

**Lynn Picknett & Clive Prince**  
**Turin Shroud In Whose Image?**  
**Линн Пикнетт, Клайв Принс**  
**Туринская плащаница.**



Эксмо, 2006.

Туринская плащаница — погребальный покров Иисуса Христа, на котором, как считают миллионы верующих, чудесным образом запечатлелось изображение Спасителя, — самая знаменитая реликвия христианского мира, окруженная не только массой легенд и домыслов, но и множеством вполне реальных мрачных тайн, связанных с еретическими тайными обществами и зловецкими заговорами в среде католического духовенства. После того как в 1988 г. радиоуглеродное исследование определило, что время изготовления плащаницы относится не к началу нашей эры, а к эпохе Средневековья или Возрождения, споры по поводу ее подлинности не только не утихли, а разгорелись с новой силой. Если эта реликвия — подделка, то каким образом фальсификатор, орудовавший 500 лет назад, сумел создать изображение, которое не смогли повторить сотни исследователей, вооруженных самыми современными техникой и материалами? Наконец, кто был тот безумец, который во времена разгула инквизиции дерзнул подделать священную реликвию — плащаницу самого Христа?..

В поисках ответов Линн Пикнетт и Клайв Принс, авторы бестселлера «Леонардо да Винчи и Братство Сиона. Откровения тамплиеров», пришли к выводу, что непосредственное отношение к весьма странной и противоречивой истории Туринской плащаницы имел великий Леонардо да Винчи, гениальный художник, ученый, изобретатель и, вероятно, магистр загадочного тайного общества. Данная книга раскрывает многие темные тайны, скрывающиеся за возможной фальсификацией плащаницы мастером Леонардо, и проливает свет на деятельность так называемой «плащаницичной мафии», скорее всего связанной с могущественным Приоратом (Братством) Сиона.

ISBN 5-699-14553-2

© Lynn Picknett & Clive Prince 1994, 2000 — 384 с. — (Тайны древних цивилизаций).

# СОДЕРЖАНИЕ

## ВВЕДЕНИЕ

1. ВОПРОСОВ БОЛЬШЕ, ЧЕМ ОТВЕТОВ
2. ВЕРДИКТ ИСТОРИИ
3. ТЕОРИИ И ГИПОТЕЗЫ
4. НАШИ КОРРЕСПОНДЕНТЫ
5. «ИТАЛЬЯНСКИЙ СОБРАТ ФАУСТА»
6. ЗАГОВОР ВОКРУГ ПЛАЩАНИЦЫ
7. РОСТ И ПРОПОРЦИИ ЧЕЛОВЕКА НА ПЛАЩАНИЦЕ
8. В ПОИСКАХ ПОЗИТИВА
9. ЗАВЕЩАНИЕ ЛЕОНАРДО

*Посвящается Кейту, который  
помогал Леонардо творить историю*

## ВВЕДЕНИЕ

Право, кажется невероятным, что со дня выхода первого издания нашей книги прошло всего шесть лет. Не будет преувеличением сказать, что с тех пор наша жизнь изменилась коренным образом, и по большей части — в лучшую сторону, именно благодаря этой книге и тому странному и увлекательному миру, в который она невольно увлекла нас. Мы не только стали известными соавторами, но и вдоволь поехали по свету, иногда — с очередной киносъёмочной группой, порой — просто с новыми друзьями. Но хотя мы с тех пор написали еще несколько книг о других, не менее увлекательных тайнах, мы были особенно рады выпустить в свет новое издание именно этой книги — нашего, так сказать, первенца, и поместить в переиздании множество новых материалов, которые, смеем надеяться, получат широкую известность и вызовут новые споры.

Это издание позволило нам отразить современный уровень изучения Плащаницы, а также учесть новые доводы, интригующие идеи и, разумеется, множество реакций и отзывов на нашу гипотезу. Со дня выхода в свет первого издания нашей книги Плащаница была впервые за последние двадцать лет показана общественности, хотя на этот раз ничего особенного не произошло, если не считать пожара, который несколько месяцев назад угрожал полностью уничтожить реликвию. Для многих людей само существование этого священного куска материи служило неопровержимым доказательством подлинности Плащаницы не только после пожара, но и после того, как выводы радиоуглеродного анализа, проведенного 13 октября 1988 г., показали, что это — подделка. Для паломников благоговейное созерцание Изображения на этой ветхой ткани было почти равнозначным созерцанию Самого Бога, зримым материальным свидетельством истинности их веры. Увидеть Плащаницу для них было достаточно, чтобы обличить измышления науки и чтобы в их душах ожила надежда.

Однако слепая вера сама по себе не смогла заглушить тот шок, который произвели выводы радиоактивной датировки. Данные существуют — и мы более прочих должны относиться к ним со всем подобающим уважением, ибо, хотя мы и ранее были заинтригованы тайной Туринской Плащаницы, именно результаты побудили нас начать активные исследования этого вопроса. Причем мы не захотели пополнить ряды ученых и «скептиков», которые и ранее иронизировали по поводу куска ветхой ткани, а теперь открыто и во всеуслышание объявили ее подделкой, а главным аргументом в их рассуждениях была сакраментальная фраза «мы же вам говорили». Для нас, когда практически наверняка доказано, что это необычное и вместе с тем поразительное изображение является *рукотворным*, оно стало казаться нам гораздо более, а не менее удивительным, чем прежде. Если перед нами — действительно рукотворный артефакт, кто же мог быть гением, создавшим Плащаницу? И каким образом в земных условиях удалось достичь почти невозможного: создать Изображение, которое продолжает будоражить умы людей конца XX — начала XXI в.?

Как ни странно, ответить на эти вопросы оказалось не слишком сложно (хотя надо признать, что в процессе работы нам активно помогали специалисты). Когда нам впервые заметили, что человеком, способным создать этот шедевр, мог быть Леонардо да Винчи, человек, по слухам, принадлежавший к некоей тайной организации и даже бывший ее

*маэстро* (мастером, великим магистром), мы поначалу отнеслись к этому заявлению скептически. Однако после серьезного знакомства с материалом, не говоря уже о том, сколько информации нам пришлось «перелопатить» впустую, мы пришли к выводу, что наш информатор, по-видимому, сказал правду. Самая знаменитая в мире подделка оказалась самым неизвестным в мире Леонардо<sup>1</sup>. Но это — не живописное полотно, не офорт и не какое-либо иное произведение, которое можно было бы приписать великому гению Возрождения. Так что же тогда это?

Воспользовавшись фактом странного *фотографического* характера Плащаницы, которым не обладает никакое другое произведение искусства или артефакт, мы столкнулись с захватывающей дух возможностью. А вдруг Леонардо да Винчи, работавший 500 лет тому назад, действительно сумел создать первую в мире фотографию? Дальнейшее развитие этой мысли представлялось просто пугающим и в то же время захватывающим. А что, если мы окажемся правы? Более того, а что, если нам удастся *доказать* это? Поэтому у нас созрело решение попытаться воспроизвести все материальные аспекты и свойства Туринской Плащаницы, используя те же химикаты и оборудование, которые были доступны для Леонардо. Располагая поначалу куда большим энтузиазмом, чем навыками и познаниями, и обратившись за помощью к Кейту Принсу, без которого мы едва ли сдвинулись бы с мертвой точки, мы *это сделали*. Но хотя в то время мы и понятия не имели, что на другом конце света, в Южной Африке, профессор Николас Аллен занимается практически тем же делом, правда, обладая куда большим опытом, и проводили свои *ad hoc*<sup>2</sup> эксперименты на совершенно любительском уровне, мы были крайне удовлетворены полученными результатами. И хотя мы были далеко не первыми людьми, которые попытались получить изображение, напоминающее Лик на Плащанице, на ткани с использованием основных принципов фотографии, мы оказались *первыми*, кому удалось воспроизвести *все* характерные черты и особенности Плащаницы.

Другим важным отличием нашей книги от других изысканий явились предпринятые нами экскурсии в область эзотерики, в частности — к истокам взаимосвязанных друг с другом тайных еретических обществ, в том числе тамплиеров и некоторых форм оккультного масонства, и изучение истоков их святотатственных воззрений. Эти исследования во многом прояснили, изменили и в ряде случаев внесли коррективы в наши первоначальные выводы. В частности, наши знания об истинной природе наиболее противоречивого тайного общества наших дней — Приорате Сиона — значительно расширились, и мы признаем, что прежде вели себя весьма наивно во всем, что касалось Приората. Сегодня мы понимаем, что правильно вписали эту организацию в более широкий контекст...

Первоначально мы были склонны принимать за чистую монету притязания Приората Сиона за свою историческую древность, восходящую к XII в., но затем наши исследования привели нас к совершенно иным выводам, и наше отношение к Приорату претерпело существенные изменения. И хотя он, возможно, не является наследником тех сил, преемником которых себя считает, мы все же пришли к пониманию того, что Приорат имеет определенное влияние, объясняемое *тем, кого именно они представляют*. А представляют они многовековую традицию, глубинные секреты которой могут представлять угрозу для самих основ католической церкви. Традиция эта — движение или, лучше сказать, орден иоаннитов, который, как мы теперь понимаем, хранит ключи ко многим великим

---

<sup>1</sup> Имеется в виду практика называть произведения искусства по имени их автора. (Прим. пер.)

<sup>2</sup> Специфический, особый в своем роде (*лат.*). (Прим. пер.)

тайнам прошлого, не последней из которых является тайна Туринской Плащаницы. Этот орден, возможно, хранит ответы на наиболее загадочные вопросы о Самом Основателе Христианства.

Эта книга — рассказ о начале изысканий, ставших для нас необыкновенным путешествием. И мы надеемся, что она позовет в путь и вас.

*Лондон*

*17 января 2000 г.*

*Линн Пикнетт и Клайв Принс Сент-Джонс-Вуд*

## ВОПРОСОВ БОЛЬШЕ, ЧЕМ ОТВЕТОВ

*Туринская Плащаница — это либо самая удивительная и впечатляющая реликвия, подтверждающая существование Иисуса Христа... либо одно из самых гениальных и невероятно сложных созданий человеческого разума и искусных рук. Середины здесь быть не может.*

*Джон Уэли, «Плащаница» (1963)*

Современный итальянский город Турин — это процветающий индустриальный центр, возвышенный гимн двигателю внутреннего сгорания. Но в то же самое время это город — место многовекового паломничества, ибо именно здесь, в Турине, хранится артефакт, считающийся самой ценной или, лучше сказать, бесценной христианской реликвией, — легендарная Туринская Плащаница, саван Иисуса, на которой чудесным образом запечатлелся Его Лик.

На протяжении 300 лет Плащаница была главной драгоценностью в короне Туринского кафедрального собора, освященного во имя св. Иоанна Крестителя. Плащаница хранилась в серебряном ковчеге над алтарем Королевской капеллы, выполненной из черного мрамора. Так продолжалось до 1994 г., когда в капелле проводился ремонт и Плащаницу перенесли в основной неф собора. Там, пребывая в том же ковчеге, она была накрыта колпаком из толстого пуленепробиваемого стекла, весом более 3 тонн.

По иронии судьбы, столь солидные меры предосторожности — как это не раз бывало в истории Плащаницы, которая не однажды становилась объектом кражи и вандализма, — едва не закончились ее гибелью. 11 апреля 1997 г., вечером, в начале двенадцатого, собор стал жертвой поджога, и к тому времени, когда на место прибыли бригады туринских пожарных, Королевская капелла, где, собственно, находился очаг возгорания, была полностью объята пламенем, и огонь грозил перекинуться на основную часть собора. Возникла угроза возгорания Королевского дворца Спасителя, примыкавшего к собору. К счастью, банкет во дворце, в котором приняли участие 130 знатных гостей, включая почетного гостя — Генерального секретаря ООН Кофи Аннана, бывшего премьер-министра Италии Джулио Андреотти и главу концерна «Фиат» Джованни Анжели, закончился всего за десять минут до начала пожара.

Обгоревшая кровля грозила в любой момент обрушиться на самую ценную реликвию собора или, вернее сказать, всего католического мира. По непонятной причине пожарная бригада прибыла с опозданием чуть ли не на час, к тому времени огонь успел охватить здание, и поджигатели, казалось, достигли своей цели. Но они не знали, что в числе пожарных будет и Марио Трематоре, который, не обращая внимания на бушевавшее вокруг него пламя, сумел разбить толстенное пуленепробиваемое стекло легким пожарным топориком и, вытащив тяжелый ларец с реликвией, вынес его в безопасное место.

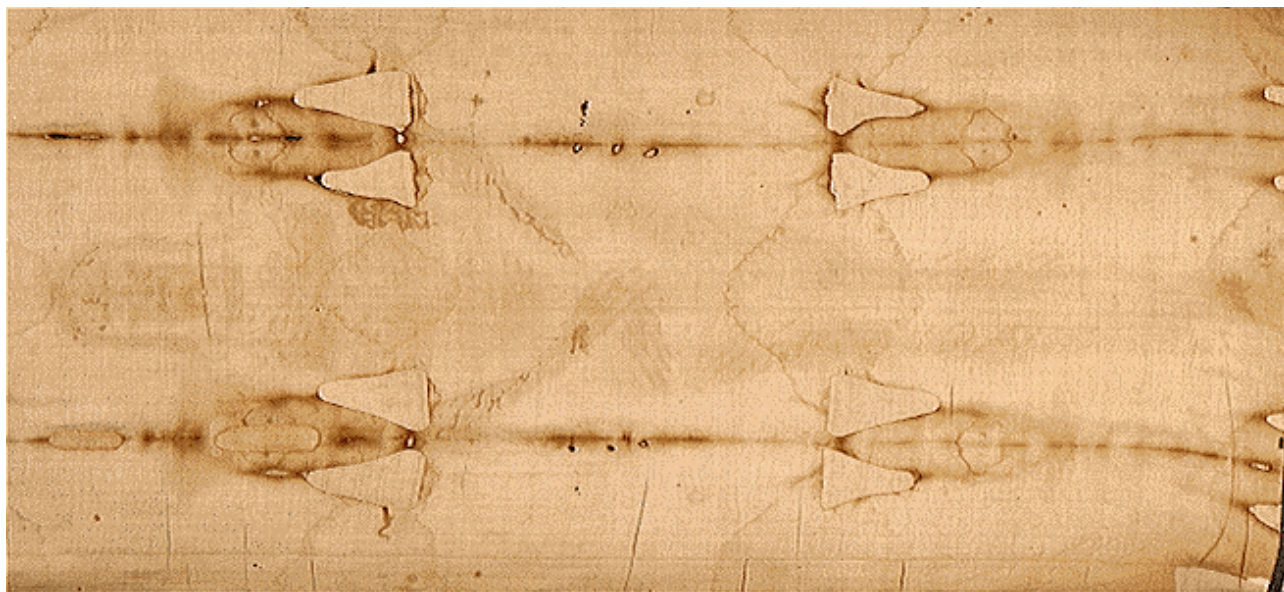
Пока пожарный Трематоре бил топориком в пуленепробиваемое стекло, пока не изрезал в кровь руки, в темноте вокруг охваченного пламенем собора собралась толпа

численностью по меньшей мере 3 тысячи человек. Многие в отчаянии МОЛИЛИСЬ о спасении Плащаницы. И быть может, их горячие молитвы были услышаны. Во всяком случае, архиепископ Сальдарини нисколько не сомневался в этом, объявив спасение реликвии «настоящим чудом».

После этого несчастного случая Плащаница хранится в огромном мобильном корпусе из толстого пуленепробиваемого стекла, который можно легко вынести в случае аварийной ситуации. Теперь она хранится не в ковчеге: она развернута внутри этого громадного корпуса и выставлена на всеобщее обозрение. Новый корпус может использоваться и для экспозиции, и для хранения в нем реликвии.

Случаи публичной экспозиции Плащаницы крайне редки; как правило, это бывает один раз в жизни целого поколения. В XX в. ее выставляли всего четырежды: в 1931 г. по случаю бракосочетания будущего короля Умберто II (тогдашнего князя Пьемонтского); в 1933 г. в честь 1900-летия Воскресения Спасителя; в 1978 г. в честь 400-летней годовщины появления Плащаницы в Турине; и в 1998 г. в память столетия первых фотографий Плащаницы, которые, как мы увидим ниже, явились важной вехой в ее истории. Кроме того, она в течение двух месяцев была выставлена в 2000 г. в рамках торжеств в честь 2000-летия Рождества Христова.

Демонстрация Плащаницы в 1998 г., начавшаяся 18 апреля, представляла особый интерес по двум причинам, не в последнюю очередь потому, что за 57 дней публичного показа Плащаницы ей пришли поклониться 2 миллиона паломников — на целый миллион меньше, чем двадцать лет назад, в 1978 г., хотя тогда демонстрация Плащаницы закончилась на две недели раньше. Причину столь резкого спада общественного внимания можно сформулировать в двух словах: радиоуглеродная датировка. Как известно многим читателям, Плащаница в 1988 г. была направлена на исследования, которые показали, что она является подделкой эпохи Средневековья или раннего Возрождения. Но и два миллиона — цифра более чем внушительная, и для огромного большинства католиков эта реликвия по-прежнему остается чудотворной Плащаницей Христа. Почему же этот весьма сомнительный клочок ткани обладает столь огромной потенциальной привлекательностью? Что, собственно, созерцали все эти пилигримы? Что представляет собой Туринская Плащаница?



Плащаница — это длинный кусок льняной ткани бледно-бисквитного цвета размером 14 футов 3 дюйма на 3 фута 7 дюймов (4,4 м на 1,13 м), с дополнительной полосой шириной 3 дюйма (8,89 см) с левой стороны реликвии. На протяжении ее долгой жизни реликвию не раз сгибали и складывали и оставляли на ней пятна. Наиболее заметными выглядят следы от

другого пожара — пожара 1532 г.<sup>1</sup>, который опалил один угол Плащаницы (которая тогда была сложена), повредив ее сразу в нескольких местах, особенно сильно — в области плеч Изображения. Прожженные участки (четырнадцать крупных и восемь более мелких) были зашиты заплатами из алтарной материи, но вокруг них до сих пор видны почерневшие участки. (С изнанки подшито голландское полотно, сохранившееся до наших дней.) Есть и другие изолированные прожженные участки от капель расплавленного серебра, образовавшиеся при том же пожаре.

На Плащанице имеются также четыре ряда по три круглых прогоревших отверстия, относящиеся ко времени до пожара 1532 г. (они заметны на более ранних копиях), которые обычно называются «покерными метками». Четыре ряда образовались из-за того, что ткань была сложена вчетверо, что свидетельствует о том, что все они появились в одно и то же время, возможно — в результате попытки проверить подлинность Плащаницы путем традиционной «пробы огнем». Можно лишь удивляться и гадать, к каким выводам пришли вандалы-«исследователи» после того, как бесценную ткань опалили огнем, оставившим эти «покерные метки». Менее мелодраматическим объяснением представляется предположение, что «покерные метки» были оставлены каплями смолы от факела.<sup>3</sup>

Однако прожженные места и их взаиморасположение — это, конечно, не повод для того, чтобы пилигримы толпами валили взглянуть на Плащаницу. На ней сохранилось изображение, влекущее к себе взоры верующих. Действительно ли это Образ Господа и Спаса нашего Иисуса Христа?

В обе стороны от центра полотна, занимая почти всю его длину — 13 футов (4м), расходятся два изображения (со спины и со стороны груди) обнаженного, хорошо сложенного человека, словно «подвешенного» за голову. Считается, что это полотно — погребальный покров; это означает, что он был сложен пополам и верхняя его часть прикрывала голову, грудь и переднюю часть туловища усопшего, а нижняя оказалась подстеленной под телом.

Человек — а это был мужчина — носил бороду и очень длинные волосы, на груди почти достигавшие плеч. Руки покойного сложены на чреслах. На изображении со стороны спины четко отпечатались ступня одной ноги, потемневшая от запекшейся крови.

Глаза закрыты кровоподтеками и темными пятнами; по-видимому, это — следы крови, стекавшей из нескольких ран. На самой голове видны маленькие колотые ранки и одна большая — на запястье, как будто оставленная большим гвоздем. Заметна и рана на груди, словно оставленная большим копьем. Кровь из нее вытекала из сквозного, меньшего отверстия в спине. С передней стороны на обеих лодыжках зияют большие раны; на ступне одной ноги также видна еще более крупная рана. Некоторые полагают, что лицо было избито и распухло. На спине заметно более сотни отметин от бича. Кроме того, есть раны на голених и передней стороне корпуса.

Судя по этим ужасным отметинам, человеком, образ которого отобразился на Плащанице, был — или, во всяком случае, считается, что был, — Иисус Христос.

---

<sup>3</sup> Во время исследований, проводившихся STURP в 1978 г., ученые обнаружили следы стока на краях отверстий, образованных случайными каплями смолы из факела. Более подробно об этом см. публикации *Schwalbe* и *Rogers*.





В мире живут многие миллионы людей, которые по-прежнему верят в божественность Человека на Плащанице. В передовых рядах этих верующих — международное сообщество исследователей Плащаницы, или «синдонологов» (от греческого *синдон*<sup>4</sup> — «плащаница» ), которые известны под более или менее сниженным прозвищем «синдонисты».

В числе множества организаций, изучающих Плащаницу во всем мире, подавляющее большинство приходится на долю религиозных структур, в первую очередь интересующихся прочтением «вести» Плащаницы, можно назвать Гильдию Святой Плащаницы в США. Другие — по крайней мере, так считается — проводят исследования на основе более объективных и научных принципов. К таким организациям относятся Проект по изучению Туринской Плащаницы (STURP) в США; Международный центр синдонологии в Турине, Италия; Международный центр исследования Туринской Плащаницы (CIELT) во Франции; и Британское общество Туринской Плащаницы (BSTS) в Великобритании.

В последние несколько десятилетий были выпущены многочисленные книги, памфлеты, брошюры и журнальные статьи, посвященные Плащанице. Вышеупомянутые группы регулярно пополняют литературу по этой тематике своими собственными публикациями, наиболее значительными из которых явились «Плащаница» (изданная Международным центром синдонологии) и «Международный спектр изучения Плащаницы», подготовленный и выпущенный Центром исследований Плащаницы в Индиане, США.

Несмотря на характерное нежелание определенной части светских и церковных властей предоставить кусочек ткани для детального научного анализа, ученым все же несколько раз

---

<sup>4</sup> Помимо значения «плащаница», слово *синдон* имеет еще ряд значений церковно-исторического плана: 1) *плитой* (особый плат для обтирания уст после принятия Св. причастия); 2) *катасарка* (покрывало престола в алтаре); 3) *плащаница* (покрывало, погребальная пелена); 4) *синдон* (кусоч материи, в которую новокрещеный принимается из купели после совершения таинства крещения). Кроме того, в практике христианских аскетов *синдоном* называлась скудная одежда (по сути, набедренная повязка), в которой подвижники ходили в любую погоду до конца своих дней. Особо широко эта практика была распространена в Египте и пустынных монастырях Малой Азии, и со временем сложился целый круг подвижников, именовавшихся синдонитами, среди которых особенно известен преп. Серапион Синдонит (IV в.). Был синдонитом и св. Макарий Великий (IVв.). (Прим. пер.)

удавалось заполучить образец ткани и подвергнуть его анализу. К изучению Плащаницы привлекались ученые, представляющие разные научные дисциплины: историки, специалисты по текстилю, физики, химики, фотографы, мастера изобразительного искусства, историки искусства, анатомы, хирурги, патологоанатомы и специалисты по судебно-медицинской экспертизе, наконец ботаники. Образцы были подвергнуты полному спектру исследований, включая рентгеновские снимки, анализ в инфракрасном и ультрафиолетовом излучении, изучение под микроскопом, ультрафиолетовую спектроскопию, инфракрасную спектроскопию и флюоресценцию в рентгеновских лучах. Кроме того, был проведен всесторонний химический анализ проб ткани.

Несмотря на все усилия ученых, Плащаница упорно отказывается выдавать свои тайны, хотя ключи ко многим из них уже практически подобраны.

Необходимо помнить, что серьезный интерес к самой ткани возник у ученых меньше века назад. Прежде исследования ткани вызвали лишь усмешку, поскольку изображение слишком нечеткое и различить его детали невооруженным глазом крайне сложно. Тело казалось невероятно вытянутым и худым, а глаза решительно напоминали свиные, как если бы Человек на Плащанице носил темные очки.

Но в 1898 г. к одному юристу из Турина обратились с просьбой сделать первые фотоснимки Туринской Плащаницы. Юрист, которого звали Секондо Пиа, был искусным фотографом-любителем и местным советником. В те дни Туринская Плащаница была выставлена на всеобщее обозрение как часть программы торжеств, посвященных пятидесятой годовщине объединения Италии, и демонстрация реликвии оказалась весьма удачным и поистине уникальным дополнением к официальным празднествам.<sup>5</sup>

Пиа сделал в общей сложности десять фотографий (хотя до недавнего времени считалось, что он сделал только два снимка), которые, несомненно, оказались наиболее значительными за всю его карьеру фотографа. Рассматривая снимки, он с удивлением обнаружил, что фотографический негатив неожиданно оказался очень четким. Вместо смутных очертаний бородатого человека его глазам предстал четкий снимок страшно израненного совершенно реального тела.

Снимок оказался жутким образцом по искусству распятия. Каждая царапина от ногтей, каждый след римского бича взывали к состраданию. Перед нами — жуткое доказательство бесчеловечности человека по отношению к себе подобному, кажущееся в наших глазах еще более страшным оттого, что мы слишком свыклись с мыслью, что этот человек — Иисус Христос.

Все глаза невольно устремляются на лицо человека на Плащанице. Вытянувшееся, изможденное, бородатое, с выступающим продолговатым носом ( который, возможно, был сломан), это лицо тем не менее полно величия. Более того, для многих этот Лик преисполнен загадочной и торжественной красоты, и его умиротворенная кротость суть выражение триумфа над самой страшной из смертей.

Стоит ли удивляться, что Секондо Пиа оказался в числе тех, кто при виде лица Человека на Плащанице замер как замороженный. Прежде с трудом поддававшийся уговорам

---

<sup>5</sup> Пиа опубликовал свою собственную версию рассказа об этом открытии в *«Memoria sulla riproduzione fotografia della santissima Sindone»*, которая была перепечатана в апрельском номере *«Sindone»* за 1960 г. Полная версия этой истории приведена в книге *John Walsh*, «Плащаница».

заглянуть в церковь, Турин со всей страстью обратился к религии. Ибо это изображение, этот страждущий и истерзанный человек мог быть только Иисусом Христом. Силу воздействия Плащаницы трудно переоценить.

Другие очевидцы также быстро среагировали на фотоснимок. Теперь было крайне трудно доказывать, что Плащаница — это грубая подделка эпохи Средневековья. Трудно по целому ряду причин.

Никакой художник не в состоянии создать образ, производящий «эффект негатива» (справедливости ради надо признать, что предпринимался ряд попыток повторить изображение на Плащанице с помощью стандартных художественных средств, но все они завершились провалом).<sup>6</sup> К тому же ни один средневековый живописец не обладал ни мастерством, ни познаниями в анатомии, необходимыми для создания такого образа. К тому же натуралистический реализм не являлся частью тогдашнего художественного канона.

Существует такое множество причин, по которым это изображение невозможно считать писаным. Это в особенности касается тонкости и проработки деталей, и означает, что художник попросту не мог видеть то, что у него получается.

За целый век, отделяющий открытие Пиа от наших дней, исследователи были вынуждены считаться с его снимками, а также со второй серией фотографий, сделанных Джузеппе Энри в 1931 г.<sup>7</sup> Вплоть до 1969 г. католическая церковь не разрешала проводить исследование самой ткани, так что исследователям пришлось ограничиться физиологией человека на Плащанице да выдвигать различные гипотезы относительно того, какого рода процесс мог привести к созданию подобного изображения, обладающего поразительным эффектом негатива.

Фотографии Энри, которые, как считается, превосходят снимки Пиа, запечатлели несколько участков ткани и имеют достаточно хорошее качество, чтобы можно было судить о фактуре материи. Эти снимки использовались при детальном исследовании самой ткани, изображения и пятен крови.

Следующими этапными событиями в изучении Плащаницы стали исследования Поля Виньона, знаменитого французского биолога и друга будущего папы Пия XI. Виньон попытался воспроизвести процесс получения изображения. Другим видным ранним синдонистом был парижский анатом и хирург Пьер Барбе, который в 1930-е гг. активно занимался исследованиями эффектов распятия, проводя опыты на трупах. И хотя исследования обоих ученых до сих пор не утратили своего значения, никому из них не удалось расшифровать код Туринской Плащаницы.

Наконец, в 1969 г. кардинал Микеле Пеллегрини, архиепископ Туринский, создал группу экспертов, представляющих разные дисциплины, чтобы выяснить, в каком состоянии находится Плащаница и какова ее сохранность. Эту группу обычно называют Туринской комиссией.

---

<sup>6</sup> См. например, попытки, предпринятые вскоре после открытия Пиа двумя итальянскими художниками — Карло Кусетти и Энрико Риффи, воспроизведенные в книге *Robert K. Wilcox*, «Плащаница».

<sup>7</sup> Энри написал свою собственную монографию, «*La Santa Sindone rivelata della fotografia*» (Turin, 1938). Подробное ее изложение см. в 10-й главе книги *John Walsh*, «Плащаница».

Исследования 1969 г. носили лишь предварительный характер. Было рекомендовано продолжить испытания, что и было сделано четыре года спустя, на следующий день после того, как 23 ноября 1973 г. Плащаница впервые была показана в прямом эфире по телевидению. Именно тогда известный швейцарский криминалист доктор Макс Фрай взял свои первые пробы пыльцы (см. ниже), а от основной ткани и боковой полосы были отрезаны кусочки размером примерно 40 мм на 10 мм плюс пятнадцать отдельных нитей, взятых из участков с изображением и без него.

Любопытно (и вполне характерно), что работа Туринской комиссии проходила в атмосфере строгой секретности. Явных причин для подобной таинственности не было. Когда слухи о секретных исследованиях все же стали достоянием гласности, официальные власти отрицали, что происходит нечто большее, чем регулярный осмотр Плащаницы. И лишь в 1976 г. было объявлено, что ткань была подвергнута анализу, и даже были названы имена специалистов. Эта информация исходила от самого короля Умберто, законного владельца Плащаницы.

В 1970-е гг. наблюдался быстрый рост научного интереса к Плащанице, особенно в США. В 1977 г. были сформированы две исследовательские организации: BSTS в Великобритании и STURP в США, возникшие после конференции в Альбукерке, штат Нью-Мехико, посвященной Плащанице. Вторая из этих организаций в 1978 г. продолжила исследования образцов ткани.

Это был очень важный год для изучения Плащаницы. Плащаница была выставлена на всеобщее обозрение с 26 августа по 8 октября, что вызвало настоящую волну общественного интереса. Появилось несколько книг, посвященных этой теме. Наиболее содержательная из них, «Туринская Плащаница» Яна Вильсона, воспринималась как прорыв и этапная веха в деле ознакомления всех и каждого с этой темой и стала международным бестселлером. Кроме нее, можно назвать ставший лауреатом престижной премии документальный фильм «Безмолвный свидетель» Генри Линкольна (впоследствии — соавтора книги «Святая кровь и Святой Грааль», опубликованной в 1982 г.) по сценарию Яна Вильсона. Книга и фильм резко подняли статус Плащаницы среди католиков и не католиков. Эта ткань стала ключевой точкой в дискуссии, развернувшейся во всем христианском мире, и лицо Человека на Туринской Плащанице глядело из витрин тысяч и тысяч книжных магазинов, поражая своей смиренной кротостью, прямо на миллионы лиц, а тайно — в миллионы сердец.

Вклад Вильсона в изучение Плащаницы трудно переоценить. Движимый внутренней убежденностью в том, что эта материя действительно является погребальным саваном Иисуса Христа, он очень редко позволял такому мнению заявить о себе на страницах «Туринской Плащаницы» и с тактом и чувством стиля — хотя и без особой убежденности — утверждал, что возможны и другие объяснения ее происхождения. Его публичные заявления по поводу Плащаницы и по сей день остаются образцом во многих отношениях, однако они производят крайне наивное впечатление своим стремлением к внешней объективности. Его оригинальный сценарий «Безмолвного свидетеля» вначале был озаглавлен «Он воскрес: история святой Плащаницы Христа».

Но для людей, склонных к строго научной аргументации, наиболее важным событием 1978 г. была серия опытов, проведенных STURP совместно с небольшой бригадой итальянских ученых и Максом Фраем. В течение пяти дней после октябрьской экспозиции

Плащаницы STURP получил свободный доступ к ней и даже разрешение взять образцы материи для последующего анализа.<sup>8</sup>

Главной задачей STURP было установить, каким образом сделано изображение на Плащанице и является ли оно делом рук человеческих или нет. Однако, несмотря на все усилия, исследователи так ничего и не выяснили.

Они исследовали Плащаницу в инфракрасных лучах и в ультрафиолетовом спектре, а также применяли более привычные методы, такие, как изучение под микроскопом. Образцы ткани получали весьма просто: приклеивали полоски клейкой ленты поверх материи, а затем отделяли их и изучали отставшие нити. Целью большинства этих исследований было выявление присутствия в ткани искусственных красящих пигментов. В общей сложности ученые потратили на эти исследования 100 тыс. часов, анализируя данные, и потому весь проект обошелся в 5 млн фунтов стерлингов.

Условия исследований были далеки от идеальных: STURP привез целую лабораторию к Плащанице, а не наоборот, и к тому же существовал жесткий лимит времени, а это значит, что непременно что-нибудь будет упущено, ибо это обусловлено самим характером работы. Кроме того, результаты нельзя было проверить, поскольку их невозможно было повторить.

Из всех исследований, которые предполагал провести STURP, церковные власти запретили лишь одно. STURP намеревался осуществить радиоуглеродную датировку ткани, что считалось решающим аргументом в оценке ее подлинности. Церковь опасалась, что в ходе испытаний будет повреждена большая часть ткани, и поэтому разрешение на эти исследования дано не было. Однако исследователи заявили церковным властям, что для этой цели вполне могут быть использованы образцы тканей, взятые Туринской комиссией в 1973 г. Услышав это, церковь потребовала, чтобы эти образцы были возвращены по месту их хранения — в Туринский собор. И когда образцы все же были переданы STURP в 1979 г., власти настояли, чтобы ткань не подвергалась радиоуглеродному анализу.

Однако через некоторое время Церковь сочла возможным обойтись без извинений и прибегла к нажиму. В октябре 1986 г. папа римский Иоанн Павел II, после встречи представителей семи лабораторий (число лабораторий было сокращено до трех, чтобы уменьшить ущерб, причиняемый ткани) с лидерами Понтификальной академии наук в Турине, дал разрешение или, точнее говоря, благословение на проведение исследований.

Принцип радиоуглеродной датировки сводится к следующему: углерод-14 представляет собой радиоактивный изотоп углерода, который формируется в верхних слоях атмосферы под воздействием космических лучей. Он поглощается всеми организмами и поэтому всегда может быть выявлен в них. Скорость поглощения углерода представляет собой постоянную величину на всем протяжении жизни организма, и, когда последний умирает, уровень содержания углерода-14 в нем постепенно снижается в течение громадных периодов времени, причем опять-таки — с постоянной скоростью. Метод радиоуглеродной датировки определяет содержание углерода-14 в пробе; и, поскольку уровень накопления изотопа C-14 в живом организме может быть рассчитан заранее, разница между реальным его содержанием и константной величиной и будет показывать возраст образца.

---

<sup>8</sup> Выводы членов STURP были опубликованы во многих научных и специализированных журналах. Их суммарное изложение приведено в книгах *Jan Wilson*, «Свидетельства Плащаницы» и *John Heller*, «Отчет об исследовании Туринской Плащаницы». В книге Вильсона приведена полная библиография публикаций STURP по этой теме.

Лишь после активного лоббирования со стороны ряда заинтересованных сторон, в том числе и Яна Вильсона, Ватикан наконец дал разрешение на проведение радиоактивной датировки ткани Плащаницы. В числе трех указанных лабораторий, проводивших эти исследования, были: лаборатория университета штата Аризона в Таксоне, исследовательская лаборатория Оксфордского университета и Швейцарский федеральный технологический институт в Цюрихе. Председателем ученого совета был назначен профессор Тедди Холл из Оксфорда, известный своим скептическим и крайне негативным отношением к проблеме.

Сам акт получения проб был окружен типичной для церкви атмосферой тайны. Хотя официальная дата была назначена на 23 апреля 1988 г., ее без всякого предупреждения перенесли на 4 часа утра 21 апреля, когда в Турине находился президент Италии, отвлекший на себя основную часть внимания массмедиа. Присутствовали представители всех задействованных лабораторий, а также Тедди Холл. За работами наблюдал Майкл Тат из исследовательской лаборатории Британского музея.

От угла Плащаницы был отрезан кусочек размером примерно 10 см, после чего его разрезали на три образца. Затем они были уложены и запечатаны в специальные контейнеры и каждой из лабораторий было передано по одному контейнеру. Весь процесс взятия проб снимался на видеокамеру.

(Любопытно, что после того, как пробы были вырезаны, Джованни Риджи, специалист по микроанализу, назначенный самими церковными кругами для взятия проб, тайно — но с ведома официального хранителя Плащаницы, кардинала Анастасио Баллестреро, архиепископа Туринского, — снял несколько нитей из области кровоподтеков на Лике и поместил их в специальный контейнер. Зачем он сделал это и почему его действия окружены ореолом секретности, остается тайной. В конце 1992 г. Риджи передал их педиатру и энтузиасту изучения Плащаницы доктору Леонсио Гарца-Вальдесу, чтобы провести анализ крови на ДНК. По всей видимости, даже преемник Баллестреро, кардинал Джованни Сальдарини, не подозревал о существовании этих проб до тех пор, пока Гарца-Вальдес не прислал ему экземпляр статьи о пробах крови на ДНК, проведенных в 1996 г. Не удивительно, что Сальдарини в гневе заявил, что Риджи не имел права никуда передавать и даже хранить у себя эти пробы, и потребовал их немедленного возвращения. Прелат также ясно дал понять, что церковь решительно отрицает достоверность и выводы любых научных исследований, проводимых с этими пробами.

Результаты радиоуглеродной датировки были оглашены 13 октября 1988 г., хотя «утечка» информации о них была организована значительно раньше. ( Это было сделано в 10-ю годовщину последнего дня исследований, разрешенных STURP). Результаты впервые обнародовал сам кардинал Баллестреро в Турине, а вечером того же дня на пресс-конференции в Британском музее их повторил доктор Тайт.<sup>9</sup>

Датировка по радиоуглеродному методу показала с вероятностью на 99,99 %, что Плащаница относится к периоду между 1000 и 1500 гг., и на 95 % — что ее ткань относится ко времени между 1260 и 1390 гг.

Итак, Туринская Плащаница оказалась подделкой.

---

<sup>9</sup> Полные итоги работ лаборатории были опубликованы в журнале «*Nature*» в номере от 16 февраля 1989 г. Полный отчет о результатах радиоуглеродной датировки см. в книге профессора Гоува (*Gove*).

Сказать, что верующие при известии о неподлинности Плащаницы были повергнуты в шок, — значит сильно смягчить их реакцию. Их мир испытал на себе жестокий удар железного кулака. Плащаница для них была чем-то гораздо большим, чем просто священной реликвией. Это было явное и несомненное свидетельство существования Господа, абсолютное доказательство Его святой, спасительной смерти. Шок, сопоставимый разве что с параличом, поразил все сообщество сторонников Плащаницы. Дело довершил скептический комментарий профессора Холла, сделанный во время пресс-конференции: «Кто-то взял кусок ткани и воспользовался им для создания подделки. Я не думаю, что теперь Туринская Плащаница представляет хоть какой-то интерес».

Церковь не обнародовала своего официального мнения о выводах исследований, но предпочла действовать в иезуитской манере, когда профессор Луиджи Гонелла, научный консультант Ватикана, заявил: «Эти испытания не были благословлены Церковью, и потому мы не обязаны считаться с их результатами».

Почти сразу же начали распространяться слухи о заговоре в кругах исследователей, и синдонисты, включая и Яна Вильсона, начали распространять заявления, в которых замелькали фразы типа: «Хотя мы с большим уважением относимся к результатам научных исследований...» Суть этих заявлений сводилась к тому, что метод радиоуглеродной датировки может давать ошибочные, крайне недостоверные результаты и что именно так и обстояло дело в случае с Туринской Плащаницей.

