel H. Kress Collection: European Schools Excluding Italian*. Oxford, 1977.
- Emmerson R.K.* *Antichrist in the Middle Ages. A Study of Medieval Apocalypticism, Art, and Literature*. Seattle, 1981.

- Falque I.* Devotional Portraiture and Spiritual Experience in Early Netherlandish Painting. Catalogue. Leiden; Boston, 2019.
- Friedman J.B.* The Art of the Exotic: Robinet Testard's Turbans and Turban-like Coiffure // *Medieval Clothing and Textiles*. 2008. Vol. 4. P. 173 — 191.
- Gibson W.S.* Hieronymus Bosch. L., 1997.
- Gibson W.S.* Pieter Bruegel and the Art of Laughter. Berkeley; Los Angeles; L., 2006.
- Gombrich E.H.* The Evidence of Images. A Study of Modes of Perception in Art Criticism // Singleton Ch. (ed.). Interpretation: Theory and Practice. Baltimore, 1969. P. 35 — 104.
- Grand Ry M., de (éd.).* Les primitifs flamands et leur temps. Tournai, 2000.
- Gow A.* The Jewish Antichrist in Medieval and Early Modern Germany // *Medieval Encounters. Jewish, Christian and Muslim Culture in Confluence and Dialogue*, 1995. Vol. 2. № 3. P. 249 — 285. (1).
- Gow A.C.* The Red Jews: Antisemitism in an Apocalyptic Age, 1200-1600. Leiden; New York; Köln, 1995. (2).
- Falkenburg R.* The Land of Unlikeness. Hieronymus Bosch, The Garden of Earthly Delights. Zwolle, 2011.
- Falkenburg R.* Para-typological Imagery in Hieronymus Bosch's Prado Epiphany // Eichberger D., Perlove Sh. (eds). Visual Typology in Early Modern Europe. Continuity and Expansion. Turnhout, 2018. P. 61 — 73.
- Favreau R.* Fonctions des inscriptions au Moyen Âge // *Cahiers de civilisation médiévale*. 1989. № 127. P. 203 — 232.
- Hablot L.* L'orange et le vert au Moyen Age // Grevy J., Manigand C., Turrel D. (éds). Vert et Orange, deux couleurs à travers l'histoire. Limoges, 2013. P. 21 — 42.
- Hand J.O., Wolff M.* Early Netherlandish Painting (The Collections of the National Gallery of Art. Systematic Catalogue). Washington, 1986.
- Hourihane C.* Pontius Pilate, Anti-Semitism, and the Passion in Medieval Art. Princeton; Oxford, 2009.
- Ilsink M. et al.* Hieronymus Bosch. Painter and Draughtsman. Catalogue raisonné. New Haven, 2016.
- Jacobs L.F.* Opening Doors: The Early Netherlandish Triptych Reinterpreted. Pennsylvania, 2012.
- Jacobs L.F.* The Painted Triptychs of Fifteenth-Century Germany. Case Studies of Blurred Boundaries. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2022.
- Jacobs L.F.* The Triptychs of Hieronymus Bosch // *The Sixteenth Century Journal*, 2000. Vol. 31. № 4. P. 1009 — 1041.
- Janssens E.L.E* World of Wickedness: A Remarkable Sixteenth-Century Print of the Parable of the Good Shepherd // *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art*. 2013 — 2014. Vol. 37. № 3/4. P. 170 — 186.
- Jirousek Ch.A.* Ottoman Dress and Design in the West: A Visual History of Cultural Exchange. Bloomington, 2019.
- Kavaler E.M.* Peasant Passions. Pieter Bruegel and his Aftermath // Currie K. et al. (eds.). The Bruegel Success Story: Papers Presented at Symposium XXI for the Study of Underdrawing and Technology in Painting, Brussels, 12-14 September 2018. Paris; Leuven; Bristol, 2021. P. 289 — 317.
- Kemperdick S., Eising E., Borchert T.-H.* (eds.). Hugo van der Goes. Between Pain and Bliss. München, 2022.

Klemettilä H. Epitomes of Evil. Representation of Executioners in Northern France and the Low Countries in the Late Middle Ages. Turnhout, 2006.

Koerner J.L. Bosch and Bruegel. From Enemy Painting to Everyday Life. Princeton; Oxford, 2016.

Koldeweij J., Vandenbroeck P., Vermet B. Jérôme Bosch. L'oeuvre complet. Rotterdam; Amsterdam, 2001.

Koldeweij A.M., Vermet B., Kooij B., van. Hieronymus Bosch: New Insights into His Life and Work. Rotterdam, 2001.

La Passion Isabeau: une édition du manuscrit Fr. 966 de la Bibliothèque Nationale de Paris avec une introduction et des notes par E. E. DuBruck. New York; Bern; Frankfurt am Main, 1990.