Скептики подхватили это известие с возгласами «Ну вот, а я что вам говорил!», тогда как верующие принялись зализывать раны. Разумеется, некоторые тут же, что называется без оглядки, покинули ряды синдонистов с каменным выражением разочарования на лице. Другие были возмущены, что их обманули в лучших чувствах, задев за живое и затронув их самую чувствительную струну — религиозную веру. Но кого они могли винить в этом, кроме неведомого средневекового фальсификатора-шутника? Те же, чьей единственной целью было любой ценой сохранить веру и предать проклятию неудобные факты, начали перегруппировывать свои ряды, хотя этот процесс проходил очень болезненно и с большими потерями.

Но даже для них была очевидна важность этих результатов, ибо даты, полученные исследователями, указывали на тот самый период истории, когда о Плащанице впервые стало широко известно. Для многих синдонистов это счастливое совпадение казалось глубоко подозрительным.

Таким образом, мир синдонистов после 13 октября 1988 г. для оглашения результатов испытаний стал во многом другим, чем был до этой роковой даты.

Самым худшим для синдонистов стали всевозможные шутки, вызванные данными радиоуглеродной датировки. Начали появляться карикатуры; в телепередачах типа «Вылитый портрет» замелькали иронические выпады и анекдоты. Своего апогея разоблачительная шумиха вокруг Плащаницы достигла в экспозиции выставки, устроенной Британским музеем: «Фальшивка: искусство обмана». Когда Рекин Траст в интервью от 5 ноября 1988 г. представил Яна Вильсона как человека, «наибольшую известность которому принесла его книга «Туринская Плащаница», большая аудитория, состоявшая из респектабельных, интеллигентных людей, разразилась ироническим смехом. В ответ он тоже улыбнулся, но никто не дал себе труда выяснить истинную природу его чувств.

Такова была общественная атмосфера в тот момент, когда мы начали работу над книгой, ибо вопрос о радиоуглеродной датировке чрезвычайно заинтриговал нас. Мы оба какое-то время назад были увлечены изысканиями о тайне Туринской Плащаницы, и новая

информация еще более усилила наш интерес к этой теме. В наших головах уже брезжила неясная идея о том, что изображение на ткани было получено при посредстве некоей неизвестной формы выброса энергии, но это, разумеется, само по себе еще не могло являться доказательством, что данная ткань действительно является погребальной пеленой Иисуса Христа. Для нас выводы радиоуглеродной датировки просто добавили новые грани к уникальности этого артефакта. И если в нашей жизни действительно был момент, когда Пикнетт и Принс стали синдонистами, то это произошло именно тогда.

Мы неожиданно для себя самих обнаружили, что идем рука об руку с верующими, признающими подлинность Плащаницы. Нам казалась нелепой сама возможность огульного отрицания реликвии. В конце концов, существовал целый ряд вопросов, на которые необходимо было ответить, и после того, как было доказано, что Плащаница — подделка, число их заметно возросло. Чем можно объяснить эффект негатива? Если это рисованное изображение, как то утверждает радиоактивная датировка, то где же следы краски? Был ли в действительности распят человек, изображенный на ткани? А если да, то кем был этот несчастный натурщик? И наконец, какой средневековый фальсификатор обладал достаточными познаниями, мастерством и выдержкой, чтобы создать для потомства столь шокирующую шутку?

Помимо всего прочего, чувство шока присутствовало даже у таких людей, как мы, у которых духовный центр не подвергся особым искажениям. Это не был грубо состряпанный подлог; это не была «реликвия», которую можно поставить в один ряд с многими тоннами щепочек от «Истинного Креста Господня». Ее нельзя даже назвать «произведением искусства», ибо совершенно неизвестно, какого рода «искусство» было использовано при ее создании.

Будучи признана подделкой, Туринская Плащаница превратилась в совершенно уникальную в своем роде еретическую реликвию, созданную кем-то, наделенным извращенной страстью к труду, невероятным вниманием к деталям и мастерством, равного которому не знает история. И если вы в состоянии «переварить» все эти условия, тогда вас поистине ничто не сможет удивить.

Итак, мы попались на крючок.

И все же мы хотели бы сделать одно замечание. Нам, несмотря на слухи об обратном, не хотелось бы, чтобы к делу примешивалась наша личная заинтересованность. К сожалению, это для нас — нечто большее, чем просто замечание на полях.

В тот самый день, когда Ян Вильсон был публично осмеян за свою книгу о Плащанице, в числе публики, собранной Рекином Трастом, была и Линн (имеется в виду Линн Пикнетт, одна из авторов этой книги. — *Пер.*). Чтобы выправить неловкую ситуацию, спустя три недели после эфира Линн установила с Вильсоном контакт, продолжавшийся целых два года. Единственная причина упоминания об этом неловком эпизоде — показать, что Линн спустя год после оглашения выводов радиоуглеродной датировки проявляет к Плащанице еще больший, чем прежде, интерес.

При этом необходимо отметить, что сам Вильсон выступал в поддержку проведения радиоуглеродной датировки, заметив в своем известном бестселлере 1978 г.: «...существует научный метод... который способен внести окончательную ясность в вопрос о том, возникла ли Плащаница в XIV в. или же она относится к гораздо более ранней эпохе». За два года до исследований Вильсон опять высказался в пользу их проведения, заявив: «Если будет доказано, что Плащаница создана в XIV в., это потребует радикального пересмотра взглядов тех, кто, как и автор этих строк, поддерживают мнение о ее подлинности».



А три года спустя после оглашения результатов радиоуглеродной датировки Вильсон в своей книге «Святые лики, тайные места» цитирует пассаж из Второзакония: «Не искушайте Господа Бога вашего, как вы искушали Его...» (Втор. 6,16), добавив: «Они (ученые, причастные к проведению радиоуглеродной датировки. — *Авт.*) в прямом смысле слова стремились проверить, действительно ли Бог мог явить Себя в Лике на Туринской Плащанице. Не резонно ли предположить, что Бог мог сбить спесь у слепцов?»<sup>10</sup>

Когда умирает кто-то близкий — будь то реальный человек или мечта, — наступает время разочарования и переоценки ценностей. Синдонисты получили смертельный удар с той стороны, откуда они никак не ожидали его получить. Стоит ли удивляться, что в ближайшие годы после оглашения данных радиоуглеродной датировки их раздражение и досада неуклонно возрастали, превратив защитников Плащаницы в самую заурядную мафию? Причем дело еще более усугублялось тем фактом, что сомнения в достоверности метода радиоуглеродной датировки возникли лишь *после* оглашения результатов, а не *до* этого.

А теперь предоставим слово ныне покойному Родни Хору, тогдашнему председателю BSTS. Накануне проведения испытаний он писал: «Радиоуглеродный метод датировки позволяет определить дату с точностью до 150 лет за 2000 лет... поистине трудно понять нежелание иерархов римско-католической церкви предоставить образцы для испытаний». Однако в письме к Клайву (Клайв Принс, другой автор этой книги. — *Пер.*) от 1993 г. он писал: «Радиоуглеродная датировка может дать скорее более позднюю, нежели более раннюю дату, если во время пожара 1532 г. в волокнах ткани «запеклись» загрязняющие частицы». В том же году на общем ежегодном собрании он сделал еще более неожиданное заявление, обратившись к членам BSTS с тирадой о том, насколько неточной может оказаться радиоуглеродная датировка.

Тем не менее небезынтересно познакомиться с аргументами синдонистов против итогов исследований. Как мы уже говорили, верующие подняли шум о заговоре ученых. Идеолог и светило правого крыла католической контрреформации XX в., брат Бруно Бонне-Эймар заявил, что доктор Майкл Тайт подменил образцы фрагментами ризы (церемониального облачения) XIII в. Он также поспешно заметил, что Тайт занял в Оксфорде место профессора Тедди Холла после отставки последнего. Действительно, фрагменты ризы использовались, но — в качестве образцов для сравнения.

Каковы же могли быть мотивы подобного заговора? Бонне-Эймар считает, что это была попытка ученых подорвать основы христианской религии. Ведущий синдонолог профессор Вернер Бульст пошел еще дальше, заявив в интервью немецкому телевидению о существовании «масонского антихристианского заговора». В 1988 г. в интервью одному католическому журналу кардинал Баллестреро высказал предположение, что за радиоуглеродной датировкой стоят масоны. Однако трудно понять, какую же цель могли преследовать заговорщики. Дискредитация Плащаницы не могла поколебать основ веры большинства христиан. Церковь, особенно в последнем веке, делала все, чтобы не позволить взять под сомнение подлинность Плащаницы. С другой стороны, если ее подлинность будет доказана, это немедленно привлечет в ряды церкви многих новых верующих. Легко понять ту таинственность, которой было окружено изучение реликвии I в., но не так-то просто

---

<sup>10</sup> См.: *Wilson*, «Святые Лики, тайные места», p. 255. В «*BSTS Newsletter*» (№ 31, май, 1992) Вильсон, кстати сказать, редактор этого издания, сравнивает споры, возникшие в рядах синдонистов после оглашения результатов радиоуглеродной датировки, со спором, вспыхнувшим у подножия креста между легионерами об одежде Христа, и цитирует Пс. 21, 19'.

представить себе ученых, рискующих своей репутацией и карьерой, организовав заговор с целью объявления ее фальшивкой.

Однако в 1992 г. немецкие исследователи Хольгер Керстен и Эльмар Грубер в своей книге «Заговор вокруг Иисуса» (опубликованной в Великобритании в начале 1994 г.) выдвинули весьма смелую и новую версию темы заговора. Они утверждали, что датировка была фальсифицирована учеными в результате конфликта с Ватиканом.

Керстен и Грубер считали, что фрагменты ткани XIV в. были подменены образцами тканей из Плащаницы. Это, по их утверждению, произошло, когда Майкл Тайт запечатал пробы в контейнерах перед тем, как передать их представителям трех лабораторий. Это (что крайне подозрительно) якобы был единственный этап операции, который проходил, что называется, в тайном порядке, вне видимости видеокамер, фиксировавших всю акцию.

Авторы гипотезы основывали свое мнение на явных противоречиях в докладах ученых, в которых были указаны размеры полученных ими образцов, и на различиях в размерах образцов до и после того, как они были запечатаны.

К сожалению, сами образцы в процессе исследований были уничтожены, и Керстену и Груберу приходилось полагаться на фотографии, сделанные в Туринском соборе, когда из ткани Плащаницы впервые были вырезаны образцы, и на снимки, полученные в лабораториях. Немецкие исследователи утверждают, что невозможно совместить друг с другом фрагменты, запечатленные на двух сериях фотоснимков, хотя они вроде бы должны быть идентичными. Однако такие сравнения сделать не так просто, как это кажется на первый взгляд. Это были уже не три кусочка, на которые был разрезан первоначальный образец. Пробы были вырезаны из середины куска, отчего создалось впечатление, что остался лишний материал.

Циничная реконструкция выреза, сделанная Керстеном и Грубером, была взята под сомнение синдологом Эберхардом Линднером, который доказал, что образцы *можно* согласовать. Подозрения Керстена и Грубера еще более усилил тот факт, что Майкл Тайт и представители Ватикана отсутствовали в тот самый момент, когда специалист вырезал пробы. Создается впечатление, что они куда-то выходили, но для того, чтобы подменить пробы (если это действительно имело место), не требуется много времени.

Наименее вероятная часть этого сценария — гипотетический альянс между учеными (хотя, по крайней мере, некоторые из них, в частности Тедди Холл, являются убежденными атеистами) и Ватиканом. Керстен и Грубер отдавали себе отчет, что заговор, о котором они говорят, возможен лишь в случае, если такой конфликт действительно имел место и Тайт действительно произвел подмену образцов.

Их предполагаемый мотив представляется весьма интригующим: исследователи утверждают, что Церковь стремилась взять под сомнение подлинность Плащаницы, поскольку эта реликвия свидетельствует о том, что Иисус Христос был жив, когда Его положили в гроб, и что Воскресения — этого краеугольного камня христианской веры — в действительности никогда не было. Церковь, доказывают Керстен и Грубер, давно стремилась заполучить Плащаницу в свою собственность, чтобы, образно говоря, дискредитировать ее, но до тех пор, пока владельцем Плащаницы был король Ум-берто, передавший ее Церкви в 1983 г., церковники ничего не могли поделать.

Эта идея в принципе не нова. Впервые она получила огласку в 1960-е гг. благодаря публикации неординарного человека по имени Ханс Набер. По его собственному утверждению, в 1947 году ему явился Сам Иисус, который поведал, что никакого

Воскресения на самом деле не было и что изучение Плащаницы докажет это. После этого Набер счел своей миссией и призванием поведать миру об этом видении. Впервые он выступил в средствах массовой информации в 1969 г., когда узнал о неких секретных исследованиях, проводившихся тогда Туринской комиссией, и заявил, что Церковь намеревается использовать работы комиссии, чтобы уничтожить ткань и тем самым навсегда скрыть истину. Впоследствии Набер был уличен в обмане и мошенничестве.

С тех пор аналогичные тезисы высказывал Родни Хор в таких книгах, как «Туринская Плащаница подлинная» (1994 г.). О его гипотезах мы поговорим позже.

Керстен и Грубер, как и Набер, особо подчеркивают, что кровь все еще текла из ран, считая это доказательством того, что Иисус был жив, когда на Плащанице появилось изображение. Однако необходимо назвать слабые стороны их теории.

Во-первых, хотя Церковь до 1983 г. официально не являлась владельцем Плащаницы, реликвия находилась в ее полном распоряжении, и иерархи вполне могли бы повредить или даже уничтожить ее, скажем, во время пожара. Действительно, предпринималось несколько попыток похитить или поджечь Плащаницу, но все они были пресечены церковной охраной. Поэтому Церкви не было никакой надобности вступать в закулисный сговор с учеными. Во-вторых, как мы вскоре узнаем, всегда существовали более чем серьезные сомнения в подлинности реликвии. Керстен и Грубер даже не рассматривали возможность того, что изображение на ней могло быть создано кем-то, кто *намеренно* хотел показать, что Иисус в действительности не умер на кресте.

Мы приступили к нашим исследованиям уже в свете данных радиоуглеродной датировки. Целью наших усилий было найти создателя этой невероятной фальсификации, исходя из информации самой Плащаницы, а также ее сложной и неоднозначной истории. Возможно, мы в чем-то напоминали отрока, который, осмотрев новую мантию императора, уселся за сочинение истории костюма. Мы просто хотели взглянуть на изучение Плащаницы непредвзятым, свежим взглядом.

Итак, о чем же говорят факты, касающиеся Плащаницы? Что дали результаты всевозможных научных исследований, часто весьма скрупулезных? Нам пришлось вернуться к самому началу.

Ткань плащаницы представляет собой отбеленную льняную материю. Размеры реликвии — 14 футов 3 дюйма на 3 фута 7 дюймов (4,4м на 1,13м); толщина — одна тысячная дюйма (0,003 мм). С левой стороны к реликвии пришта полосу ткани шириной 3... дюйма (8,89 см). Эта полоса производит впечатление цельной ткани, однако она была подшита, по-видимому, для лучшей центровки изображения на ткани. Поэтому можно предположить, что она была пришта тогда, когда Плащаница была выставлена на всеобщее обозрение. Тип переплетения волокон известен как саржа в «елочку», или зигзаг, три к одному (кстати сказать, такой же тип переплетения используется для грубой джинсовой ткани). Это — необычайно сложный и дорогой тип переплетения для столь дешевой материи, как лен. Нет никаких свидетельств того, что этот тип переплетения волокон совпадает с тканями, производившимися в I в. н. э. в Палестине.

Одной из важных деталей, на которую часто ссылаются верующие сторонники подлинности Плащаницы, — это следы пыльцы. Доктор Макс Фрай, знаменитый швейцарский криминалист и единственный не итальянец из членов первого состава Туринской комиссии, в 1973 г. взял пробы пыльцы с ткани реликвии, воспользовавшись достаточно простым методом. Он наклеил поверх ткани липкую ленту, а затем отклеил ее. Затем он анализировал найденные частицы пыльцы под микроскопом.

В 1976 г. Фрай опубликовал результаты своих исследований, утверждая, что ему удалось найти на ткани, помимо обычной и ожидаемой пыльцы европейских растений, образцы пыльцы растений, произрастающих в Палестине, степях Анатолии и Турции, что побудило его высказать предположение, что Плащаница какое-то время находилась в этих краях. Однако, несмотря на эти утверждения, данные Фрая не могут использоваться для датировки Плащаницы, да и с его выводами вообще существуют серьезные проблемы (см. главу 2). Мы считаем, что его выводы, мягко говоря, носят выборочный характер.

Изображение тела на Плащанице очень нечеткое; многие вообще считают, что рассмотреть что-либо конкретное невозможно. Все существующие снимки, и притом не ТОЛЬКО негативы, резко усиливают четкость изображения, отчасти — потому, что они фокусируют внимание на Лике, а отчасти в связи с тем, что фотоэмульсия повышает резкость.

Но при ближайшем рассмотрении или под увеличительным стеклом изображение практически исчезает, становясь неразличимым.

Все проведенные опыты и исследования не смогли определить, каким образом было получено изображение, хотя и отвергли целый ряд возможных вариантов. На ткани реликвии не было найдено никаких следов пигментов, чернил или каких-либо красителей (за исключением исследования доктора Уолтера Маккроуна, см. главу 4), хотя минимальное, точечное присутствие пигментов все же было выявлено. По мнению ученых, это — следы красок от живописных изображений, которые прикладывали к реликвии, чтобы «освятить» их.

Под микроскопом цвет изображения не позволяет говорить о продольном окрашивании нитей (капиллярный эффект), которое имеет место на большинстве живописных холстов. Не выявлено никаких посторонних веществ, приставших к нитям. Части изображения возле следов от пожара 1532 г. не изменили свой цвет. То же самое можно сказать и о следах воды, использовавшейся для тушения пожара.

По всей вероятности, изображение на Плащанице было создано не чем-то, что было нанесено на ткань, а неким воздействием или объектом, вызвавшим изменение структуры и качественных характеристик самой льняной ткани. Ученые STURP установили, что структура тех участков реликвии, на которых присутствуют элементы изображения, является более слабой, чем на участках, где изображения нет. При сильном увеличении видно, что волокна ткани повреждены и кажутся подвергшимися эрозии. Некоторые производят впечатление, будто их обработали слабым раствором кислоты.

Само изображение не проникает в глубь ткани. Трудно вообразить такую художественную технику, которая не допускала хотя бы минимального проникновения красителя в ткань толщиной 0,03 мм. Между тем при рассмотрении под микроскопом самых тонких тканей видно, что они слегка окрашены только с одной стороны.

Изображение на реликвии имеет совершенно равномерный колер. Впечатление контрастности разных участков — это иллюзия, обусловленная вариациями в числе окрашенных нитей на 1 квадратный дюйм. ( Это, мягко говоря, трудно поставить в один ряд с подделками произведений искусства, на которые так любят ссылаться скептики.)

Еще более загадочной и вместе с тем уникальной особенностью Туринской Плащаницы представляется так называемый эффект негатива. Эффект негатива был абсолютно- чужд созданию средневекового фальсификатора. Он был впервые выявлен только благодаря фотоснимкам.

Высказывалось предположение, что изображение, возможно, было написано в виде обычного позитива, а эффект негатива возник якобы в результате естественного старения. Известно, что нечто подобное происходит с одной из фресок церкви в Ассизи. Однако в случае с Плащаницей темным фоном негатива служит сама ткань. Для того чтобы мог возникнуть эффект, сравнимый с фресками в Ассизи, ткань должна была первоначально иметь темный цвет, а затем изменить его и сильно посветлеть, а само изображение вначале должно было быть более светлым, чем сама ткань.

По сути дела, скептикам вряд ли удастся дать убедительное объяснение эффекту негатива, и единственное, что они могут, — это просто-напросто отрицать его. Они утверждают, что это — всего лишь побочный результат стремления художника воспроизвести контактные точки, то есть, другими словами, точки соприкосновения тела с тканью. Уолтер Маккоун писал: «На мой взгляд, негативный характер изображения — это совпадение, являющееся результатом особой художественной концепции и техники».

Столь же интригующим и загадочным представляется и тот факт, что изображение носит явно трехмерный характер. Это означает, что между интенсивностью изображения и расстоянием тела от ткани реликвии существует прямая и поддающаяся измерению взаимосвязь.

Эту связь заметил еще Поль Виньон на рубеже XX в. Впоследствии она была подтверждена в исследованиях двух физиков — сотрудников НАСА, которые впоследствии принимали активное участие в реализации STURP: Дона Джексона и Эрика Джампера. Оба они — убежденные католики. Наиболее эффектной демонстрация трехмерности изображения оказалась при применении прибора VP-8 Image Analyzer, первоначально разработанного НАСА, который позволяет получать трехмерные изображения. Доказано, что эффект трехмерности невозможно создать с помощью обычных красителей, ибо Image Analyzer (анализатор изображения) не улавливает даже явной неравномерности наложения красочного слоя.

Этот эффект трехмерности считается важнейшей особенностью изображения на Плащанице, хотя не вполне ясно, что это, собственно, означает. Для верующих трехмерность — это неоспоримое доказательство некоего излучения, исходившего от тела Христа. Наши собственные исследования позволили получить весьма неожиданную информацию об «эффекте трехмерности».

С первых же исследований реликвии стало ясно, что, если изображение на ней подлинное, оно возникло в результате процесса куда более сложного, чем простой контакт тела с тканью. Так, например, Пол Виньон доказал, что если обвить тканью тело, которое перед этим было покрыто краской, то после того, как ткань будет расправлена, изображение на ней будет выглядеть карикатурно искаженным и непропорциональным.

Некоторые участки изображения свидетельствуют о том, что тело в них вообще не соприкасалось с тканью. Так, нос образовывал на лице нечто вроде «тента», идущего от кончика носа до щек, и ткань под тентом не соприкасалась с Ликом, однако на изображении четко просматриваются ноздри и щеки. В своей книге «Плащаница Христа» (1902) Поль Виньон утверждает, что изображение на реликвии представляет собой «результат воздействия с некоторого расстояния», или «проекцию».

На Плащанице сохранился целый ряд небольших кровоподтеков и следов крови — темных пятен, которые кажутся кровью — от верхней части головы, как со лба, так и с темени, и которые вполне согласуются с характером ран, оставленных шипами тернового венца. Кровь также стекала по рукам и вытекала из большой раны на запястье. В области

груди тоже заметно огромное кровавое пятно — след раны, которую, согласно евангельскому повествованию, оставило копьё римского сотника. Небольшие пятна крови есть и на спине; они образовались, когда тело было уложено на Плащаницу. Кроме того, кровь вытекала и из ран на ногах; особенно большое ее пятно заметно в следе от ступни одной из ног.

Однако между этим отображением тела на Плащанице и изображением, образованным следами крови, существуют значительные различия. Хотя при искусственном освещении пятна крови по цвету практически совпадают с колером изображения тела, при естественном свете заметно, что кровь имеет существенно иной цвет — красный, местами карминовый. Любопытно, что пятна крови не являются элементами трехмерного изображения.

Под микроскопом видно, что волокна слиплись друг с другом и образовали нечто вроде запекшейся корки с «кровью», которая, как нетрудно заметить, была добавлена впоследствии. Эти «кровавые пятна» проникли в толщу ткани, и кое-где заметны следы капиллярного действия вдоль волокон (хотя оно выражено не столь явно, как это имело бы место при воздействии жидкой крови).

Из этого следует вывод: поскольку два изображения на Плащанице — оставленное телом и образованное следами крови — столь явно отличаются друг от друга, естественно предположить, что они были созданы в результате разных процессов. Действительно, даже невооруженным глазом видно, что пятна были весьма грубо нанесены позже и как бы неким образом «наложены» на изображение.

В литературе о Плащанице часто приводится как непреложный факт утверждение о том, что никакого изображения на ткани под кровавыми пятнами нет. Если это так, то это означает, что вся Плащаница полностью соприкасалась с телом и кровь помешала нематериальному изображению проявиться на полотне. Никакой фальсификатор не стал бы сперва наносить пятна крови, а уже затем рисовать или как-то иначе создавать изображение вокруг них. Однако этот так называемый «факт» основан на опытах ученого — сотрудника STURP Алана Адлера, который обследовал одно-единственное волокно, взятое из Плащаницы, тогда как для получения одной только нити требуется несколько сотен таких волокон. Для того чтобы определить, является ли кровь подлинной, Адлер взял волокно, покрытое «кровью», и воспользовался специальным реактивом, который растворяет любой протеин, присутствующий в крови. «Кровь» действительно растворилась в нем, показывая, но не доказывая окончательно, что это именно кровь. Впоследствии Адлер обнаружил, что на волокне нет никаких признаков обесцвечивания, которые присутствуют на изображении тела. Однако утверждать на основании этого, что под кровавыми пятнами вообще нет изображения, значит брать на себя излишнюю смелость. Мы уже видели, что многие волокна в пределах изображения вообще не окрашены. Другие исследователи из STURP заявляют, что этот вопрос остается открытым.

Кровь ли это? Настоящая кровь после высыхания становится коричнево-бурой, а не красной. По сути, испытания, проведенные STURP, показали, что это *не* кровь. Но после того, как итальянским ученым удалось доказать, что это все-таки кровь, и даже установить ее группу (AB), представители STURP тотчас изменили точку зрения и согласились, что это действительно кровь.

Вопрос о крови на Плащанице позволил сделать ряд важных замечаний относительно человеческой ДНК, обнаруженной на реликвии.

В 1992 г. доктор Гарца-Вальдес передал пробы, которые дал ему Джованни Риджи, доктору Виктору Трайону, директору Центра передовых технологий ДНК при Техасском

университете. Трайону удалось изолировать и выделить сегменты генов, показывающие, что пробы содержат ДНК мужчины. Однако, в связи с крайне плохим состоянием проб, ученому не удалось продвинуться дальше и определить какие-либо другие индивидуальные особенности этого мужчины, такие, как цвет волос или глаз. Тем не менее Гарца-Вальдес, нимало не смущаясь, определил эти образцы как «ДНК Бога», хотя в его собственной книге под тем же названием столь смелое утверждение сопровождается вопросительным знаком.

(Кстати сказать, если Туринская Плащаница подлинная, то присутствие обоих типов — X и Y-хромосом в «ДНК Бога» можно было воспринимать как свидетельство того, что данный мужчина появился на свет естественным путем, как и все прочие люди, а не в результате Непорочного Зачатия.)

Наличие ДНК в пробах, взятых из области кровяных пятен на ступне Изображенного на Плащанице, впервые выявленное в 1978 г., было подтверждено в 1995 г. бригадой специалистов Института судебной медицины в Генуе. Эти результаты обычно редко упоминаются в литературе о Плащанице, что отчасти объясняется тем, что они подтверждают выводы американских синдонистов, но главным образом потому, что специалисты из генуэзского института сообщили о находке *мужской* и *женской* ДНК. Архиепископ Сальдарини поспешил дистанцировать позицию Церкви от этих ошеломляющих выводов, заявив:

*«Данные ДНК могут быть основаны на малосущественных пробах, которые были взяты с официального разрешения в 1978 г. При этом присутствие женской ДНК в пробах, даже если оно и подтвердится, не может считаться сколько-нибудь важным открытием. Единственное, о чем оно может свидетельствовать, — это о том, что Плащаница, как известно, за свою долгую историю побывала в руках множества людей. К примеру, в 1534 г. она в течение двух недель находилась в распоряжении «Бедных сестер»<sup>11</sup> в Шамбери, которые проводили починку реликвии, пострадавшей во время пожара 1532 г. Утверждать, что все следы ДНК на Плащанице представляют собой следы крови, вытекшей при Распятии, было бы слишком большой натяжкой».*

Довод кардинала Сальдарини не лишен оснований. Какая-нибудь из монахинь наверняка могла разрыдаться над Плащаницей. Более того, вполне возможно, что на протяжении многих веков при виде следов ужасных мучений на теле Распятого над Плащаницей рыдали сотни и тысячи монахинь. Однако, признавая достоверность выводов Трайона, такие синдонисты, как Ян Вильсон, утверждали, что эти результаты могут оказаться ошибочными в том случае, если слезы таких фанатичек падали точно на места кровяных пятен, что, понятно, крайне маловероятно. Тем не менее синдонисты отвергли результаты генуэзских ученых, ибо, по их мнению, на Плащанице просто не могло быть женской ДНК.

И хотя к каким-либо определенным выводам прийти не удалось, возобладало мнение, что кровяные пятна на Плащанице содержат настоящую человеческую кровь. Однако это

---

<sup>11</sup> «Бедные сестры» — клариссы, монахини ордена нищенствующих клариссинок. Этот орден, наряду с миноритами и терциариями, считается вторым орденом св. Франциска Ассизского. Основательницей и первой настоятельницей ордена был Клара Скиффи (1191 — 1253). Под влиянием св. Франциска Клара отреклась от мира и основала общину, ставшую ядром будущего ордена клариссинок. Св. Клара канонизирована в 1255 г. Орден клариссинок отличался суровостью устава. В годы расцвета в нем насчитывалось более 2000 монастырей, а после Реформации — около 900. Одежда клариссинок — серое платье минориток. (*Прим. пер.*)

сразу же выдвигает новые вопросы: действительно ли эта кровь принадлежала тому самому человеку, который запечатлен на Плащанице? Является ли это свидетельством того, что Плащаница некогда находилась в контакте с настоящим окровавленным телом?

Ответ на оба этих вопроса может быть только отрицательным. Если Плащаница — это искусная подделка, ее создатель вполне мог воспользоваться настоящей кровью, чтобы придать делу рук своих большее правдоподобие. Кровь же могла быть взята у разных людей, чем и объясняется наличие мужской и женской ДНК в пробах, и, как мы увидим ниже, действительно существует целый ряд аномалий кровяных пятен. Это — веский аргумент в пользу мнения, что пятна крови были нанесены на реликвию искусственно.

Изображение на Плащанице было обследовано многими анатомами и специалистами по судебно-медицинской экспертизе, которые сходятся во мнении, что пропорции изображения соответствуют пропорциям человеческого тела. Некоторые из специалистов пошли еще дальше, заявив, что изображение слишком безукоризненно, чтобы быть творением художника.

Обычно принято считать, что рост Человека на Плащанице составлял примерно 5 футов 11 дюймов (178 см), но существуют и другие оценки, согласно которым его рост был равен 5 футам 4 дюймам (162 см). Это зависит от допущений о том, как была развернута и растянута ткань.

Физические данные показывают, что перед нами — изображение здорового мужчины крепкого телосложения, не занимавшегося физическим трудом. Видный этнолог Карл-тон Кун из Гарвардского университета обнаружил характерные этнические черты, позволяющие считать Человека на Плащанице евреем-сефардом или арабом, но основывать на этом какие-либо серьезные выводы невозможно. Это предположение подкрепляется таким свидетельством, как длинные волосы, которые часто именуются «распущенной косой» и считаются отличительной чертой внешнего облика молодого еврея I в. н. э.

Человеку на Плащанице на вид лет сорок-пятьдесят. По мнению ряда ученых, в момент распятия Иисус в действительности был значительно старше общепризнанного возраста — тридцати трех лет.

Пьер Барбе, изучавший только что ампутированные руки, продемонстрировал и доказал, что руки могут удержать вес пригвожденного к кресту тела только в том случае, если гвозди вбиты не в ладони, а в запястья<sup>12</sup> (в так называемый проход между костями запястья), как это видно на Плащанице. Он также установил, что гвоздь пробил средний нерв, в результате чего большой палец оказался прижатым к ладони. Действительно, указательные пальцы у Человека на Плащанице не видны.

---

<sup>12</sup> Этот факт лишает всякого онтологического обоснования многочисленные явления стигматов (кровоточащих ран) на ладонях многих благочестивых и даже святых (св. Франциск Ассизский) адептов Католической церкви. Такие стигматы — не более чем особый психосоматический феномен, обусловленный гипертрофированным вниманием католической христологии именно к человеческому *телу* Господа и Его ранам, а не к воскресшей и преображенной *плоти*. Не случайно католики изображают на Кресте — с массой натуралистических деталей — тело Богочеловека Христа, тогда как, согласно православной традиции, на священных изображениях можно видеть лишь «некое подобие *плоти* Господа». Другими словами, католики изображают и исповедуют *существенно иного* Христа. (*Прим. пер.*)



Однако было бы несправедливо говорить о том, что эти выводы исследователя являются чем-то новым и неизвестным прежде. О том, что гвозди были вбиты именно в запястья, упоминается еще в первой работе о Плащанице — книге кардинала Габриэле Палеотти, архиепископа Болонского, опубликованной в 1598 г. Почтенный прелат говорит, что это «было доказано талантливыми ваятелями на трупах, которые прибывали с целью написания с них картин». Ван Дейк (1599—1641) и Рубенс (1577—1640) также запечатлели на своих полотнах Христа, распятого именно таким образом. Однако этот важный факт не был известен в эпоху Предвозрождения, когда, как считается, была фальсифицирована Плащаница.

Анализ углов, под которыми кровь стекала на руки, показал, что это вполне соответствует тому, что имело место в реальности, когда человека распинали с резко поднятыми над головой руками в виде буквы «У», а не в привычной по множеству художественных изображений позе в виде буквы «Т». Кровь из ран в запястьях струилась по рукам и капала вниз под воздействием силы тяжести. Эти кровоподтеки на обеих руках расположены под несколько разными углами относительно линии рук, и они в точности соответствуют тому, что имело место при распятии.

Существуют две основные гипотезы о том, как конкретно человек умирает при распятии. Пьер Барбе полагает, что смерть наступает в результате удушья, ибо в такой позе невозможно дышать, не опираясь на ноги. Жертва может приподнять грудную клетку, лишь навалившись всей тяжестью тела на гвозди в ногах, что влечет за собой агонию, вызывающую нечто вроде возвратно-поступательного движения. Распятый, приподнявшись на одной руке, делал вдох и затем опускался от боли; потом приподнимался на другой руке и испытывал еще большую боль. Барбе утверждал, что два угла линии стока крови свидетельствуют о двух таких позах распятого. Она предусматривает, что у тела есть всего одна — нижняя опора, роль которой выполняет гвоздь или гвозди, вбитые в ноги, а промежуточной опоры (франц. *sedile*) нет.

Сторонники другой гипотезы, в поддержку которой выступал Родни Хор, утверждают, что на самом деле такая промежуточная опора была и что смерть наступила от какой-то иной причины. Пока жертва была еще жива, ее руки находились в одном положении, а когда распятый потерял сознание, они сместились в сторону. Сторонники этой гипотезы также заявляют, будто углы стока крови на руках подтверждают их точку зрения.

Такое направление стока крови представляется вполне реальным. Наиболее заметный из всех кровоподтеков, образующий цифру «3» на лбу, в точности воспроизводит характерное направление стока крови из раны-прокола и даже отражает изменение направления над надбровными дугами. На некоторых пятнах даже видны следы выделения сукровицы из крови, хотя это с равным успехом может быть след расслоения компонентов крови при искусственном ее нанесении на реликвию.

Некоторые полагают, что более четкие следы в середине раны в грудной клетке представляют собой те самые «кровь и воду», которые, согласно свидетельству Евангелия, истекли из тела Иисуса (Ин. 19, 34)<sup>13</sup>, и даже пытаются найти медицинское объяснение

---

<sup>13</sup> «Но один из воинов копьем пронзил Ему ребра, и тотчас истекли кровь и вода» (Ин.19, 34). Согласно христианскому преданию, этим воином был сотник Лонгин, впоследствии принявший крещение. Его копье (о подлинности которого есть разные мнения) впоследствии стало именоваться копьем Судьбы и почитаться как одна из величайших мистико-магических святынь. Обладателю копья сотника Лонгина приписывалась власть над миром. Есть гипотеза, что хранившееся в Вене копье на самом

происшедшему. Впрочем, это ничего не доказывает, ибо любой фальсификатор, «работавший» в соответствии с текстом библейского свидетельства, не преминул бы воспроизвести столь важную деталь.

Рана, оставленная копьем, с одной стороны несколько изогнута, что вполне соответствует форме сечения римского копья *Iancea*, того самого оружия, о котором упоминается в Евангелии от Иоанна. И хотя этот факт часто упоминается как доказательство подлинности Плащаницы, никто еще не показал и не доказал, что эта рана не соответствует другим типам оружия той эпохи, например бывшим в употреблении в Италии в эпоху Ренессанса. Никому в голову не пришло заняться их изучением. (Впрочем, даже беглого взгляда на страницу энциклопедии с изображением разных видов оружия достаточно, чтобы убедиться, что подобные копья использовались практически во все эпохи. В конце концов, диапазон вариантов дизайна такого оружия не так уж широк.)

Раны на лице человека на Плащанице — особая тема, вызывавшая немало споров. Большинство исследователей согласны, что на лице заметны следы насилия, но расходятся во мнении относительно того, насколько сильно было повреждено лицо.

Первые фотоснимки, сделанные Секондо Пиа, демонстрируют куда более сильные отеки и припухлость, чем снимки, сделанные впоследствии. Джузеппе Энри утверждал, что это объясняется тем, что Пиа не смог как следует расправить ткань Плащаницы перед тем, как фотографировать ее, и поэтому изображение лица получилось слегка деформированным. Любопытно, что его собственное мнение сводилось к тому, что на лице вообще нет следов насилия. Другая крайность — мнения таких исследователей, как Дэвид Уиллис (английский врач, убежденный католик, который провел специальное исследование следов ран на реликвии), составивший жуткий перечень ран и повреждений лица, таких, как припухшие брови и разорванное веко, — рана, которую почти невозможно вынести даже при куда более жестоком избиении.

По сути, это вечная проблема. Поскольку лицо выглядит на удивление реальным, почти живым, попытки сосредоточить внимание на второстепенных деталях приводят к субъективным трактовкам, быстро превращающимся в нечто вроде анализа чернильных клякс. Сама структура ткани служит своего рода барьером, за которым невозможно разглядеть никаких деталей, хотя это нисколько не мешает многим досужим умам выискивать и находить массу интереснейших мелочей, которые кажутся им неоспоримым доказательством истинности их «гипотез». Другая проблема заключается в том, что исследователи всегда используют сильно увеличенные фотоснимки, а не снимки в реальном масштабе, что, разумеется, отодвигает на второй план само изображение, фокусируя внимание на деталях. От этого не только теряется четкость, но и сама зернистая структура фотобумаги иной раз создает обманчивые контуры.

На изображении Человека можно заметить более сотни шрамов и отметин, расположенных по большей части на спине. Судмедэксперты смогли даже посчитать точное число<sup>14</sup> шрамов от бичевания, а также определить их длину и положение. Высказывалось

---

деле имеет позднее происхождение и было сделано в начале IX в. для императора Карла Великого. (*Прим. пер.*)

<sup>14</sup> В общей сложности на изображении на Плащанице выявлены следы 98 ударов бича. Из них 59 ударов нанесены бичом с тремя концами, 18 — с двумя и 21 — с одним. В среднем длина шрама-раны от каждого удара составляла 3,7 см. (*Прим. пер.*)

утверждение, что форма ран и шрамов соответствует следам римского *флагрума*<sup>15</sup>, плети или бича с раздвоенным концом, на кончиках которого были прикреплены металлические гирьки — «глухие колокольчики». Увы, сравнительных исследований бичей, применявшихся в те времена, не существует, однако известно, что флагелланы во время жуткой Черной Смерти<sup>16</sup> в XIV в. использовали весьма схожие плети-бичи, а начиная с середины XV в. процессии «флорентийских флагелланов» превратились в красочное уличное театрализованное действо, главным элементом которого является животрепещущая демонстрация атлетического мазохизма<sup>17</sup>.

Исследователи выдвигали различные объяснения той/о, почему на Плащанице видна ступня только одной ноги. Некоторые, в числе которых был и Родни Хор, утверждали, что тело лежало плашмя, и высказывали предположение, что ткань была обернута вокруг ног, которые оказались прижатыми к стене гроба. Возможно и другое объяснение: тело, окоченев, просто застыло в той позе, в какой оно висело на кресте, и одна нога была слегка согнута в колене, что позволило уложить тело плашмя после снятия его с креста.

Уроженка Венгрии, американская религиозная художница Изабель Пичек провела специальное исследование анатомических особенностей Человека на Плащанице, особенно принимая во внимание очевидную прорисованность изображения. Она пришла к выводу, что тело сохраняет позу распятия, по-видимому, обусловленную *rigor mortis* (Трупное окоченение (лат.)), а его руки были сложены на чреслах. Прорисовка достаточно уверенная — настолько, что это не позволяет видеть в ней труд мастера средней руки.

Прибор VP-8 (анализатор изображения) произвел настоящую сенсацию, когда Джон Джексон объявил, что трехмерные снимки показали наличие на глазах Человека на Плащанице неких предметов, похожих на мелкие монеты. Вскоре неутомимый исследователь реликвии Френсис Файлес (богослов-иезуит из Чикаго) заявил, что ему удалось прочесть часть надписи по окружности монеты, точнее — всего четыре буквы: USAI, которые, возможно, представляют собой среднюю часть надписи *Tiberiou Caicaros* (*Тиберий император*). Тиберий был императором Рима в дни земной жизни Иисуса Христа, и такая надпись известна по лептам, бывшим в обращении в Иудее в правление там

---

<sup>15</sup> Флагрум, или, точнее говоря, флагрум таксиллятум (*flagrum taxillatum*) — язвящая плеть, «бич, наводящий ужас». (*Прим. пер.*)

<sup>16</sup> Имеется в виду страшная пандемия чумы и бубонной язвы, свирепствовавшая в середине XIV в. на Ближнем Востоке и в Европе, выкосившая более половины ее населения. В отдельных районах, например на западе Германии и севере Франции, умерло более 70% жителей, так что в некоторых епархиях епископы были вынуждены в качестве крайней меры, ссылаясь на примеры Ветхого Завета, позволить *многоженство*, чтобы не допустить окончательной гибели рода христианского. (*Прим. пер.*)

<sup>17</sup> Интересно, что более ранним прототипом шествия флагелланов («бичующихся») является исламский оргиастический праздник шахсей-вахсей, во время которого обнаженные до пояса фанатики, шествующие по городским улицам, наносят себе кровавые раны бичами и цепями. Название праздника происходит от возгласа «шах Хусейн! — вах Хусейн!» («царь Хусейн — увы, Хусейн»), а сам праздник совершается в воспоминание трагической гибели одного из потомков пророка Мохаммеда, предательски убитого подосланным убийцей. Некоторые из участников шествия носят в руках тряпичную куклу, изображающую Хусейна, и периодически окропляют ее собственной кровью. В этом исламском ритуале можно увидеть трансформированные следы христианского почитания мучеников и выноса их мощей для публичного поклонения. (*Прим. пер.*)

Понтия Пилата (так называемые лепты Пилата)<sup>18</sup>. Однако большинство исследователей приписывают это прочтение и саму монету богатому воображению Файлеса, и когда представители STURP вплотную занялись поисками следов монет, им не удалось отыскать их.

Как это ни странно, убежденный сторонник подлинности Плащаницы, бывший священник отец Чарльз Фоули, подверг критике утверждения Файлеса. Он подчеркнул, что в свое время анализировал увеличенные фотоснимки Джузеппе Энри, сделанные в 1931 г., и что пленка этих снимков имела крупнозернистую микроструктуру, которая стала еще более заметной при увеличении. Фоули считал, что Файлес просто принял контуры этих зерен за очертания букв на монете. Этот вывод подтверждался тем фактом, что на фотоснимках реликвии, полученных в 1978 г. исследователями STURP с применением пленки с более высокой разрешающей способностью, не заметно никаких следов монет. Главный сторонник Файлеса — и, как мы вскоре убедимся, многих других экстремальных концепций и гипотез, связанных с деталями Туринской Плащаницы, — доктор Алан Вэнджер утверждает, что отсутствие следов монет на новых снимках объясняется тем, что нити ткани в этой области были растянуты или деформированы во время исследования реликвии, проведенного в 1973 г. В таком заявлении звучит не только досада, но и явно ненаучные доводы. Ведь если отдельные детали видны на одной серии снимков и не видны на другой, они с научной точки зрения не имеют никакой ценности.

Мы вынуждены вернуться к проблеме попыток усмотреть некие очертания и следы в структуре ткани реликвии на увеличенных фотоснимках. Признаться, эта проблема смахивает на попытку узнать контуры загадочных фигур в текучих очертаниях облаков. Эта проблема затрагивает целый ряд других утверждений, высказанных в 1997 г. Исследователи из Института теоретической и прикладной оптики в Париже заявили, что им удалось различить на Плащанице греческие и латинские буквы. Это заявление не произвело особого впечатления даже на самых фанатичных сторонников подлинности Плащаницы. Так, член BSTS Марк Гаскин в докладе на симпозиуме по Плащанице, проходившем в Ницце в 1997 г., на котором французские исследователи выступили с сообщением о своем открытии, заявил, что это «в высшей степени неубедительно» и что «так называемые «буквы», которые они (французские ученые. — *Пер.*) сумели «разглядеть» на ткани, не более чем плод их воображения».

Впрочем, это не помешало швейцарской энтузиастке Марии Грация Силиато, опираясь на выводы французских исследователей, заявить, что ей удалось прочесть на ткани греческие слова «Иисус» и «Назарет», написанные буквами высотой около 1 см, и что это якобы является доказательством подлинности Плащаницы... Ну, здесь комментарии, как говорится, излишни, и мы не станем даже обсуждать вопрос о том, каким образом подобная «метка», которая могла быть написана в любое время, может считаться доказательством подлинности Плащаницы. (По сути, существуя такая метка на самом деле, она говорила бы против подлинности реликвии, ибо давно известно, что «Назарет» и «назарянин» — это ошибочное прочтение слова «назорей», означающего члена особой секты или, лучше сказать, течения в иудаизме. Более того, города Назарета во времена земной жизни Христа еще не существовало.)

---

<sup>18</sup> Лепта — самая мелкая медная монета греческого происхождения. Основной денежной единицей была серебряная греческая драхма, равнявшаяся 1 римскому динарию. Динарий состоял из 10, а впоследствии — из 16 медных ассариев, или ассов. 1 ассарий равнялся 4 кодрантам, а 1 кодрант — 2 лептам. Лепта Пилата, о которой идет речь, была отчеканена в 16-м году правления Тиберия, то есть в 29 г. н. э. (*Прим. пер.*)

Однако, даже если оставить в стороне подобного рода крайности, с Туринской Плащаницей все равно связано немало тайн. Это прежде всего «эффект негатива», анатомическое совершенство Человека на ней и поразительная реалистичность изображения.

Таким образом, перед нами — волнующая загадка. Радиоуглеродная датировка показывает, что Плащаница — фальшивка, но тем не менее это, вне всякого сомнения, реликвия, которую невозможно отвергнуть и проигнорировать. По сути, большинство ее особенностей и характерных черт относятся не к XIV, а к I в.

Хотя мы были полны решимости разгадать тайну Плащаницы, наша задача, мягко говоря, казалась пугающе трудной. Если бы не результаты радиоуглеродной датировки, мы были бы склонны пополнить ряды сторонников подлинности Плащаницы, ибо в их пользу говорит слишком много аргументов, которые мы рассматривали выше. И если бы не поразительные находки и открытия нескольких последних лет, мы, возможно, так и оставались бы членами того беспокойного круга, который остальные обитатели нашей планеты называют «книжными червями».

Но для начала давайте обратимся к известной нам истории Плащаницы, тому самому легендарному событию, с которого начался земной путь самой бесценной реликвии христианского мира. Действительно ли ее путь начался в I в., в холодной гробнице в Палестине, или же она была создана в гораздо более близкие к нам времена, в хронотопе, географически куда более близком к нам?

Итак, как появилась Туринская Плащаница?

## ВЕРДИКТ ИСТОРИИ

*Аргументы (против подлинности Плащаницы) настолько весомы, что... вероятность ошибки вердикта истории следует считать ничтожно малой.*

*Герберт Тёрстон, Общество Иисуса. 1903 г.*

Самая серьезная проблема, с которой сталкиваются сторонники Плащаницы, заключается в том, что не существует исторических свидетельств ее существования, возраст которых превышает 650 лет. Как известно, Плащаница впервые появилась, можно сказать, неизвестно как и откуда, во второй половине XIV в. во Франции. Полное отсутствие сведений о том, где она могла находиться раньше, и то, как она появилась из небытия, говорят против подлинности Плащаницы. Если она действительно подлинная, где же она пребывала целых тринадцать с лишним веков после Распятия? Как эта реликвия из реликвий была встречена на исторической сцене? Можно не сомневаться, что такая святыня, способная привлекать к себе сердца и умы многомиллионных масс, была бы встречена ликующими возгласами, торжественными молебнами и празднествами.

Те, у кого вызывала беспокойство зияющая пропасть между I и XIV веками, высказывали и высказывают различные предположения, пытаясь объяснить эту странность, тогда как другие предпочитают принимать все как есть, попросту игнорируя этот временной зазор, поскольку, по их словам, есть более чем достаточно научных (разумеется, кроме данных радиоуглеродной датировки) доказательств подлинности реликвии. До оглашения выводов датировки сторонники Плащаницы еще могли утверждать, что все имеющиеся свидетельства говорят в пользу ее подлинности, но теперь ситуация изменилась коренным образом, и единственная возможность опровергнуть результаты датировки — найти доказательства того, что Плащаница реально существовала ранее самой ранней даты, допускаемой датировкой, то есть ранее 1260 г.

Другое направление нападков — поиски примеров недостоверности радиоуглеродной датировки или доказательств сильного загрязнения образцов. Действительно, радиоуглеродная датировка в свое время дала несколько сильных сбоев, и результаты испытаний настолько чувствительны к загрязнению, что оно представляет собой общепризнанную и крайне серьезную проблему (так, например, достаточно было сигаретному дыму попасть на пробу, как она становилась непригодной для датировки).

С другой стороны, иногда в трех разных лабораториях удавалось получить одинаковые результаты. Во-вторых, радиоуглеродная датировка достаточно точно установила период появления Плащаницы на арене истории. Многие считают, что это не могло быть совпадением. Более того, это повергло в отчаяние многих сторонников подлинности реликвии, которые с возмущением доказывают, что датировка производилась теми же самыми людьми, которые сегодня особенно азартно критикуют недостатки этого метода.

Лобби сторонников подлинности Плащаницы делит историю как бы на две части: первая — это длительный период атмосферы полнейшей тайны, окружавшей реликвию

с і в. вплоть до ее появления во Франции в XIV в.; вторая — время ее известности и признания, продолжающееся вплоть до сего дня. Однако по мере углубления наших исследований мы убедились, что вопрос о рамках второго периода остается спорным. Но для начала давайте познакомимся с основными вехами достоверной истории реликвии, особенно с событиями, окружавшими ее внезапное и во многом драматичное появление.

\* \* \*

Вплоть до 1983 г. Туринская Плащаница являлась собственностью Савойского дома — семейства итальянских королей. Период, когда они владели этой реликвией, можно проследить вплоть до середины XV в., когда Савойский дом приобрел ее у рода Шарне, не слишком знатных французских аристократов, которые владели ею с последней четверти XIV в. Первые документальные свидетельства о Шарнейской Плащанице датируются 1389 г. До этой даты царит полное молчание: нет никаких сведений о том, где и как Шарне обрели эту реликвию.

Естественно, для нас очень важны самые первые документы, касающиеся происхождения Плащаницы. В числе этих документов — письмо Пьера д'Арси, епископа Труа, папе Клименту, в котором епископ однозначно заявляет, что Плащаница — это фальшивка, заведомая подделка, сфабрикованная ловкими пилигримами.<sup>19</sup>

Обстоятельства, побудившие д'Арси написать это письмо (которое известно историкам как «донесение д'Арси»), сводятся к следующему. В диоцезе<sup>20</sup> почтенного епископа находилась деревушка Лирей, родовое гнездо семейства Шарне, где стояла небольшая приходская церковь (в которой, кстати сказать, заседало собрание каноников). Эти каноники, с одобрения главы рода, Жоффруа де Шарне (известного как Жоффруа II во избежание путаницы, чтобы отличить последнего от его более прославленного отца, носившего то же имя), начали публично выставлять для всеобщего поклонения какую-то ткань, которая, по их утверждению, являлась Плащаницей Самого Иисуса Христа и на которой виден Его Образ, чудесным образом запечатлевшийся на полотне. Изучив все обстоятельства дела, д'Арси убедился, что это — заведомая подделка, и, будучи возмущен столь явным обманом, обратился к папе с просьбой запретить демонстрацию мнимой реликвии.

Каноники, демонстрировавшие «Плащаницу», действовали с театральной пышностью. Освещаемая факелами, реликвия была выставлена на специально воздвигнутом постаменте, вознесенном высоко над головами огромных толп народа, горевших желанием лицезреть чудесный Образ. Впоследствии, желая показать, что он полностью поддерживает каноников в их споре с д'Арси, Жоффруа II взял реликвию в руки и высоко поднял ее над головой. Описание изображения, оставленное епископом в письме к папе, слишком кратко («[это] сложенное пополам изображение человека, так сказать, спереди и со спины»), но оно звучит как описание известной нам Туринской Плащаницы.

---

<sup>19</sup> Это письмо хранится в Национальной библиотеке в Париже (*Champagne Collection*, vol. 154, folio 138). Перевод полного текста письма д'Арси, выполненный преподобным Гербертом Тёрстоном, был опубликован в «*The Month*» в 1903 г. и перепечатан в книгах *Wilcox*, «Туринская Плащаница» и *Sox*, «Образ на Плащанице».

<sup>20</sup> Диоцез — одна из основных административных единиц Римско-Католической церкви, епископальный округ, управляемый епископом или архиепископом. Аналог епархии в Православной церкви. (*Прим. пер.*)

Д'Арси переходит к еще более резким выражениям, обличая настоятеля церкви в Лирее в сознательном обмане и в том, что он «одержим страстью корыстолюбия», и доходит до того, что обвиняет священника в подкупе «пилигримов», чтобы те изображали чудесные исцеления, якобы происходившие с ними, как только над ними поднимали реликвию. Епископ был крайне недоволен еще и тем, что, заручившись одобрением папы Климента на демонстрацию Плащаницы, Жоффруа действовал через его голову, обратившись непосредственно к папскому нунцию во Франции. Когда д'Арси попытался вмешаться и пригрозил настоятелю отлучением от Церкви, Жоффруа пожаловался королю Франции Генриху VI и попросил подтвердить его, Жоффруа, право выставлять для всеобщего поклонения Плащаницу. И король признал его право.

Но наиболее сложную проблему для историков создало утверждение д'Арси о том, что изображение на ткани было написано красками. По словам д'Арси, один из его предшественников, Генрих де Пуатье, провел собственное расследование обстоятельств дела и якобы «обнаружил обман и выяснил, что полотно было искусно расписано красками. Эту истину поведал художник, писавший [изображения], чтобы доказать, что это — создание человеческого искусства, а не образ, появившийся чудесным путем».

К прискорбию для д'Арси, папу Климента с родом де Шарне связывали родственные узы — отчим Жоффруа II приходился ему дядей, — и вместо того чтобы поддержать своего прелата, он встал на сторону де Шарне, повелев в длинном послании епископу «хранить молчание и не вмешиваться» под страхом отлучения. Однако затем папа предпочел пойти на компромисс, распорядившись, чтобы загадочную ткань выставляли лишь как «подобие или изображение» Плащаницы Христа.

Весь этот эпизод можно было бы предать забвению как одну из множества «священных» реликвий, распространявшихся в Европе в те времена, — перьев из крыльев ангелов, бесчисленных щепочек от Истинного Креста Господня, и целого гардероба всевозможных одеяний Пресвятой Девы — если бы не тот факт, что, по всей видимости, эта же самая реликвия 600 лет спустя снова будоражит умы ученых XX в.

Создается впечатление, что даже в те времена происходило нечто таинственное и, так сказать, закулисное, стоящее за этой уникальной реликвией или обыкновенной местной борьбой между епископом и феодалом. Сам факт прямого обращения Жоффруа II к папе, даже принимая во внимание родственные узы, связывавшие их, был весьма необычным, показывая, что на самом деле это являлось тактическим шагом с его стороны. Угроза Климента отлучить епископа от церкви явно произвела сильное и отчасти угнетающее впечатление. Как писал в своей первой книге Ян Вильсон, «невозможно избавиться от чувства, что здесь чего-то недостает, что в этом деле замешано гораздо больше фигурантов, чем это видно на первый взгляд».

Для противников подлинности Плащаницы «донесение д'Арси» является весомым доказательством того, что реликвия — не более чем нарисованная подделка. Сторонники аутентичности Плащаницы в ответ возражают, говоря, что наиболее резкую фразу пресловутого донесения д'Арси можно интерпретировать в том смысле, что Генрих де Пуатье нашел не *того самого* художника, который написал спорную реликвию, а *другого* живописца, сделавшего ее копию.<sup>21</sup> Это весьма важный аргумент; дело в том, что латинский

---

<sup>21</sup> Латинский текст этого донесения звучит так: «*Et tandem? Soleri diligencia precedente et informacione super hoc facta, finaliter reperit fraudem et quomodo pannus ille artificialiter depictus fuerat, et probatum fuit ecian per artificem qui illum depinxerat, ipsum humano ope factum, non miraculose confectum vel consessum*».



оригинал текста донесения действительно допускает подобное прочтение. Однако из контекста все же следует, что более правильной является общепринятая версия. В противном случае что могло бы побудить епископа вообще упоминать о каком-то художнике?

Кроме того, д'Арси был далеко не единственным, кто утверждал, что реликвия — это подделка. В определенный момент спора король Карл VI прислал бейлифа (судебного, пристава) Труа с заданием конфисковать Плащаницу, чтобы выяснить суждение о ней компетентных лиц. (Настоятель церкви отказался передать ее посланцу короля.) Доклад бейлифа сохранился до наших дней; в нем также прямо утверждается, что изображение было написано красками.

В донесении д'Арси есть и другой ключ к тайне реликвии. Епископ утверждал, что публичные ее демонстрации явились возрождением прежних, более ранних показов реликвии, имевших место «года тридцать четыре назад или около того», то есть в 1355 г. В тот раз, по словам д'Арси, Генриху де Пуатье удалось найти художника, виновного в создании подделки, и прекратить публичный показ «Плащаницы». Если это правда, это означает, что первым известным нам владельцем Плащаницы следует считать отца Жоффруа II, тоже Жоффруа, который был прославленным рыцарем и знаменитым героем Франции.

Мы не располагаем прямыми данными о существовании Аирейской Плащаницы в дни Жоффруа I, и у нас есть целый ряд причин сомневаться, что она могла быть выставлена в 1355 г.

Строителем церкви в Лирее был Жоффруа-старший, и в оригинале дарственной грамоты от 1353 г. (которая тоже сохранилась до наших дней) в числе прочих реликвий храма нет никакого упоминания о Плащанице. Церковь была освящена 1356 г. епископом Генрихом Пуатье (в сохранившемся акте освящения опять-таки нет упоминаний о Плащанице)<sup>22</sup>, что представлялось бы более чем странным, если бы Пуатье годом раньше действительно преподнес каноникам столь бесценную святыню. Однако упоминаемая в донесении д'Арси дата («тридцать четыре года назад или около того») является недостаточно конкретной. На самом деле Жоффруа I был убит в сражении менее чем через четыре месяца после обряда освящения церкви, геройски погибнув в битве при Пуатье, заслонив своим телом короля Иоанна II от удара английского копья. За эти месяцы доблестный воин просто не имел возможности подарить Плащаницу вновь освященной церкви, и за столь короткое время не могла возникнуть традиция паломничества к реликвии. Некоторые в этой связи высказывали предположение, что это могла сделать его вдова, Жанна де Верги, которая, столкнувшись после смерти супруга с серьезными материальными трудностями, могла впервые выставить Плащаницу для всеобщего поклонения, чтобы пополнить свою казну, несмотря на то, что сам Жоффруа предпочитал хранить святыню в секрете. Это позволяет определить примерную дату публичной демонстрации реликвии — 1357 или 1358 г.<sup>23</sup>

Единственным независимым свидетельством того, что Плащаница действительно выставлялась в Л и реe во времена Жоффруа I, является нечто вроде медальона паломника,

---

<sup>22</sup> Даже под следующим, 1357 г., в списке реликвий Лирейской церкви нет никаких упоминаний о Плащанице (*Archives of Aube, Records of Lirey*, 96).

<sup>23</sup> Несмотря на это, адепты подлинности Плащаницы, например члены Французского общества сторонников подлинности Плащаницы (CIELT), настаивают, что самой ранней датой документально зафиксированного упоминания о существовании Плащаницы является 1353 г., поскольку именно в том году была основана церковь в Лирее. Для них разница в четыре-пять лет имеет огромное значение.

извлеченного в 1855 г. со дна Сены и хранящегося сегодня в музее Клюни в Париже. На медальоне сохранилось изображение, напоминающее Плащаницу. Точную дату находки установить невозможно, но, поскольку на медальоне присутствуют гербы семейств де Шарне и де Верги (которые тогда только что породнились благодаря брачному союзу Жоффруа I и Жанны), было высказано предположение, что найденный медальон принадлежал одному из первых пилигримов, совершивших паломничество в Лирей, чтобы увидеть Плащаницу.

Тем не менее на всем протяжении исторического диспута ни Жоффруа I, ни Жоффруа II не упоминали — во всяком случае, в письменной форме, — каким образом Плащаница могла оказаться собственностью их рода. Как могла эта бесценная реликвия попасть к ним в руки? Если она была своего рода военным трофеем, вполне резонно было бы ожидать, что они гордились бы столь ценной добычей и похвалялись ею. Если они выкупили ее или выиграли в какую-нибудь игру, они вправе были бы ожидать поздравлений, по крайней мере — за свою удачливость. Даже если род де Шарне превратил скромность в своего рода фетиш — а у нас нет никаких оснований предполагать это, — можно не сомневаться, что де Шарне сделали бы все возможное, чтобы очистить свои имена от обвинения в мошенничестве, выдвинутого против них д'Арси и Генрихом Пуатье. Но существование Плащаницы окружено полным молчанием. Создается впечатление, что владельцы попросту нашли реликвию на чердаке или же создали ее благодаря трудам не слишком щепетильного в средствах художника, вероятность чего время от времени высказывалась в последующие века.

После того как папа своим эдиктом заставил епископа молчать под угрозой отлучения, Жоффруа II продолжал публично выставлять Плащаницу в Лирее (хотя и как всего лишь «подобие или изображение» настоящей Плащаницы) вплоть до самой своей кончины в 1398 г., после чего реликвию унаследовала его дочь, Маргарет. Она дважды выходила замуж и дважды оставалась вдовой. Ее первый супруг пал в битве при Ажинкуре, после чего на ней женился богатый и могущественный Гумберт де Вильерсексель (в числе титулов которого был владетель Сен-Ипполит-сюр-Ду и граф де ля Роше). Маргарет осталась бездетной.

В 1418 г. Маргарет и Гумберт перенесли Плащаницу из Лирейской церкви, по-видимому из соображений безопасности, в смутные времена, наступившие после победы англичан в битве при Ажинкуре, что навлекло на синьоров гнев каноников, давно привыкших считать реликвию своей собственностью. Вплоть до 1449 г. реликвия хранилась в капелле во владении Гумберта в Сен-Ипполит-сюр-Ду в районе Франш-Комте, где святыня ежегодно выставлялась для поклонения.

В 1438 г. Гумберт скончался, и одиннадцать лет спустя Маргарет увезла святыню в Льеж. Местный епископ назначил двух профессоров для изучения Плащаницы, и те пришли к выводу, что это — подделка. Спустя три года реликвия была возвращена во Францию, в Жермоль. Принято считать, что на перевозке реликвии настояла сама Маргарет, которая, несмотря на свои семьдесят и старческую болезненность, стремилась найти более надежное прибежище для семейного сокровища. В конце концов, Маргарет была последней в своем роде. Впрочем, это всего лишь предположения.

Наконец примерно около 1464 г. она решила передать Плащаницу богатому дому герцогов Савойских, во главе которого тогда стояли Людовик и его жена Анна де Лузиньян, тогдашняя королева Иерусалима, в обмен на замок и крупное земельное владение. Наконец, предполагаемая сделка по *обмену* плащаницы состоялась, ибо *продажа* священной реликвии христианами христианам считалась бы делом нечестивым, однако мы не располагаем документальными подтверждениями факта этого грандиозного бартера. (Что касается земельного владения, то оно могло быть простым даром, поскольку второй супруг Маргарет был известен своими тесными связями с Савойским домом.)

Но действительно ли Маргарет полагала, что величайшая реликвия должна иметь подобающее пристанище? А если да, означает ли это само по себе, что она считала ее подлинной? Или же она просто решила избавиться от нее, когда время старости стало особенно тягостным? Этого мы никогда не узнаем, но все действия людей, которым история судила стать хранителями Плащаницы, подвергались — и еще не раз будут подвергаться — всевозможным пересудам и кривотолкам в зависимости от убеждений и интересов интерпретатора. История знает немало примеров подобного рода.

Так, например, в обширной литературе сторонников подлинности реликвии следующие владельцы Плащаницы — Людовик, герцог Савойский, и его супруга Анна — обычно описываются как люди исключительно набожные, благочестивые и благородные. Авторы подчеркивают особую духовность личности Анны. Причиной столь некритического взгляда на августейших персон является всего-навсего тот факт, что они любили окружать себя монахами и клириками. Историки, однако, не столь доверчивы и, естественно, не так наивны. По их мнению, Людовик был слабым человеком, полностью находившимся под влиянием своей властной и энергичной супруги. Так, один из комментаторов заходит настолько далеко, что называет Анну «злым гением» Савойского дома. «Британская энциклопедия» изображает Людовика как человека «безвольного, неспособного и находящегося под влиянием жены», а сиенский поэт и дипломат Эней Сильвий писал, что Анна «женщина, которая была не в силах уклониться от брака с мужчиной, неспособным повелевать».

Начиная с XI в. Савойский дом многократно увеличил свои богатства, влияние и территориальные владения. Во времена Маргарет де Шарне герцоги Савойские контролировали обширные владения бывшего Бургундского королевства, охватывавшего часть территории современных Франции, Швейцарии и Италии. Отец Людовика, Амадей VIII, умерший в 1449 г., был первым главой Савойского дома, получившим титул герцога (прежде Савойские были всего лишь графами), и являлся одним из наиболее замечательных людей своего времени. Воплощая в себе, так сказать, архетип владетельного князя эпохи Возрождения, Амадей был покровителем всевозможных искусств, которого одинаково уважали как воина и миротворца, и славился по всей Европе своим благочестием. В 1434 г. он отрекся от своего титула в пользу сына и удалился в уединенную келью в монастырь Сен-Морис в Капайле. Однако через пять лет он покинул монастырское уединение и был провозглашен папой римским под именем Феликса V, несмотря на то, что никогда не приносил священных обетов.

Его сын, Людовик, был несметно богат; он, несомненно, чувствовал в себе стремление следовать столь благочестивому примеру. Но для августейших семей в эпоху Средневековья лучшим символом их статуса было обладание редкостными священными реликвиями. А какая реликвия могла сравниться с Плащаницей Самого Господа?

К сожалению, надменность Анны, слабость Людовика и продолжавшаяся война, которую вела Савойя, выступая на стороне то Франции, то Италии, привели к тому, что Савойский дом пришел в упадок. То же самое можно сказать и о Плащанице. С того дня, как герцоги Савойские приобрели ее и публично показали в Верчелли в Страстную пятницу 1494 г., она практически исчезла из поля зрения публики, причем произошло это в то самое время, когда ее мощная притягательность для верующих могла помочь герцогам поправить их финансовое положение.

Хотя известно, что Плащаница находилась в числе сокровищ Савойского дома, она целых сорок лет пребывала под спудом. Непонятно даже, где она хранилась, хотя герцоги постоянно помнили о ней: в период между 1471 и 1502 гг. они перестроили и расширили свою родовую церковь в Шамбери специально для Плащаницы. Или, быть может, это было

хранилище, предназначенное для новой и, так сказать, *более качественной* реликвии? Не могло ли случиться так, что полным темпом шла подготовка к тому, чтобы явить миру более впечатляющую священную реликвию?

Несомненно, «второе явление» Плащаницы в 1494 г. знаменовало собой громадные перемены в ее восприятии общественным сознанием. Доселе господствовала лишь одна, официальная точка зрения, что это — всего лишь «изображение» Плащаницы Иисуса Христа. Однако в 1470-е годы эта точка зрения была взята под сомнение папой Сикстом IV (Франческо делла Ровере), который в своей книге «О Крови Христовой» (написанной в 1464, но опубликованной лишь в 1471 г., когда он стал папой римским) первым объявил, что Плащаница — подлинная. После своего избрания на папский престол он установил особые почести и привилегии для церкви в Шамбери, провозглашенной последним прибежищем куска материи, в которую было завернуто тело Христова. Это было особенно важно для богословских воззрений папы, поскольку он придавал огромное значение искупительной силе истинной Крови Христовой. Почему бы Плащанице, на которой запечатлелись следы крови Искупителя, не обладать подобной же силой?

Однако сам Сикст вряд ли видел Плащаницу. Ее подлинным апофеозом стали действия его племянника, тоже Папы Римского, Юлия II, который даровал Шамберийской капелле почетное наименование «Святой капеллы Святой Плащаницы» и установил день официального праздника в честь этого куска материи — 4 мая. За этим последовали торжественные церемонии показа реликвии, еще более пышные, чем те, что устраивались полтора века назад в Лирее. Все эти торжества, естественно, оказались чрезвычайно прибыльными для герцогов Савойских и клириков Шамберийской часовни. Их казну постоянно пополняли приношения паломников и дары аристократов всей Европы. Так по прошествии пятидесяти лет деньги, вложенные Людовиком Савойским в Плащаницу, начали приносить щедрые дивиденды. Не удивительно, что Плащаница стала самым ценным достоянием Савойского дома, выполняющим роль фамильного талисмана.

Но тут опять едва не случилась катастрофа. В ночь с 3 на 4 декабря 1532 г. в Святой капелле в Шамбери вспыхнул грандиозный пожар. Плащаница, находившаяся в ней, пребывала в закрытом серебряном ларце-раке, который хранился за толстой железной решеткой. По иронии судьбы, эти массивные меры предосторожности едва не привели к гибели реликвии: дело в том, что пламя распространялось слишком быстро и на смерть перепуганные монахини не успели даже позвать ключаря. К счастью, один из кузнецов городка вовремя оказался в капелле и сумел выломать решетку, едва не ставшую грилем для святыни. Драгоценную реликвию вынес из церкви один из посланников герцога и двое священников. Однако серебряная рака уже начала плавиться от сильного жара, и капли расплавленного серебра попали на ткань. Пламя с трудом удалось потушить, но на реликвии до сих пор заметны прожоги от огня и следы воды, которой обильно поливали святыню.

Этот пожар особо важен не только в связи с тем ущербом, который он причинил ткани, но и потому, что он постоянно упоминается как доказательство в рамках очередной гипотезы о том, как могло появиться это необъяснимое изображение, и особенно — в качестве аргумента, способного опровергнуть достоверность радиоуглеродной датировки. Некоторые высказывали предположение, что до пожара изображение было написано красками и что те слабые очертания, которые видны на ткани сегодня, являются следствием реакции в самом красящем пигменте или какими-либо иными эффектами, связанными с нагревом.<sup>24</sup> В

---

<sup>24</sup> Самая ранняя версия этой гипотезы была предложена Ипполитом Шопеном в 1300 г. (см. *Chevalier*). Более поздний вариант опубликован Джефффри Кроули в «*British Journal of Photography*» в марте 1967 г.

последние годы появились предположения, что химические изменения в самом льняном полотне противоречат выводам радиоуглеродной датировки, отчего ткань кажется намного моложе своего истинного возраста.<sup>25</sup> Высказывалось также предположение, что оригинал Лирейской плащаницы погиб в пожаре и что знакомая всем нам Туринская Плащаница представляет собой подделку эпохи Возрождения. Что ж, эта идея, мягко говоря, не нова.

В первые несколько недель после пожара усиленно распространялись слухи о том, что спасти Плащаницу не удалось. Вскоре эти слухи достигли таких масштабов, что для расследования обстоятельств дела была прислана специальная папская комиссия. И спустя почти полтора года после злосчастного пожара Плащаница со следами прожогов и свежими заплатами из голландского полотна была возвращена в Святую капеллу. Но Плащаница не пострадала; на Льерской копии, сделанной в 1516 г., видны «покерные метки», которые, по всей видимости, существовали еще до 1532 г., и следы еще более ранних пожаров.

В 1578 г. Плащаница была перевезена в кафедральный собор Турина, освященный во имя св. Иоанна Крестителя, — факт, который в свете наших исследований имеет поистине громадное значение. Дело в том, что Турин стал новой столицей владений герцогов Савойских и Плащаница находилась там постоянно, за исключением нескольких лет во время Второй мировой войны, когда ее перевозили в аббатство Мотевергине в Авеллино, что на юге Италии.

Герцоги Савойские все более и более меняли свою политическую ориентацию, придерживаясь проитальянского курса. Этот процесс завершился в середине XVII в., когда Савойя стала независимым герцогством в составе Италии. После объединения Италии Савойский дом был выбран королевской династией нового государства. Плащаница оставалась величайшим сокровищем династии даже после того, как монархия была упразднена и Савойский дом в 1946 г. отправился в изгнание. Даже постоянно проживая в Португалии, последний король, Умберто II, продолжал постоянно интересоваться сохранностью реликвии, а клирики собора выполняли роль его уполномоченных вплоть до самой кончины Умберто в 1983 г., который перед этим завещал ее Ватикану. (Вдова короля, как мы вскоре увидим, относилась к ней с нескрываемым скептицизмом и без промедления объявила Плащаницу подделкой.)

Плащаница была перенесена в специально построенную для нее капеллу, возведенную Гвардино Гвардини в 1694 г. В первое время пребывания в Турине Плащаницу выставляли для поклонения 4 мая, день празднеств в ее честь, но впоследствии сложилась практика показа святыни лишь по особо торжественным случаям, интервалы между которыми нередко составляли десятки лет.

Историю странствий Туринской Плащаницы никак не назовешь безмятежной, и голоса скептиков при каждом удобном случае спешат напомнить об этом. Одним из наиболее часто упоминаемых аргументов против ее подлинности является тот факт, что Плащаница с чудесно возникшим изображением на ней ни разу не упоминается в Новом Завете. Не фигурирует она ни в истории о Воскресении, ни в Деяниях Апостолов, ни в Апостольских посланиях, где приводятся все известные нам свидетельства Божественности Иисуса. Можно не сомневаться, заявляют скептики, что, если такая реликвия реально существовала, это было бы одним из наиболее ярких эпизодов всей истории христианства. Но это еще не все.

---

<sup>25</sup> См.: *John Tyrer*, «BSTS Newsletter, December 1988. Тайпер отреагировал очень быстро, поскольку его письмо датировано 20 октября 1988 г., всего неделю спустя после оглашения результатов радиоуглеродного анализа.

Некоторые поистине с иезуитской логикой пытаются использовать это в качестве аргумента в пользу подлинности Плащаницы. Они доказывают, что средневековый фальсификатор не стал бы подделывать реликвию, которая даже не упоминается в Евангелиях, однако не спешат объяснять, как это согласуется с популярностью, скажем, риз Пресвятой Богородицы.

Как обычно, толкования греческих оригиналов Евангелий учитывают массу дополнительных материалов. Синоптические Евангелия — Евангелия от Матфея, Марка и Луки — упоминают, что тело Иисуса перед погребением было обернуто в кусок ткани. Евангелие от Иоанна — свидетельство единственного очевидца погребения<sup>26</sup> — говорит, что тело было обернуто в несколько «льняных пелен» и так называемый *сударион* («судбрь», или плат для обтирания кровавого пота), сохранившийся как отдельная реликвия. Никто не может в точности сказать, как велики были размеры этих пелен и каково было их назначение. Однако представляется маловероятным, чтобы полоса ткани совпала с размерами современной Туринской Плащаницы, которая достаточно велика (14 футов, то есть более 4 метров).

Некоторые утверждают, что сударион — это покров, тогда как другие полагают, что это всего лишь священный плат для лица. Однако факт остается фактом: в евангельском повествовании не упоминается ни о какой ткани, пропитанной кровью, и тем более нет ни слова о каких-либо чудесах, связанных с Плащаницей. Но разве этих аргументов достаточно, чтобы считать Плащаницу позднейшей подделкой? Многие считают, что этого вполне достаточно, но есть целый ряд возражений, которые мы хотели бы сперва рассмотреть.

Давно не прекращаются споры о том, совпадает или нет изображение трупа на Плащанице с иудейской практикой погребения усопших, бытовавшей в I в. н. э. Конечно, маловероятно, чтобы на основании этого можно было сделать решающие выводы, ибо наши познания в этой, прямо скажем, эзотерической сфере по большей части ограничиваются домыслами. Более серьезный аргумент сводится к тому, что до нас не дошло никаких реликвий, связанных с первоначальной Церковью, — факт, который сам по себе вынуждает с сомнением относиться ко всевозможным святыням, появившимся внезапно и невзвестно откуда в эпоху золотого века реликвий — начиная примерно с 1300 г.

Сторонники подлинности Плащаницы уверяют, что изображение на ткани — возможно, в результате каких-то химических реакций между телом и тканью, пропитанной особыми веществами, — могло постепенно «проявиться» само собой по прошествии длительного времени и первые месяцы или даже годы после смерти Иисуса его просто не было видно. Но в таком случае зачем верные ученики Христа стали бы так бережно хранить кусок ткани, на котором ничего не видно? Процесс «проявления» вряд ли мог растянуться на 100 лет, то есть на тот самый срок, в течение которого были созданы тексты Нового Завета. Что же, получается, что чудесный Образ Иисуса пребывал в ткани как бы под спудом и проступил именно в самую нужную минуту?

---

<sup>26</sup> Хотя принято считать, что Евангелие от Иоанна по времени написания является самым поздним из четырех Евангелий, оно единственное вышло из-под пера очевидца событий, ближайшего ученика Христа. Многие ученые приходят к выводу, что, судя по особому вниманию к деталям и доскональному знанию нравов и обычаев Иерусалима в дни земной жизни Иисуса, это Евангелие, помимо прочих источников, основано на рассказе очевидца событий. См. нашу книгу [«Леонардо да Винчи и Братство Сиона. Откровение тамплиеров»](#).

Даже если чудесная Плащаница по какой-то случайной причине не упоминается в Новом Завете, неужели слухи об этой удивительной реликвии не распространились бы в Ранней церкви, столь охочей до всевозможных чудес? Однако, насколько нам известно, в древности о существовании этого загадочного артефакта не было ни единого звука. Итак, ранняя Церковь понятия не имела о Плащанице.

Рассмотрим следующий вопрос. Действительно ли Иисус выглядел так, как Человек на Туринской Плащанице? В Новом Завете нет ни единого описания Его внешности, однако известный комментатор и исследователь Библии Роберт Эйслер обнаружил в апокрифических текстах упоминания о том, что Иисус был невысок ростом и, возможно, даже горбат. Разумеется, подобные описания внешности Иисуса — не наш вымысел. Загляните в любой христианский храм на Западе — и вы увидите множество статуй, полотен, гравюр и витражей, изображающих высокого, стройного молодого мужчину с прекрасным продолговатым лицом, раздвоенной бородой и волосами, расчесанными на прямой пробор. Это — образ, давно и прочно вошедший в коллективное бессознательное и почти наверняка связанный с изображением на Туринской Плащанице. Тот факт, что подобный образ не имеет ничего общего с исторической точностью, никого не волнует. Для большинства людей это — истинный образ исторического Христа, и поставить на его место какого-то жалкого горбуна означало бы потрясти до самого основания эмоционально-эстетические основы христианства. Кто бы ни был фальсификатором Туринской Плащаницы, он случайно или вполне осознанно создал стереотип нашей концепции восприятия Иисуса. Тот, кто создал Туринскую Плащаницу, имел перед глазами модель или натурщика, который служил воплощением образа Иисуса из наших лучших грез.

Плащаница заявила о себе в 1357 г. Если она подлинная, где же находилась до сих пор? Если она реально существовала, она почиталась бы как самая бесценная и священная реликвия во всем христианском мире. Как же она могла пребывать в неизвестности на протяжении целого тысячелетия и не быть ни разу упомянутой?

Впрочем, в период между VI и XIII вв. периодически появлялись упоминания о целом ряде предполагаемых Плащаниц Иисуса Христа. Естественно, что с особым ажиотажем разыскивались реликвии, связанные с Самим Сыном Божьим, но, поскольку Он, по свидетельству Евангелий, вознесся на небо во плоти, верующим не оставалось ничего другого, как поклоняться таким святыням, как частица древа истинного Креста Господня или фрагменты Его Тернового Венца. Круг подобных реликвий пополняют Его молочные зубы и даже Его крайняя плоть.