Lutz J., Perdrizet P. Speculum humanae salvationis. Texte critique. Traduction inédite de Jean Mielot (1448). Les sources et l'influence iconographique principalement sur l'art alsacien du XIV^e siècle. T. 1. Mulhouse, 1907.

Late Gothic. The Birth of Modernity. Berlin, 2021.

Leclercq-Marx J. La couleur de la peau dans le Moyen Age central, perception et représentation // Revue d'Auvergne. Couleurs et lumières à l'époque romane, 2010 — 2011. № 597 — 598. P. 281 — 305.

Lecoq-Ramond S., Béguerie P. The Unterlinden Museum, Colmar. P., 1991.

Lee Chr. A. Augustine vs. Archisynagogus: Competing Modes of Christian Instruction in the Benediktbeuern Ludus de nativitate // Florilegium. 2006. Vol. 23 № 2. P. 81 — 97.

Marshall L.E. Sacral Parody in the *Secunda Pastorum* // Speculum. 1972. Vol. 47. № 4. P. 720 — 736.

McGinn B. Antichrist. Two Thousand Years of the Human Fascination with Evil. San Francisco, 1994.

Mellinkoff R. Judas's Red Hair and the Jews // Journal of Jewish Art. 1982. Vol. 9. P. 31 — 46.

Mellinkoff R. Outcasts: Signs of Otherness in Northern European Art of the Late Middle Ages. Vol. 1, 2. Berkeley; Los Angeles, 1993.

Merback M. B. Recognitions: Theme and Metatheme in Hans Burgkmair the Elder's Santa Croce in Gerusalemme of 1504 // The Art Bulletin. 2014. Vol. 96. № 3. P. 288 — 318.

Mérindol Chr., de. Signes de hiérarchie sociale à la fin du Moyen Âge d'après le vêtement. Méthodes et recherches // Cahiers du Léopard D'Or. T. 1: Le vêtement — Histoire, archéologie et symbolique vestimentaire au Moyen Âge, 1989. P. 181 — 222.

Muir L.R. The Biblical Drama of Medieval Europe. Cambridge, 2003.

Nash S. Northern Renaissance Art. Oxford; New York, 2008.

Nickel H. The Man Beside the Gate // The Metropolitan Museum of Art Bulletin, New Series. 1966. Vol. 24. № 8. P. 237 — 244.

Pächt O. Altniederländische Malerei: von Rogier van der Weyden bis Gerard David. München, 1994.

Panofsky E. Early Netherlandish Painting. Its Origin and Character. Vol. 1. Cambridge (Mass.), 1966.

Paris G., Raynaud G. (éd.). Le mystère de la Passion d'Arnoul Greban, publié d'après les manuscrits de Paris... Paris, 1878.

Pastoureaux M. Jesus chez le teinturier. Couleurs et teintures dans l'Occident médiéval. P., 1997.

Pastoureau M. L'Église et la couleur, des origines à la Réforme // Bibliothèque de l'École des chartes. 1989. T. 147. P. 203 — 230.

Pastoureau M. Le temps mis en couleurs: des couleurs liturgiques aux modes vestimentaires (XII^e — XIII^e siècles) // Bibliothèque de l'école des chartes. 1999, T. 157. P. 111 — 135.

Pastoureau M. Les couleurs au Moyen Âge. Dictionnaire encyclopédique. Paris: Le Léopard d'or, 2022.

Patrologiae cursus completus. Series latina / Migne J.-P. (éd.). T. 113. P., 1844; T. 198. P. 1855.

Pereda F. «Eyes That They Should Not See, and Ears That They Should Not Hear»: Literal Sense and Spiritual Vision in the Fountain of Life // Dekoninck R., Guiderdoni A., Granjon E. (eds.). Fiction sacrée: Spiritualité et esthétique durant le premier âge moderne. Leuven, 2013. P. 113 — 155.

Petzold A. «Of the Significance of Colours»: The Iconography of Colour in Romanesque and Early Gothic Book Illumination // Hourihane C. (ed.). Image and Belief. Studies in Celebration of Eightieth Anniversary of the Index of Christian Art. Princeton, 1999. P. 125 — 136.

Pinson Y. Images of War and Violence as Moral Lessons in the Work of Jheronimus Bosch // Jheronimus Bosch. His Patrons and His Public. 3rd International Jheronimus Bosch Conference. September 16 — 18, 2012. Jheronimus Bosch Art Center. 's-Hertogenbosch, 2014. P. 230 — 250.

Pleij H. Colors Demonic and Divine. N.Y., 2004.