Фрагменты Плащаницы, или погребальных пелен, почитались христианами начиная с V в. Одна из таких реликвий была привезена в Константинополь, а другую в VII в. видел в Иерусалиме один франкский епископ. Другие привезли в Европу крестоносцы, возвращавшиеся на родину из крестовых походов. Примером может служить плащаница из Кадуина (которая, как было недавно доказано, на самом деле представляет собой мусульманский плащ XI в.). Еще один европейский «претендент» на роль Плащаницы — плащаница из Компьени (Франция), которую приобрел в конце VIII в. император Карл Великий (742—814гг.) и которая хранилась почти тысячу лет, пока не была уничтожена во время Великой французской революции в 1789 г.

Разумеется, два крупнейших собрания христианских святынь были бы неполны без их собственных «плащаниц». Одно из них находилось во владении византийских императоров в Константинополе, где оно оказалось в XI в. Другим крупнейшим собранием реликвий было собрание французского короля Людовика IX Святого, созданное в XIII в. и хранившееся в Сен-Шапель в Париже. В общей сложности насчитывается более сорока достоверно известных «номи-нантов» на роль истинной Плащаницы Христовой, и истории тщательно

исследовали обоснованность притязаний каждой из них. И в одном случае (речь идет об изолированном источнике, датированном 1203 г.) существует реальная возможность того, что имеется в виду Лирейская, или Туринская, Плащаница, скрытая под более ранним названием. Во всех этих случаях размеры плащаниц совершенно разные, и, что особенно важно, ни на одной из них (за исключением плащаницы, упоминаемой в источнике 1203 г.) не отмечено наличие чудесного образа. Другими словами, предполагаемые плащаницы были весьма многочисленны, но практически во всех случаях они представляли собой чистые полотна ткани. Видимо, это объясняется тем, что люди, выставлявшие их для поклонения, не подозревали, что их могут заподозрить в фальсификации *изображения* на Плащанице, и тем, что о существовании *изображения* было попросту неизвестно.

Конечно, этот единственный источник 1203 г. представляет особый, можно сказать — сенсационный интерес в определенных кругах не только как потенциальный предшественник Лирейской Плащаницы. Это — весьма важный фактор, отвечающий на вопрос о том, почему Плащаница столь долгое время пребывала в неизвестности.

В Средние века крупнейшее собрание всевозможных святынь находилось не в Риме, а в сердце Восточной христианской церкви — в Константинополе, точнее — в Фаросской часовне византийских императоров, находящейся на территории императорского дворца. В 1204 г. цветущий город был захвачен и разграблен воинами-крестоносцами Четвертого крестового похода (кстати сказать, истовыми христианами). Вскоре после этого вся Европа была буквально наводнена всевозможными крадеными реликвиями. Известный французский рыцарь и мемуарист Робер де Клари писал, что во Влахернской церкви Пресвятой Богородицы «хранился *сидуан* (синдон), которым было обернуто тело Господа нашего и который каждую пятницу выставляли стоймя, чтобы можно было лицезреть *образ* Господа нашего».

Продолжая свой рассказ, де Клари сообщает, что после того, как город спустя шесть месяцев был полностью разграблен, *сидуан* исчез. Погиб ли он в пожаре или же сделался трофеем какого-нибудь католического рыцаря?

Мемуары де Клари пользуются особой любовью у синдонистов, ибо они являются доказательством того, что некая *плащаница* с образом Христа на ней существовала задолго до времен Жоффруа де Шарне и, следовательно, гораздо раньше периода, накрываемого радиоуглеродной датировкой. Но и здесь есть свои сложности.

Дело в том, что де Клари не считается надежным хронистом. Ученые отдают предпочтение описанию Четвертого крестового похода, оставленному Жоффруа де Вильеардуэном. Последний был не только внимательным очевидцем событий, но и дипломатом-ветераном, который вел переговоры с предводителями крестового похода. Так вот Вильеардуэн нигде не упоминает о загадочном *сидуане*.

Хотя де Клари, описывая плащаницу, упоминает об изображении на ней, он приводит слишком мало деталей, что не позволяет объективно сравнить описываемый им артефакт с Туринской Плащаницей. Более того, не прекращаются споры о том, относится ли старофранцузское слово *figure* (*образ*) к изображению человека в полный рост, как это имеет место на Туринской Плащанице, или же оно, как и в современном французском, означает просто «лицо». (Справедливости ради надо признать, что большинство ученых высказываются в пользу *первой* версии.) Кроме того, не вполне ясно, хочет ли де Клари сказать, что он видел *сидуан* своими глазами, поскольку он всего лишь описывает свое посещение церкви, «в которой он [*сидуан*. — *Пер.*] выставлен». Возможно, он только слышал об этом.



В то же время какая-то чистая — не имеющая никаких изображений — Плащаница упоминается в описи реликвий, хранившихся в Фаросской часовне, и более чем вероятно, что она находилась там с 1090-х гг. Как и все самые священные реликвии Византийской империи, эта плащаница считалась слишком великой святыней, чтобы показывать ее массам, и ее могли видеть лишь особо привилегированные персоны, а для всеобщего поклонения она не выставлялась никогда. Сам факт, что упоминаемый де Клари *сидуан* (вне зависимости от того, была ли это Туринская Плащаница или нет) выставлялся для поклонения каждую неделю, свидетельствует о том, что он не считался особо ценной реликвией. И, словно стремясь еще больше запутать суть дела, Жоффруа де Вильеардуэн утверждает, что влахернская церковь

Пресвятой Богородицы избежала участи столицы и не была разграблена. Таким образом, хотя история Робера де Клари и выглядит захватывающим свидетельством, она не может считаться неоспоримым доказательством существования Плащаницы до времен Жоффруа де Шарне.

Но синдонистов не так-то просто обескуражить. И во всех новых попытках реконструировать предысторию Туринской Плащаницы по-прежнему фигурируют мемуары де Клари. Но каким же путем Плащаница могла попасть из Палестины I в. в Константинополь 1203 г., а затем — в Лирей 1350-х гг., и все это — на фоне того, что официально (то есть согласно Новому Завету) ее как бы и не было? Существует одна гипотеза, которая, не исключено, может спасти честь синдонистов. Это — знаменитая гипотеза Яна Вильсона о мандилионе, основанная на труде отца Мавруса Грина.

В своем известном бестселлере 1978 г. «Туринская Плащаница» Вильсон утверждает, что Плащаница была известна в Ранней церкви, но под другим названием, а именно — священного Эдесского мандилиона. (Ту же мысль проводит и фильм Генри Линкольна «Безмолвный свидетель», во многом основанный на идеях Вильсона.)

Эдесский мандилион — это кусок полотна, на котором чудесным образом запечатлелся Лик Иисуса Христа, реликвия, которую с самого момента ее появления неизменно сопровождает эпитет *acheiropoietos* («нерукотворный»). Как и в случае с Туринской Плащаницей, некоторые моменты его истории представляют собой документально подтверждаемые факты, тогда как другие относятся к области легенд. Мандилион в качестве особо священной реликвии впервые появился во второй половине VI в. в городе Эдесса (на территории нынешней Турции), где и находился вплоть до 944 г. После этого он был насильственно — несмотря на настойчивые протесты и возмущение местных верующих — увезен в Константинополь и помещен в громадное императорское собрание святынь, хранившееся в Фаросской часовне. Там он оставался до разграбления Константинополя крестоносцами в 1204 г., после которого исчез упоминаемый Робером де Клари *сидуан*. На первый взгляд создается впечатление, что гипотеза о том, что Туринская Плащаница и Эдесский мандилион — это одна и та же реликвия, не лишена оснований. В конце концов, обе они — нерукотворны. (Хотя здесь нетрудно заметить изъяны в аргументации: эпитет «нерукотворный» — это вопрос веры, и пытаться доказать их тождественность — все равно что цепляться за соломинку.)

Первое возражение сводится к тому, что на мандилионе запечатлен лишь Лик Иисуса, ибо само это слово означает небольшой — размером с носовой платок — кусок полотна. Предполагается, что это нечто вроде полотенца, на котором Лик Христа запечатлелся еще при Его земной жизни, в отличие от Плащаницы, изображение на которой возникло лишь после Крестной Смерти Спасителя и которая сохраняет изображение всего Его тела. Вильсон выдвинул контраргумент, но для начала давайте кратко рассмотрим исторический фон.

За долгую историю мандилиона эта реликвия выполняла на Ближнем Востоке функцию, резко отличную от функций ее европейских аналогов. В Европе такие святыни были предметами официального почитания, служившими для Церкви источником постоянного обогащения. На Ближнем Востоке они были как бы отражением политического статуса и могущества их обладателя и часто наделялись потенциями талисманов, выступая в качестве покровителей городов, где они находились, оберегая их от вторжения иноземцев и природных катастроф. Каждый сколько-нибудь крупный город имел такие святыни-обереги, именовавшиеся *палладиумами*. В Эдессе таким палладиумом служил мандилион — достойная честь для первого города на землях Византии, принявшего евангельскую проповедь.

Эту реликвию впервые упоминает в 590-е годы церковный историк Евагрий, повествуя о ее чудотворном могуществе, проявившемся при отражении нападения персидского войска пятьдесят лет тому назад. Но доказательством служат лишь легенды, связывающие эту ткань с именем царя Эдессы Абгара V (в русской традиции — Авгаря), современника Иисуса Христа.

Согласно этим легендам, Авгарь написал Иисусу письмо с просьбой прийти в Эдессу, чтобы исцелить царя от тяжелой болезни. В ответ Иисус прислал царю письмо, служившее самой великой святыней Эдессы до появления мандилиона. Вскоре после Распятия апостол Фаддей отправился в Эдессу и исцелил царя, обратив его в христианство.

Однако после того, как в конце VI в. появился мандилион, легенды были слегка переиначены, чтобы связать реликвию с именем царя Авгаря. Существуют два варианта легенды: согласно одному из них, Иисус Сам благословил изображение появиться на полотнце (убрусе), которым Он обтер свое лицо, а затем послал это изображение вместе с письмом царю Авгарю. Вторая легенда гласит, что Образ Христа появился во время Его моления в Гефсиманском саду на полотне, которым Господь утер кровавый пот. Этот образ был доставлен апостолом Фаддеем в Эдессу. И в том, и в другом случае эта чудодейственная ткань исцелила Авгаря и способствовала его обращению в христианство. Однако потомки Авгаря вернулись к язычеству, и поэтому мандилион до поры был спрятан в тайном месте — замурован в нише в стене над городскими воротами. Там он оставался в течение 500 лет, пока вновь не был обретен и спас город от врагов.

От этой истории можно было бы отмахнуться как от явной басни, которая была сложена задним числом, после обретения реликвии, чтобы придать ей священный и чудесный статус. Если здесь и можно усмотреть черты сходства с судьбой Туринской Плащаницы, нетрудно доказать — как это и делает Вильсон, — что в этих легендах отражена память о неких реальных событиях, связанных с тканью с напечатленным на ней образом, которая была привезена в Эдессу вскоре после смерти Иисуса.

Хотя на этой реликвии изображен только лик, а не все тело Господа, по утверждению Вильсона, перед тем, как спрятать святыню, ее сложили таким образом, чтобы был виден только лик. Известно, что, если Туринскую Плащаницу сложить пополам четыре раза, Лик окажется в самой верхней ее части, а тела попросту не будет видно. Если Плащаница, сложенная таким образом, была закреплена на доске и закрыта красиво исполненным металлическим окладом — а историкам известны свидетельства, что мандилион хранился именно так, — ткань вполне могла пережить многие века, а ее владельцы даже не подозревали о том, что это — сложенная в несколько раз Плащаница.

Свидетельства в пользу этой гипотезы можно найти в одном из самых ранних описаний мандилиона — Деяния апостола Фаддея. В рассказе о том, как Иисус утер Свой лик платом, этот плат назван редким и неизвестным словом — *тетрадиплон*. Этот термин не имеет

аналогов, и потому его условно переводят как *полотенце* или *плат*. Однако его буквальное значение — «(сложенный) четырежды вдвое»! Что же, получается, что Вильсон прав?

Он утверждает, что позднейшие легенды об Авгаре основаны на истинном событии: прибытии Плащаницы вскоре после Распятия Христа в Эдессу, где она и пролежала замурованной в стене над городскими воротами целых 500 лет. Вильсон полагает, что реликвия была вновь обретена благодаря строительным работам, которые проводились после сильнейшего наводнения 525 г., и что отцы города держали эту находку в секрете вплоть до нападения персов, последовавшего девятнадцать лет спустя.

Во время нахождения мандилиона в Эдессе не было известно, что это — всего лишь часть более крупного изображения, но через некоторое время после прибытия реликвии в Константинополь, утверждает Вильсон, ее истинная природа была установлена, хотя и не предана огласке. Именно тогда она и превратилась в *сидуан*, который Робер де Клари видел в 1203 г. Будучи похищена крестоносцами в следующем году и увезена в Западную Европу, реликвия поменяла нескольких владельцев, пока в 1350-е годы не оказалась в руках Жоффруа де Шарне.

Во время нахождения в Эдессе мандилион считался слишком великой святыней, чтобы с него можно было снимать копии, и никогда не выставлялся публично, так что не сохранилось никаких отчетов его свидетелей. Даже оказавшись в Константинополе, мандилион хранился в тайне, и его могли видеть лишь император и его почетные гости. Не существует ни одной его копии, так что реконструировать его первоначальный вид невозможно.

Достоверность этой гипотезы зависит от истинности истории, повествованной Евагрием, и профессор Эйверил Камерн из отделения древней истории Королевского колледжа в

Лондоне указывает, что есть все основания с осторожностью относиться к этому свидетельству. Евагрий указывает, что мандилион использовали для спасения города от персов, но дело в том, что Евагрий записал это спустя пятьдесят лет после описываемых событий. Между тем другой хронист, Прокопий, писавший через пять или шесть лет после событий, вообще не упоминает об этом эпизоде. Еще более знаменателен тот факт, что сообщение Евагрия основано на свидетельстве Прокопия. По всей вероятности, Евагрий попросту сочинил эту историю, чтобы придать эдесской реликвии большую весомость по сравнению со святынями-палладиумами других городов, и поэтому это сообщение вряд ли можно считать доказательством существования мандилиона в 544 г. Действительно, все свидетельства говорят в пользу того, что в данную эпоху (а вероятно, и гораздо позже) он еще попросту *не существовал*.

Другие города-соперники также имели свои *нерукотворные* образы в период между свидетельствами Прокопия и Евагрия. Так, например, одна из таких реликвий существовала в 570-е годы в Мемфисе (Египет), а другая — в 560-е годы в Камулиане (Каппадокия). Если мандилион был обретен в 544 г., он, вполне возможно, мог послужить прототипом для них, но, если это произошло в 590 г., его следует считать всего лишь одной из святынь в длинном ряду аналогичных реликвий. Если ли же вся эта история — вымысел, это означает, что между Авгарем и Иисусом не было никаких контактов.

В то же время термин *нерукотворный* указывал, что образ возник таинственным путем, без участия человека. Однако вскоре сложилась практика, согласно которой «нерукотворными» считались даже грубо сделанные изображения. Это было одной из традиций Церкви в эпоху Средневековья. Так, например, в Латеранском дворце в Риме существует живописное изображение Христа, известное как Ахеропита (латинская калька

греческого *acheiropoietos*). Подобного титула удостоилась даже одна мозаика. Очевидно, здесь можно говорить об особом жанре религиозного искусства. Таким образом, упоминание о *нерукотворности* не следует считать доказательством аутентичности мандилиона и прочих реликвий.

В аргументации Вильсона относительно значения термина *тетрадиплон* в Деяниях апостола Фаддея также присутствует серьезное противоречие. Согласно Вильсону, во время написания этого апокрифа (а он был создан в VI в.) никто не подозревал, что мандилион — это сложенная вчетверо Плащаница. Но с какой стати тогда автор Деяний назвал мандилион «сложенным четырежды вдвое», тем более что у него ясно сказано, что это — полотенце для лица?

Термин *мандилион* происходит от латинского *mantile*, что буквально означает «полотенце для рук», к которому добавлено уменьшительное окончание «-он». И то, и другое свидетельствует, что речь идет о *небольшом* куске материи. Однако Ян Вильсон отвергает подобную этимологию слова *мандилион*, считая ее соответствующей действительности ничуть не больше, чем прозвище одного из сподвижников Робин Гуда — Малыша Джона. Но в таком случае пришлось бы признать, что это название — пример иронического околоцерковного прозвища священной реликвии. Площадь Туринской Плащаницы — ок. 5 м. Несколько великовато для полотенца, которым утирают лицо, не правда ли? Даже самый недогадливый почитатель реликвии был удивлен весом такого «полотенца».

С гипотезой Вильсона связаны и другие проблемы. В частности, он утверждает, что мандилион был обретен именно как ткань, на которой запечатлено изображение человека в *полный рост*, и что впоследствии он и стал тем самым *сидуаном*, о котором упоминает Робер де Клари в своем рассказе о Влахернской церкви Пресвятой Богородицы. Между тем в описи реликвий, хранившихся в Фаросской часовне в Константинополе, упоминаются *и* мандилион, *и* плащаница без изображения на ней. Таким образом, *сидуан* не мог быть мандилионом. На самом деле де Клари упоминает о мандилионе несколько раньше, в рассказе о Фаросской часовне. Вильсон считает, что после обретения ткани с изображением на ней в полный рост мандилион стал известен как *сидуан*, а на его место был помещен поддельный мандилион, хотя трудно понять реальные причины столь изощренного подлога, особенно учитывая тот факт, что *сидуан* считался менее ценной из этих реликвий. В самом деле, если вы обладаете подлинной реликвией, зачем вам выдавать ее за нечто иное, и наоборот?

На самом деле Вильсон, опираясь на свою реконструкцию, считает, что в период между 1204 г. и ее повторным обретением в Лирее 150 лет спустя Плащаницу почитали как загадочную голову. По его словам, она-то и была той самой печально знаменитой головой-идолом, которой поклонялись тамплиеры (представители рыцарского ордена, основанного в 1118 г., а затем, в 1312 г., распущенного и подвергнутого репрессиям), хотя, как показали наши изыскания, голова Иисуса — это, мягко говоря, не та святыня, которой стали бы поклоняться тамплиеры. Другими словами, Вильсон стремится заполнить период исчезновения Плащаницы тремя другими таинственными реликвиями: мандилионом, *сидуаном* и идолом тамплиеров. Для этого ему необходимо допустить, что эта реликвия с самого начала представляла собой всего лишь голову, точнее — ее изображение. Затем, если следовать его гипотезе, было обретоно и выставлено для поклонения изображение *всего тела*, но к тому времени тамплиеры якобы забыли, что обладают таким изображением, и стали выставлять сложенную реликвию в виде одной лишь головы. Судя по аргументации Вильсона, это либо голова, либо вся фигура целиком. Он допускает возможность и того, и другого.

Другой эпизод долгой судьбы мандилиона свидетельствует о том, что это было изображение, написанное красками. Его в VIII в. в зачет уплаты налогов отдал правителям Эдессы некий Афанасий, член монофизитской общины — соперницы христианской секты. Но когда сделка состоялась, оказалось, что Афанасий отдал им написанную им самим копию, а подлинник передал в свой монофизитский баптистерий<sup>27</sup>. Его проделка повергла жителей Эдессы в недоумение: не была ли первоначальная реликвия такой живописной фикцией? Знаменательно, что даже лучшие современные живописцы не смогли создать убедительную копию изображения на Плащанице, а живописная копия была бы сразу же распознана.

Филип Макнэйр, профессор итальянского языка, активно интересующийся Плащаницей, выдвинул возражения против гипотезы о мандилионе. Он предположил, что, если бы на всеобщее обозрение была выставлена лишь та часть Плащаницы, на которой запечатлена голова, ткань со временем обязательно пожелтела бы, а изображение стало более блеклым и плохо различимым, и эта разница была сегодня более чем очевидна. На самом же деле, хотя тон ткани слегка изменился от времени, изображение головы выглядит более темным, чем остальная ткань.

Является ли это доказательством древности Плащаницы? Подавляющее большинство людей, с которыми мы беседовали во время наших исследований, ссылаясь на опубликованную в 1976 г. работу Макса Фрая, специалиста по судебно-медицинской экспертизе, считали это потемнение неоспоримым доказательством аутентичности ткани. (На самом деле, если говорить не совсем всерьез, подходящим названием для этой книги была бы фраза «А как же быть с пылью?»). Однако работа Фрая, как мы надеемся показать ниже, грешит весьма серьезными уклонениями от научной точки зрения.

Фрай идентифицировал пыльцу, осевшую в волокнах ткани Плащаницы, и установил, что она принадлежит видам растений, произрастающих только в Палестине, степях Анатолии вокруг Эдессы (современная Урфа) и в окрестностях Константинополя (Стамбула). На основании его выводов вполне резонно заключить, что ткань за долгие годы странствий побывала во всех трех указанных местах — тех самых, которые упоминает Вильсон. Это нельзя считать простым совпадением.

При чтении отчета о работе Фрая создается впечатление, что он просто получал пробы пыльцы на ткани Плащаницы, а затем идентифицировал растения, которым она принадлежала, сравнивая пробы с образцами в каталоге пыльцы, собранной со всего мира. После этого он, как считалось, соотносил идентифицированные растения с их известными географическими ареалами и пришел к тем же выводам, что и Вильсон. Увы, это не так.

До работы Фрая практически не проводилось систематизированного сбора и классификации пыльцы, и поэтому ему пришлось самому формировать базу данных, с которыми он сравнивал свои пробы. Один из важнейших критериев достоверности научного исследования — проверка его результатов другими учеными, чего в данном случае просто не могло быть.

Не существует и других контрольных критериев, с которыми можно было бы сравнить его результаты. В основе работы Фрая лежало допущение о том, что оболочки зернышек пыльцы практически невозможно разрушить и что они могут в неизменном виде просуществовать многие тысячелетия. Однако в любом клочке древней ткани можно найти

---

<sup>27</sup> Баптистерий (от *лат. baptiso* — крестить) — помещение при храме или отдельная постройка, в которой находилась крещальная купель и совершалось таинство крещения. (*Прим. пер.*)

зернышки пыльцы растений из многих мест. Этот факт сам по себе не является доказательством: нахождение в структуре ткани пыльцы растений из окрестностей Урфы нельзя считать чем-то особенным, если пыльца эта не выявлена в таком обилии, которое исключает всякую возможность случайного ее попадания на реликвию.

Никто не знает, где была соткана ткань святыни. Нет никаких сведений о том, где и когда она хранилась до того момента, когда на ней появилось изображение. Она могла долгое время висеть или лежать на пути ветра, дующего со стороны Урфы. Вот все, что мы можем сказать.

Существует ряд ключей, позволяющих понять, каким образом работа Фрая может быть использована в поддержку реконструированной Вильсоном истории Плащаницы. После получения в 1973 г. первых проб работа Фрая была приостановлена из-за недостаточного финансирования. Спустя некоторое время, точнее — в 1976 г., профессор Дэвид Рольф начал работу над документальным фильмом «Безмолвный свидетель», в основу которого была положена работа Яна Вильсона, центральное место в которой занимает гипотеза о мандилионе, точнее — его тождестве с Плащаницей. Рольф с Вильсоном побывали в самых трудных для выживания районах Ближнего Востока (героически вынося все прелести полного отсутствия санитарии в Урфе), выбирая места для съемок фильма. Рольф оплачивал все дорожные расходы Фрая. И благодаря пробам, собранным в этой поездке, Фрай смог завершить свое исследование и прийти к известным выводам.

Да, действительно, Фрай отождествил пыльцу, обнаруженную на Плащанице, с пыльцой растений, произрастающих только в местах, которые установил Ян Вильсон, но — *только после того, как побывал во всех трех местах*. Гипотеза о тождестве мандилиона и Плащаницы предусматривает, что Плащаница побывала во всех трех местах и что их всего три. Если, к примеру, удалось бы доказать, что реликвия побывала, скажем, в Толедо, вся гипотеза рассыпалась бы как карточный домик. Однако, насколько нам известно, на Плащанице найдена даже пыльца австралийских растений, но Фрай не обратил на нее внимания. Впрочем, Рольф и Вильсон должны быть довольны его работой, которая вполне оправдала расходы Рольфа на финансирование поездки Фрая. Нетрудно согласиться, что это было оправдавшее себя вложение капитала. Возможно, его спонсоры не были бы столь щедры на поддержку Фрая, если бы они знали, что он — тот самый человек, который за несколько лет до этого доказал подлинность «Дневников Гитлера».<sup>28</sup>

Работа Фрая была подвергнута рядом экспертов обоснованной критике как слишком выборочная. Зато он получил поддержку со стороны сотрудников STURP: они нашли «весьма мало пыльцы» во взятых ими пробах. Это — один из краеугольных камней доказательства подлинности Плащаницы. И хотя никто еще не доказал, что она позволяет датировать Плащаницу, синдонисты просто обожают пыльцу, поскольку она дает им основание провести исключительно важные для них параллели с Иерусалимом и с гипотезой

---

<sup>28</sup> Эти ожесточенные споры вспыхнули в 1983 г., когда западногерманский журнал «Stern» за 4 млн долларов приобрел предполагаемые дневники Адольфа Гитлера, после того, как их подлинность подтвердили трое экспертов, в числе которых был и Макс Фрай. Однако почти сразу же после того, как в самом «Stern» и «Sunday Times» были опубликованы выдержки из этих дневников, специальная судебно-крими-налистическая экспертиза «дневников» показала, что на самом деле это грубо сфабрикованные фальшивки. Фрай допустил ошибку (или, точнее, был введен в заблуждение), воспользовавшись подложными образцами почерка, которые предоставил ему тот же источник, что нашел дневники, для сравнения с почерком дневников, несмотря на то, что существуют и даже доступны подлинные образцы почерка фюрера. Более подробно об этом см. в книге Роберта Харриса.

Яна Вильсона. Однако чем глубже вникаешь в эту тему, тем заметнее изъяны в гипотезе Фрая.

Как это ни удивительно, но, хотя Фрай уже давно опубликовал свои выводы, его детальный отчет о том, как конкретно он пришел к ним, до сих пор, по прошествии более чем двадцати лет, остается неизданным. (Фрай умер в 1983 г., и права на его рукопись принадлежат американской просин-донистской организации ASSIST (Ассоциация ученых и исследователей в поддержку подлинности Туринской Плащаницы), в которой хранятся и оригиналы проб пыльцы, взятые Фраем.) Между тем делать окончательные выводы, не изучив все имеющиеся данные, — это попросту ненаучный подход, но и без этого для работы Фрая характерен ряд серьезных проблем.

Так, Фрай утверждает, что на основе собственного визуального анализа пыльцы он сумел идентифицировать 58 специфических видов растений. Между тем другие специалисты, такие, как представитель Смитсоновского института, ботаник Ричард Эйд и доктор Оливер Рэхэм из колледжа Тела Христова в Кембридже, подчеркивают, что при использовании современных методов это *абсолютно невозможно*. Можно лишь идентифицировать род или семейство растений, к которому относится тот или иной тип пыльцы, а отнюдь не вид. Эйд говорит: «Это настолько общеизвестно, что бремя доказательства этого по праву следует возложить на того, кто утверждает, будто ему удалось идентифицировать вид по пыльце. При этом сумевший идентифицировать вид должен объяснить, чем опознанное им зернышко пыльцы отличается от пыльцы близкородственных видов». Между тем, как подчеркивает Рэхэм, утверждения Фрая, будто ему удалось опознать виды, произрастающие только в конкретных географических регионах, имеет исключительно важное значение. По сути дела, от этого зависит доказуемость всей его гипотезы.

Ян Вильсон заявляет, что Фрай, *возможно*, разработал некий новый метод, позволяющий ему идентифицировать виды, и что секрет этой уникальной методики, *возможно*, изложен в его неопубликованных трудах. Но с тем же успехом можно утверждать, что ничего такого в них нет. Видимо, мы никогда не узнаем, на чьей стороне истина.

Подозрение вызывает хотя бы то, что подавляющее большинство крупинок пыльцы, найденных Фраем, соответствует растениям из Палестины и Турции. Между тем, если Плащаница, согласно общепризнанной версии ее истории, в последние 650 с лишним лет находилась во Франции и Италии, вполне резонно было бы ожидать обнаружить на ней и пыльцу европейских растений. Но таковая отсутствует. Это вынуждает многих с недоверием относиться ко всей работе и методике Фрая.

Однако наиболее серьезные и убедительные возражения против метода Фрая выдвинули Джо Никелл и микробиолог Уолтер Маккроун (о котором мы поговорим ниже), друг Макса Фрая. Оба они исследовали фрагменты липкой ленты с пробами, которые были приобретены ASSIST в 1988 г. и были озадачены тем фактом, что пробы крупинки пыльцы находились «не на своих местах», точнее — на краях и кромках, а не в середине ленты. Поначалу Маккроун решил, что это — результат «загрязнения», но затем в письме к Никеллу заметил: «...тогда, насколько мне помнится, я высказался весьма дипломатично, назвав присутствие странных крупинки «загрязнением». Очень сомнительно, что они присутствовали на Плащанице первоначально и были собраны самим Максом [Фраем]. Сам факт их наличия свидетельствует о том, что ленту отклеивали вновь, чтобы поместить на ней эти крупинки. Я не вижу этому других объяснений, кроме сознательного обмана».

Но если в пробы Фрая действительно была «подброшена» пыльца растений с Ближнего Востока, как конкретно она могла попасть в них? Видимо, здесь уместно вспомнить о том, что в паузе между взятием проб пыльцы с Плащаницы и публикацией своих ошеломляющих выводов Фрай успел съездить в Израиль и Турцию вместе с Яном Вильсоном и продюсером фильма «Безмолвный свидетель». Возможно, тогда-то он и собрал образцы пыльцы. Впрочем, каковы бы ни были цели этой поездки, находка на Плащанице пыльцы из этих конкретных мест — *единственное* свидетельство, связывающее ее с Палестиной и работающее в пользу гипотезы Вильсона о тождестве мандилиона с Плащаницей.

Итак, Плащаница — это отнюдь не новое перевоплощение мандилиона. Но в таком случае где же она находилась в период между 1204-м и концом 1350-х гг.? Вильсон умудряется найти ответ и на этот вопрос. Он полагает, что Плащаница просто-напросто была увезена во Францию крестоносцами, разграбившими Константинополь. Чтобы объяснить это загадочное умолчание, Вильсон обращается к истории самого таинственного из рыцарских орденов — рыцарей Храма (тамплиеров).

Тамплиеры, насколько мы вправе судить, представляли собой орден монахов-воинов, основанный в начале XII в. для охраны паломников-пилигримов, направлявшихся на поклонение к святыням Святой земли. Очень скоро рыцари Храма сделали богатой и влиятельной военной структурой, имевшей представительства и монастыри в большинстве стран тогдашней Европы. Но по мере роста могущества ордена активизировались и интриги его врагов.

Тамплиеров — с разной степенью достоверности и вымысла — считали и считают хранителями Святого Грааля, предтечами и создателями масонства, защитниками кровной генеалогической родословной Иисуса Христа... Позже возникли слухи о том, что тамплиеры занимались поисками утраченного ковчега Завета. И хотя историки сетуют, что тамплиеров слишком часто использовали в качестве «заплаты» для латания разного рода таинственных дыр в истории, реальная подоплека создания ордена настолько загадочна, а слухи, окружавшие его деятельность, настолько экстраординарны, что тамплиеры могут упоминаться всеми, кто пытается найти ответы на самые интригующие тайны.

Орден бедных рыцарей Соломонова Храма — а именно так звучит официальное название тамплиеров — был основан в Иерусалиме в 1118 г., вскоре после Первого крестового похода. Его основателями были всего девять рыцарей. Однако очень скоро орден обрел невероятное финансовое могущество и политическое влияние, действуя в XII и XIII вв. фактически как независимая европейская держава. Тамплиеры представляли собой странное смешение рыцарского и монашеского ордена; каждый из рыцарей давал строгие обеты верности, личной бедности и нестяжания, а также целибата (безбрачия, точнее — полного воздержания от сексуальных связей с женщинами). При этом тамплиеры были наиболее хорошо обученной и грозной военной силой своего времени.

Надменные и высокомерные, признававшие над собой главенство одного только папы, тамплиеры обладали множеством земельных владений, замков и крепостей по всей Европе, на Святой земле и Ближнем Востоке, а также создали первую эффективную международную кредитно-банковскую систему. Но в пятницу 13 октября 1307 г. все до единого рыцари-тамплиеры, находившиеся в тот день на землях Франции, по приказу короля Филиппа IV Красивого были внезапно арестованы и заключены в тюрьмы и темницы по совершенно скандальному и сенсационному — даже по тому времени — обвинению в ереси и поклонении дьяволу. Они были подвергнуты ужасным пыткам, и из недавних хозяев христианского мира были буквально вырваны признания, подтверждающие обвинения против них.



В последующие месяцы, по личному распоряжению папы Климента V, почти то же самое произошло и в других государствах Европы, и в 1312 г. орден тамплиеров был распущен, что, как полагают большинство историков, якобы означало конец его деятельности. Однако монархи в других краях, за пределами Франции, были склонны проявлять к тамплиерам большую снисходительность, и многие репрессированные рыцари были отпущены на свободу — при условии, что они отрекались от ордена и каялись в своих «преступлениях». Но тех из них, кто настаивали на своей невинности, живьем сжигали на костре. В числе сожженных был и сам великий магистр ордена — знаменитый Жак де Моле.

Историки считают, что главной причиной расправы над тамплиерами была алчность Филиппа IV, захотевшего заполучить их деньги и владения, но действительно ли обвинения против тамплиеров были совершенно беспочвенными? Весьма подозрительно, что столь многие рыцари (даже если учесть те ужасные средства, которыми из них выколачивались признания) дали показания, совпадающие друг с другом даже в мелких деталях. Наиболее серьезные обвинения, выдвигавшиеся против тамплиеров, сводились к тому, что несчастные храмовники отрицали Божественную природу Иисуса Христа, плевали на Крест и глумились над ним, участвовали в оргиях, в которых практиковался ритуальный гомосексуализм, и поклонялись таинственному идолу, известному как Бафомет, точный облик коего в разных свидетельствах и показаниях описывается по-разному, но которого принято считать изображением головы демона.

Гипотеза Вильсона основана на том факте, что один из высших рыцарей в иерархии тамплиеров, точнее — настоятель их общины в Нормандии, сожженный на одном костре вместе с Жаком де Моле, носил имя Жоффруа де Шарне. Это — то самое имя, которое носил первый официально известный владелец Лирейской Плащаницы сорок лет спустя (мелкие различия в написании и произношении значения не имеют). Первоначальная гипотеза Вильсона о родственных связях между двумя этими Жоффруа основана исключительно на тождестве имен, ибо никаких генеалогических подтверждений этого не существует. Но в 1987 г. специалист по генеалогии, член BSTS и лауреат Нобелевской премии Ноэль Каррер-Бриггс выяснил, что между этими двумя историческими фигурами действительно существует родственная связь: тамплиер Жоффруа де Шарне приходился дядей другому Жоффруа, владельцу Лирея. Итак, Вильсон оказался прав.

По его мнению, эти родственные связи могут помочь выяснить, где находилась Плащаница-мандилион в период между 1204-м и 1350-ми годами. Если реликвия в те годы находилась в руках тамплиеров, тогда не удивительно, что ее местонахождение было неизвестным: орден был буквально одержим стремлением к таинственности. А после роспуска ордена реликвия оказалась во владении рода де Шарне, упорный отказ представителей которого объяснить ее происхождение вполне мог объясняться естественным нежеланием признать, что священная Плащаница какое-то время находилась в руках репрессированных тамплиеров.

Однако против этого постулата гипотезы Вильсона нетрудно сразу лее выдвинуть возражение. В своем стремлении во что бы то ни стало обнаружить следы существования Плащаницы ранее 1350-х гг. он отождествил реликвию с Бафометом — головой идола демона, которой поклонялись тамплиеры. У нас есть своя версия о происхождении главного культового объекта ордена, но для Вильсона, с его стойкими римско-католическими убеждениями, подобное заявление просто поразительно.

Давайте задумаемся над вопросом: каким именно путем Плащаница могла попасть во Францию после захвата и разграбления в 1204 г. Константинополя? Тамплиеры не участвовали ни в каких акциях в рамках Четвертого крестового похода. Опираясь на идеи Вильсона, Каррер-Бриггс предположил, что Плащаница могла попасть в Западную Европу

через один из благотворительных приютов бывшей императрицы Марии-Мargarиты Венгерской.

Она происходила из знатного франкского рода, имевшего связи с предводителями крестового похода, и была вдовой свергнутого византийского императора Исаака II Ангела. Его свержение (вызванное причинами, не существенными для нашего исследования) повлекло за собой падение Константинополя. Спустя месяц после захвата столицы империи Мария-Мargarита вышла замуж за одного из лидеров крестового похода — Бонифация Монферратского, с которым она уехала в Грецию, а после его кончины, выйдя замуж еще раз, переехала с новым супругом в Венгрию. Каррер-Бриггс считает, что она была своего рода Элизабет Тэйлор<sup>29</sup> Византии. Мария-Мargarита увезла Плащаницу-мандилион из захваченного крестоносцами города и, возможно, передала ее тамплиерам в качестве награды за собственное спасение.

Что и говорить, ретроспектива вполне убедительная, но не надо забывать, что это — всего лишь гипотеза о реликвии, которая, возможно, никогда не существовала или сознательно хранилась в тайне, так что все это — не более чем домыслы. И, продираясь сквозь дебри всех этих исторических гипотез, необходимо всегда иметь в виду, что мандилион, скорее всего, не был той же самой реликвией, что и Плащаница.

По причине отсутствия твердых доказательств существования Плащаницы до ее появления в Лирее ряд исследователей обратились к поиску косвенных свидетельств.

Например, многие сторонники подлинности реликвии утверждают, что, поскольку Человек, изображенный на Плащанице, очень похож на образы Иисуса Христа в христианском искусстве *ранее* XIV в., это является доказательством аутентичности ткани. Надо сказать, что до VI в. существовало множество различных типов изображений Иисуса Христа (в частности, Его иногда изображали безбородым), но внезапное последующее единообразие в Его иконографических типах само по себе не является доказательством того, что именно тогда была обретена Плащаница, послужившая источником вдохновения и прототипом для всех последующих Его образов. Разумеется, если Плащаница подделка, она вполне могла следовать сложившейся иконографической традиции изображений Христа, особенно если фальсификатор отличался особой внимательностью к деталям и был скрупулезным и искусным мистификатором.

Однако некоторые исследователи утверждают, что им удалось обнаружить на Плащанице некоторые специфические детали, доказывающие, что изображение на ней повлияло на художников до появления Плащаницы в Лирее. Один из наиболее авторитетных синдонологов, французский исследователь Поль Виньон заявляет, что некоторые черты Человека на Плащанице совпадают с образами Иисуса, датируемыми Византийским периодом и известными, как «знаки Виньона». Самая известная из этих отметин — обращенный вниз V-образный след между бровями, который, по мнению Виньона, в точности совпадает с традиционным образом, сложившимся в ранней иконографии Иисуса, благодаря которому Он выглядит нахмурившимся, сдвинувшим брови. Виньон утверждает, что он идентифицировал двадцать отдельных знаков, которые можно отождествить с особыми чертами на раннехристианских живописных изображениях. Все они не встречаются ни на одной иконе (больше всего — четырнадцать — отметин выявлены на одной фреске в

---

<sup>29</sup> Элизабет Тэйлор — знаменитая голливудская кинозвезда, снимавшаяся в роли Клеопатры в роскошных исторических фильмах. Известна своими многочисленными романами и браками. (*Прим. пер.*)

Сицилии), но этого вполне достаточно, чтобы убедить Виньона, что Туринская Плащаница известна как минимум с VIII в.

Знаки, выявленные Виньоном, не являются чем-то уникальным для изображений Иисуса Христа на византийских иконах, примером чего может служить знак «V» на лбах святых и даже Пресвятой Девы Марии. Еще более важно, что большинство знаков Виньона можно рассмотреть только на фотографических негативах Плащаницы. Но каким же образом их могли разглядеть и заметить художники далекого прошлого?