Pokorny E. Illuminated Manuscripts as a Main Source of Hieronymus Bosch // Tóth B., Varga Á. (eds.). Between Hell and Paradise. The Enigmatic World of Hieronymus Bosch. Budapest, 2022. P. 45 — 56.

Richardson C.M. The Cardinal's Wardrobe // Hollingsworth M., Pattenden M., Witte A. (eds.). A Companion to the Early Modern Cardinal. Leiden; Boston, 2020. P. 535 — 556.

Ridderbos B., Buren A., van, Veen H., van (eds.). Early Netherlandish Paintings: Rediscovery, Reception, and Research. Los Angeles, 2005.

Schmitt J.-Cl. Les images médiévales. La figure et le corps. P., 2023.

Scott M. Fashion in the Middle Ages. Los Angeles, 2018.

Silva Maroto P. (ed.). Bosch. The 5th Centenary Exhibition. Madrid, 2016.

Silver L. God in the Details: Bosch and Judgment(s) // The Art Bulletin. 2001. Vol. 83. № 4. P. 626—650.

Silver L. Bosch and the World of Sin // Tóth B., Varga Á. (eds.). Between Hell and Paradise. The Enigmatic World of Hieronymus Bosch. Budapest, 2022. P. 23 — 44. (1)

Silver L. Fools and Folly in the Flemish Art. Uitgever, 2022 (2).

Silver L. Hieronymus Bosch. N.Y., 2006.

Snyder J. Northern Renaissance Art: Painting, Sculpture, the Graphic Arts from 1350 to 1575. N.Y., 1985.

Strickland D.H. Antichrist and the Jews in Medieval Art and Protestant Propaganda // Studies in Iconography. 2011. Vol. 32. P. 1 — 50.

Strickland D.H. The Epiphany of Hieronymus Bosch: Imagining Antichrist and Others from the Middle Ages to the Reformation. L., 2016.

Stroo C. et al. The Flemish Primitives: Catalogue of Early Netherlandish Painting in the Royal Museums of Fine Arts of Belgium. T. 3. Brussels, 1996.

Swartz M.D. The Semiotics of the Priestly Vestments in Ancient Judaism // Baumgarten A. (ed.). Sacrifice in Religious Experience. Leiden; Boston; Köln, 2002. P. 57 — 80.

Taft E.M. Surprised by Love: The Dramatic Structure and Popular Appeal of the Wakefield Second Shepherds' Pageant // Campbell J.P. (ed.). Popular Culture in the Middle Ages. Bowling Green, 1986. P. 108 — 117.

Trexler R. The Journey of the Magi: Meanings in History of a Christian Story. Princeton, 1997.

Vaughan M.F. The Three Advents in the *Secunda Pastorum* // Speculum. 1980. Vol. 55. № 3. P. 484 — 504.

Verougstraete H., Van Schoute R. Copies, Pastiche, and Forgeries After Bosch // Faries M. (ed.). Making and Marketing: Studies of the Painting Process in Fifteenth- and Sixteenth-Century Netherlandish Workshops. Turnhout, 2006. P. 143 — 154.

Voss R. Sons of Saviors. The Red Jews in Yiddish Culture. Philadelphia, 2023.

Yarmo L. The Yellow Turban: Unraveling Andrea Mantegna's Enigmatic Representation of the Jewish Woman // Graziani Secchieri L. (ed.). Vicino al focolare e oltre: Spazi pubblici e privati, fisici e virtuali della donna ebrea in Italia (secc. XV-XX). Firenze: 2015. P. 231 — 269.

Yuval I.J. «Deux peuples en ton sein». Juifs et Chrétiens au Moyen Âge. Paris, 2012.

Walker R.M. The Demon of the Portinari Altarpiece // The Art Bulletin. 1960. Vol. 42. № 3. P. 218 — 219.

Wirth J. Au-delà de l'illustration. Réflexions sur le rapport texte / image dans l'art médiéval // Wetzel R., Flückiger F. (éds.). Qu'est-ce qu'une image? Genève, 2013. P. 19 — 44. (1).

Wirth J. L'Image du corps au Moyen Âge (Micrologus Library, 56). Florence, 2013. (2).

ОБ АВТОРАХ

Брахман Анастасия Александровна — PhD., специалист по раннесредневековой политической истории, политической коммуникации Оттоновского времени.

Омельченко Дарья Михайловна — к.и.н., научный сотрудник Лаборатории комплексного исследования рукописных памятников Санкт-Петербургского института истории РАН. Сфера интересов: поздняя Античность, история христианства, Южная Галлия.

Шокарев Сергей Юрьевич — к.и.н., старший научный сотрудник Лаборатории древнерусской культуры ШАГИ РАНХиГС, специалист по истории России Нового времени.

Мельник Александр Гаврилович — д.и.н., зав. Архитектурным отделом ГМЗ «Ростовский кремль», специалист по древнерусской истории и культам святых.

Евстратов Антон Геннадьевич — к.и.н., доцент кафедры Всемирной истории и зарубежного регионоведения Российско — Армянского университета (Ереван, Армения), специалист по религиозным, идеологическим и политическим процессам на Ближнем Востоке, автор учебного пособия по политическому исламу, журналист - международник.

Майзульс Михаил Романович — к.и.н., старший научный сотрудник Центра визуальных исследований Средневековья и Нового времени РГГУ.

Келлер Андрей Викторович — д.и.н., PhD., с.н.с. Уральского федерального университета им. первого Президента России Б.Н. Ельцина, специалист по Новой и Новейшей истории, истории педагогики.

Бычков Павел Сергеевич — м.н.с. Отдела исторической антропологии и истории повседневности ИВИ РАН, специалист по

культуре Франции, Англии и Нидерландов XIV — XVI вв.

Пименова Людмила Александровна — к.и.н., доцент исторического факультета МГУ им. М.В. Ломоносова, сфера научных интересов: история Франции раннего Нового времени.

Болдырева Наталья Андреевна — к.и.н., н.с. Отдела исторической антропологии и истории повседневности ИВИ РАН, специалист по английскому антикварному знанию XVI — начала XVII вв., англо-русским культурным связям XVI — XVII вв.

Левинсон Кирилл Алексеевич — к.и.н., PhD. Сфера научных интересов: социальная история науки и образования в Новое и Новейшее время.

Герштейн Анна Борисовна — к.и.н., н.с. Отдела исторической антропологии и истории повседневности ИВИ РАН, специалист по истории репрезентации власти и символической коммуникации в Средние века, феномену монархического самозванчества в средневековой Европе.

Луцицкая Светлана Игоревна — д.и.н., в.н.с., зав. Центра исторической антропологии ИВИ РАН, специалист по истории крестовых походов и христианских представлений об исламе.

Окунева Ольга Владимировна — к.и.н., PhD., специалист по истории Франции Нового времени, французским колониям в Южной Америке.

Ганина Наталия Александровна — д.филол.н., профессор кафедры германской и кельтской филологии МГУ им. М.В. Ломоносова, специалист по истории немецкого языка, истории и культуре древних германцев, средневековой латинской и немецкой палеографии.

Уваров Павел Юрьевич — член-корр. РАН, д.и.н., зав. Отделом западноевропейского Средневековья ИВИ РАН, специалист в области западноевропейской истории Средних веков и раннего Нового времени, истории Франции, истории университетов, социальной истории Европы.

Яцык Светлана Александровна — к.и.н., научный сотрудник Центра истории, археологии и литературы христианских и мусульманских миров средневековья (CINAM) Национального центра научных исследований (CNRS), главный редактор журнала «*Vox medii aevi*», специалист в области интеллектуальной истории францисканского ордена, истории проповедей и автоматической транскрипции рукописей.

ABSTRACTS

A.A. Brahman

ANTAPODOSIS BY LIUTPRAND OF CREMONA, OR HOW TO GET A JOB AT THE SAXON COURT IN THE 10TH CENTURY

The article represents the peculiarities of self-representation and the methods of its construction by a clergyman of the 10th century Liutprand of Cremona in his works «Antapodosis» and «Homelia Paschalis». Recreating the features of Liutprand's biography from sources and analyzing the latest historiography, the author proves that portraying himself as a skilled diplomat, scientist and intellectual, a connoisseur of the Greek language, Liutprand aimed to make a career at the court of Emperor Otto I, trying to achieve appointment as an ambassador, and later as a minister of the imperial chapel. Liutprand needed to overcome the memory of his disloyalty to the previous king and to show himself a faithful servant of the ruler. To do this, he uses biblical imagery, and also adopts rhetoric from Gregory the Great's «Moralia in Job». The article represents the peculiarities of self-representation and the methods of its construction by a clergyman of the 10th century Liutprand of Cremona in his works «Antapodosis» and «Homelia Paschalis». Recreating the features of Liutprand's biography from sources and analyzing the latest historiography, the author proves that portraying himself as a skilled diplomat, scientist and intellectual, a connoisseur of the Greek language, Liutprand aimed to make a career at the court of Emperor Otto I, trying to achieve appointment as an ambassador, and later as a minister of the imperial chapel. Liutprand needed to overcome the memory of his disloyalty to the previous king and to show himself a faithful servant of the ruler. To do this, he uses biblical imagery, and also adopts rhetoric from Gregory the Great's «Moralia in Job». The article represents the peculiarities of self-representation and the methods of its construction by a clergyman of the 10th century Liutprand of Cremona in his works «Antapodosis» and «Homelia Paschalis». Recre-

ating the features of Liutprand's biography from sources and analyzing the latest historiography, the author proves that portraying himself as a skilled diplomat, scientist and intellectual, a connoisseur of the Greek language, Liutprand aimed to make a career at the court of Emperor Otto I, trying to achieve appointment as an ambassador, and later as a minister of the imperial chapel. Liutprand needed to overcome the memory of his disloyalty to the previous king and to show himself a faithful servant of the ruler. To do this, he uses biblical imagery, and also adopts rhetoric from Gregory the Great's «Moralia in Job».