Существуют и другие сложности. Как мы убедились на собственном опыте, никто не бывает более слепым, чем тот, кто просто не хочет видеть. Пожалуй, эта фраза нигде не звучит так справедливо, как в отношении синдонистов. Они восприняли работу Виньона с величайшим облегчением, восприняв ее как неопровержимое свидетельство в пользу подлинности реликвии. Но объективно выводы этой работы не носят итогового характера. Они, например, указывают на сходство изображения человека с приподнятыми бровями (отчего, собственно, и возникают очертания отметины в виде буквы «V») на Плащанице и на ранних иконах. Но там, где дело касается более существенных деталей, ранние иконы существенно отличаются от изображения на Плащанице. Так, например, они изображают Лик Иисуса Христа не удлинненным и узким, а, наоборот, полным и овальным. Почему же столь малозначительные детали, о которых упоминает Виньон, стали частью традиции, а другие, более важные — нет?

Детальное исследование ткани продолжалось. Примеру Виньона последовал Алан Ранглер, профессор психиатрии университета Дьюка, штат Северная Каролина (США). Воспользовавшись прибором, позволяющим производить наложение изображений друг на друга, разработанным специально для этой цели, он сравнивал лицо Изображенного на Плащанице с различными живописными изображениями Иисуса Христа, созданными ранее XIII в. В итоге он пришел к выводу, что они до такой степени совпадают и совмещаются друг с другом, что можно говорить о последовательном ряде копий, выполненных непосредственно с Плащаницы.

Критерии Ранглера явились своего рода «точками конгруэнтности», которые используются органами полиции США для определения того, являются ли какие-либо два или несколько фотоснимков изображениями одного и того же лица. Ранглер установил, что на некоторых из этих священных изображений наличествует даже больше точек конгруэнтности, которые считаются полицией и ФБР достаточными для идентификации личности. Трудность, связанная с такого рода работами, заключается в том, что оценка результатов весьма субъективна и быстро превращается в нечто вроде теста по идентификации чернильных клякс. Другая проблема заключается в том, что самые мелкие детали совпадают с очертаниями рисунка фактуры ткани (в этом мы убедились на собственном опыте). Разумеется, чтобы эти замечания могли иметь практическую ценность, они применительно к изображениям должны быть заметны невооруженным глазом, а не на фотонегативе.

Субъективность — важный недостаток работы Ранглера. Одна из его находок, отличающихся особенно высокой степенью конгруэнтности (в данном случае — совпадения с изображением на Плащанице), — это изображение Христа на византийской монете времен правления императора Юстиниана. Ранглеру удалось найти на Лике Христа не менее 145 конгруэнтных точек, что можно считать поистине сверхчеловеческим подвигом, ибо высота Лика Христа на ней — всего 9 мм (меньше, чем портрет британской королевы на современной монете в 5 пенсов). Но, если Ранглер продемонстрировал поистине паранормальную зоркость и наблюдательность, как быть с тем византийским копировщиком, в распоряжении которого не было ни компьютерного микроскопа, ни сверхчетких

контактных линз? Даже если этот неведомый гений копировального искусства располагал техническими средствами для создания подобного шедевра, ради чего ему было стараться, если вполне приемлемыми считались и куда более условные копии?

Поэтому не удивительно, что заявления Ранглера встретили изрядный скептицизм со стороны более объективных исследователей Плащаницы, таких, как тот же Ян Вильсон, пошутивший в одном из своих выступлений в BSTS в апреле 1991 г.: «Все это (заявления Ранглера. — *Авт.*) объясняется тем, что он — психиатр...»

Между тем Ранглер, работающий в тесном контакте со своей женой Мэри, образно говоря, вдохнул новую жизнь в ботанические аргументы доказательства подлинности Плащаницы. Речь идет не только о пыльце. Ранглеры заявили, что на ткани Плащаницы вокруг изображения можно разглядеть отпечатки лепестков цветов из тех растений, которые были положены на тело Иисуса. Ранглеры, ссылаясь на увеличенные копии фотоснимков Энри, сделанных в 1931 г. (опять эта вечная проблема субъективности!), утверждали, что им якобы удалось идентифицировать на Плащанице ни много ни мало «сотни» таких отпечатков, по большей части — вокруг головы, но и «во многих других местах, включая несколько букетов, доходивших до уровня пояса». Супруги пошли еще дальше, опознав по этим отпечаткам лепестков не менее 28 видов растений и, к своему величайшему удовольствию, обнаружив, что все они произрастают в наши дни в Израиле. Действительно, один из найденных ими видов — а именно парнолистник (*Zygophillum*) — произрастает исключительно в Израиле, Иордании и на Синае.

Показательно — и несколько внезапно, — что выводы Ранглеров получили неожиданную поддержку со стороны двух израильских специалистов: доктора Авиноана Данина из Еврейского университета в Иерусалиме и доктора Ури Баруха из департамента древностей Израиля. Данин даже зашел настолько далеко, что связал эти выводы с весьма недостоверным сообщением Макса Фрая о том, что ему якобы удалось опознать букет, пыльца которого, как считается, была обнаружена Фраем на Плащанице.

Сопоставив гипотезу Ранглера с материалами нашей собственной книги и вебсайта, мы с трудом смогли понять, о чем, собственно, идет речь. Мы предложили изображение хризантемы и попросили узнать ее при сильном увеличении. Оказалось, что это — одна из самых неудачных загадок типа «волшебный глаз»: перед глазами возникает неразбериха из перепутанных линий, не имеющих никаких конкретных очертаний. Действительно, можно допустить, что на погребальный покров (пелены, Плащаницу) клали охапки цветов, но здесь нам предлагается «увидеть» целый ряд самых разных предметов — гвоздь, молоток, метлу, веревку, терновый венец и губку на конце тростинки...» (конечно, все эти предметы, за исключением метлы, фигурируют в повествовании Нового Завета). Даже не касаясь вопроса о весьма и весьма субъективной природе этих находок, представляется более чем странным, чтобы ученики могли окружить тело Иисуса всеми этими предметами и особенно — орудиями пыток. И самые фанатичные сторонники подлинности Плащаницы имеют все основания, чтобы скептически отнестись к выводам Ранглеров.

Однако другие исследователи утверждают совершенно противоположное. Они отбирают те особенности облика Изображенного, которые *отличаются* от сложившейся художественной традиции, считая, что именно они являются свидетельством того, что Плащаница воспроизводит реальный образ. Одна из таких особенностей — полная обнаженность Человека на Плащанице, а также неестественная и необычная манера сложения его рук. Вильсон приводит примеры в пользу аутентичности этой позы, например миниатюру конца XII в. из так называемого Манускрипта-Молитвенника, хранящегося в Будапеште, а также гобелен, присланный папе римскому Целестину II примерно в то же

время. На обоих изображениях руки Христа сложены точно так же, как на Плащанице, причем на втором (на гобелене) изображении Он показан полностью обнаженным.

Однако главная проблема этих изображений заключается в том, что существуют картины и миниатюры, на которых в той же позе запечатлен не Иисус, а совсем другие персонажи. Так, в церкви Берз-ла-Виль, что в юго-восточной Франции, сохранилась фреска, датируемая примерно 1100 г. На ней представлен св. Винсент, показанный обнаженным и в точно такой же позе, как Человек на Плащанице. Если следовать логике синдонистов, получается, что на самом деле Человек на Плащанице — это св. Винсент.

Тот факт, что сторонники подлинности Плащаницы вынуждены выискивать столь малозначительные и несущественные аргументы, отражает весьма серьезную проблему. Дело в том, что никаких документальных свидетельств о существовании Плащаницы до середины 1350-х годов просто не существует, а есть лишь отдельные упоминания (например, у Робера де Клари) о реликвиях, которые — с натяжкой и при весьма смелых манипуляциях с датами — можно считать Плащаницей. Но бесспорных письменных доказательств или визуальных изображений чего-либо, напоминающего современную Туринскую Плащаницу, не обнаружено.

Если Плащаница существовала до XIV в., это была бы величайшая святыня, какую только знал христианский мир, и у нас сегодня не было бы ни малейших сомнений в ее подлинности. Но современные сторонники ее аутентичности вынуждены рыскать по свету в поисках доказательств и сопоставлять многие сотни и даже тысячи христианских икон и реликвий, чтобы отыскать несколько черточек, которые хоть отдаленно напоминают образ на Плащанице.

Например, взять хотя бы иллюстрацию из вышеупомянутого Манускрипта-Молитвенника, созданного 1190-е гг. в бенедиктинском монастыре в Венгрии, — иллюстрацию, на которую так любят ссылаться Ян Вильсон и другие синдонисты. На ней изображено, как тело Иисуса готовит к погребению Иосиф Аримафейский<sup>30</sup> и другие ученики Господа. Тело находится в той же позе, какую запечатлело изображение на Плащанице. Главная деталь — это скрещенные руки. Ниже, под этой сценой, рядом с Марией Магдалиной и другими женщинами, изображен ангел, который держит в руках кусок материи, по всей видимости — свивальную пелену, или Плащаницу, в которую предстоит завернуть тело Господа. На этой материи видны три таинственные точки, которые, по мнению Яна Вильсона и других синдонистов, представляют собой три «покерные метки», кои можно заметить сегодня на Туринской Плащанице. Но откуда художник, создавший эту миниатюру, мог знать о том, чего, по официальным данным, еще не видел никто в целом свете? Почему не изобразить Плащаницу просто, без всяких меток на ней? Перед синдонистами возникает и другая проблема: согласно гипотезе Вильсона, именно в то время Плащаница еще существовала в виде мандилиона, сложенного до размеров головного платка.

---

<sup>30</sup> <sup>2</sup> Иосиф Аримафейский — согласно апокрифическому Евангелию от Никодима, член синедриона, тайный ученик Иисуса Христа, испросивший после распятия Его тело у римлян и положивший его в своем новом гробе, собрав капли Его крови в особую чашу. Именно эта чаша с Кровью Христа со временем получила название Святого Грааля. По преданию, после Вознесения Христа Иосиф Аримафейский уехал в Британию, где построил первую в мире церковь во имя Пречистой Девы Марии и, согласно мистическому преданию, сам же стал в ней первым священником. Есть данные, что Иосиф и ранее неоднократно ездил в Британию по торговым делам. Он же посадил в Гластонбери терновник, проросший из веточки (по другим данным — шипа) тернового венца Спасителя. (*Прим. пер.*)

Все эти свидетельства, особенно противоречащие данным радиоуглеродной датировки, — всего лишь домыслы, в некоторых случаях граничащие с отчаянием синдонистов, стремящихся во что бы то ни стало доказать подлинность реликвии. Ни одно из них не является доказательством того, что та ткань, которую мы сегодня называем Туринской Плащаницей, действительно существовала ранее самой ранней границы радиоуглеродной датировки, то есть ранее 1350-х гг.

Возможно, в прошлом существовала целая серия «священных Плащаниц», но сегодня сохранилась лишь одна из них — Туринская Плащаница. И какова бы ни была конкретная причина появления этой подделки (в чем мы вскоре убедимся), нет никакого сомнения, что та эпоха была как нельзя более подходящим временем для фабрикация подобных реликвий.

Хотя не сохранилось ранних упоминаний о том, что пилигримы показывали кому-либо Плащаницу с изображением на ней, существовала давняя традиция поклонения изображениям Лица Иисуса на полотне. Помимо мандилиона, существовала и другая реликвия — вероника.

В данном случае имеет место повторение знакомой ситуации. Хотя эта история не упоминается в Новом Завете, она фигурирует в раннехристианских преданиях и является частью католического ритуала Стояний (*лат.* кальварий) Крестного пути. По преданию, когда Иисус, утомленный тяжестью Креста, остановился, чтобы немного отдохнуть, некая сострадательная женщина выбежала из толпы и отерла своим платком пот с Его лица. И на платке запечатлелся Его Лик. Имя этой женщины было Вероника.

Считается, что этот платок — та самая реликвия, которая именуется «вероника» и хранится в Риме как минимум начиная с XII в. Ее крайне редко выставляли для публичного поклонения, но известно, что один из первых случаев ее демонстрации имел место буквально за несколько лет до первого появления Лирейской Плащаницы в 1350 г., когда она была явлена восторженной толпе паломников. Слухи о ней распространились по всей Европе.

Но то был только Лик Иисуса. Представьте, как мог отреагировать христианский мир на находку чудесного изображения всего Его тела — изображения, на котором Он запечатлен после Распятия и в то же время — на пороге Своего славного Воскресения. Разве можно было устоять и не поддаться такому искушению? Мы просто убеждены, что именно тогда была создана поддельная реликвия — или даже целая серия таких подделок.

Однако при всем том остается парадокс Плащаницы. Если опираться только на исторические свидетельства, ее следует без промедления отвергнуть как явную подделку, сфабрикованную в XIV в. Но существует немало убедительных — по крайней мере на первый взгляд — научных данных, указывающих на массу странностей и необъяснимых феноменов, связанных с изображением. Какие же аргументы выдвигают сторонники аутентичности реликвии в поддержку своей точки зрения? А если Туринская Плащаница — это не погребальный покров Христа, чье же тогда изображение запечатлено на ней и каким образом оно было создано?

## ТЕОРИИ И ГИПОТЕЗЫ

*Проблема состоит вовсе не в выборе среди массы возможных вариантов наилучшего способа, каким могло быть получено изображение. Она заключается в характеристиках образа, которые в совокупности не могут быть воспроизведены ни одним из технически осуществимых процессов.*

Лоренс Швадьбе и Рэм Роджерс,  
исследователи ил Центра Туринской  
Плащаницы в штате Колорадо (STURP), 1982 г.

Если Туринская Плащаница подлинная, как на ней мог проявиться образ? Если же, наоборот, перед нами фальшивка, то вопрос, как ни странно, остается все тем же — какой процесс лежит в основе формирования на ней изображения? С тех пор как в 1898 г. получили известность многие конкретные параметры и характеристики Плащаницы, эти и подобные вопросы стали волновать тысячи мыслящих людей.

Вам может показаться удивительным, но некоторые синдонисты считают, что изображение на Плащанице возникло в результате самого настоящего чуда. Конечно же, если бы это было так, то все попытки изучить Плащаницу были бы обречены на провал, потому что чудо, по определению, недоступно для научного понимания. Если Бог способен сотворить что угодно просто потому, что на то есть Его святая воля, то он, несомненно, способен сотворить и образ распятого Христа на льняном полотне эпохи французского средневековья, спонтанно возникшем из ниоткуда. Он способен перенести по спирали времени подлинные погребальные пелены из Иерусалима I в. в Лирей XIV в., преодолев пропасть в 1300 лет и обманув законы радиоуглеродной датировки.

Сквозь века до нас дошли свидетельства верующих о появлении аналогичных изображений. Среди католиков Мексики самой почитаемой реликвией является образ Божьей Матери Гваделупской. Существует покров, на котором запечатлелся образ Девы Марии. Говорят, что он проявился на плаще одного индейца, удостоившегося в 1531 г. явления Пресвятой Девы (Она явилась — что соответствует интересам Церкви — с чертами лица, типичными для индейцев, в их национальном наряде — и повелела местным жителям креститься и уверовать в своего нового Господа и Владыку). Так как эта реликвия была поновлена, образ, скрывающийся под верхним слоем красок, остается тайной (в Америке существует Проект изучения гваделупского Образа). Поскольку обсуждение этого изображения не входит в круг проблем, непосредственно связанных с темой нашей книги, ограничимся упоминанием о том, что многие люди настойчиво указывают на эту реликвию как на бесспорный пример чудесного появления образа. Если с плащом случилось подобное чудо, почему такое же чудо не могло произойти с Туринской Плащаницей? Однако никому и в голову не приходит возводить историю этой уникальной иконы ко времени земной жизни Девы Марии.

Привлекательность Плащаницы для верующих связана отчасти с тем, что она является чем-то средним между божественным чудом и предметом мира сего. Она — памятный дар,

оставленный Иисусом и открытый для испытующих взоров людей XXI в. Отнюдь не одиноки писатели, утверждающие, что Плащаница являет собой Промысел Божий о наших временах, ибо она заключает в себе тайну, оставленную Богом затем, чтобы век научного атеизма наставить на путь истины. Почему, спрашивают эти писатели, Плащаница наделена такими особенностями и свойствами, которые по достоинству могут быть оценены только в наш век — в век высоких технологий, когда на помощь ученым приходит фотография и компьютерный анализ изображений? Один видный исследователь, декларируя, что нашей целью должен стать строго научный подход к тайне, утверждал, что Плащаница была в течение всей долгой истории под покровом Божиим лишь затем, чтобы теперь мы могли поставить перед собой именно эту цель.

Чтобы игнорировать данные радиоуглеродного анализа, некоторые ученые называют Плащаницу «чудом». Это утверждение хотя и помогает им оправдать свою позицию, но делает их сторонними наблюдателями бурных научных дискуссий. Но те, кто действительно решил посвятить себя исследовательской работе и ни на йоту не отступить от научных принципов, не желают иметь ничего общего с подобными аутсайдерами.

Некоторые считают, что образ на Плащанице появился в результате какого-то скорее паранормального, нежели чудесного явления. Они полагают, что в действие были приведены некоторые сверхъестественные силы, не связанные, однако, с прямым Божественным вмешательством. Мексиканский парапсихолог Цезар Торт выдвинул предположение, что образ на Плащанице является «мыслеграфией». По некоторым данным, противоречивым, но трудно опровержимым, существуют люди с особым складом психики, способные при помощи концентрации мысленной энергии запечатлеть на фотопленке вполне узнаваемые образы. Самым известным среди них является Тед Сериос, алкоголик из Чикаго, чьи возможности в середине 1960-х гг. интенсивно изучал выдающийся исследователь Джул Эйзенбуд. Если такой феномен существует, то способность мозга влиять на высокочувствительные элементы фотопленки является, видимо, разновидностью психокинеза (ПК) — изменения положения физического объекта под воздействием мысленного усилия, — в котором более прочих преуспел Ури Геллер.

Торт указывал на аналогичные феномены — на спонтанное появление образов на стенах и полах зданий. Он ссылаясь на документально подтвержденный случай, относящийся к 1920-м гг., когда образ покойного настоятеля собора, Джона Лидделла, появился на стене Оксфордского кафедрального собора. Подобные изображения часто, хотя и не всегда, свидетельствуют об особой святости людей, чьи портреты возникают столь странным образом. В Бельмец-де-ла-Мораледа в Испании наблюдалось явление, за исследование которого взялся ветеран парапсихологии — профессор Ханс Бендер, бывший некогда наставником Эльмара Грубера, одного из авторов книги «Заговор вокруг Иисуса». На полу и стенах дома в течение двадцати с лишним лет появлялись кровожадные демонические лица.

К исследовательским поискам Цезара Торты подтолкнуло парадоксальное противоречие, сложившееся между историческими свидетельствами и научными данными. Мы уже упоминали об этом парадоксе. С одной стороны, изображение на Плащанице свидетельствует о реальности распятия (то есть, по всеобщему признанию, является доказательством правдивости рассказа о событиях I в.), а вовсе не о средневековой подделке. С другой стороны, радиоуглеродная датировка и документы истории указывают на Средние века. Как, вопрошает Торт, полотно XIV в. могло донести до нас изображение человека, жившего в I в.? А затем делает вывод о том, что перед нами мыслеграфия. То есть проекция на ткань коллективных представлений паломников, собиравшихся со всей земли, чтобы посмотреть на полотно, в которое, как они верили, было некогда завернуто тело их Господа, а вовсе не затем, чтобы предаться плачу.



Торт, однако, признает, что эта гипотеза вызывает одно серьезное возражение. Даже если отложить вопрос о реальной эффективности «мыслеграфии», было бы естественным ожидать, что образ, зафиксированный на Плащанице, окажется выражением верований и представлений его бессознательных творцов. В Средние века считали, что руки Иисуса были пробиты гвоздями в районе ладоней, а не запястий, что Иисус выглядел гораздо моложе своего образа на Плащанице и что, конечно же, он не был обнажен. Чтобы объяснить это противоречие, Торт приводит нам на память иное паранормальное явление — «ретроспективное сознание», при котором прошлое может непосредственно отпечатываться в нашем сознании.

Обсуждение всех «за» и «против» подобных паранормальных феноменов не является целью нашей книги. Что же касается гипотезы Торты, то достаточно сказать, что ни один из обсуждавшихся способов проецирования образа на Плащаницу, включая «мыслеграфию» и «ретроспективное сознание», не внушает безоговорочного доверия и не объясняет, почему образ на Плащанице представляет собой негатив или почему пятна крови так сильно отличаются от всего остального изображения. Нельзя не отметить смелости и неординарности предложенных Тортом способов разрешения тех многочисленных противоречий, которыми окружена Плащаница, — но, приняв подобные гипотезы, мы сталкиваемся с тем, что вопросов становится больше, чем ответов.

Наибольшим авторитетом среди синдонистов пользуется теория, объясняющая возникновение образа на Плащанице не каким-либо неведомым чудесным явлением, а Воскресением Христовым. Это — так называемая теория «ядерной вспышки», одобренная соучредителем Центра Туринской Плащаницы в штате Колорадо (STURP) физиком ВВС США (USAF) Джоном Джексоном и с энтузиазмом поддержанная многими другими исследователями. Они утверждают, что изображение на Плащанице напоминает следы ожога или осияния, оставленные длившимся доли секунды высокоинтенсивным радиоактивным излучением, исходящим от тела Иисуса в момент регенерации. Верующие и сторонники подлинности Плащаницы немедленно воспользовались этой теорией, чтобы поставить под сомнение данные радиоуглеродного анализа. Они утверждают, что в момент интенсивного облучения количество радиоактивного углерода-14, видимо, возросло, и Плащаница как бы значительно помолодела.

В различных вариантах мы слышали эту теорию фактически от всех синдонистов, с которыми нам приходилось общаться, — все они, кажется, просто помешаны на этой идее. Нам остается лишь удивляться тому, что высококвалифицированный физик отдает явное предпочтение такого рода теории, а многие ученые всерьез поддерживают ее. Любому человеку, имеющему хотя бы самые элементарные представления о природе радиации, становится сразу ясно, что эта гипотеза противоречит основополагающим законам физики.

Если бы ядерная вспышка, описываемая этой теорией, действительно произошла, то выделившаяся энергия была бы столь грандиозна, что уничтожила бы не только саму Плащаницу, но и большую часть Иерусалима. Даже если мы примем во внимание аргумент, апеллирующий к Божественной воле, контролировавшей этот феноменальный процесс, то и тогда у нас останутся некоторые контраргументы, требующие серьезного рассмотрения.

В результате радиоактивного излучения не мог возникнуть образ, подобный тому, что мы видим на Туринской Плащанице. Радиация — ядерная, тепловая или электромагнитная (включающая свет) — распространяется из центра равномерно — во всех направлениях, поэтому обгорание Плащаницы оказалось бы одинаковым во всех ее частях. Далее если бы покров плотно прилегал к телу, в лучшем случае на ткани остался бы лишь обугленный силуэт, черты лица не просматривались бы — из-за равной интенсивности излучения образ на Плащанице оказался бы неузнаваемым и лишенным детализации. Если бы ткань была

обернута вокруг тела, то на ней отпечатались бы бока и макушка головы. Но этого также не произошло.

Если представить, что фотопленку держат в нескольких дюймах от светящейся лампочки, надеясь, что после проявления можно будет рассмотреть ее изображение, то единственное, что удастся увидеть вместо света, — это туман, бесформенно разлившийся по пленке. Известно, что, каким бы ни был источник света, излучение всегда остается неоднородным, то есть некогерентным, но характеризующимся равномерным распределением лучей из точки свечения. Если бы не был известен механизм, позволяющий превратить стихийное излучение в когерентный свет, при котором лучи вынуждены устремляться в определенном направлении — к назначенной цели, то не возник бы ни один образ. Мы видим светящуюся лампочку потому, что глаз обладает подобным механизмом, — это зрачок. В фотоаппарате его роль выполняют линзы. Действие этих механизмов основано на законах, успешно справляющихся с преобразованием любого вида радиации.

Чтобы возник образ на Плащанице, тело должно было бы излучать радиацию строго вверх (как бы перпендикулярно самому себе) и более ни в каком другом направлении. Это предположение противоречит законам физики. Но даже если радиационное излучение и смогло бы сохранить это единственное направление, то сам погребальный покров не запечатлел образ человека столь детально и отчетливо, как мы это видим на Плащанице. Радиация может оставить изображение лишь на материале, обладающем экранирующим эффектом и не пропускающем лучи, — подобная преграда на пути радиации будет отбрасывать своеобразную тень. Для различных видов радиации непроницаемыми оказываются различные материалы. Видимый нами свет не может пройти сквозь человеческое тело, в то время как рентгеновские лучи проникают сквозь кожу и внутренние органы, но поглощаются костной тканью. Если бы теория «ядерной вспышки» была справедлива, то мы смогли бы увидеть типичное для рентгеновских лучей изображение, то есть скелет, а вовсе не поверхность человеческого тела, со всеми ее деталями и особенностями. Защитники теории «ядерной вспышки» указывают на пальцы, которые, как им кажется, напоминают скелет. Но как же быть тогда со всем остальным телом, ведь мы видим внешность человека, а не его скелет? Возможно, крестные муки привели к оттоку крови от кистей, и руки иссохли подобно скелету?

В некоторых книгах, посвященных Плащанице, публикуются фотоснимки изображений, возникших в результате атомной бомбардировки Хиросимы, — например, «тень» колесика от ручного вентиля, которая выгравировалась на стене соседнего бензобака, — затем эти снимки сопоставляются с образом на Плащанице. В действительности никаких оснований для сравнения не существует. Эти образы — всего лишь тени — в буквальном смысле этого слова. Колесико находилось между источником радиации и стеной, послужившей экраном, поглощающим или видоизменяющим излучение. Что же касается Плащаницы, то теоретический источник излучения находился внутри самого тела. Поэтому нас усердно уверяют в том, что экраном для внутреннего излучения послужили кожа и волосы, которые и отпечатались на Плащанице.

Адекватное и узнаваемое изображение трехмерного тела при помощи радиации может быть получено лишь одним-единственным способом: если радиоактивное излучение отразится от поверхности тела, не проникая в глубь его. Источник излучения, таким образом, должен будет находиться за пределами тела. Обратимся к такому примеру: представьте, что перед вами находится стеклянная модель человеческой головы, в центре которой установлена яркая электрическая лампочка. Включите лампочку. Что теперь вы видите? Только светящиеся контуры головы: черт лица различить невозможно. Теперь вообразите, что вы видите гипсовый бюст, отражающий лучи света, направленные на него извне. Во втором случае вы сможете увидеть скульптурный портрет полностью и детально рассмотреть

его. Но далее теперь образ будет виден лишь потому, что наши глаза способны сфокусироваться на лучах света; на ткани, покрытой светочувствительными фотоэлементами и подвешенной перед бюстом, никакого образа не запечатлется.

Наконец, как указывал член BSTS Питер Фрилэнд, процесс привел бы к выгоранию или как минимум — к выцветанию пятен крови на покрове до цвета жженого сахара.

Итак, теория «ядерной вспышки», о которой так много говорят, на поверку оказывается еще менее убедительной, чем все прочие теории. Едва ли она заслуживает даже того внимания, которое оказывается так называемой гипотезе «мыслеграфии», выдвинутой Цезаром Тортом. Тем более что последняя продолжает серьезно интересовать синдонистов, познакомившихся с ней на симпозиуме 1993 г. в Риме. Многие далекие от естественных и точных наук синдонисты нашли в ней долгожданное объяснение тайны или как минимум серьезную попытку все объяснить. Более того, научные круги синдонистов тоже сочли эту теорию привлекательной, что, впрочем, свидетельствует скорее об их разочаровании в науке, нежели о вере в нее. Эта теория оставляет нам столько же белых пятен, сколько было бы на самой Плащанице, будь она плодом «мыслеграфии».

Ко второй группе относятся теории, связывающие появление образа с редкими естественными процессами, например, с химическими реакциями между телом Иисуса и тканью Плащаницы.

Впервые, то есть в самом начале нашего века, эту идею выдвинул Поль Виньон, назвавший свою теорию «испарениеграфия». Он предположил, что ткань была пропитана ароматическими маслами мирры и алоэ, вступившими в реакцию с аммиаком, выделявшимся телом. (Плоть людей, умерших после продолжительных пыток и мучений, покрыта потом, в котором необычайно велико содержание мочевины, изобилующей аммиаком.) Виньон поставил ряд экспериментов с этими субстанциями и после множества попыток и ошибок смог при помощи испарений воспроизвести пятна, напоминающие Плащаницу, однако получившемуся изображению недостает четкости и детальности реального образа на Плащанице.

Исследования в этом направлении недавно продолжили Эльмар Грубер и Хольгер Керстен. Эксперимент, описанный ими в книге «Заговор вокруг Иисуса», заключался в том, что они подвергли тело Керстена, умощенное смесью алоэ и мирры, локальному нагреванию. Все это было сделано с целью проверить догадку о том, что в теле Иисуса продолжала теплиться жизнь даже тогда, когда Он оставался завернутым в Плащаницу. Экспериментаторам удалось получить изображение, однако следует признать, что из-за искажения пропорций стало ясно, что «оригинальное изображение не может быть получено таким способом». Несмотря на свою неудачу, исследователи продолжают верить, что образ на Туринской Плащанице появился в результате аналогичного процесса.

По следам Виньона пошли и другие исследователи, включившие в эксперимент множество реагентов, среди которых оказались и экстракт из мыльной травы (*Saponaria gen.*), при помощи которой стирали ткани во времена Древнего Рима; и экстракт из терпентинного дерева, напоминающий скипидар; и даже обычная соль. К счастью, нет нужды обсуждать все эти эксперименты, ибо в основе их лежит ложный постулат.

Любая химическая реакция смогла бы протекать в ткани только в том случае, если бы в нее проникли испарения тела, что не соответствует истине, ибо образ на Плащанице затрагивает лишь самый поверхностный слой ткани и лишь с одной стороны. (Об этом еще не знали во времена Виньона.) Чтобы возникло совершенное по отчетливости изображение, пары газа должны были бы восходить параллельно друг другу, и, чем дальше они

оказывались бы от тела, тем меньшей должна была бы становиться их плотность. Однако газ никогда не ведет себя подобным образом. Процесс диффузии идет в нем в самых различных направлениях. И в лучшем случае мы увидим однотонный силуэт человека.

Чтобы разрешить эти проблемы, Родни Хор выдвинул гипотезу так называемой «термографической коррекции», основанную на предположениях Грубера и Керстена. Отметив, что для протекания всех химических реакций необходима некоторая степень нагрева, он захотел доказать, что, находясь во Гробе, Иисус, возможно, оставался живым и поэтому более теплым, чем все окружавшие его предметы. На основании этого он заключил, что Воскресение в действительности было всего лишь возвращением из состояния комы. Это антихристианское убеждение прозвучало в некоторых его экстравагантных заявлениях, касающихся «послания», зашифрованного на Плащанице.<sup>31</sup>

Хор доказывал, что если тело оставалось теплым, то нижняя или задняя половина покрова должна была бы оказаться теплее верхней половины. Таким образом можно было бы объяснить, почему одна часть Плащаницы темнее другой. Ткань, плотно прилежавшая к коже, нагрелась бы в большей степени, чем удаленные участки полотна, и, таким образом, возникли бы различные оттенки цвета по яркости и насыщенности. Однако оба эти предположения кажутся неубедительными: если бы и наблюдалось подобное падение температуры, то возникшие изотермы — по некоторому пугающе странному совпадению — должны были бы полностью соответствовать формам и чертам лица человека, иначе его образ получился бы неузнаваемым. Изображение человека со спины тоже представляет собой проблему. Если бы человек лежал на спине и давил всем своим весом на Плащаницу, то ее нижняя половина уловила бы большую часть тепла, к тому же она бы плотнее прилегала к телу, — в результате изображение со спины получилось бы темнее, чем с лица. Однако в действительности изображения человека с лица и со спины, если говорить о насыщенности цвета, выглядят примерно одинаково. Критики этой гипотезы указывают также на то, что покров вокруг носа и рта не смог бы остаться ровным: в процессе дыхания живой человек всосал бы пелены, и отпечаток лица исказился бы.

Серьезное возражение против химических теорий было высказано представителями STURP. Если образ возник под воздействием побочных продуктов первоначальной химической реакции (то есть имеет пигментное происхождение), то он должен был бы изменить свой цвет в местах, затронутых пожаром 1532 г. ( STURP также провел специальное исследование Плащаницы, пытаясь обнаружить в ней побочные химические продукты, на наличие которых указывала теория Виньона, но установить их присутствие не удалось.)

Протекание любого химического процесса, в котором участвуют испарения с поверхности тела, будет сильно изменяться в зависимости от плотности и строения различных частей человеческого тела. Например, если исходить из теории Виньона, все тело должно быть покрыто равномерным слоем пота, содержащим мочевину, ибо в противном случае изображение получится неоднородным. Предположим, от кожи нам удастся добиться подобного эффекта — но как же быть с волосами бороды и головы, которые не потеют — а

---

<sup>31</sup> По мнению Хора, Плащаница свидетельствует, что, поскольку Воскресение было всего лишь выходом из непродолжительной комы, Иисус был человеком, а отнюдь не Богом. Как ни странно, Хор не видит в этом утверждении никакого противоречия своим англиканским религиозным убеждениям и, более того, считает, что Плащаница была сохранена Божественным Промыслом во имя того, чтобы донести эту «весть» до наших дней, когда она должна стать орудием и символом примирения христиан, иудеев и мусульман. (См. его книгу «Свидетельство Плащаницы».)

если и бывают пропитаны потом, то приобретают в результате совсем иные химические и физические свойства. Кроме того, испарения с поверхности волос и кожи происходят с различной скоростью, в результате черты лица и борода должны были бы по-разному запечатлеться на Плащанице. Но этого не произошло.

Кроме того, теории химических испарений не способны объяснить отсутствие каких-либо визуальных искажений образа на Плащанице. Мы уже говорили, что попытка создать изображение при помощи наложения полотна поверх скульптуры, покрытой слоем краски, закончилась неудачей: черты лица на полотне словно разъезжались в стороны, изображение получилось далеким от того, которое мы видим в жизни. То же самое можно сказать и об изображениях, полученных при помощи химических реакций.

Ни одна из этих теорий не учитывает наличия пятен крови на Плащанице. Если это действительно кровь, то она могла перейти на полотно лишь в результате непосредственного соприкосновения с телом. Однако мы знаем, что образ, если не весь, то хотя бы в некоторых своих частях, является результатом дистанционного воздействия на полотно. (В дальнейшем мы более подробно обсудим этот важный для нас вопрос.) Итак, эти только что описанные нами редкие химические реакции тоже вызывают массу возражений и нареканий. В адрес подобных теорий верующие и сторонники подлинности Плащаницы часто говорят: «Но ведь Тот, о Ком мы ведем разговор, — это Сам Иисус. С Ним могло произойти все, что угодно». Возможно, это действительно так, но тогда сторонники подлинности Плащаницы не имеют права апеллировать ни к известным современной науке законам, ни к подтверждающим их фактам. Оба эти способа доказательств должны быть запрещены для них.

В богадельне г. Торнтон, графство Ланкшир, произошел уникальный случай, легший в основу выдвинутой в 1986 г. гипотезы «естественного процесса». За пять лет до создания этой гипотезы в богадельне скончался от рака поджелудочной железы один пациент, о котором мы ничего не знаем, кроме имени, — Лес. Сняв белье с его постели, медсестры обнаружили на матрасе странное пятно, повторяющее очертания задней стороны тела несчастного мужчины: плечи, спину, ягодицы, верхнюю часть ног и, что более всего удивительно, левую руку, на которой он лежал. Кроме того, удалось рассмотреть искаженный и едва различимый отпечаток части его лица. Показательно, что образ отпечатался именно на матрасе, проникнув сквозь пижаму и простыни, которые, еще до того, как изображение было обнаружено, подверглись обычному в таких случаях сожжению, — матрас, к счастью, уцелел. Хотя этот случай привлек внимание судебных медэкспертов спустя пять лет, профессор Джеймс Камерон из лондонской больницы, изучавший также анатомические особенности образа на Плащанице, смог доказать, что образ возник под воздействием ферментов щелочного раствора. В результате болезненного нарушения функций поджелудочная железа больного, страдавшего недержанием, выделяла эти ферменты в мочу, собиравшуюся в складках и впадинах тела.

Этот случай произвел сенсацию в кругах синдонистов, но в действительности между отпечатком тела на матрасе и Плащаницей нет ничего общего, кроме внешнего сходства. Образ Леса получен контактным способом, а в результате проседания матраса под весом тела его очертания деформировались. Кроме того, различия между двумя отпечатками тела примерно такие же, как могли бы быть между двумя фотографиями вашего лица: первая — когда вы смотрите в окно, отступив от него на несколько футов;<sup>32</sup> вторая — когда вы прижались лицом к оконному стеклу.

---

<sup>32</sup> 1 фут = 30,48 см. (Прим. пер.)

Если бы происхождение обоих образов объяснялось одним и тем же феноменом, то изображение тела со спины на Плащанице должно было бы сохранить те же признаки тесного соприкосновения тела с тканью, какие мы видим на матраце. Однако на Плащанице ничего подобного не наблюдается. Торнтонский образ представляет собой очертания тела человека, включающие в себя только складки и впадины, в которых скапливалась жидкость, в то время как на Плащанице все части тела отпечатались с одинаковой четкостью. Если бы образ на Плащанице возник под воздействием тех же ферментов, что и на матраце, то их органический раствор легко преодолел бы расстояние между телом и тканью в тех местах, где она не соприкасалась с плотью человека.

Данные образы далее внешне не похожи друг на друга. Теория ферментации не применима к Плащанице. Торнтонский феномен служит доказательством лишь того, что органическая жидкость может создать изображение человеческого тела, которое невозможно отстирать даже при использовании отбеливателя.

Приведем еще одну интригующую параллель, взятую на этот раз из мира растений. Речь идет об «образцах Волькрингера», которые были описаны в 1942 г. Длеином Волькрингером, химиком, коллегой Пьера Барбе по клинике Святого Иосифа в Париже. Волькрингер обнаружил, что если образцы растений хранить под давлением между листами гербария, то на соседней и даже на предшествующей странице альбома иногда появляются негативные оттиски образцов. Как и образ на Плащанице, они являются негативами оттенка сепии и могут отпечатываться на листах, не соприкасавшихся с растениями. Пройдут годы, а иногда и десятилетия<sup>33</sup>, прежде чем на страницах гербария появится образ, на котором растение отпечатается в том виде, каким оно было, когда впервые оказалось стиснутым между страниц гербария, а вовсе не таким, каким мы найдем его спустя годы, — засохшим и поблекшим. Кроме того, образы появляются, несмотря на то, что растения хранятся при полном отсутствии света.

Остается неизвестным, как появляются образцы Волькрингера и имеют ли они отношение к образу на Плащанице. Но ничего более похожего на нее мы не находим в природе. Хотя и это не полная параллель: образцы Волькрингера значительно меньше Плащаницы, и на них запечатлелись растительные ткани, а не тело человека. «Воздействие на расстоянии», лежащее в основе этого феномена, оказывается возможным лишь при значительно меньших расстояниях между образцом и материалом, чем это наблюдается в случае с Плащаницей, да и сами растительные образцы, в отличие от человеческого тела, совершенно плоские, поэтому возникающее изображение не имеет искажений и деформаций. Трудно себе представить, чтобы некий естественный процесс, лежащий в основе формирования образцов Волькрингера, смог бы привести к появлению образа на Плащанице. Однако время, которое требуется для появления образцов Волькрингера, возможно, объясняет, почему в Евангелиях ничего не говорится о нерукотворном образе на опустевших погребальных покрывалах из льна, почему погребальная пелена Иисуса не была по достоинству оценена, особенно евреями, считавшими похоронные пелены нечистыми, то есть такими, к которым нельзя прикоснуться, не осквернившись.