Keywords: Liutprand of Cremona, medieval historiography, self-representation, Xth century, intellectuals at the court

D.M. Omelchenko

«THE PATIENCE WITH WHICH RELICS SHOULD BE APPROPRIATED»: ABOUT SOME STORIES IN THE HISTORY OF THE CULT OF ST. CAESARIUS OF ARLES

This article systematises the evidence from various sources on the cult of St Cesarius, bishop of Arles (502-543). During the late Antiquity he was one of the main figures in the Church of Southern Gaul. Cesarius' cult had the potential to extend beyond Provence: the bishop was known as a wonder-worker not only in Arles, his sermons were popular in various parts of Europe, his status as the first papal vicar in Gaul could become an argument in foreign policy for Frankish kings and the papacy. For the first time in the West, Caesarius developed a Rule specifically for the ascetic community of women («The Rule for Virgins») and may have laid the foundations of the normative tradition of medieval female monasticism. However, the potential opportunities were never realized, and the cult of Caesarius remained local. Among the reasons are the following: the inconsistency of the bishop with the hagiographic model that prevailed in late Antiquity, the unacceptability for the Merovingians of his position in relation to the Arian kings, the burial of the saint away from the tombs of the martyrs, the peripheral status of Provence in the vast Frankish state. At the turn of the 20th-21st centuries, an unexpected surge of interest in the bishop's relics was caused by the restoration of his funeral vestments. The natural science methods used in the study of sacred objects made it possible to make

important observations in the field of material culture. Several museum exhibitions outlined the range of objects associated with the name of the bishop, archival work made it possible to clarify its history. These events have become a kind of «appropriation of relics» by Caesarius of Arles by means of the age of high technology. As a result, the bishop is now perhaps a more famous person than during the 1500 years that have passed since his death.

Keywords: Caesarius of Arles, relics, reliquaries, Southern Gaul, late Antiquity, cult of saints, natural science methods.

S. Yu. Shokarev

**«HIS DONATIONS ARE ICONS, BOOKS, AND MONEY...
AND EVERYTHING CANNOT BE ENUMERATED»:
THE VOLUME AND DYNAMICS OF IVAN THE TERRIBLE'S
MONETARY DONATIONS TO MONASTERIES**

The article is devoted to the analysis of Ivan the Terrible's donations to monasteries. The paper undertakes an assessment of the volume of donations to 10 monasteries in order to establish the dynamics and peculiarities of the tsar's patronage activities. It is revealed that Ivan the Terrible gave very large amounts of donations to the Trinity-Sergiev, Kirillo-Belozersky and Joseph-Volokolamsky monasteries (tens of thousands of rubles each), but donated less to other monasteries. The amounts of donations show that Ivan the Terrible adhered to a certain hierarchy of monasteries and gave different amounts of donations for the commemoration of divers members of his family. The number and volume of donations increased throughout Ivan the Terrible's reign, but the death of Tsarevich Ivan Ivanovich caused a rapid growth of donations for the soul of the heir to the throne himself and for the souls of the disgraced executed by Ivan the Terrible.

Keywords: Ivan the Terrible, History of the Russian Orthodox Church, monasteries, donations, church charity, Tsarevich Ivan Ivanovich, Trinity - Sergiev Monastery, Kirillo - Belozersky Monastery, Joseph - Volokolamsky Monastery, Solovetsky Monastery.

A.G. Melnik

A TOMB OF A SAINT IN THE SPACE OF A RUSSIAN TEMPLE OF THE 17TH CENTURY

The article is devoted to a comprehensive analysis of 49 tombstone complexes of Russian saints based on inventories of churches and monasteries, as well as certain scribe books. The main purpose is to reveal the main traditions or objective laws in the formation of these complexes, including the choice of their location in the space of a temple of the 17th century.

Keywords: burial place, relics, tombstone complex, temple, 17th century

A.G. Evstratov

LIFE OF SHI'I PILGRIMS IN NAJAF AND KARBALA IN THE 19TH CENTURY

The only pilgrimage as a «pillar of Islam» prescribed for every Muslim is the Hajj to Mecca and Medina, but adherents of this religion make «pious journeys» to other places. Sunni Muslims recognize holy cities that contain desirable sites to visit (for example, Jerusalem, considered the «third holy city», and the Al-Aqsa Mosque located there), however, these pilgrimages are not obligatory, but recommendatory. Shiite pilgrimages to the land of Iraq — primarily to Najaf and Karbala, on the contrary, have a status very close to mandatory. The first and third Shiite Imams, Ali and Hussein, are buried in these cities, respectively, in Najaf from the 18th-19th centuries. The main center of Shiite scholarship has been formed, and therefore the views and thoughts of millions of Shiite believers are directed here. At the same time, the Shiite pilgrimage, like the Hajj, is not only a purely religious action, but also a social one. People who visit holy places receive the nicknames «Karbelaï», «Najafi» (as well as «Mashhadi» — after visiting another center of pilgrimage - the Iranian Mashhad) and enjoy special respect from their coreligionists. In this study, we will look at the life of

pilgrims to the Shiite shrines of Iraq (the territory of which was called «Turkish Arabia», or «atabat») in the 19th century, because it was at that time that the traditional realities of the Muslim world in general and its Shiite part began to change rapidly. These changes are associated with a unique political situation (on the one hand, the presence of Shiite shrines on the territory of the Sunni Ottoman Empire, and on the other, the orientation of the local Shiite population towards Iran ruled by the Qajar dynasty, both states having a semi-colonial status), and with the rapid development of science and technology, and with a very peculiar ideological situation. Both Iran and the Ottoman Empire underwent secular reforms in the 19th century, and many significant Shia communities lived in territories belonging to the non-Muslim states of Russia and Great Britain.

Keywords: shia, islam, ziarat, Ashura, Kerbela, Najaf, Imam Ali, Imam Husain

M.R. Maizuls

ANTICHRIST IN BETHLEHEM? FROM VAN DER VEIDEN TO BOSCH

In the altarpieces created in the Netherlands in second half of the 15th and in the beginning of the 16th centuries, the *Adoration of the Magi* often served as the main subject. However, in Hieronymus Bosch's triptych, which is kept in the Prado Museum, it includes many iconographic "anomalies". They arouse the suspicion that there is a "double bottom" hidden in this image. The main clue to its interpretation is the appearance of an ominous character in a red cloak standing at the door of the manger. There are many versions of who this is. The most convincing of them postulates that Bosch introduced into the scene of the Epiphany the figure of the Jewish Messiah — Antichrist himself. He is not to be found in any of the earlier depictions of the *Adoration*. Nevertheless, we can trace the visual genealogy of this character. This article shows that the group consisting of the Antichrist and of his companions is derived from the group of men standing in the stable doorway in Rogier van der Weyden's *Triptych of St. Columba*. Bosch introduces the antagonist of the Savior into the joyous scene of the Epiphany and creates one of the most powerful and ominous images of

enmity surrounding Jesus. This visual interpretation was unusual, but not unique at the time. In late medieval depictions of the birth and infancy of Christ, we find a certain number of characters that incarnated (Jewish) unbelief. The author analyzes how Bosch constructs his characters and introduces into the image a series of ambivalent details that relate them to each other but make unambiguous identification problematic if impossible.

Keywords: Hieronymus Bosch, Rogier van der Weyden, Adoration of magi, iconography, eschatology, Antichrist, Church and Synagogue, enmity, color symbolism, visual ambiguity.

A.V. Keller

THE TABLE OF NATIONS IN THE CONTEXT OF CULTURAL STEREOTYPES ABOUT RUSSIANS AND GERMANS OF THE 17th — 19th CENTURIES

The article considers the regional identification of Russia in the European family of peoples with reference to The Table of Nations in the context of the mutual perception of Russians and Germans over a long time. The study is based on the theoretical principles of cognitive history, historical anthropology, and imagology. The methodology of the comparative approach involves internal and external perspectives, as well as two types of stereotypes: as a rule, more positive auto-stereotypes, or self-images, and hetero-stereotypes, or external images. The Styrian Table of Nations (Styrian Völkertafel) published in the Appendix is an exception in this case, since in addition to positive characteristics, the self-description of German-speaking authors contains negative characteristics. The Styrian Völkertafel as a historical source of "grassroots" culture found at the level of the Russian popular print makes it possible analyze ideas and stereotypes about the northern neighbor in two aspects, i.e. visual, with the possibility of turning the visual into the verbal, and textual. The article contains the first ever published translation of the Styrian Völkertafel into Russian.

Keywords: Styrian Table of Nations (Steirische Völkertafel), engraving of Friedrich Leopold, Russians, Germans, Europeans, cultural stereotypes, national images.