Феномен Волькрингера вдохновил почетного председателя BSTS доктора Алана Миллса, лектора научного планетария при Лестерском университете, на проведение собственных экспериментов и написание книги. Он выдвинул предположение, что образцы Волькрингера возникли в результате воздействия неустойчивых атомов, так называемых свободных радикалов, испускаемых некоторыми субстанциями. Однако жизненный путь

---

<sup>33</sup> Тело Спасителя, как известно, пребывало обернутым в Плащаницу не более трех суток. (*Прим. пер.*)

свободных радикалов короток, проделав его, они немедленно вступают в химические реакции, стремясь образовать новые соединения с другими молекулами. Алан Миллс полагал, что растения испускают свободные радикалы, которые вступают в реакцию с лигнином — природным полимером, присутствующим в полученных из растений материалах, типа бумаги. Его эксперименты подтвердили, что лигнин чрезвычайно чувствителен к воздействию свободных радикалов. Он присутствует в льняных тканях — и это дало ученому основание утверждать, что именно процесс, названный им полимеризацией, катализатором для которой послужили свободные радикалы, лежит в основе возникновения образа на Плащанице. Постоянно поднимающиеся от поверхности тела струи теплого воздуха уносят с собой свободные радикалы, проникающие в полотно. (При этом он не согласен с Хором относительно того, что в теле Иисуса непременно должна была теплиться жизнь — тепло живого тела вызвало бы слишком сильный турбулентный поток воздуха, и образ на Плащанице получился бы не столь точным и отчетливым.)

В октябре 1991 г. во время доклада, произнесенного перед членами BSTS и посвященного эффекту полимеризации, Миллс отметил, что его теория не способна объяснить возникновение изображения тела со спины. Анализируя некоторые другие аспекты своей исследовательской работы, Миллс заявил: «Я прекратил эксперимент, когда осознал, что данный процесс не мог протекать в гробнице...» Все новые и новые люди указывают на тот или иной тип лаборатории как на место, вполне подходящее на роль мастерской, из которой вышла Туринская Плащаница. Миллсу следует поразмыслить над возможностью такого выхода из затруднительного положения, и тогда его версия может быть признана жизнеспособной.

Все вышеупомянутые проблемы, встающие перед исследователями, наводят нас на мысль о том, что ни один из естественных химических процессов не мог спровоцировать возникновение образа на Плащанице, если только этот процесс не протекал в условиях жесткого контроля или не являлся результатом случайного стечения обстоятельств. Итак, у нас осталась последняя возможность все объяснить — это объявить образ на Плащанице подделкой. Однако и в этом случае мы оказываемся почти перед столь же неразрешимыми проблемами. Даже если мы откажемся учитывать стилистические особенности образа на Плащанице, рассмотренные нами в первой главе, то есть недоступный для Средневековья уровень реализма; анатомическую правильность изображения; эффект негатива и т. д., — то и в подобном случае мы столкнемся с великим множеством трудностей.

Перед большинством исследовательских групп STURP, работавших с Плащаницей, стояла задача выявить наличие на ткани пигментов, используемых в живописи, — чернил или красок. В результате этих исследований был получен отрицательный ответ. Некоторое исключение представляет собой точка зрения члена одной из подобных исследовательских групп доктора Уолтера Маккроуна. Спустя несколько месяцев после проведения анализа, позволявшего заявить, что при подделке образа была использована краска, которую, к сожалению, пока не удалось идентифицировать, популярность Маккроуна резко возросла. Ученый утверждал также, что он разработал метод, с помощью которого можно подделать Плащаницу. (Трудно сказать, о какого рода подделке идет речь в данном случае. Бесспорно одно: на ткани остались микроскопические следы пигмента, попавшие на Плащаницу в результате соприкосновения с живописными копиями, которые во время освящения часто накладывались на оригинал.)

Уолтер Маккроун — микроаналитик со своей собственной исследовательской группой, «Уолтер К. Маккроун Ассошиэйтс Инк.», расквартированной в Чикаго. В основе его метода идентификации веществ лежит принцип сильного увеличения исследуемых материалов или выяснения их химического состава при помощи реагентов. Он неоднократно привлекался к проведению судебно-медицинских экспертиз и выступал в роли консультанта при

установлении авторства художественных полотен. Отличающийся, по мнению многих, независимым и резким характером, Маккроун в действительности любит полемику, споры и всеобщее внимание.

Заслужить международную известность и внимание синдонистов Маккроуну удалось в результате научно обоснованного признания карты Винланда подделкой. Все началось в Барселоне в 1954 г., когда один американский антиквар и букинист нашел карту, созданную, судя по всему, в XV в. и скопированную в свою очередь с еще более древней карты эпохи викингов. На карте были отмечены земли Северной Америки. После этого открытия долгие годы бытовало мнение, что две древнескандинавские саги X в., повествующие об открытии неведомых земель где-то на западе, в действительности описывают плавание в Америку. Следовательно, викинги опередили Колумба более чем на 500 лет, и открытие, сделанное в Барселоне, наконец-то смогло подтвердить это. На первый взгляд, карта кажется подлинной: червоточины придают ей точно такой же вид, что и двум книгам, время создания которых нам доподлинно известно, — это XV в. Видимо, карта хранилась между этими двумя книгами (как это было принято в столь отдаленные времена).

В 1965 г. карту приобрел Йельский университет. Но после того как некоторые историки выразили сомнение в ее подлинности, было решено предоставить карту Маккроуну для экспертизы. Он взял пробу чернил и исследовал их под электронным микроскопом. В его заключении, опубликованном в 1974 г., утверждалось, что чернила содержат анатаз (диоксид титана), который был получен лишь в 1920-х гг. Следовательно, карта является подделкой. Ян Вильсон, узнав о столь громком событии, принесшем Маккроуну международную известность, решил позволить ему применить к Плащанице выработанные им методы исследования.

По иронии судьбы, в последнее время был высказан целый ряд сомнений относительно оправданности метода, использованного Маккроуном при так называемом разоблачении карты Винланда. В 1987 г. физики из Калифорнийского университета подвергли карту прекрасно зарекомендовавшим себя методам анализа химических элементов и индуцированному рентгеновскому излучению элементарных частиц. В результате они пришли к выводу, что содержание титана в чернилах выражается бесконечно малой величиной — в 1000 раз меньшей, чем указал Маккроун, — подобного количества титана как раз и следовало бы ожидать от средневековых чернил. В результате была установлена подлинность карты Винланда, но эти данные были почти полностью проигнорированы Всемирным сообществом археологов, хотя перед заявлением Маккроуна в Ньюфаундленде были сделаны археологические открытия, подтверждающие реальность плаваний викингов в Новый Свет.

Данный пример интересен нам постольку, поскольку он позволяет лучше понять характер Маккроуна, с пренебрежением отозвавшегося о результатах Калифорнийского университета как об ошибочных. Несмотря на явную беспристрастность ученых, он, видимо, воспринял полученные ими данные как личный вызов и написал калифорнийской группе, что их работа прозвучала как «первый выстрел, знаменующий объявление войны».

Хотя прежние научные достижения Маккроуна лежали совсем в иной области, наибольший его интерес в области исследования Плащаницы вызвал метод радиоуглеродного анализа. Вследствие этого он начал активно сотрудничать со STURP. Однако в 1977 г. он, как независимый ученый, получил аудиенцию у короля Умберто II и попытался добиться разрешения на проведение экспериментов, которые шли вразрез с методами, одобренными Туринским Собором и ставшими традиционными для STURP, — в результате он получил запрет на проведение экспериментов, но они к тому времени уже состоялись.



После исследований, проведенных STURP в 1978 г., он вновь получил доступ к образцам волокон Плащаницы, возвращенным в США, и смог изучить их сначала под обычным, а затем под мощным электронным микроскопом. Его выводы носили открыто провокационный характер и вызвали глубокое возмущение сторонников подлинности Плащаницы: он заявил, что на волокнах, извлеченных из Плащаницы, найдены искусственные пигменты — то есть краски. И, как того и следовало ожидать, Маккроун привлек к себе внимания больше, чем все оспаривавшие его выводы исследовательские группы STURP и итальянские ученые, присутствовавшие при проведении экспериментов, вместе взятые.<sup>34</sup>

Его окончательный приговор заключался в том, что образцы содержат пигмент, известный как венецианский кармин, получаемый из растертой в порошок окиси железа. Он утверждал, что образ на Плащанице возник под воздействием именно этого вещества. Прежде чем извлеченный из земли пигмент будет готов к применению, его, видимо, приходилось разводить в жидком субстрате. В результате химического анализа Маккроун обнаружил следы протеина и коллагена, которые, по его мнению, и составляли основу упомянутого субстрата. Для придания большего веса результатам своих научных наблюдений ученый обратился к художнику Уолтеру Сэнфорду с просьбой сделать копию Лица с Плащаницы, используя при этом названные материалы. В результате был получен достаточно четкий образ, хотя и уступающий по качеству оригиналу. Однако находки Маккроуна оказались способными убедить известного сторонника подлинности Плащаницы — Дэвида Сокса, являвшегося в то время Генеральным секретарем BSTS, — в том, что Плащаница нарисованная. В результате неожиданного перехода в лагерь противников подлинности Плащаницы Соке вышел из BSTS, «стремясь к всплеску популярности», как отозвался о нем Ян Вильсон. Как мы знаем по своему горькому опыту, Соке был не первым и не последним, кто так бесславно покинул BSTS — эту, по всеобщему признанию, нейтральную организацию, придерживающуюся во всем золотой середины.

Спор между Маккроуном и прочими членами STURP завязался по двум вопросам: речь шла о происхождении частиц окиси железа на волокнах и о том, действительно ли образ обязан своим появлением именно им.

Окись железа — обычная ржавчина — одно из самых распространенных веществ на Земле. Оно содержится в пыли, поэтому неудивительно, что его нашли и на Плащанице. Художники с древнейших времен растирали его в порошок и использовали в качестве пигмента. По мнению Маккроуна, размеры и форма частиц ржавчины указывают на то, что они вышли из-под пестика художника, растиравшего краски; к тому же концентрация окиси железа слишком велика для того, чтобы объяснить ее появление случайными загрязнениями ткани.

Но наличие оксида железа было не единственным вопросом, обсуждавшимся учеными STURP (в основном биофизиком Джоном Хеллером и химиком Аланом Адлером), мнения ученых разделились скорее по другому вопросу, касающемуся веры Маккроуна в то, что образ мог возникнуть в результате нанесения на ткань окиси железа. Чтобы убедиться в том, что это вещество содержится в количествах, достаточных для появления изображения, ученые не стали обращаться к помощи микрографии. Следы железа были обнаружены в 1978 г. в результате рентгеновского сканирования, однако концентрация железа в тех зонах, где

---

<sup>34</sup> Маккроун опубликовал свои результаты в серии из трех статей в «*The Microscope*», а также в своей последней книге «Судный день для Туринской Плащаницы». Полный текст второго доклада Маккроуна в STURP (который, кстати сказать, был отклонен) приводится в Приложении в книге Со-кса «Образ на Плащанице».

есть изображение, и в тех, где оно отсутствует, оказалась примерно одинаковой, хотя больше всего железа найдено в местах кровоподтеков.

Было выдвинуто множество гипотез, объясняющих появление железа: возможно, оно содержалось когда-то только в следах крови, а затем более равномерно распределилось по всей поверхности в результате того, что за истекший срок ткань неоднократно складывали и свертывали. Кроме того, оно могло появиться, когда лен ткали на станке (видимо, это самое естественное и правдоподобное объяснение), а возможно, оно осело из атмосферной пыли. На основании этих предположений, оспаривающих точку зрения Маккроуна, STURP выработал критическое отношение к его гипотезам и не включил два его доклада в итоговый сборник статей. Вместо этого в нем обсуждались некоторые вопросы, отражающие позиции самих членов STURP.

Эксперименты, которые провел Маккроун, чтобы выяснить, содержится ли в ткани протеиновый субстрат, были подвергнуты жесткой критике на том основании, что полученный положительный результат был заведомо ложным, ибо для анализа были извлечены фрагменты целлюлозы, входящей в состав льна. Альтернативные анализы провел Адлер. В тех областях ткани, на которых запечатлелся образ, найти протеин не удалось, хотя он присутствует в местах, сохранивших следы крови.

На методику Маккроуна и его выводы обрушился град обвинений. Однако наиболее цинично прозвучали те из них, которые ставили Маккроуну в вину то, что, в отличие от всех прочих исследовательских групп STURP, он смог извлечь материальную выгоду из своих экспериментов и хорошо заработать на популярности своей научной кампании. Другие не преминули отметить, что его научные статьи печатались лишь в его собственном журнале «Микроскоп», в то время как другие члены STURP предпочитают публиковаться в независимых журналах, что свидетельствует о большей научной респектабельности этих исследователей. Так как в подобном случае, прежде чем будет принято решение о публикации той или иной статьи, научный совет должен ее внимательно рассмотреть и одобрить. Маккроун возразил, что он печатал статьи в своем собственном журнале лишь потому, что ему было чрезвычайно важно сохранить высокое качество цветных материалов, полученных им в результате фотомикрографии.

Среди прочих исследователей Маккроун выделяется некоторым ребячеством. Прежде чем его изыскания были завершены, он умудрился прогневать итальянских ученых, которые обрушили на него шквал критики, граничащей с руганью. Необходимо также признать, что в его работах открыто поднимаются серьезные вопросы. Взять хотя бы снимки, на которых показано, как частицы железа распределены в областях, несущих на себе изображение, в сравнении с теми, где оно отсутствует. Подобные снимки, видимо, призваны указать на то, что окись железа встречается значительно чаще на Изображении, чем в какой-либо другой части Плащаницы, а это подтверждает догадку о том, что образ является подделкой.

Однако он не видит разницы между частицами железа, вкрапленными в изображение тела, и частицами на месте кровоподтеков, и делает вывод, что все различия определяются лишь разным количеством использованного пигмента.

Однако это чрезмерное упрощение: кровь обладает множеством иных характеристик, которые невозможно объяснить художественной имитацией.

Когда Джон Хеллер заявил, что количество частиц окиси железа, указанное Маккроуном, даже в связи с местами, несущими на себе изображение, настолько мало, что образ получился бы слишком блеклым для того, чтобы его можно было бы увидеть, Маккроун ответил, что в подобном случае частиц «должно быть больше». В опубликованных

Маккроуном отчетах, особенно в том, что окиси железа на нитях со следами крови меньше, чем на изображении тела, усомнился также и Ян Вильсон, указавший, что эти данные противоречат его собственным наблюдениям. Маккроун признался, что точное количество частиц было указано им несколько преждевременно, когда был проведен лишь предварительный подсчет.

Однако суть дела состоит в том, что Маккроун не прав. Существуют неопровержимые доказательства, не позволяющие признать Плащаницу произведением искусства. В противном случае во время пожара 1532 г. на красочном слое появились бы трещинки, а вода, использованная при тушении, причинила бы повреждения, подобные тем, какие мы видим на других живописных полотнах. История свидетельствует о том, что, в отличие от других картин, образ на Плащанице не пострадал ни от огня, ни от воды.

Кроме Маккроуна, убежденным сторонником идеи живописного происхождения Плащаницы является американец Джо Никелл. Этот независимый исследователь является также членом Комиссии по научному расследованию свидетельств о паранормальном (CSICOP), представляющей собой группу, оказывающую активное влияние на общественное сознание и развернувшую кампанию против веры в паранормальные явления. В 1983 г. он опубликовал «Следствие по делу Туринской Плащаницы» (появившееся в 1987 г. в виде дополненного и исправленного издания), в котором он предлагает свой собственный метод создания образа на Плащанице.

Никелл погрузил полотно в горячую воду, а затем тщательно разгладил ее на поверхности барельефного изваяния. После высыхания полотно плотно пристало к изваянию, повторяя его формы во всех деталях. Затем ученый натер ткань порошкообразным пигментом, типа того, что предложил Маккроун (хотя до знакомства с гипотезой Маккроуна он использовал в своих опытах порошок из мирриса (мирры) и алоэ). Никелл заявил, что в результате получился образ, весьма схожий с изображением человека на Плащанице. Присутствовал эффект негатива, но трехмерного изображения не получилось.

Следует отметить, что образы Никелла, а также Уолтера Сэнфорда, работавшего под руководством Маккроуна, хотя и передают большее сходство с оригиналом в случае, если с них снять негатив, все-таки далеки от той выразительности, которой обладает образ на Плащанице. И это при том, что обе попытки воспроизвести образ были предприняты современными мастерами, сознательно работавшими над созданием негативного изображения. И хотя они оба были знакомы с принципом негатива несравненно лучше любого средневекового художника, гипотетический мистификатор, живший на заре нового времени, превзошел их мастерством.

Гипотезу Никелла критиковали за излишнюю изощренность технологии, которая, во-первых, слишком сложна для любого средневекового художника, а во-вторых, не имеет аналогов в искусстве той поры. Сезар Торт указывает также, что Никелл ссылается на работу Маккроуна для подтверждения собственной гипотезы. В действительности же, кроме пигментации окисью железа, методы Маккроуна и Никелла не сопоставимы и не имеют ничего общего между собой — поскольку Маккроун, как сам он полагает, нашел подтверждение гипотезе о том, что пигмент был нанесен на ткань именно в виде *жидкой* краски.

Хотя исследователи приложили все усилия, чтобы воспроизвести некоторые характерные особенности образа с Плащаницы, методы Маккроуна и Никелла — и всех иже с ними — не могут быть признаны убедительными. Хотя эти ученые и преуспели в стремлении доказать, что некоторые свойства Плащаницы — ив первую очередь эффект негатива — не представляют собой ничего удивительного и значимого.

Впрочем, были предложены и другие технологически возможные способы получения изображения. Одна из гипотез состояла в том, что эффект легкого ожога ткани появился благодаря металлической статуе, воспроизводящей размеры и формы тела взрослого человека, которое было обвито полотном.

В результате научного эксперимента, призванного подтвердить или опровергнуть эту гипотезу, изображение человека получилось искаженным и как бы распухшим. Другие исследователи выдвинули предположение, что образ был получен при помощи ксилографии, с использованием глины и желтой охры; или же красной охры, окрасившей полотно. Однако рабочие гипотезы, включая две последние, не используют ни одну из техник средневековой живописи и напоминают скорее манеру художников эпохи Возрождения.

Справедливости ради нужно отметить, что сторонники подлинности (позиции которых отстаивает львиная доля литературы о Плащанице) часто слишком уж быстро отвергают кажущиеся им сомнительными идеи. Например, однажды была выдвинута гипотеза, что эффект *ожога* ткани мог быть создан чем-нибудь вроде «невидимых чернил», например, лимонным соком или каким-нибудь подобным веществом, которое при нанесении на ткань остается невидимым, но темнеет при нагревании. Эта гипотеза была отвергнута, и небезосновательно, ибо невозможно написать столь огромный и детально проработанный образ невидимыми чернилами. Попытка объяснить некоторые характерные особенности Плащаницы на основании какой-нибудь из разновидностей ксилографической печати была отклонена STURP на том основании, что, несмотря на все старания, на ткани не найдено следов чернил.

Однако, насколько нам известно, никому еще не приходило в голову соединить эти две гипотезы, то есть предположить, что ксилографическая печать могла осуществляться при помощи невидимых чернил. Не то что бы мы считали, что это и есть тот самый метод, которым получено изображение на Плащанице, хотя, как мы увидим, идея невидимых чернил отнюдь не лишена смысла, — нет, мы хотели бы только лишний раз подчеркнуть, с какой осторожностью следует соглашаться с доводами сторонников подлинности Плащаницы.

Мы рассмотрели все теории, все «за» и «против» подлинности Плащаницы — упомянули даже самые экстравагантные из гипотез, — и ни одна из них, на наш взгляд, не выдерживает критики. Однако мы убедились в том, что хотим мы того или нет, но некоторые вопросы и проблемы вновь и вновь воскресают и требуют внимания к себе.

Самая серьезная из подобных проблем связана с тем, что образ лишен искажений. Ни одна из попыток объяснить появление образа — ни теория контакта ткани с телом, ни нагревание металлической статуи, ни даже ядерная вспышка — не в состоянии гарантировать полное отсутствие искажений. А как объяснить то, что мы видим тело лишь с лица и со спины, без макушки и боков?

Мы неизбежно приходим к заключению, что Плащаница не могла быть обернута вокруг тела, живого или мертвого. *Подобный образ мог запечатлеться лишь в тот момент, когда полотно пребывало в плоском положении.* Сторонники подлинности Плащаницы в течение многих лет признавали правдоподобность этой гипотезы, а затем решили, что положение Плащаницы не имеет никакого значения. Но они успели высказать мнение, что Плащаницу поддерживали какие-то опоры, располагавшиеся по сторонам тела. Наибольшую популярность получила гипотеза, в соответствии с которой вокруг тела стояли кубы, сложенные из ароматических веществ, предназначенных для последующего совершения похоронного ритуала, который мог быть произведен во всей его полноте лишь по прошествии субботы. В результате Плащаница была распростерта поверх кубических опор и

оставалась в плоскости. Но данное предположение было бы справедливым только в том случае, если бы тело, окруженное кубическими опорами, лежало на одной половине холста, а сверху было покрыто другой его половиной. Даже учитывая описанную в Евангелиях поспешность, с которой погребали Иисуса (ибо приближалась суббота), к чему было предпринимать столь сложные приготовления?

Родни Хор предложил другое объяснение: тело покоилось в саркофаге, накрытом сверху не крышкой, а полотном, но это кажется еще более абсурдным. Развивая эту гипотезу, приходится признать, что тело лежало на Плащанице, непосредственно соприкасаясь с тканью, при этом изображение тела с лица и со спины получилось совершенно одинаковым по качеству, цветовой насыщенности и четкости.

Не видящий своей абсурдности разум способен сдвинуть горы здравого смысла. Если полотно находилось над телом, то немедленно возникает вопрос, как же на нем отпечатались кровоподтеки. В отличие от изображения тела, эти пятна появились в результате соприкосновения с кровью, настоящей или поддельной. Кровь не смогла бы забрызгать полотно, натянутое над уровнем тела, и отпечататься в виде кровоподтеков, с максимальной точностью передающих все анатомические особенности человека. Подобные пятна крови могли запечатлеться на полотне лишь при непосредственном контакте с телом.

Читая исследования прошлых лет, мы вновь и вновь встречаем упоминания, что изображение человека получено способом, в корне отличным от процесса, благодаря которому появились отпечатки крови. Теория ядерной вспышки, например, способна объяснить, почему образ напоминает след обгорания ткани, но подобное изображение могло появиться лишь при температурах, при которых любая кровь (и плоть), не говоря уже о кровоподтеках на Плащанице, разрушилась бы в радиусе мили. Ни одна из теорий, основанных на возможностях химических реакций, тоже не объясняет, каким образом кровь отпечаталась на ткани.

Некоторые теоретики, как мы уже видели, считают, что образ на Плащанице появился в результате параллельного протекания двух уникальных процессов, — так считает, например, Торт, выдвинувший теорию двойного паранормального феномена. Но предложенные гипотезы описывают процессы не просто разные, но *взаимоисключающие*. И процессы, которые могли бы объяснить появление изображения тела, препятствуют возникновению отпечатков крови — и наоборот. Все эти противоречия могут быть сняты только в том случае, если предположить, что некто сознательно подделал Плащаницу, используя при этом методы создания образа, которые кажутся несовместимыми в естественных условиях.

Многие странные особенности пятен крови, указанные в конце 1970-х членом BSTS Питом Фрилэндом и всецело проигнорированные сторонниками подлинности Плащаницы, еще более склоняют нас к мысли о подделке. Дело в том, что пятна крови отпечатались с неправдоподобным совершенством. Вполне естественно, что они идеально передают характер и природу ран, но стоит задуматься о том, в каком состоянии была кровь, когда формировался образ. Если кровь успела свернуться, то едва ли она смогла бы отпечататься на полотне. Наоборот, оставаясь жидкой, кровь пропитала бы ткань насквозь и просочилась вдоль волокон. И конечно же, она не смогла бы оставить столь правильные отпечатки, которые поражают и озадачивают судмедэкспертов.

Как и следовало ожидать, у сторонников подлинности Плащаницы всегда наготове есть какой-нибудь ответ. В данном случае они заявили, что тело было завернуто в Плащаницу в тот самый момент, когда кровь достигла единственно необходимой консистенции. То есть она не была ни слишком густой, чтобы просто прилипнуть к ткани, ни слишком жидкой, чтобы бесформенно растечься по полотну. Между тем мы знаем, что ткань пропитана

кровью, которая, видимо, оставалась достаточно жидкой. Словом, сторонники подлинности полагают, что кровь во всех ранах в определенный момент времени достигла совершенно одинаковой консистенции. Однако, даже если тело было бы завернуто в Плащаницу сразу после снятия с Креста, кровь в некоторых ранах к тому времени должна была бы уже полностью запечься, в других — оставаться полусвернувшейся, а в третьих — еще совершенно жидкой. Поскольку, судя по рассказу Евангелий, раны наносились в течение всего дня, в разное время суток.

Терновый венец изранил голову еще утром, тогда же появились следы от бичевания (о котором свидетельствуют кровоподтеки). Раны от гвоздей появились, когда Иисуса распяли на кресте, и затем уже не переставали кровоточить весь день, на что указывает угол, под которым текла кровь. Но самой тяжелой оказалась последняя рана — удар копьём в область ребер, нанесенный сотником. Кровь, вытекающая из этой раны, была настолько жидкой, что, когда тело было положено на Плащаницу, опоясывающий след от кровоподтека оказался виден даже на спине.

Однако все эти пятна крови, вне зависимости от времени появления и генезиса ран, выглядят на Плащанице совершенно одинаково. При внимательном рассмотрении наиболее серьезные сомнения в подлинности вызывают, по мнению Питера Фрилэнда, раны в области черепа: сначала они кажутся убедительными и завораживающими, едва ли от художника можно было бы ожидать таких грубых, резких пятен. Они прекрасно видны, начиная от самых маленьких на месте ран размером с булавку, из которых вытекло буквально по капле крови, — до самых больших на месте ран на лбу, кровь из которых струилась вдоль бровей. Врачи подтвердили тот факт, что настоящая кровь ведет себя точно так же — то есть точно так же вытекает из самых настоящих ран, если они такого же размера и нанесены в те же места.

Как знают все читатели детективов, из ран убитых кровь не вытекает. Однако из вышесказанного ясно, что из ран живого человека кровь струится почти так же, как это видно на Плащанице. Мы столкнулись со странным противоречием, на которое часто просто не обращают внимания, но оно занимает самое важное место в нашей истории. Предположим, что с кровью на черепе произошло какое-то жуткое недоразумение. Но как объяснить то, что «совершенные» по форме пятна крови в области затылка *видны сквозь волосы*? Объяснить это невозможно. Кровь, сочившаяся из ран от шипов, встретила бы на своем пути волосы, и следы крови потеряли бы былую отчетливость. Мы увидели бы кровавое месиво. Вместо этого на Плащанице можно с легкостью различить мельчайшие раны на черепе, причем каждую по отдельности. Не менее загадочным представляется и тот факт, что кровь в некоторых местах поднималась вверх и просочилась в область лица.

Итак, кем бы ни был создатель Плащаницы, это был незаурядный мастер. Кем бы ни был сей неведомый нам художник, он добился немыслимого совершенства, особенно при изображении пятен крови. Взглянув хоть раз на этот поразительный образ, мы испытываем эстетическое наслаждение, не идущее ни в какое сравнение с впечатлением, которое производит на нас точность и достоверность изображенного.

Что же касается других странностей и недоразумений, связанных со следами крови на Плащанице, то Джо Никелл заметил, что на месте ран от бичевания осталось значительно меньше крови, чем следовало бы ожидать. Энтони Харрис, автор книги «Пресвятая Дева и святая блудница», приходит к тому же выводу, но высказывается более резко, указывая также на то, что следы от ударов нигде не пересекаются и не накладываются друг на друга, словно чья-то заботливая рука расположила их так, чтобы они производили более глубокое эстетическое впечатление или драматический эффект.;

Те же проблемы возникают и при рассмотрении кровоподтеков в области запястий. Хотя следы от этих ран прославились своей анатомической точностью, связанной, впрочем, не только с местоположением на запястье, но и с углом наклона, который образует кровь, стекая вниз по рукам, — мало кто обращал внимание на то, что сама эта анатомическая точность плохо согласуется с идеей подлинности Плащаницы. Как указывал в 1978 г. в разговоре с Яном Вильсоном австралийский практикующий врач и доктор наук Виктор Вебстер, задняя часть запястья Распятого должна была бы оказаться плотно прижатой к перекладине креста, что серьезно затруднило бы вытекание крови. Впрочем, может быть, рана вновь открылась и стала кровоточить, когда тело снимали с креста? Сторонники подлинности Плащаницы должны выбрать одну из этих двух гипотез — и они остановились на первой, на той, которая учитывает угол вытекания крови из раны, свидетельствующий о положении рук, которые должны быть подняты вверх и прибиты гвоздями к кресту.

В своей последней книге о Плащанице «Кровь и Плащаница» (1998) Вильсон стремится найти объяснение этому факту и говорит об ошибочности традиционных представлений о распятии, доказывая, что приговоренного к смерти распинали *лицом* к кресту. Может быть, и так — но тогда перед Вильсоном встанут еще более серьезные проблемы, касающиеся Плащаницы. Примечательно также и то, что никто из синдонистов не согласился с ним, предпочитая просто не замечать парадоксов и аномалий Плащаницы.

Что же касается изображения со спины, то оно обладает той же цветовой насыщенностью, что и фронтальное изображение, то есть с лица. Если образ, сохранивший очертания тела со спины, был бы подлинным, то в том виде, как мы его теперь различаем, он мог бы появиться лишь в результате непосредственного соприкосновения с телом человека, но тогда — вспомним, кстати, случай, произошедший в богадельне графства Ланкашир, — образ получился бы искаженным. Но никаких искажений мы не наблюдаем. Если бы изображение со спины появилось в результате какой-либо химической реакции, то в подобном случае оно было бы темнее фронтального, поскольку тело оказывает большее давление на нижнюю часть покрыва, к тому же все испарения, благодаря которым возникает образ, поглощались бы в первую очередь задней частью Плащаницы. Но цветовая насыщенность изображения со спины ничуть не отличается от тона фронтального образа. К тому же некоторые теории, например выдвинутая Аланом Миллсом, даже не предполагают, что изображение со спины могло возникнуть.

Начиная с 1988 г. сторонники подлинности Плащаницы отчаянно стремятся разоблачить результаты радиоуглеродной датировки, ссылаясь на массу процессов, которые могли, с разной степенью вероятности, исказить результаты анализа. Сторонники подлинности считают, что ошибочность данных радиоуглеродного анализа может объясняться влиянием пожара 1532 г.; грязью, оставленной руками, прикасавшимися к Плащанице, часто выставяемой в былые времена на всеобщее обозрение; наконец, «биопластическим покровом» из бактерий и грибов — такова (наиболее популярная в наши дни) гипотеза, выдвинутая доктором Леонсио Гарца-Вальдесом, в соответствии с которой радиоуглеродный анализ указывает на возраст этого покрыва, а не на возраст самой Плащаницы.

Признание ненадежности метода — это все, чего могут добиться синдонисты, сомневающиеся в точности датировок, основанных на данных радиоуглеродного анализа, которому, конечно же, не стоит абсолютно доверять. Но, даже убедившись в несостоятельности этого метода, синдонистам никогда не удастся доказать, что Плащанице уже 2000 лет. Как бы там ни было, но датировка на основании радиоуглеродного анализа — это не единственный способ указать на то, что образ на Плащанице подделка, безусловно, самая уникальная и удивительная, но всего лишь подделка. Наиболее красноречивыми свидетельствами рукотворности образа на Плащанице являются следующие его особенности:

- Отсутствие каких-либо упоминаний об образе на Святой Плащанице, зафиксированных ранее XIV в.; и неточности, прокрававшиеся в теории, при помощи которых пытаются объяснить отсутствие упоминаний, — например, в гипотезу Яна Вильсона о тождестве Плащаницы и мандилиона.

- Отсутствие упоминаний о подобной реликвии в Новом Завете и в творениях христианских авторов первых веков.

- Факты, свидетельствующие о том, что Плащаница в момент создания образа должна быть распростерта в плоскости, в противном случае образ получился бы искаженным. Это касается изображения и с лица и со спины. *Плащаница никогда не была обернута вокруг тела.*

- Факты, свидетельствующие о том, что в основе создания изображения тела и крови лежат два независимых и уникальных процесса.

- Аномальные кровоподтеки. Они совершенны, но не вполне убедительны.

Когда мы пожелали лучше познакомиться с научными данными, полученными в 1988 г., то тайна Плащаницы озадачила нас как никогда. Все указывает на то, что перед нами — подделка: и данные радиоуглеродного анализа, и исторические свидетельства, и красноречивые аномалии, характерные для ткани и пятен крови. Но вместе с тем это и не живопись. Нам не следует игнорировать данные, полученные STURP и другими учеными. Большинство синдонистов до сих пор ос таются в плену собственных религиозных предрассудков — да минует нас чаша сия. Разве не достаточно скептицизма мы проявили в отношении паранормальных явлений (и чудес в том числе), чтобы попросту признаться в том, что стараемся оставаться беспристрастными в выборе того или иного способа разрешения проблем.

Однако мы должны вернуться к датировке Плащаницы. Безусловно одно: средневековый мастер не смог бы создать этот анатомически правильный и предельно реалистичный образ. Подобное изображение могло быть создано при двух условиях, осознать которые нам помогло не что иное, как теория «ядерной вспышки». Первое условие связано с тем, что если мы имеем дело с воссозданием действительно существовавшего человеческого тела, то для получения изображения необходима энергия — будь то энергия ядерной вспышки, рентгеновских лучей или обыкновенного света, — которая должна была отражаться от тела, а не излучаться им. Второе условие связано с тем, что эта энергия должна распространяться в одном, строго определенном направлении, а не рассеиваться, потому что в противном случае изображение получится совершенно неузнаваемым.

Обобщая результаты исследований 1978 г., представитель STURP исследователь Лоренс Швальбе писал: «Отклонив все известные нам методы, мы вместе с тем еще не получаем доказательств того, что некий умный художник или мистификатор не смог додуматься до метода, неизвестного нам». В контексте нашей книги эти слова звучат пророчески, хотя гипотетический мистификатор едва ли был просто умным человеком, — это слишком безликое определение для его интеллекта. Еще на самых ранних стадиях работы над этой книгой мы осознали, что если Плащаницу создал некий мастер, то у него получилась не обыкновенная подделка, как грубо назвал ее такой обманщик, как Тедди Холл, стремясь поскорее отделаться от самой мысли о возможности подобной подделки. Кем бы ни был создатель Плащаницы, он обладал знаниями, далеко опередившими его время, и использовал метод столь эффективный, что он продолжает ошеломлять даже выдающихся ученых XXI в. — сливки научного общества. Очевидно, это была неординарная личность.



Спустя несколько месяцев после публикации результатов радиоуглеродного анализа мы были вынуждены признать, что создатель Туринской Плащаницы был несомненно больше, чем просто великий художник. Он обладал самым выдающимся умом, какой только знал мир за всю историю своего существования.

## НАШИ КОРРЕСПОНДЕНТЫ

*Видимо, это — объект, достойный изучения, и личность его неведомого, но блистательного создателя остается величайшей тайной.*

*Профессор Пол Дэйтон, радиоуглеродная лаборатория штата Аризона*

Итак, мы изложили в общих чертах исторический фон и ситуацию в научном мире, сложившуюся вокруг исследований Плащаницы, а также с максимальной объективностью перечислили основные теории и гипотезы о возникновении изображения. Но история изучения реликвии — это история, касающаяся и наших исследований. А началось все так.

Результаты радиоуглеродной датировки были оглашены 13 октября 1988 г. 13 октября — трагический для тамплиеров день (напомним, именно в этот день в 1307 г. были арестованы все тамплиеры, находившиеся во Франции). А спустя два месяца после этого Линн сумела установить продолжавшиеся два с лишним года контакты с Яном Вильсоном. В этот период к ней обратились с предложением стать консультантом выставки фотографий паранормальных явлений, проводившейся Королевским фотографическим обществом в Бате под громким названием «Необъяснимое». Администратор этой выставки Аманда Невилл и Линн потратили немало времени, обсуждая состав будущей экспозиции, и их беседы нередко касались и других тем, не имевших прямого отношения к выставке. Они согласились, что результаты радиоуглеродной датировки сделали Плащаницу еще более загадочной, но Линн оказалась неготовой к неожиданному предложению Аманды включить в экспозицию фотографии реликвии. К тому времени Линн осознала, что Плащаница стала занимать в ее жизни слишком большое место. Это и постоянные контакты с Вильсоном, и вообще. Ей стало казаться, что, куда бы она ни обратилась, ей обязательно попадалось что-нибудь связанное с Плащаницей. И поначалу она твердо заявила, что снимки Туринской Плащаницы в экспозицию включать не следует.

Однако очень скоро Линн — правда, с некоторой неохотой — согласилась не только включить реликвию в число экспонатов, но и разместить их так, чтобы она занимали центральное место на выставке. Разумеется, сама ткань по-прежнему оставалась в серебряном ковчеге в Турине, но Вильсон сумел договориться о получении ее копии в натуральную величину, отпечатанной на ткани. Аманда распорядилась изготовить особый бокс с подсветкой, сконструированный специально для размещения копии. Поскольку копия была более 4 м в длину, изготовление бокса обошлось в 900 фунтов стерлингов. (Впоследствии этот бокс был приобретен Британским музеем, где копия реликвии демонстрировалась в экспозиции выставки «Фальшивка: искусство обмана», проводившейся в музее спустя несколько месяцев.)

На соседнем стенде был помещен фотонегатив реликвии, также выполненный в натуральную величину, так что посетители имели возможность сравнить мелкие детали, запечатленные на негативе, с «оригиналом», помещенным в бокс. Выставка пользовалась невиданным успехом. В первые дни ее работы Линн часто нервно, словно насадка, следящая за цыплятами, прохаживалась по залу, и многие посетители подходили к ней, чтобы

поделиться впечатлениями от экспонатов. Плащаница, занимавшая самое видное и почетное место, была первым экспонатом, что видели посетители, входя на выставку, и вскоре, особенно после «опровержения» результатов радиоуглеродной датировки, реликвия сделалась излюбленной темой разговоров.

Некоторые посетители высказывали сомнения в достоверности датировки, заявляя, что Изображение, бесспорно, возникло чудесным образом и что ученые просто ошиблись. Линн оставалось лишь кивать в знак частичного согласия, что навлекло на нее гнев маститых ученых. Но несколько посетителей, с которыми ей пришлось общаться, безапелляционно заявили ей, что они «где-то слышали» или «где-то читали», что Плащаница — это фальшивка, сфабрикованная Леонардо да Винчи или «учениками из его мастерской». Это выглядело более чем странно: оказывается, многим людям было давно известно, что Леонардо каким-то образом был связан с Плащаницей, но они не могли вспомнить, каким путем пришла к ним эта информация. Единственным человеком, кому все же удалось вспомнить, оказалась соседка Линн, Хелен Мосс, которая заявила, что она хорошо помнит, что о том, что великий маэстро фальсифицировал Плащаницу, ей *рассказывали* ее преподаватели в еврейской школе в Лидсе.

Выставка произвела небольшой фурор, и Линн стала частым гостем на радио и телевидении, рассказывая об экспонатах выставки. Неоднократно выступая на лондонском радио в ток-шоу Клава Булла и Михаэля ван Стратена, она быстро освоилась с микрофоном. Одним из ее интервьюеров был Джон Шугар из Всемирной службы Би-би-си, специально приезжавший в Бат, и после того, как они засняли экспонаты на видеопленку, у них состоялась длительная дискуссия о Плащанице. Линн предложил Шугар выступить в программе, посвященной обсуждению деталей пострадиоуглеродной датировки Плащаницы. Вскоре, во многом благодаря радио, мы осознали, какая судьба нас ожидает. Почти одновременно с этим Линн изложила те же взгляды на Эл-би-си, и в дальнейшем мы уже и сами не помнили, какая радиостанция стала инициатором наших исследований.

В последующие несколько лет мы, как и все, кому довелось помелькать на телеэкранах и выступить на радио, особенно если дело касается паранормальных явлений, часто получали премиленькие открытки и письма. Некоторые из них были очень трогательны: написанные чернилами трех цветов или вырезанные в виде сердечка. Другие, вплоть до последней точки, были написаны людьми здравомыслящими.

Что же касается подозрений о вмешательстве инопланетного разума, который мог наблюдать за этими телепередачами, то мы сочли их не стоящими внимания.

Вскоре после участия в этих передачах Линн получила письмо от некоего незнакомца. Ее более всего встревожило даже не содержание письма, а тот факт, что на конверте стоял ее домашний адрес. Линн была вне себя: во всем виноваты Эл-би-си или Буш-Хаус! Но когда она позвонила и туда, и туда, руководители обеих компаний решительно отрицали саму возможность сообщения слушателям ее домашнего адреса.