P.S. Bychkov

**BODY POLITIC, MICROCOSMOS AND ZODIAC MAN:
BODY METAPHORS IN ENGLISH AND FRENCH
RELIGIO-PHILOSOPHICAL AND POLITICAL
DISCOURSE OF 14TH — 15TH CC**

One of the most popular concepts during the Antiquity and Middle Ages was the metaphor of the body which manifested the ideas of unity and coexistence in harmony of various parts of the whole. It was closely tied up with the mythological imagery of protoplast on one hand and with the conceptualization of social unity on the other, for example, with the concept of Church as the mystical body of Christ. Microcosm was one of the embodiments of this image representing the idea of the indissoluble existence of the individual, his body and the rest of the world — this concept continued to be reproduced in the religious/philosophical texts of 14th — 15th cc. From this doctrine of microcosm also arose the Medieval medical theory of humors, fluids of human body, associated with four elements, at the meantime »zodiac man» was the equivalent of microcosm in Medieval astrology, visual representation of a belief in the impact of celestial bodies on the health and mental qualities of people. Finally, the metaphor of the body politic clearly demonstrated the unity of different estates in a single body of the state, it can be considered one of the first forms of reflection on society and politics in the 14th — 15th centuries.

Keywords: body politic, microcosm, zodiac man, astrology, humors, Jean Gerson, Nicolas Oresme, Philippe de Mézières, Christine de Pizan

L.A. Pimenova

**«ART OF THE WORD»: PROTESTANTS IN THE
OFFICIAL DISCOURSE OF THE FRENCH MONARCHY
OF THE 17TH-18TH CENTURIES**

The article investigates how during the period from the end of the Wars of Religion to the Revolution of the 18th century in France the

official terminology used to name the Calvinist minority was appeared and changed. Behind the choice of the word was the image that the authorities impressed upon their subjects. As sources, were used royal edicts and declarations, ministerial papers, documents of the Parlement of Paris and of the clergy assembly, as well as treatises, dictionaries and encyclopedias of the 17th-18th centuries. For many years, the official designation of the French Calvinists in all legislative acts was the cumbersome expression «adherents of the so-called reformed religion» which implied a resolute denial of the name of «reformed religion» used by the Calvinists themselves. With the publication of the Edict of Fontainebleau (1685) by Louis XIV, the term «new converts» began to be used to name the Calvinists, indicating that now all the subjects of the king had converted to Catholicism. The term «Huguenots» in the 18th century ceased to be used while speaking about contemporary realities. The evolution of religious policy of the government was accompanied by a change in official terminology. In the second half of the 18th century, when the question of the need to grant civil rights to Calvinists was discussed, in administrative correspondence between the king, ministers and magistrates of the Parlement of Paris, they constantly called adherents of other religions by their proper names and talked about Protestants and Calvinists. But in the text of the royal edict they were called «those who do not profess the Catholic religion». The terms «Protestant» and «Calvinist» were avoided by the authors of official documents, thereby emphasizing that there was only one recognized religion in the kingdom.

Keywords: 18th century, dictionaries, discourse, legislative acts, public space, Reformation

N.A. Boldyreva

REFLECTION OF THE ANTIQUARIAN METHOD OF «OLD CURIOS PERSON» WILLIAM CAMDEN IN THE CHURCH SLAVONIC TRANSLATION OF «BRITAINNIA»

The article analyses the interpretation of particularities of the antiquarian method that was very popular among the European researchers of the 16th century in the Church Slavonic translation of W. Camden's

"Britannia". Created by the English antiquary this treatise was included in the fourth volume of the most famous world geographical atlas - the "New Atlas" of Blaeu. This volume was translated very accurately into Church Slavonic by Isaiah, the Little Russian scribe of the Chudov Monastery in the 1650s-1661 upon the orders of Patriarch Nikon.

The examples of archaeology, numismatics and epigraphies were examined. These auxiliary disciplines were just beginning to form in Europe in the late 16th - early 17th centuries. For the Russian state of the same period, it is not necessary to talk about a similar level of development of these areas of historical thought, so Isaiah acted as a pioneer, interpreting, for example, information about ancient coins, archaeological finds, that is, artefacts.

Keywords: antiquarian method, artifacts, numismatics, epigraphies, Camden, «Britannia», atlas, Blaeu, interpretation, Isaiah, «Vri-tannia»

K.A. Levinson

«HOW LIVED, WHOM LOVED, WHOM DIDN'T SHAKE A HAND WITH»: ON THE QUESTION OF ETHICAL ASSESSMENTS OF STUDENTS' BEHAVIOR ON THE FACULTY OF HISTORY OF THE LOMONOSOV MOSCOW STATE UNIVERSITY IN THE EARLY 1940ES

In the article on the material of memoirs of graduates of the Faculty of History of the Lomonosov Moscow State University the specific ethos characteristic of this subculture in the second half of the 1930s and the first half of the 1940s is considered. The author describes this ethos as complex, including academic ethos, political (or civil) ethos, and ethos of interpersonal relations. The analysis of sources shows that often these three elements were not separated in students'ethical perceptions and discourse. This syncretism of ethos brings them closer to the pre-revolutionary liberal Russian intelligentsia, although the political orientation of these two groups was different.

Keywords: university history, history faculty, Moscow State University, university ethos, history of Soviet academia.

A. B. Gerstein

THE CHAPTER «HOLY LAND» IN THE *ATLAS, OR COSMOGRAPHIC MEDITATIONS UPON THE STRUCTURE OF THE UNIVERSE AND THE FORM OF THE CREATED* BY G. MERCATOR — J. HONDIUS

The article reconstructs some of the scientific methods used by early modern geographers in composing so-called «Theatres of the World», that is descriptions of the different regions and countries of the world supplemented with maps. How these texts were composed? What sources were considered as texts of authority? Could the historical context influence the content, choice of words and names, characteristics of peoples and kings? The author seeks answers to these questions in the chapter «Holy Land» of the *Atlas, or Cosmographic Meditations upon the Structure of the Universe and the Form of the Created* by G. Mercator — J. Hondius. This paper is the first publication of the translation into Russian the chapter «Holy Land».

Keywords: *Atlas sive Cosmographicae Meditationes de Fabrica Mundi et Fabricati Figura*, G. Mercator, J. Hondius, cartography, description of the world, Holy Land.

O. V. Okuneva

«FLORILEGIUM SCIENTIARUM» AND THE STUDY OF HISTORICAL HERBARIUM

(*Rev.*: The Herbarium of Robert Erskine, Archiater and Physician-in-Chief to Peter the Great / edited by A.K. Sytin and D.D. Slastunov. SPb, Lubavich, 2022, 375 p.)

The book under review is the first critical edition of the *Herbarium* belonged to Robert Areskin, a fellow-fighter of Peter the Great, his Physician-in-Chief and President of the Apothecary's Garden in Moscow. The Herbarium was created in 1709 and composed of plant species from the vicinity of Moscow. This is Russia's first botanical collection of western type. The present critical edition is a part of

the huge research project «From the Kunstkamera to Herbal Science. The Development of Botany in Russia in the First Half of the 18th Century» conducted by Komarov Botanical Institute of the Russian Academy of Sciences with the financial support of Russian Foundation for Basic Research. It demonstrates how productive the joint effort of botanists, historians, historians of science, librarians, archivists and museum custodians can be. The contribution of web designers, database developers and specialists in digital image processing neither can be underestimated. The review emphasizes the success of this interdisciplinary team and congratulates the editors on the way they revealed Herbarium's scientific, historical and cultural value.

Keywords: Robert Areskine (Erskine), Herbarium, Kunstkamera, Komarov Botanical Institute of the Russian Academy of Sciences, Library of the Russian Academy of Sciences

N.A. Ganina

IN MEMORIAM NIGEL F. PALMER

The article is dedicated to the memory of Nigel F. Palmer, a regular contributor to 'Odysseus', an outstanding scholar, Emeritus Professor of German Medieval and Linguistic Studies, Emeritus Fellow of St Edmund Hall (University of Oxford), FBA (1946 — 2022).

Keywords: history of the German language and literature, Medieval German, medieval manuscripts of German-speaking countries, history of book

S.A. Yatsyk

IN MEMORIAM E. LE ROY LADURIE

This article covers the life and academic contributions of Emmanuel Le Roy Ladurie, a prominent French historian known for his association with the Annales school and his role in pioneering micro-history. The author traces Ladurie's biography, starting with his early

years in Normandy and his youthful political engagement, and concludes with his achievements in the academic field. Particular focus is given to Ladurie's significant contributions in introducing quantitative methods to historical research. The article underscores Ladurie's versatility as a scholar who engaged with various historical aspects, from personal life of occitan peasants to global climate change. Furthermore, it explores his involvement in digital humanities and the application of computational technologies in historical scholarship and librarianship.

Keywords: Emmanuel Le Roy Ladurie, In Memoriam

**Одиссей.
Человек в истории**

**ИСТОРИЯ НАУКИ
2023 №2 (31)**

Главный редактор
А.О. Чубарьян

Ответственный редактор
А.Б. Герштейн

Художник
Б.А. Котляр

*Утверждено к печати
Институтом всеобщей истории РАН*

Научное издание

Подписано к печати 21.10.2024

Печать офсетная. Гарнитура Таймс Нью Роман
Объем — 29.31 усл. печ. л. Тираж — 500 экз. (Первый завод — 130 экз.)
Зак. № 345

ИВИ РАН Ленинский пр. 32А