Между тем письмо оказалось интригующим. Подписанное скромно «Джованни», оно касалось и Леонардо, и Плащаницы, но излагало информацию, уходящую гораздо дальше — в область фантастики. В радиопередаче Линн всего лишь заметила, что маэстро мог быть причастен к созданию этой подделки, а незнакомец в письме уверял, что он располагает сведениями о том, что Леонардо — главный ее инициатор. Джованни писал, что Линн, видимо, читала книгу Майкла Бейджента, Ричарда Ли и Генри Линкольна «Святая Кровь и Святой Грааль» и потому знакома с подоплекой истории о Леонардо и Плащанице, и что он готов поддерживать с нами контакт.

Мы ответили ему в том смысле, что, прочтя упомянутую им книгу, в сущности, не узнали ничего нового о Леонардо и Плащанице, хотя титан Возрождения фигурирует в этой истории как великий магистр некоего тайного общества. Единственное упоминание этими авторами Туринской Плащаницы можно встретить в их второй книге — «Мессианское наследие» (1986), в которой они рассуждают о странных настроениях своих читателей:

*«...заявили о себе многочисленные корреспонденты, которые, по непонятной причине, вознамерились использовать в борьбе с нами такой аргумент, как Туринская Плащаница. Нас постоянно спрашивали: «А что вы скажете о Туринской Плащанице?» (Ли в самом деле — что тут можно сказать?) Или: «Как повлияла на вашу концепцию Туринская Плащаница?» Просто поразительно, сколь часто в письмах к нам упоминался этот знаменитый артефакт».*

Короче, у нас возникло ощущение, что события и гипотезы, описанные в книге «Святая Кровь и Святой Грааль», были каким-то образом связаны с Плащаницей, хотя каким — совершенно непонятно. Вскоре мы поняли, что выяснять этот вопрос предстоит нам.

Наш загадочный незнакомец, «Джованни», поведал еще несколько поразительных фактов, касающихся Леонардо и Плащаницы. Когда мы впервые прочли его письмо, невольно разразились нервным смехом. Однако у нас сразу же возникло ощущение, что полученная нами информация, образно говоря, может дать толчок своего рода снежному кому. Как мы уже выяснили, знакомясь с отзывами и мнениями посетителей выставки, утверждение Джованни о том, что Плащаницу подделал не кто иной, как Леонардо, не являлось для них неожиданностью. Видимо, слухи об этом давно бытовали в коллективном бессознательном. И все же Джованни знал куда более животрепещущие подробности этой истории. Он сообщил совершенно невероятные факты, которые, при всей своей неожиданности, дали нам обильную пищу для размышлений.

В частности, Джованни заявил, что Леонардо запечатлел на Плащанице отображение своего собственного лица. По его словам, это строгое, отрешенное бородатое лицо, которое люди издавна считали Ликом Самого Христа, на самом деле принадлежало Леонардо да Винчи, который вздумал подстроить эту святотатственную шутку для потомков. Не довольствуясь этим, Джованни пошел еще дальше, гораздо дальше. Он заявил, что тело на Плащанице от шеи до ног принадлежало реально распятому человеку, этой жившей в XV в. жертве бесчеловечных законов I в., регулировавших обращение человека с человеком (или Богом — в зависимости от конкретных взглядов на природу Иисуса Христа). При этом Джованни не располагал информацией по ключевому вопросу: действительно ли Леонардо запытал кого-то насмерть столь ужасным способом ради пущей исторической достоверности или же предпочел воспользоваться трупом уже умершего человека?

Но это было еще не все. Наш неожиданный информатор также поведал нам, что Леонардо создал изображение на Плащанице, не прибегая к помощи красок или каких-либо других известных методов, например, притирания по меди. Он сообщил, что этот метод представляет собой величайшее и наиболее смелое новшество маэстро, ибо изображение было создано с помощью неведомых химикатов и света, являя собой нечто вроде алхимического отпечатка. По словам Джованни, изображение на Плащанице представляло собой *комбинированную фотографию* Леонардо да Винчи и обезглавленной жертвы распятия, мельчайшие ранки на теле которой запечатлела таинственная камера XV в.

По крайней мере, он не утверждал, что человек на Плащанице был неведомым чужеземцем, пришельцем из бреда большого воображения. Однако мы чувствовали, что заявление Джованни граничит с чем-то в этом роде. Например, к чему эта полуанонимность

подписи — «Джованни»? На том этапе исследований мы положили его письмо в папку с надписью «Психи и чудачки», ибо считали, что оно этого заслуживает.

Однако его слова не давали нам покоя. Сама идея о том, что изображение на Плащанице представляет собой нечто вроде фотографии, была не лишена смысла, ибо самой необъяснимой особенностью Плащаницы является то, что она действительно весьма напоминает фотографию.

Кем бы ни бы наш загадочный Джованни, для нас было очевидно, что к его заявлению следует отнестись серьезно. Как мы помним, ряд посетителей выставки высказали мысль о том, что Леонардо был причастен к фальсификации Плащаницы, а Джованни просто развил эту мысль. Хотя мы не задумывались о его истинных мотивах и до сих пор относимся ко всему, связанному с ним, с изрядной долей здорового скепсиса, мы тем не менее благодарны ему за целый ряд фактов, которые послужили для нас важными ориентирами в исследованиях, кульминацией которых явилась эта книга.

Оглядываясь назад, мы помним и другой момент, который произвел на нас сильное впечатление. Прогуливаясь по залам выставки через несколько дней после получения первого письма от Джованни, Линн пригласила присоединиться к нам семилетнюю дочку Аманды Невилл — Эбигейл. Смешливый и жизнерадостный ребенок, она была для нас приятной спутницей, высказывая такие замечания об экспонатах выставки, которые сделали бы честь и куда более взрослым посетителям. Свернув за угол, мы очутились прямо перед фотонегативом Человека на Плащанице в натуральную величину, висевшим на противоположной стене. Линн, видимо, подумала, что зрелище следов столь ужасных физических мучений недопустимо для ребенка (в этом она разделяла взгляды катаров на изображение сцен мучений), и попыталась отвлечь девочку от изображения. Но Эбигейл уже наклонила головку вбок и задумчиво уставилась на Плащаницу.

— А почему у него такая маленькая голова? Почему она неправильно приставлена? — тотчас спросила она. Линн взглянула на негатив и едва не лишилась чувств. Сцена весьма напоминала эпизод из сказки «Новое платье короля». — Голова *не подходит* к телу, — решительным тоном заявила девочка, словно разочарованная плохо слаженной работой. Через миг она потеряла всякий интерес к голове, чего не скажешь о Линн. Та поспешно перевела разговор на что-то другое, крепко запомнив поразительное замечание Эбигейл. Линн была поражена словами девочки, сказавшей совершенно поразительные вещи, означавшие подлинный прорыв. Поистине, если хотите знать истину — спросите ребенка.

Это неожиданное наблюдение говорило в пользу утверждения Джованни о том, что изображение на Плащанице — комбинированное, составное. Если Леонардо каким-то образом приладил изображение собственного лица к отображению чьего-то тела, обе части, естественно, не могли совпасть идеально. (На том этапе работ мы еще не представляли, насколько трудна эта техника; впоследствии, попытавшись воспроизвести ее, мы столкнулись с проблемой во всей ее сложности.)

Клайв тоже был поражен наблюдением Эбигейл и тем, что благодаря ему множество моментов встает на свои места. Но прежде чем получить целостную картину, нам оставалось пройти еще очень и очень долгий путь.

А пока что мы вернулись к прежним делам. Правда, Линн стала часто навещать библиотеку, интересуясь книгами о Леонардо. Она хотела выяснить, как же выглядел да Винчи: к ее стыду, несмотря на долгие годы учебы, у нее так и не сложилось мысленного образа флорентийского маэстро. Она решила проверить. В конце концов, если он был толстым и бритым, он оказался бы неподходящим кандидатом на роль прототипа Человека

на Плащанице с его удлинённым, бородатым лицом. Линн хорошо помнила, как, открывая солидный том по истории искусств и перелистывая его страницы, она набрала в грудь побольше воздуха. Да, так и есть: у маэстро было тонкое лицо и длинная борода.

Через несколько недель Линн отправилась в магазин, чтобы купить поздравительную открытку с днем рождения, и была поражена, заметив краешком глаза в пачке открыток портрет Леонардо. Недоумевая, чем это могло быть вызвано — быть может, это было проявлением чьего-то помешательства на портретах старых мастеров, о которых она, кстати сказать, ничего не знала, Линн решила выяснить этот вопрос. На самом деле то, что она увидела, было репродукцией портрета Человека на Плащанице, выполненного в 1935 г. Ариэлем Аггемьяном. На обороте почтовой карточки было написано: «Вы держите в руках изображение... Святого Лика Иисуса... взятое со священной Туринской Плащаницы». Линн не могла заявить, что эта надпись — ошибка, но первой, непроизвольной ее реакцией на нее даже тогда был вздох: «Увы, это *не так*».

Мы спешно организовали ленч, и Линн продемонстрировала книгу с портретом Леонардо и ту самую почтовую карточку. Ей незачем было объяснять, для какой цели ей понадобилась эта импровизированная выставка визуальных аргументов: Клайв сразу все понял сам.

Картина была совершенно ясной, и тем не менее мы решили все тщательно проверить. Нам нужен был независимый эксперт — человек, не имеющий никакого отношения к миру исследователей и противников Плащаницы. Тогда Линн была начинающим автором ряда статей, сотрудничала в женском журнале; и в тот день в редакции были заняты подбором изображения мамонта, которое предполагалось поместить на страницах журнала. Линн взяла с собой портрет Леонардо и почтовую карточку в гримуборную фотомоделей, зная, что сотрудницы женских журналов обычно участвуют в самых странных опросах, будь то вопросы об их интимных пристрастиях или мнения о новомодных оттенках туши для ресниц. И Линн просто показала им оба портрета и спросила: «Что вы скажете об этом?»

Реакция опрошенных была весьма красноречивой. Из общего числа пятнадцати сотрудников, которые появлялись в редакции в тот день (кстати сказать, Линн в паузах между опросами умудрялась еще и работать!), одиннадцать уверенно заявили: «Это одно и то же лицо». Двое отвечали: «Я понятия не имею, что вы хотите от меня услышать... за исключением того, что это один и тот же человек». Одна дама заметила, что она не понимает, чего от нее ждет Линн и что она очень занята. Еще одна дама заявила, что она узнала Человека на Плащанице, поскольку она католичка и очень надеется, что Линн не собирается сообщить ей о Плащанице что-либо кощунственное. И если она читает эти строки, в чем мы весьма сомневаемся, мы приносим ей свои извинения.

Этот неофициальный мини-референдум вряд ли можно считать доказательством, хотя факт есть факт: человеческий глаз — более точный судья, чем все прочие мониторы, методы отображения и наложения, от видеокамеры до компьютерного совмещения. Линн держалась весьма благоразумно, не дав сотрудницам никаких подсказок относительно того, какой реакции она от них ждет. Мы очень сожалеем, что Линн не записала конкретной реакции каждой из них, однако этот эпизод явно добавил нам энтузиазма в продолжении исследований о причастности Леонардо к созданию Плащаницы. Поэтому у нас невольно вызвало улыбку, когда спустя несколько месяцев представители BSTS Родни Хор и Майкл Клифт заявили одно и то же: «Я лично не вижу никакого сходства» и «Человек на Плащанице ничуть не похож на Леонардо».

В последующие месяцы мы получили в общей сложности тринадцать писем от Джованни, который сообщил нам массу информации о Леонардо и Плащанице. Большую

часть этих сведений мы использовали в независимых исследованиях и экспериментах. Коротко говоря, основные факты таковы.

Леонардо фальсифицировал Плащаницу в 1492 г. У него получился составной артефакт: он совместил изображение своего лица и обезглавленного тела *реально распятого* человека. Изображение не было написано красками, а представляло собой проекционное изображение, «зафиксированное» на ткани с помощью неких реактивов и света. Другими словами, речь идет об архаичной технике *фотографии*.

Маэстро создал эту подделку по двум причинам. Во-первых, он получил разрешение на ее изготовление от папы Иннокентия VIII в качестве циничного публичного опыта. Но главной причиной, по которой Леонардо решил сделать это, вложив в подделку массу трудов, смелости и гениальной изобретательности, заключалась в том, что это давало ему возможность выступить с нападками на основы христианства *изнутри* и *от лица самой Церкви*. (Вполне возможно, ему нравилась мысль о том, что последующие поколения паломников будут молиться перед его портретом.) Маэстро снабдил свое создание ключами, которые при правильном истолковании бросали вызов властям. Однако, по словам Джованни, Леонардо так и не получил гонорара за работу над Туринской Плащаницей, поскольку для невооруженного глаза она выглядела весьма неудачной. Но зато теперь можно смело говорить о том, что Леонардо получил от потомства более чем щедрое вознаграждение за труды.

Все эти сведения были переданы нам как простая констатация факта. Но не сохранилось ли доказательств, подтверждающих их?

Как мы помним, в своем первом письме Джованни утверждал, что Линн, видимо, прочла книгу Майкла Бейджента, Ричарда Ли и Генри Линкольна «Святая Кровь и Святой Грааль». На самом деле она не заслуживала подобного упрека, ибо только недавно прочтала наконец этот нашумевший опус. Несколько лет назад, выполняя обязанности заместителя главного редактора еженедельного издания «Необъяснимое», она прочла краткую аннотацию к этой книге, но тогда она не вызвала у нее интереса. Поскольку она не была главным редактором серии, в которой вышла книга, она не считала для себя обязательным прочитывать все.

События развивались быстро: история, описанная в этой книге, в значительной мере была как бы параллельна нашей и могла послужить информативным фоном для наших исследований, хотя это было за три года до того, как Линн установила контакт с одним из ее авторов, Генри Линкольном, побеседовав с ним по телефону.

*«Святая Кровь и Святой Грааль» начинается с попытки разгадать тайну Ренн-ле-Шато, глухой провинциальной деревушки в Лангедоке на юге Франции, неподалеку от границы с Испанией. В последние годы XIX в. священник церкви в Ренн-ле-Шато, Франсуа Беранже Соньер, начал разбирать церковные архивы и, как принято считать, обнаружил в одной из колонн некие документы. Он нашел несколько пергаментов, написанных условным шифром и, как полагают исследователи, свидетельствующих о причастности местных аристократов к какому-то заговору. Все находки Соньера, видимо, представляли исключительную ценность, ибо вскоре после своего открытия маститый прелат сделался несметно богат и привлек к себе внимание «сливок» парижского высшего света, хотя нам остается лишь гадать, чем было вызвано это внимание. Соньер реконструировал церковь, заполнив ее массой самых причудливых украшений, среди которых был гипсовый демон, охранявший вход в церковь, над которым красовался магический знак, означавший: «Это место ужасное».*

17 января 1917 г. священник заболел, а спустя пять дней скончался. Его тело было выставлено для прощания в сидячем положении, и многие пожелавшие проститься с патером, включая и приезжих из Парижа, которые странным образом знали о дне его кончины заранее и, подходя прощаться, срезали красные помпончики с его облачения. Священник, которому довелось принять предсмертную исповедь Соньера, по слухам, в ужасе умчался прочь, так что настоятель церкви в Ренн-ле-Шато был предан земле без подобающего церковного отпевания.

В 1970-е гг. Генри Линкольн подробно изложил эту версию, легшую в основу трех телевизионных серий Би-би-си, и вскрыл предполагаемые связи этих находок с рядом тайных обществ, в том числе и знаменитыми тамплиерами. Несколько лет спустя он и его коллеги Бейджент и Ли начали совместную работу над книгой, посвященной этой таинственной истории. Им пришлось столкнуться с чем-то вроде сундука Пандоры и порой вслепую пробираться сквозь лабиринт тайных обществ. Кульминацией их изысканий явилась книга «Святая Кровь и Святой Грааль», ставшая международным бестселлером.

Их исследования позволили им выявить существование некоей теневой организации, именуемой Приорат Сиона, которая, как утверждают ее члены, якобы существует с XI века. Члены Приората, включая тогдашнего великого магистра Пьера Плантара де Сен-Клера, сочли возможным познакомиться с тремя авторами и даже оказать им помощь в их изысканиях, которые быстро приобрели настолько широкий размах, что первоначальная цель — разгадка тайны — оказалась почти забытой. Между тем главной целью Приората, надо полагать, было отслеживание генеалогии прямых потомков Иисуса Христа и Марии Магдалины, на которой, по их мнению, Он был женат. Члены Приората утверждали, что Иисус на самом деле не умер на кресте, а, возможно, прожил еще много лет после Голгофской мистерии, и что Мария Магдалина впоследствии увезла их детей на юг Франции, где и прожила остаток своей долгой жизни. Их потомки стали французскими королями династии Меровингов. Эта странная, захватывающая и, само собой, «еретическая» история не раз подвергалась самой суровой критике. (Так, Ян Вильсон неизменно употреблял прилагательные «бесславная» и «печально известная» применительно к книге «Святая Кровь и Святой Грааль».)

Бейджент, Ли и Линкольн утверждают, что за протекшие века великими магистрами Приората Сиона были многие выдающиеся личности.<sup>35</sup> Любопытно, что в числе его магистров было несколько женщин, ибо Приорат Сиона был тайным обществом, всегда придерживавшимся принципа равных возможностей. В числе великих магистров ордена, упоминаемых в официальных документах, известных как «Секретные досье», значились сэр Исаак Ньютон, Виктор Гюго и Леонардо да Винчи. Что касается Леонардо, то он, по всей видимости, возглавил орден в 1510 г. и оставался великим магистром вплоть до своей кончины в 1519 г., последовавшей, когда маэстро был гостем Франциска I в его замке в Амбуазе, расположенном в долине Луары.

Как и многие другие читатели бестселлера «Святая кровь и Святой Грааль», мы испытывали определенный скептицизм в отношении ряда заявлений авторов, хотя и считали, что логически выстроенная структура книги вполне убедительна. На первый взгляд утверждение о том, что великими магистрами Приората Сиона были некоторые выдающиеся исторические фигуры, выглядело слишком эффектным, чтобы быть истиной. В числе таких лиц были Клод Дебюсси и Жан Кокто. Однако в последние годы во главе ордена стояли не

---

<sup>35</sup> Полный список известных великих магистров приведен в Приложении к книге «Святая Кровь и Святой Грааль». В ней, в частности, рассматривается версия о том, мог ли Леонардо да Винчи быть великим магистром.



столь знаменитые люди: Пьер Плантар де Сен-Клер и нынешний глава Приората, некий юрист из Барселоны.

Джованни утверждал, что он занимает весьма высокое положение в рядах раскольнической фракции Приората Сиона. Есть сведения, что в последние два десятилетия орден пережил несколько внутренних конфликтов. В частности, в нем особенно обострилась борьба между европейской и американской его ветвями. По словам одного источника, сегодня резиденция и штаб-квартира ордена находятся в Испании. Джованни заявил, что члены его фракции были пуристами — сторонниками чистоты рядов, которые считали, что в своем нынешнем виде орден отошел слишком далеко от своих первоначальных целей и воззрений.

Многие критики «Святой Крови и Святого Грааля» подчеркивали склонность авторов обращаться к неким таинственным источникам, исключающим возможность проверки. Хотя мы поначалу тоже склонялись к тому, чтобы встать на сторону критиков, очень скоро ситуация с нашим собственным расследованием стала напоминать историю создания бестселлера этих трех авторов, и мы быстро пересмотрели свои установки. Как мы убедились на собственном опыте, таинственный источник не обязательно означает фиктивный, вымышленный, хотя в адрес подобных источников всегда раздавалось немало критики.

Каковы же доказательства в пользу реальности существования Приората Сиона? Мнения разделились между двумя крайностями. Первая из них гласит, что притязания ордена — в частности, утверждение, что он существует с XI в. и является истинным хранителем давних тайн, — в буквальном смысле соответствует истине. Сторонники другой крайности утверждают, что орден — не более чем выдумка Бейджента, Ли и Линкольна. Последнее мнение следует признать ложным, поскольку Приорат пользовался дурной славой во Франции в 1970-е гг., и сам факт его существования является предметом публичного разбирательства начиная с 1950-х гг. Однако такие расследования, естественно, не являются доказательством истинности генеалогии ордена.

Промежуточная точка зрения сводится к тому, что Приорат — это современная организация, которая претендует на долгую историю, исходя из причин, известных им самим. Некоторые авторы, пишущие на тему эзотерики, высказывали скептицизм в отношении того, что Приоратом удастся долго пребывать в безвестности. В конце концов, существование любых, даже самых секретных политических, религиозных и оккультных обществ рано или поздно становится известным. Американский писатель и специалист по тайным обществам Роберт Энтон Вильсон пришел к выводу, что Приорат Сиона — структура, возникшая в XX или, в крайнем случае, в конце XIX в. в качестве развернутого провокативного розыгрыша. Аналогичная точка зрения, по всей видимости, превалирует и в кругах современных эзотериков. Так, мы слышали от одного современного тамплиера, что Приорат Сиона был выдуман Пьером Плантаром в оккупированной Франции в годы Второй мировой войны (в качестве своего рода «прикрытия» для акций, совершенных союзниками и отрядами французского Сопротивления), что бы конкретно за этим ни стояло).

Итак, существует серьезная проблема: доказать существование тайного общества столь же трудно, как попытаться доказать обратное. Логично предположить, что наиболее успешное тайное общество — это то, о чьем существовании никто не подозревает, и если говорить о Приорате, то мы имеем дело с искусственными мастерами фабрикация всякого рода вымыслов и дезинформации. Однако существует доказательство — пускай и косвенное, — которое подтверждает версию о Приорате, выдвинутую Бейджентом, Ли и Линкольном.

В продолжении этой книги, озаглавленном «Откровение тамплиеров», мы подробно рассматривали широкомасштабные махинации Приората Сиона, но после выхода книги в

свет мы узнали немало новой, дополнительной информации об этом странном ордене и пришли к более определенным выводам относительно некоторых противоречивых фактов, окружающих его деятельность. Для начала мы убедились, что, как утверждают его противники, Приорат Сиона является совсем недавним созданием, время возникновения которого датируется всего лишь 1956 г. Но он — отнюдь не просто масштабная подделка; он выступает на переднем крае целой сети эзотерических групп, имеющих куда более давнюю генеалогию. В их числе — орден мартинистов, структура оккультного масонства, именуемая правильным шотландским обрядом, масонство так называемого египетского обряда, а также обряд Мемфис-Мицраим, которые были объединены в 1899 г. под руководством известного оккультиста Папюса (Жерара Анкосса).

Эти общества, основанные в XVIII—XIX вв., восходят к одной и той же версии масонства, именуемой тамплиерами строгого обряда, которая была создана в 1740-е гг. во Франции, но — в силу странного противоречия — объявила себя наследником средневековых рыцарей-тамплиеров. (Действительно, на подобную же преемственность с большим или меньшим основанием претендовали многие другие тайные общества.) Таким образом, современный Приорат Сиона — это часть традиции, восходящей к середине XVIII в. Но может ли Приорат, как он это утверждает, доказать, что он происходит от тамплиеров XII в.?

Мы обнаружили, что здесь действительно имеют место общие нити, уходящие в далекое прошлое, наиболее важные из которых разделяют так называемую «иоаннитскую» традицию. Эта традиция выдвигает на первый план роль Иоанна Крестителя. Действительно, мы установили, что члены этого ордена почитают его куда больше, чем Иисуса Христа. Кроме того, они проявляют и активный интерес к алхимии и глубинному еретическому течению.

Мы выяснили, что эта иоаннитская нить не только занимает важное место в практике многих обществ, связанных с Приоратом Сиона, но и являлась важной составляющей в системе взглядов первоначальных рыцарей-тамплиеров. Иоанн Креститель не просто считался их святым покровителем. Их тайные ритуалы, за которые они, собственно, и подверглись жестокому преследованию и казням, включали особое поклонение отсеченной бородатой голове. (Как известно, Иоанн Креститель был обезглавлен.)

Итак, хотя исторические притязания современного Приората Сиона (изложенные в «Секретных досье» — целой серии таинственных документов, поступивших в Национальную библиотеку в Париже между 1956 и 1967 гг.) не следует воспринимать буквально, этот орден тем не менее является составной частью давней эзотерической и еретической традиции.

Приорат Сиона официально провозгласил Леонардо да Винчи одним из своих прежних великих магистров, а это автоматически означает, что если он был членом одной из иоаннитских группировок, то вполне возможно, что некая внутренняя информация о его причастности к фальсификации Плащаницы могла сохраниться вплоть до наших дней. Вот откуда ее мог знать Джованни.

Из всех тринадцати писем, полученных от Джованни, наше внимание особенно привлекла одна его фраза: «Имеющий глаза, чтобы видеть, да видит». Мы поняли, что это не просто парафраз широко известного новозаветного изречения: «Имеющий ухо (слышать) да слышит» (Отк. 2,11), но и девиз алхимиков. Нам словно подсказывали заглянуть глубже, под поверхность, где нет ни стандартных текстов, ни готовых ответов. Вскоре мы убедились, что там, где речь шла о деятельности Приората, мы неизменно сталкивались — да и сегодня

сталкиваемся — с замечательными умами и организацией, которая носит столь же интеллектуальный, сколь и «еретический», характер.

На одном уровне эти фрагменты информации от анонимного источника были не более важны, чем, к примеру, получение по почте ответов на неразгаданный кроссворд. Однако было что-то неприятно-навязчивое в том, что к нам буквально привязался незнакомец, решивший избавиться от бремени мрачных исторических и религиозных секретов. На какое-то время Линн стала опасаться параноидного раздвоения личности: стоило ей услышать за спиной голос мужчины, говорящего по-итальянски, как она тотчас шарахалась в сторону (кстати, туристический сезон в Лондоне был в разгаре, так что шарахаться ей приходилось часто). Кроме того, она не могла слышать, как открывается и закрывается ее почтовый ящик. Ее не то чтобы вконец замучили письма Джованни — напротив, они часто казались ей занимательными, — но она не могла понять, зачем и ради чего все это.

Наконец в марте 1991 г. мы встретились с Джованни. Он каким-то образом узнал номер телефона Линн, хотя и на ее прежнем месте работы, и, к ее величайшему изумлению, позвонил ей. Мы назначили встречу и действительно встретились с ним в баре отеля «Камберленд» возле Марбл Арч в центре Лондона. Наша беседа, перемежаемая рюмкой другой, продолжалась более трех часов.

Джованни не разочаровал нас, хотя его заявления порой звучали слишком эффектно, чтобы быть правдой. В безукоризненном костюме от лучшего модельера, с густой шевелюрой седеющих черных волос и бородой, он оказался итальянцем средних лет и среднего роста. Разговаривать с Джованни было все равно что беседовать с королевой: на это требовались немалые силы. Угостив нас бутылкой превосходного мускадета, он без промедления принялся излагать то, что наш старинный приятель Крейг Оукли впоследствии описывал как «нелегкий материал».

Если поначалу мы думали, что удостоились чести привлечь внимание Джованни, то очень скоро избавились от этой иллюзии. Джованни, казалось, вообще не интересовали мы лично, ибо он постоянно расспрашивал нас о Яне Вильсоне. Станным образом, хотя ему было известно, что Линн более не поддерживает контакта с Вильсоном, он почему-то считал, что это — временное явление. О чем бы он ни говорил в связи с Яном Вильсоном, он тотчас переводил взгляд на Линн и пристально изучал ее лицо и жесты, будучи особенно удовлетворен (впрочем, возможно, нам это лишь показалось), когда она внезапно покраснела. Вскоре нас начало тяготить, что в центре интересов Джованни не мы, а Вильсон и что главная причина, по которой он решил сообщить нам всю эту сенсационную информацию о Леонардо и Плащанице, заключалась в том, что наш гость надеялся, что мы передадим ее Вильсону.

Наконец, после длительной паузы и выразительного обмена взглядами Клайв прямо спросил Джованни, так это или нет. Слегка закашлявшись в замешательстве, наш итальянский информатор признался, что это так. Тогда мы недоуменно спросили его, почему он не обратится прямо к самому Яну.

К нашему изумлению, Джованни ответил, что «мы» уже однажды пытались сделать это, но безуспешно, и теперь Вильсон подозрительно относится к подобным попыткам. Когда же мы поинтересовались, почему это так важно для него, Джованни насмешливо фыркнул, заявив, что Вильсон — самый авторитетный специалист по изучению Плащаницы (при этом он добавил: «насколько нам известно») в Англии, если не на всем Западе, и что на самом деле он не такой горячий сторонник подлинности Плащаницы, каким стремится предстать в своих публичных заявлениях. Мы отнеслись к этим словам весьма скептически.

Джованни между тем продолжал свою тираду, заявив, что, поскольку ему не удалось выйти на Яна Вильсона ни лично, ни через Линн, он решил выбрать нас в качестве посредников для широкого оглашения того, что он считал «правдой» о Плащанице. Слышать это было весьма неприятно, и во всем сценарии его действий чувствовался дурной душок. Мы откровенно заметили Джованни, что, если он собирается и далее рассказывать нам историю о Леонардо, мы готовы слушать его, но выполнять роль рупора для него и тех, кто стоит за ним, не намерены.

После первого же выражения нашего недовольства весь тон беседы резко изменился. Джованни заметно расслабился и принялся расспрашивать нас, что мы думаем о книге «Святая Кровь и Святой Грааль», давая понять, что ему известно об этой теме нечто такое, чего не знают авторы упомянутой книги. Затем он поинтересовался, каково наше мнение о доказательствах существования Приората Сиона, и, когда мы уклончиво отвечали, что эта тема представляется интригующей, но не вполне убедительной, он рассмеялся.

Затем беседа перешла на разного рода тайные общества вообще, и мы заметили, что теории всемирного заговора весьма забавны, но на этом недолго и свихнуться. Джованни хмыкнул и заявил, что не ожидал услышать от нас подобное мнение, особенно учитывая тот факт, что мы сами знакомы со многими членами подобных организаций. Затем, буквально повергнув нас в замешательство, он перечислил по именам нескольких наших хороших знакомых и назвал иерархическое положение, которое они занимают в таких структурах, как алхимики, тамплиеры, масоны и, наконец, Приорат Сиона. Особенно шокирующе было слышать из его уст имя одного редакционного консультанта, с которым Линн сотрудничала много лет, а также имя бывшего директора, который был ее начальником (с которым у нее случилось несколько драматических конфликтов) и оказался настоящим магистром алхимии. Хотя все это время мы пребывали в шоке и были готовы все отрицать, самое жуткое во всех этих показавшихся нам дикими заявлениях заключалось в том, что многие из них оказались правдой. Так, например, оказалось, что бывший директор не только публикует работы по алхимии под псевдонимом Нейл Пауэлл, но и имеет дом неподалеку от Ренн-ле-Шато. А вскоре после этого Линн вновь пришлось столкнуться с ним по работе.

Джованни заметил, что он намеревался встретиться с нами, поскольку, по его мнению, здесь «становится жарко» и он счел за благо возвратиться в Италию. И хотя он отказался рассказать об этом поподробнее, он дал понять, что сам факт его открытого контакта с нами сделал его отъезд практически неизбежным. Как бы между прочим он попросил нас уничтожить его письма, чтобы они не навели на его след. За этим заявлением последовала долгая пауза. Мы согласились, но, к своему стыду, не уничтожили папку с письмами Джованни до тех пор, пока некие обстоятельства не вынудили нас держаться более осторожно (см. ниже).

Прощаясь и надевая свой непромокаемый плащ, Джованни заметил: «Вы же понимаете, это не детские игрушки. Вскоре вы почувствуете, что стали объектом нежелательного внимания, и притом — не только тех, кто, сами о том не подозревая, поклоняются лицу Леонардо».

Затем он отвернулся и, выдержав драматическую паузу, продолжал: «Кстати, и почему только всех наших великих магистров неизменно зовут Иоаннами? Вот и Леонардо тоже был Джованни. Это отнюдь не пустяк, а ключ. Подумайте над этим».

Мы молча просидели несколько томительных минут и, обнаружив, что еще не превратились в круглых идиотов, немного успокоились. Мы просто не могли взять в толк, как же нам быть с этим Джованни и его одержимостью всевозможными тайными обществами.

Спустя несколько недель, а потом и месяцев мы начали было думать, что встреча с Джованни — не более чем достойная сожаления случайность, хотя независимые расследования к тому времени уже подтвердили истинность многих его утверждений, показавшихся нам дикими и нелепыми. Но затем разрозненные кусочки мозаики начали складываться в целостную картину.

К тому времени с нами уже произошел один тревожный инцидент, который явно можно было считать знаком «нежелательного внимания», хотя мы изо всех сил пытались отодвинуть его на задний план своего сознания. В июне 1990 г. Ян Вильсон и Линн еще периодически встречались друг с другом, но затем наступило внезапное и окончательное молчание. Один из друзей позвонил Вильсону, чтобы выяснить, почему он прервал отношения с Линн. Тот отвечал, что получил некую информацию. Разумеется, это могли быть слухи о Линн, не основанные ни на чем ином, кроме ее характера, но в свете грядущих событий представлявшие собой попытку дискредитировать наш совместный труд. Словом, все выглядело достаточно провокационно. Впоследствии мы выяснили, что этой «информацией» было анонимное письмо, автор которого пытался доказать причастность Линн к некой сата-нистской субкультуре.

Эффект, произведенный этим письмом, оказался настолько сильным, что вскоре Вильсон написал Клайву письмо, предостерегая того в весьма сильных выражениях, что, «если в вас еще сохранилось личное уважение к христианским ценностям, вы не достигнете ничего доброго, следуя по пути, по которому ведет вас Линн... ее рассуждения о гипотезе о Леонардо — это всего лишь гамбит в гораздо более мрачной игре». Несмотря на наши настойчивые просьбы объяснить толком, в чем же он, собственно, обвиняет Линн, он неизменно отвечал отказом, ссылаясь на «юридические причины». Нам рассказывали, что он звонил как минимум одному английскому синдонисту, намекая, что она, то бишь Линн, причастна к некой оккультной практике.

В марте 1991 г., вскоре после нашей встречи с Джованни, когда наши исследования уже существенно продвинулись вперед, Линн со своим другом Питером прогуливалась по Хемпстед-Виллидж, что на севере Лондона. Они заглядывали в художественные галереи и разглядывали витрины, неторопливо прогуливаясь по улице. Внезапно им показалось, что за ними следит какой-то незнакомец. Но затем оказалось, что, куда бы они ни сворачивали, он неизменно оказывался там же, для вида заглядывая в витрины магазинов. Как только они переходили на другую сторону улицы, он следовал за ними. Как только они останавливались в каком-нибудь магазине или художественной галерее, он с беспокойством искал их взглядом, пытаясь удостовериться, на месте ли они или сумели выйти через какую-нибудь боковую дверь. Самое странное заключалось в том, что бедный шпик не был профессионалом своего дела. И когда они, наконец, не выдержали и столкнулись с ним буквально лоб в лоб, он поспешно ретировался в какую-то пиццерию. И когда они заглянули внутрь, оказалось, что он напряженно сидит у окна, наблюдая за ними поверх газеты. Заметив, что они на него смотрят, он поспешно отвернулся. В тот день Линн хорошо запомнила и описала его.

Мы вдвоем пережили нечто подобное, заглянув в бар на Грейт-Портленд-стрит в центре Лондона, где мы обычно встречались за ленчем, чтобы обсудить, как подвигаются наши исследования. В полутени за нашей спиной сидел какой-то незнакомец, явно прислушивавшийся к нашим словам. Это было настолько заметно, что мы переглянулись и предпочли переменить тему. Это было совершенно возмутительно, но мы, как истые англичане, сочли неудобным одернуть незнакомца. Когда мы вышли из бара, шпик последовал за нами, а когда мы расстались, он пошел следом за Линн, сопровождая ее, пока она шагала мимо бесчисленных офисов на Оксфорд-стрит, куда направилась совершенно случайно. Ей удалось избавиться от него только тогда, когда она села в переполненный

автобус, а он остался на остановке. Линн пыталась разглядеть, не прыгнет ли он в такси, чтобы догнать автобус, но он замешкался и исчез в толпе. Кем бы ни были эти шпики, они явно хотели дать нам понять, что они есть и следят за нами.

Немало было и других случаев, когда мы замечали за собой слежку, но все это были еще более мимолетные эпизоды, чем те, о которых мы только что рассказывали. Вскоре после этого Линн звонили несколько человек, с которыми она недавно имела дело, пытаясь выяснить, не переехала ли она на другую квартиру. Дело в том, что *кто-то* вернул им их письма, отправленные ей, сделав на конверте пометку «по этому адресу не проживает». Обратившись в местное почтовое отделение, Линн выяснила, что на почте действительно получали два адресованных ей письма, на которых было написано «адресат выбыл», из чего авторы писем заключили, что Линн куда-то уехала, и поспешили вернуть всю ее почту. Она так и не получила ни одно из этих писем, однако сам по себе этот опыт оказался весьма неприятным.

В общей сложности произошло несколько подобных инцидентов, но ни один из них не принес ничего нового по сравнению с описанной ситуацией. Но потом, в одну из суббот июля 1992 г., произошло самое драматичное событие. Будучи по профессии литератором, Линн почти все время находилась дома. Однако в тот день мы вместе с нашими друзьями Крейгом Оукли и Тони Притчеттом решили отправиться в церковь Нотр-Дам-де-Франс, что неподалеку от Лейчестер-сквер. Пока мы собирались, имела место попытка ограбления квартиры на этаже Линн, кстати сказать — единственная за девять лет ее жизни там. Любопытно, что предполагаемый взломщик предпринял эту попытку на виду у всей улицы. Дело было ближе к вечеру в субботу; возможно, это было единственное время, когда, по расчетам преступника, Линн в доме не было. Садовник с соседнего участка прогнал его и вызвал полицию, которая была весьма удивлена очевидной неподготовленностью намеченного преступления. Полицейские спросили Линн, нет ли у нее заклятых врагов, ибо на ее пути существует немало узких мест, в которых удобнее всего взломать двери. Чтобы попасть в ее дом, было необходимо пересечь сад, хорошо просматривавшийся с дороги. В доме был только один выход; никаких признаков черного хода не было. Создавалось впечатление, что она живет в полном одиночестве.

Вскоре после этого Линн уничтожила хранившиеся у нее письма Джованни, испытав явное облегчение.

Самый тревожный из всех этих инцидентов произошел на Римском симпозиуме международного общества исследователей Плащаницы, состоявшемся в июне 1993 г. Хотя нас, по понятным причинам, туда не пригласили, спустя несколько дней после завершения его работы Клайв получил письмо от супруги одного из английских членов BSTS, которая писала, что «все ваши происки раскрыты», и обвиняла его в организации кампании травли против Яна Вильсона.

Мы привыкли не воспринимать подобные тирады наших корреспондентов всерьез, однако, проведя небольшой опрос среди лиц, согласившихся подтвердить это, мы выяснили, что незадолго до открытия симпозиума в Международную организацию сторонников подлинности Плащаницы начали поступать письма с измышлениями о Яне Вильсоне. Под всеми этими письмами стояла подпись Клайва. Но, несмотря на все наши усилия, нам так и не удалось раздобыть экземпляр этих писем, и потому нам трудно судить об истинной подоплеке этих обвинений.

Разумеется, Клайв никаких таких писем не посылал, и до симпозиума мы не имели ни малейшего понятия о них. Однако намерения автора фальшивки были очевидными и он достиг своей цели. Для ближайшего окружения Яна Вильсона из числа синдонистов мы

сразу же стали *персонами нон грата*. Несколько таких еще недавно доброжелательно настроенных корреспондентов, вдруг резко оборвали всякие отношения с нами. Самое серьезное нежелательное последствие всего этого заключалось в том, что это оказало влияние на наши исследования, ибо доступ к наиболее секретным источникам и архивам оказался для нас почти закрыт. Это и входило в планы авторов фальшивки, стремившихся дискредитировать нас в глазах синдонистов.

По отдельности ни один из этих инцидентов не имел никаких реальных последствий. В конце концов, в городах и весях века сего творятся странные дела, и мы прекрасно сознавали, что нас вполне можно было объявить параноиками. Однако в совокупности все это указывало на нечто вроде организованной кампании, цель которой — опорочить и запугать нас, а также заранее дискредитировать в кругах синдонистов наш труд.

Естественно было бы предположить, что подобного рода акции — дело рук фанатично настроенных синдонистов, но подобные энергичные кампании — явно не в их стиле (подметные письма — самое большее, на что они способны), и в прошлом произошел ряд инцидентов, прежде чем мы поняли их тактику.

Интересно, что мы — далеко не единственные синдонологи, которым пришлось столкнуться с подобными негативными явлениями. Так, Хольгер Керстен в книге «Заговор вокруг Иисуса» пишет, что члены BSTS часто прибегают к подобным средствам. Он рассказывает, как во время его поездки в Лондон в январе 1989 г., когда он пытался отыскать свидетельства против достоверности радиоуглеродной датировки, тогдашний секретарь этой организации посоветовала ему быть более осторожным в своих изысканиях, ибо в противном случае его могут найти повешенным под Вестминстерским (или, точнее говоря, Доминиканским) мостом, как нашли знаменитого «банкира Бога» Роберто Кальви. Она подчеркнула, что BSTS имеет богатый опыт таких акций. Достаточно вспомнить теракты, совершенные в 1979 г. одной из организаций тамплиеров. Ян Вильсон попытался расследовать их и даже сумел выйти на осведомителя, но дело закончилось тем, что эта женщина бесследно исчезла. Мы сразу вспомнили слова Джованни о том, что «они» пытались повлиять на Яна Вильсона. Возможно, он имел в виду именно этот эпизод.

Мы вплотную столкнулись с интересами современных тамплиеров, когда познакомились с одним из основателей BSTS, который не только заявил, что является носителем одного из самых высоких титулов среди Габсбургов, но и сообщил, что он — активный тамплиер. Выказав живой интерес к нам самим и нашей работе (которая на том этапе не слишком продвигалась), он затем бесследно исчез и более не появлялся на собраниях BSTS.

Тамплиеры — не единственные кандидаты на роль лидеров этой странной кампании, развернутой против нас. Если Джованни действительно был членом раскольничьей группировки в Приорате Сиона и передал нам некоторые из их секретов, мы вполне могли оказаться под «колпаком» у Приоров. Как мы выяснили (см. главу 6), Туринская Плащаница всегда была предметом неподдельного восхищения Приората, но, чем более приближаешься к разгадке причины этого, тем меньше им это нравится.

Впрочем, возможно, нам следовало опасаться отнюдь не Приората. В конце концов, в сохранении тайны Плащаницы были заинтересованы и другие силы. В то же время мы поняли, что, когда будет воспринята и понята истинная весть, которую несет изображение на Плащанице, на карту окажется поставлено нечто несоизмеримо большее, чем несколько научных репутаций. Даже раскрытие тайны личности и цели создателя Плащаницы, как мы выяснили, по сути, равнозначно открытию сундука Пандоры, поскольку в секрете этой ткани заключена иная, несравненно более значительная и важная тайна.

## «ИТАЛЬЯНСКИЙ СОБРАТ ФАУСТА»

*Леонардо создал... учение настолько еретическое, что он более не был связан... ни с какой религией.*

*Джордже Вазари, «Жизнеописания художников» (1550) (эта фраза была изъята из последующих изданий)*

Заговоры, все равно — реальные или мнимые, могут порой казаться увлекательными и даже слегка романтическими, но мы вскоре сознаем, что они не служат никакой другой цели, кроме отвлечения внимания.

Мы просто не имели права не воспользоваться подсказками, которые нам предложили не только Джованни, но и малышка Эбигейл и целый ряд посетителей выставки в Бате, заявившие, что Плащаницу сфабриковал Леонардо да Винчи и что он сам, по крайней мере отчасти, послужил натурной моделью для нее. С тех пор, после начального этапа наших исследований, появилось множество негативных комментариев и отзывов по поводу нашего таинственного источника информации. Синдонисты обозвали всю нашу работу «ничего не стоящим делом» именно потому, что мы использовали конфиденциальную информацию. Однако никто еще не укорял полицию за то, что она пользуется услугами информаторов, если это шло на пользу дела. Главное — чтобы их сведения помогали найти доказательства. Мы считаем, что эта аналогия вполне уместна здесь.

Однако, в отличие от многих синдонистов, мы не настроены скептически в отношении данных радиоуглеродной датировки (хотя мы и признаем, что она иногда оказывается неточной) и считаем, что она столь же приемлема, как и любой другой научный метод исследования Плащаницы, включая и те, что использовались членами STURP в 1970-е гг. Результаты радиоуглеродной датировки указывают на конкретный исторический период, на котором необходимо сосредоточить внимание, и мы очень скоро поняли, что это — не только примерное время фабрикации мнимой реликвии, но и время жизни Леонардо да Винчи.

Конечно, основной период, на который указывает радиоактивная датировка — 1260—1390 гг., — значительно предшествует датам жизни Леонардо (1452—1519). Однако Тедди Холл считает допустимой верхней границей датировки 1500 год — когда Леонардо исполнилось 48 лет. В любом случае фальсификатор, обманувший все человечество, был достаточно зрелым и понимал, что для создания мнимой священной реликвии не подходит совсем новая материя. Поэтому он вполне мог воспользоваться кустом старого льняного полотна. Право, это похоже на злую иронию судьбы, когда синдонисты, оспаривающие достоверность нашей работы, используют данные радиоуглеродной датировки, заявляя, что даты жизни Леонардо не совпадают со временем фабрикации реликвии! Право, кульбиты их логики порой не знают меры.

Гипотеза о Леонардо как создателе Плащаницы представляется нам вполне убедительной, хотя одна проблема с хронологией все же существует. Как мы уже видели,



большая часть имеющейся исторической литературы относит время создания реликвии к 1350-м годам, то есть за целый век до Леонардо, родившегося в 1452 г. Однако история начального этапа существования Плащаницы до тех пор, пока она не стала общепризнанной святыней, представляется весьма туманной. Кроме того, известны гипотезы о том, что Лирейская Плащаница была заменена новой, более удачной «святыней». Мы попытались найти убедительные доказательства того, что такая замена действительно имела место (см. главу 6).

С нашей стороны было бы проявлением неблагодарности обойти молчанием комментарии, поддерживающие нашу версию о причастности Леонардо к фальсификации Плащаницы, и поэтому вполне естественно вначале поговорить об этой выдающейся и загадочной личности.

Леонардо — это, пожалуй, единственный кандидат на роль создателя Плащаницы. Пьер Барбе попытался продемонстрировать невероятность того, что этот образ — дело рук человеческих, суммировав все те атрибуты, которые потребовались бы фальсификатору, в следующей фразе: «Если бы это было делом рук фальсификатора, он должен был бы быть сверхгениальным анатомом, физиологом и художником, гением совершенно непревзойденного уровня, чтобы взяться за подобный труд».

Упоминание имени Леонардо как создателя Плащаницы давно считается неопровержимым фактом у свободомыслящих синдонологов, поскольку очевидно, что реликвия — явная подделка и за ней стоит личность поистине гениального фальсификатора. Этот фальсификатор должен был быть фантастически одаренной личностью и использовать особый метод, настолько уникальный и опередивший свое время, что он до сих пор отказывается раскрыть свои секреты ученым и экспертам. Такой человек должен был быть выдающимся новатором, способным выйти за рамки привычных по тем временам методов, а также смелым исследователем, дерзнувшим, к примеру, проверить на практике анатомические особенности распятия. Леонардо, как утверждают в своей книге «Безмолвный свидетель» Питер Брент и Дэвид Рольф, был «единственным человеком, сочетавшим в себе талант художника, техническую изобретательность и глубокий психологизм, человеком, способным столь успешно фальсифицировать образ».

Конечно, для большинства верующих сама мысль о том, что Плащаница создана руками человека, представляется нелепой и кощунственной. Тем не менее имя Леонардо в связи с Плащаницей время от времени всплывает в литературе. Так, Ян Вильсон высказывал предположение, что создателем Плащаницы, видимо, был «загадочный Леонардо, живший в то же время». Ноэль Каррер-Бриггс утверждал, что широчайшие «познания художника (имеется в виду неназванный создатель Плащаницы. — *Пер.*) в анатомии человека соперничают с познаниями Леонардо да Винчи... хотя он, по-видимому, жил и работал в полной неизвестности в Бургундии в XIV в.». Возникает резонный вопрос: возможно ли предположить, чтобы человек, наделенный таким гением, остался совершенно неизвестным в истории?

Иногда имя Леонардо упоминают и сторонники подлинности реликвии, но — лишь для того, чтобы воздать ему хвалу, звучащую как лукавая ирония. Не так давно немецкий исследователь Хольгер Керстен писал: «Даже гений, обладающий более высоким мастерством и талантами, чем сам Леонардо да Винчи, был бы не в силах создать подобный шедевр».

Само постоянство, с которым имя Леонардо упоминается в подобном контексте, является верным индикатором того, что даже эти авторы прекрасно сознают, что Леонардо — не просто самый вероятный, а фактически *единственный* кандидат на роль создателя

этой подделки. По сути, поскольку есть серьезные основания считать, что Лирейская Плащаница — не та же самая реликвия, что всем известная Туринская Плащаница, — личность создателя последней представляется самоочевидной. Добавьте к этому несомненное сходство лица самого Леонардо с Человеком на Плащанице, и совпадений окажется слишком много, чтобы считать их случайностью.

Итак, по мнению многих и многих, гением, стоявшим за появлением Плащаницы, был Леонардо. Первым эту идею высказала Ноэми Габриэли, член секретной комиссии при архиепископе Туринском, работавшей в 1969—1973 гг. (см. главу 1), впоследствии — директор Пидмонтской художественной галереи. Точнее говоря, она считала, что создателем реликвии был мастер школы Леонардо, поскольку ей удалось обнаружить сходство теневой моделировки лица Человека на Плащанице с живописной манерой, изобретенной Леонардо и широко использовавшейся его учениками. Исследовательница зашла настолько далеко, что провела параллель с Ликом Спасителя на фреске Леонардо «Тайная Вечеря». Что касается метода, то Габриэли заявила, что изображение фигуры не написано непосредственно на полотне, а представляет собой результат ксилографической печати, при которой изображение сперва было написано глиной или желтой охрой на особом куске ткани, который затем прижимали к ткани Плащаницы специальной деревянной печатной формой. Эта техника использовалась на заре книгопечатания. Версия Габриэли была отклонена сторонниками подлинности Плащаницы, которые попросту отвергли ее, не удосужившись даже проанализировать ее аргументы, зато сопроводили высокомерными комментариями и ироническими сомнениями в ее компетентности и даже психическом здоровье. Однако, хотя мы сочувствуем ей в отношении тех оскорбительных отзывов, которых она удостоилась от сторонников Плащаницы, ее предположение не может считаться обоснованием характерных черт изображения, сформулированных STURP.

Габриэли, как и многие другие до нее, не заметила сходства между лицом маэстро и Ликом Человека на Плащанице. Насколько нам известно, первым об этом сходстве заговорил Энтони Харрис в своей изданной в 1988 г. книге «Пресвятая Дева и святая блудница». Изложение гипотезы о том, что лицо на Плащанице — это уникальный автопортрет мастера, составляет небольшую часть книги, которая посвящена исследованию тайного культа и церкви Марии Магдалины, процветавшего во Франции. Тот факт, что Харрис провел эту параллель, буквально поразившую исследователей, говорит в его пользу, но, к сожалению, Харрис не смог объяснить, как конкретно Леонардо сумел осуществить эту опасную и кощунственную акцию. Харрис предполагает, что изображение было исполнено красной охрой — техника, выдающимся мастером которой был Леонардо, — или каким-то порошковым пигментом в манере Уолтера Маккроуна. Ни то, ни другое предположение неверны. Однако Харрис, не утруждая себя доказательствами, утверждает, что Леонардо запечатлел себя, глядя в зеркало и балансируя на цыпочках, чтобы создать эффект чрезмерно вытянутого тела.

Наконец, благодаря весьма показательному совпадению, мы узнали, что итальянская исследовательская группа под названием «Проект Люче» практически пришла к таким же выводам, что и мы, и притом — в то самое время, когда мы изучали эту тему. В марте 1993 г. журнал «Oggi» опубликовал интервью с основательницей и руководителем группы, Марией Консолата Корти, под сенсационным заголовком: «Claromoso: L'Uomo della Sacra Sindone è Leonardo!» («Установлено: Человек на Святой Плащанице — это Леонардо!»). Корти и ее коллеги обратили внимание на явные черты сходства между Леонардо и Человеком на Плащанице, и их исследование убедило их в том, что на реликвии действительно запечатлен автопортрет маэстро. Исследователи считали, что заказ на это творение Леонардо получил от турецкого султана Константинополя, знаменитого Баязета, хотя привели крайне мало аргументов в доказательство подобной гипотезы. Не ответили они и на вопрос о том, в какой именно технике Леонардо создал свой шедевр. Исследователи лишь предположили, что

изображение было выполнено с использованием крови, пота и других телесных жидкостей, но не смогли ничего сказать о том, как именно они применялись.

Корти также упомянула о том, что Леонардо экспериментировал с камерой-обскурой, и высказала предположение, что изображение на реликвии, возможно, представляет собой «первый опыт с фотографическим негативом», имея в виду, что маэстро мог попытаться достичь того же эффекта средствами живописи.

Это утверждение — еще один пример хорошо известного феномена, когда одни и те же идеи одновременно появляются в двух разных местах. Статья в «Oggi» появилась всего за три дня до публикации нашей работы аналогичного содержания на страницах лондонской «Evening Standard». Время выхода публикаций, а также тот факт, что в статьях были помещены фотографии, соответственно, Марии Корти и Линн Пикнетт, держащих в руках увеличенные фотоснимки лица Леонардо/Человека на Плащанице, вызвали настоящий приступ паранойи у синдонистов, в особенности — у членов французской организации CIELT, которые восприняли факт появления схожих публикаций как свидетельство некоего заговора, очевидно, на том основании, что оба автора, запечатленных на фото, — женщины!

В попытке установить личность фальсификатора мы стремились найти кого-то, кто был в состоянии создать настолько совершенную и беспрецедентную технику, что ее тайну не в силах разгадать даже ученые XXI в. Этот неведомый гений должен был обладать выдающимися познаниями в анатомии и настоящей жадой совершенства, выходявшего далеко за рамки требований тогдашней не слишком критичной публики.

Передовые идеи и изобретения Леонардо — разного рода летательные аппараты, бронированные автомобили, скафандры для глубоководных погружений и контактные линзы — слишком хорошо известны, чтобы останавливаться на них более подробно. Любопытно, что одно из самых перспективных изобретений Леонардо — велосипед — известен гораздо меньше.

Спустя полвека после кончины маэстро скульптор Пом-пео Леони, в ужасе от того, с какой беспечностью разбазариваются и исчезают рукописи и бумаги Леонардо, спешно скупил все, что еще уцелело, и сделал все, что в его силах, чтобы найти и спасти остальное. Леони привел в порядок и каталогизировал собранные материалы. Разрозненные листы были собраны и склеены в альбом, известный сегодня как «Кодекс Атлантикус». Таким образом, оборотные стороны этих листов почти 400 лет пребывали в неизвестности. В 1960-е годы эти листы были осторожно отклеены, чтобы узнать, что находится на их оборотной стороне. На одном из них были найдены грубые (в обоих смыслах этого слова) рисунки, выполненные рукой одного из юных учеников Леонардо, в том числе и карикатуры на молодого слугу по имени Салаи и (предположительно) на самого Леонардо. В одном углу листа находилась карикатура на юношу, а в другом — исполненное той же рукой изображение велосипеда. Очевидно, оба рисунка были выполнены с натуры.

Некоторые ученые были настолько шокированы удивительно современным дизайном велосипеда, что отказались признать аутентичность рисунка, заявив, что это — современное изображение, помещенное здесь шутки ради (хотя история «Кодекса» известна и не дает никаких поводов для сомнений). Они стояли на своем до тех пор, пока не было проведено специальное историко-детективное расследование, показавшее, что рисунок действительно относится к временам Леонардо. Доказательством явилось то, что в одной из его рабочих записных книжек (так называемом «Мадридском кодексе», датируемом тем же временем — ок. 1493 г.) фигурирует механизм цепной передачи, используемый на велосипедах. Видимо, ученик просто перерисовал одно из изобретений Леонардо. Конструкция машины Леонардо практически идентична дизайну современных велосипедов; у нее два равновеликих колеса, а

педали соединены с цепью, передающей усилие на заднее колесо. Самое поразительное заключается в том, что эскиз Леонардо как бы предвосхищает все основные этапы конструктивной эволюции велосипеда.

Первый современный велосипед был изобретен в 1817 г. и приводился в движение велосипедистом, который просто отталкивался ногами на манер самоката. Развитие велосипеда шло неспешными темпами: вскоре у него появились педали, хотя поначалу они использовались для управления: один поворот педалей соответствовал одному обороту колеса. Отсюда и огромные передние колеса при крошечных задних (знаменитый тип «пенни-фартинг»<sup>36</sup>). Двигались велосипеды медленно, и езда на них была весьма трудным делом. Со временем, где-то после 1900 г., появились цепь и шестеренчатая передача, что позволяло заднему колесу делать несколько оборотов при одном повороте педалей. Эта медленная эволюция, в которой участвовали многие фабрики, изобретатели и предприниматели, заняла не менее восьмидесяти лет, а Леонардо преодолел весь этот путь одним махом, да еще более 400 лет тому назад. К тому же по тем временам идея путешествия на велосипеде была куда более оригинальной, чем мечты о полете.

Леонардо был и первопроходцем в области анатомии. Он одним из первых начал рассекать трупы, стремясь понять, как устроено и действует человеческое тело. О его неизменном стремлении к совершенству хорошо сказал один автор, Мартин Кигли, в книге «Магия теней»: «Леонардо тратил часы, дни и даже недели на изучение строения мускулов животного, изображенного где-то на заднем плане картины, и потому у него все передано с безупречным совершенством».

Если бы Леонардо поручили написать Распятие, можно не сомневаться, что он изучил бы анатомию тела в этой позе и уловил бы мельчайшие физиологические изменения, обусловленные данным видом казни. Помимо всего прочего, он наверняка выяснил бы правильное положение гвоздей, вбитых в запястья и лодыжки. Тем не менее он так и не написал сцены Распятия, хотя в его записных книжках есть упоминания о том, что он действительно изучал его анатомические особенности. Так, под 1489 или 1490 г. есть одно, давно озадачившее биографов упоминание о странном предмете, похищенном Леонардо: «...кость, в которой Джан Джакомо де Беллинцона пробил отверстие и из которой он легко извлек гвоздь...»

Для нас представляется вполне вероятным, что Плащаница — это в некотором смысле автопортрет маэстро. Об этом нам поведал (и немало) не только Джованни. Новейшие данные компьютерного анализа полотна «Мона Лиза» показали, что Леонардо не упускал возможности использовать свой собственный портрет в работе над изображениями совсем других людей. Кроме того, несмотря на иронические замечания членов BSTS, он реально похож на Человека на Плащанице, как то подтвердили данные нашего импровизированного опроса. Есть глухие намеки на то, что для создания своего загадочного шедевра, оставленного потомкам, маэстро использовал нечто вроде архаической техники фотографии. Кроме того, мы уже говорили о том, что им двигало откровенное разочарование в учении и практике католической церкви, проистекающее отчасти от его занятий магией и алхимией, и отчасти от его собственных антихристианских воззрений. Нам надо было каким-то образом получить доказательства всего этого. Мы, словно в классическом детективном романе, должны были доказать, что Леонардо действительно располагал «средствами, мотивами и возможностями» для создания этой уникальной поддельной реликвии.

---

<sup>36</sup> Это название связано с соотношением размеров и номинала у пенни и фартинга. Последний был самой мелкой монетой и равнялся... пенни. Примерно таким же было и соотношение диаметров переднего и заднего колес у ранних велосипедов. (*Прим. пер.*)

Для начала надо сказать, что не сохранилось достоверных доказательств того, что Леонардо занимался магией и алхимией или состоял в некоей тайной организации. Он никогда, по крайней мере публично, не высказывал особого энтузиазма в отношении таких вещей, как гадание и предсказание будущего, которые (пусть даже будучи ошибочными) являются главной целью магии. Тем не менее его имя фигурирует в «Секретных досье» Приората Сиона, где Леонардо значится как один из великих магистров ордена. И хотя доказательства подлинности самих этих досье отнюдь не являются неопровержимыми, это, во всяком случае, можно истолковать как намек на то, что Леонардо был известен в «еретических» кругах и являлся по меньшей мере их членом. Кроме того, однажды нам попала розенкрейцеровская афиша XIX в., на которой Леонардо был изображен в виде легендарного «Хранителя Грааля» — Иосифа Аримафейского. Это опять-таки ничего не доказывает, за исключением разве что того, что он пользовался известностью в эзотерических кругах благодаря своей давней репутации оккультиста. Есть данные, что видный историк оккультизма, госпожа Френсис Иейтс (1899—1981), называла Леонардо человеком «розенкрейцеровского образа мыслей», — достаточно смелое заявление для ученого.

Розенкрейцеровское движение, известное своими тесными связями с алхимией и развитием масонства, как таковое не существовало до 1614 г., когда из Германии начали появляться документы, рассказывающие о тайном братстве магов.<sup>37</sup> В них утверждалось, что основателем этого ордена был Христиан Розенкрейц, который прожил до 106 лет и был похоронен в 1484 г. в необыкновенной усыпальнице. Судя по этим документам или, лучше сказать, манифестам, написанным Андреа, розенкрейцеры были алхимиками и магами, каббалистами и герметистами. Современные комментаторы считают, что никакого Христиана Розенкрейца на самом деле не существовало и что вся его древняя генеалогия — не более чем выдумка или метафора. Очень многие исследователи считают розенкрейцеров непосредственными предшественниками современного масонства.<sup>38</sup>

Фамилия «Розенкрейц» означает «розовый крест», являющийся мощным алхимическим символом, который имеет весьма мало отношения к христианству, зато служит одним из излюбленных знаков в символике Приоров Сиона. Даже если его корни лежат в сфере алхимии, ничто не препятствовало ему пользоваться известностью во времена Леонардо. По всей видимости, у самих розенкрейцеров тоже был предшественник (коими могли быть, а могли и не быть тамплиеры), и этот орден или другая аналогичная организация могла быть широко известной в кругах алхимиков и эзотериков при жизни Леонардо.

И все же это не совсем то, что имела в виду Френсис Иейтс. Иметь «розенкрейцеровский образ мыслей» — это явный намек на еретические взгляды, широкий

---

<sup>37</sup> История «Манифестов розенкрейцеров» и последующего быстрого роста и развития этого движения рассказывается в книге Френсис Иейтс «Розенкрейцеровское просвещение», в которой опубликованы переводы нескольких полных текстов манифестов. Другой подробный обзор можно найти в книге Кавендиша.

<sup>38</sup> Человек, которого обычно считают автором розенкрейцеровских манифестов — Иоганн Валентин Андреа, причастный также к созданию Христианских союзов — широкой сети тайных обществ, целью которых было хранение эзотерических знаний, коим угрожала инквизиция. Некоторые исследователи считают, что эти группы либо трансформировались в систему масонских лож, либо активно повлияли на нее. Орден Приорат Сиона утверждает, что Андреа был его семнадцатым великим магистром. Более подробно об этом см. в книге Бейджента, Ли и Линкольна «Святая кровь и Святой Грааль».

круг эзотерических познаний и интересов, развитый интеллект. Это нечто вроде ореховой скорлупы, внутри которой — личность Леонардо.

Важно отметить: писания самих розенкрейцеров свидетельствуют о том, что они придавали особое значение изображению на Плащанице. В их книге, датируемой 1593 г., есть таинственное изображение с надписью «Ноев ковчег», на котором запечатлена обнаженная фигура бородатого мужчины, наложенная на схему ковчега, который поделен на отсеки в соответствии с астрологическими параллелями.<sup>39</sup> Так вот эта фигура очень похожа на Человека на Плащанице.

Эта же фигура не столь очевидна на сложных схематических композициях великого английского розенкрейцера (также являвшегося одним из великих магистров Приората Сиона, если верить «Секретным досье») Роберта Фладда. Фигура, изображающая Адама Кадмона<sup>40</sup>, лежит на спине. Колени Адама чуть приподняты, а руки сложены на чреслах. Это положение в точности совпадает с реконструкцией, выполненной художницей Изабель Пичек (см. главу 7).

Френсис Амелия Иейтс в своей книге «Джордано Бруно и герметическая традиция» размышляет: «Могло ли ускользнуть из поля зрения Мага, что личность типа Леонардо склонна координировать свои математические и механические штудии и изыскания с творчеством художника?»

Учитывая образ мыслей Леонардо и его место в истории, а также эпоху, в которую он жил, было бы крайне странно, если бы он не проявлял интереса к эзотерике и различным алхимическим экспериментам. Как мы вскоре увидим, для эрудированного и пытливого мыслителя его времени не существовало никаких проблем с совмещением в своем лице ученого и адепта магии, с тем чтобы, с одной стороны, отрицать Божественную природу Иисуса, а с другой — изображать архангелов и прочие архетипы архаического сознания. Для них отнюдь не казалось невозможным допускать циничные высказывания о господствующей религии и в то же время посвящать все силы ума, сердца и души участию в мистериях и церемониях, цель которых — установить контакт с той самой силой, которая именуется ужасным словом «преисподняя» и которую сегодня можно охарактеризовать как наиболее темные и труднодостижимые глубины подсознания.

Одна из проблем, с которой сталкиваются сегодня многие исследователи, говорящие о связях Леонардо с магией, заключается в том, что эпоху Возрождения принято считать некой «научной» революцией, в которой якобы не было места колдовству и ритуалам. На самом деле такой взгляд абсолютно неверен.

---

<sup>39</sup> Эта схема воспроизведена в целом ряде книг о розенкрейцерах и каббале (см., например, книгу *Spence*), но первоначально она была помещена в труде Ариуса Монтануса (*B. Arius Montanus*) «*Antiquitatum Judaeorum Libri IX*». Экземпляр этой книги, хранившийся в Британском музее, считается украденным. За эту информацию мы выражаем признательность Гарету Медуэю.

<sup>40</sup> Согласно каббалистической традиции, существовало два Адама: Адам Кадмон — «первоначальный всечеловек», сотворенный Богом как носитель духовного начала, и Адам Афар («перстный человек», т. е. сотворенный из персти праха), плотский Адам, потомкам коего, уже согласно христианскому учению (преп. Никита Стифан, св. Симеон Новый Богослов и др.), предстояло стать оболочкой для воплощения Бога-Слова. (*Прим. пер.*)

Раннее итальянское Возрождение являло собой подлинный взрыв искусства, науки и культуры, который успешно преодолевал и рассеивал интеллектуальную тьму и обскурантизм эпохи Средних веков. В искусстве и архитектуре возникали все новые и новые методы, совершались невиданные прежде открытия, шли активные поиски новых идей и жаркие дискуссии вокруг них.

Прежде громадное большинство свободомыслящих интеллектуалов пребывали в трепете перед несокрушимой и всеподавляющей властью Церкви, словно зайцы, замершие от ужаса в ослепительных лучах автомобильных фар на ночной дороге, не в силах двинуться с места и тем обрекаяющие себя на верную смерть. Во времена Леонардо было заурядным явлением, когда человек, осмелившийся выйти за рамки установленных Церковью границ познания, попадал в руки инквизиции.

Истинные мотивы столь бурного взрыва свободной мысли и духовных исканий представляли собой отражение внезапных и радикальных изменений в сознании человека и осмыслении им своего места в мире. Традиционные формы Церкви не могли дать удовлетворяющего объяснения этих перемен. Изобретение печатного станка явилось важным фактором в распространении идей, но причина изменений заключалась не в этом. По традиции принято считать, что истоками эпохи Возрождения явилось падение Византийской империи, рухнувшей в 1453 г. под ударами турок, что повлекло за собой массовый отток в Западную Европу книг с творениями античных классиков. Однако это — весьма упрощенное объяснение.

Госпожа Френсис Иейтс в своих книгах показала, что важное влияние на интеллектуальный расцвет эпохи Возрождения оказал невиданный интерес к идеям, которые сегодня принято именовать «оккультными».

Нам, по крайней мере на первый взгляд, показалась нелепой сама эта идея. Мы склонны видеть в эпохе Возрождения отправную точку века науки, а самого Леонардо считать «первым ученым», что для современного сознания представляет собой диаметрально противоположность магии и оккультизму. Но подобная оценка — в значительной мере результат эволюции современной культуры. Чтобы понять эпоху Возрождения, мы должны сперва отказаться от привычки делить сферу науки на области, отвергая и игнорируя те из них, которые не укладываются в рамки наших представлений.

Между тем сама суть мышления эпохи Возрождения сводилась к тому, что нет и не должно быть никакого разделения: все является частью единой великой сокровищницы Знания. Сегодня мы рассматриваем науку и искусство как две совершенно разных, практически не пересекающихся сферы человеческой деятельности, и эта мысль положена в основу нашей современной системы образования, но во времена Леонардо все обстояло далеко не так. Художники (в широком понимании этого слова) в ту эпоху были философами, поэтами, инженерами, музыкантами, учеными и — оккультистами. По сути, механика тогда рассматривалась как одно из ответвлений магии, ибо и та, и другая сфера были посвящены постижению законов природы и овладению ими.

Лишь значительно позже, во второй половине XVI в., между различными областями познания произошел раскол, и на месте прежде единого Знания разверзлась пропасть. Новая, невиданная прежде свобода мысли привела к тому, что под вопросом оказались бесспорные прежде догматы Церкви. Кульминацией этого процесса неизбежно явилась Реформация (многие видные деятели Реформации, в частности, Генрих Корнелиус Агриппа Неттесгеймский (1486—1535), были причастны к возникновению движения Реформации). Католическая церковь, собравшись с силами, дала ей отпор, развернув движение Контрреформации, опорой для которого служили инквизиция и лояльные к католицизму

монархи Европы, прежде всего — короли Испании. В итоге Европа оказалась втянутой в водоворот религиозных войн и разгул насилия, и оккультизм в очередной раз был оттеснен в подполье. Чтобы выжить, образованные люди были вынуждены публично отречься от оккультных корней своих убеждений. Но, оказывается, оккультизм и в таких условиях сумел уцелеть и волновал умы великих людей много лет спустя. Так, например, Исаак Ньютон (1642—1727) на протяжении всей своей долгой жизни уделял куда больше внимания различным алхимическим опытам, чем изучению оптики, закона всемирного тяготения или исчислению бесконечно малых чисел. Известный немецкий математик и философ Готфрид Вильгельм Лейбниц (1646—1716) был розенкрейцером, считавшим математику всего лишь первым этапом в рамках системы, которая в равной мере применима как к духовным, так и к чисто земным вопросам. Даже такой архирационалист, как Рене Декарт (1596—1650), имел нечто вроде легкого флирта с розенкрейцерством.<sup>41</sup>

Иейтс убедительно доказывает, что вклад оккультизма в так называемое современное научное мышление явно недооценен. Приведем всего один из ее примеров. Нам часто говорят, что одним из величайших триумфов науки над суевериями явилось неопровержимое доказательство того, что наша Земля — это отнюдь не центр Солнечной системы и что она вращается вокруг Солнца. Однако, когда Николай Коперник (1473—1543) выдвинул свою гелиоцентрическую теорию, первыми ее приверженцами стали именно алхимики, ибо она согласовалась с одним из их основополагающих принципов, гласящих, что самой мощной магической силой обладает Солнце. Показательно, что во введении к изложению своей теории Коперник цитировал один из важнейших трудов по алхимии — «Асклепий», а в числе наиболее рьяных его сторонников был Джордано Бруно, один из крупнейших эзотериков и алхимиков XVI в. Иейтс задает резонный вопрос: получила бы гелиоцентрическая теория такое признание, если бы не тот энтузиазм, с которым ее поддерживали оккультисты.

Иейтс видит основной «секрет» истоков Возрождения в пробуждении интереса к оккультным идеям и всему тому, что говорится в них о природе и месте человека. И вместо того, чтобы связывать Возрождение с агонией великой Византийской империи, маститая исследовательница считает, что важный импульс, данный Ренессансу, исходил от более близкого источника — преследований евреев в Испании. Дело в том, что еврейство издавна было хранителем различных мистических и магических традиций, наиболее значительная из которых — каббала, чрезвычайно сложное эзотерическое учение, утверждающее, что оно якобы знает и раскрывает в своей практике важнейшие тайны мироздания. Спасаясь от жестоких гонений, евреи были вынуждены эмигрировать, унося свои идеи с собой. Репрессии достигли своей кульминации в 1492 г., когда все евреи были насильственно выдворены из Испании, следствием чего незамедлительно стало знакомство с каббалой новой, христианской аудитории. По сути дела, именно христианизированная версия каббалы явилась тем краеугольным камнем, на котором возник новый, динамично развивающийся оккультизм.

В этой связи следует выделить два важнейших фактора: неоплатонизм и оккультная алхимия. Оба они в эпоху Возрождения переживали новый подъем. Неоплатонизм представлял собой дальнейшее развитие классической философии Платона, которую большинство историков считают рационалистической, протонаучной философской системой. Однако это не совсем так: она утверждает, что человек — частица Божественного начала на земле, пребывающая в плену в этом несовершенном мире, которая теоретически

---

<sup>41</sup> Рассказ о дискуссии, посвященной влиянию оккультного мышления на развитие научных методов, изложен в 17-й главе книги госпожи Иейтс «Искусство памяти».



может реализовать свою Божественную составляющую путем овладения оккультными знаниями и законами.

Герметизм, или алхимия, — это философия, основанная на трудах «Асклепий» и «Герметический корпус», автором которых, по преданию, считается знаменитый древнеегипетский маг Гермес Трисмегист. Первый из этих трудов был известен в Европе еще в Средние века, тогда как второй получил известность лишь после того, как его в середине XV в. заново открыл и перевел на латынь флорентинец Марсилио Фичино, прозванный современниками «вторым Платоном». Затем, в 1486 г., другой итальянец, Пико делла Мирандола (1463—1494) опубликовал трактат о каббале. С ней его познакомили испанские евреи, включая и загадочную личность, известную под именем Флавий Митрадат, который, как сегодня установлено, специально «редактировал» каббалистические тексты, чтобы сделать их более приемлемыми для христиан. Итак, этим трем системам — неоплатонизму, алхимии и каббале — предстояло коренным образом трансформировать дух эпохи.

На всем протяжении Средних веков Церковь, на правах единственного хранителя истины, учила, что человек — существо слабое, ничтожное, порождение первородного греха, зависящее исключительно от Божьего милосердия, которое одно поддерживает его жизнь и, если человеку особенно посчастливится, спасает его от загробных мук в пламени ада. В эпоху Средневековья небеса определялись не как обитель наслаждений, а как место, где нет и не может быть страданий<sup>42</sup>. На фоне таких перспектив ничто не побуждало человека стремиться к расширению своих воззрений, не способствовало формированию здорового и жизнелюбивого сознания. В то же время философия герметизма, или, как ее чаще называют, алхимия, утверждала возвышенную природу души человека, постулируя, что каждый человек — это потенциальный бог. Алхимики учили, что каждый может раскрыть и реализовать заложенный в нем потенциал божественности, если приобщится к тайным знаниям, донесенным до него из глубин прошлого, передаваясь от посвященного к посвященному.

И вдруг все стало возможно и позволено: прежние препоны пали. Мир предстал увлекательным и захватывающим местом изучения и познания всего и вся, где можно было бесстрашно экспериментировать и, в рамках законов природы, управлять происходящим. Слава гениев Возрождения — не что иное, как взрыв коллективного самосознания, импульс которому дала оккультная идея о человеке как о Богоподобном создании, приходящем в этот мир, как впоследствии писал английский поэт Уильям Вордсворт (1770—1850), «Оставляя за собой // Облака сиянья Славы».

Конечно, оккультные идеи возникли и получили известность задолго до эпохи Возрождения. Особенно преуспели в формировании идеологического фона эпохи алхимики. Однако их идеи были внезапно подхвачены молодыми учениками, преисполненными энтузиазма первооткрывателей, видевшими в этих воззрениях средство преодоления интеллектуальной бесплодности Средневековья и начавшими с возврата к захватывающей дух свободе классической античности.

---

<sup>42</sup> В позднем Средневековье в католической церкви возникло учение о третьем измерении загробного мира — чистилище, куда попадают души людей, совершивших грехи достаточно серьезные и потому не властных войти в рай, но в то же время не настолько безнадежных, чтобы оказаться в аду. Считалось, что в чистилище (лот. пургаторий) такие души проходят очищение от грехов и будут прощены на Страшном суде Божьем. Учение о чистилище — одно из уклонений католической доктрины от учения отцов Семи Вселенских соборов, сохраняемого в православной церкви. *(Прим. пер.)*

Страной, где сформировалась философия герметизма и началось бурное развитие Возрождения, суждено было стать Италии. По иронии судьбы это во многом объяснялось тем, что именно там авторитет папы был значительно слабее, чем в других странах. Дело в том, что государства, существовавшие на территории Италии, видели в папе политического соперника и стремились ограничить до минимума власть Церкви. Из Италии этот возрожденческий «Нью Эйдж» начал распространяться по всей Европе, пока Церковь не осознала, что она, так сказать, излишне расслабилась, и попыталась вновь вернуть мир обратно в Средние века. Но там, куда успел проникнуть новый дух, он заявлял о себе творениями живописи, архитектуры и литературы, хотя его истоки, если воспользоваться термином Френсис Иейтс, коренились в новой оккультной философии. Исследовательница проследила прямую преемственность и эволюцию этих взглядов из Италии середины XV в. через труды немецкого мага Агриппы, великого герметика и пророка Джордано Бруно и мага елизаветинской эпохи Джона Ди (конец XVI в.) вплоть до зарождения розенкрейцерского движения в начале XVII в. и далее.

Оккультная философия стоит за всеми идеями и устремлениями эпохи Возрождения, и ее просто невозможно отделить от него, ибо именно в характерно оккультном мышлении кроются корни туманного символизма Ренессанса. Одной из главных реликвий и «орудий производства» мага-алхимика является его талисман. Фичино был одержим идеей талисмана. Хотя его часто считают синонимом таких понятий, как амулет и оберег, на самом деле талисман — это нечто гораздо большее. Считается, что он привлекает некие магические силы, которым он посвящен. Многие полотна и скульптуры эпохи Возрождения вполне можно считать талисманами. Так, например, полотно Сандро Боттичелли (1444—1510) «Весна» — не что иное, как талисман, призывающий милость Венеры. Век спустя в Амстердаме знаменитый Рембрандт (1606—1669) запечатлел на своих полотнах элементы каббалистики.

В свете наших изысканий весьма важно и показательны, что именно Флоренция оказалась тем местом, где объединились три составляющих Возрождения — неоплатонизм, алхимия и каббалистика, — и объединились особенно плодотворно и творчески продуктивно. А своего рода катализатором этого взрывного интеллектуального развития стал не кто иной, как Аорен-цо Медичи Великолепный (1450—1492), правитель Флоренции и видный покровитель Андреа дель Верроккьо (1436—1488), который, как мы вскоре увидим, был одним из главных носителей идей Возрождения в молодые годы Леонардо.

Двор Медичи до такой степени горел желанием превратить Флоренцию в центр культуры и научной мысли, что дед Лоренцо, Козимо, посылал агентов по всему Средиземноморью с заданием скупать древние манускрипты, считающиеся утраченными. Самую высокую цену они заплатили за «Герметический корпус», который Козимо спешно приказал перевести. Честь выполнить этот труд была столь велика, что Марсилио Фичино, по преданию, отложил свой перевод полного собрания творений Платона и приступил к работе над переводом «Корпуса».

Сам Фичино написал или перевел многие из классических трудов по оккультизму эпохи Возрождения, такие, как «Орфика» (сборник гимнов в честь языческих богов) и «Де триплика вита»<sup>43</sup> (трактат об астральной магии и талисманах), и был воспитателем и учителем самого Лоренцо, а впоследствии — его детей. Пико делла Мирандола, крупнейший авторитет по христианской каббалистике, написал свой знаменитый трактат именно во Флоренции, после того как Лоренцо предложил ему свое покровительство и защиту от

---

<sup>43</sup> «Де триплика вита» (*лат.* De triplica vita) — «О тройственной жизни». (*Прим. пер.*)

инквизиции. Как это ни странно для того времени, во Флоренции при Лоренцо терпимо относились к евреям. Действительно, он часто личным вмешательством останавливал гонения на евреев в других государствах Италии, превратив ее в почти идеальное убежище для всех, кто удостоился особого внимания со стороны главы инквизиции, — испанского фанатика Торквемады.

Мы несколько не удивились, узнав, что Лоренцо так же активно интересовался оккультизмом. По словам историка доктора Юдит Хук, «его сочинения свидетельствуют о хорошем знакомстве с латинскими поэтами... демонстрируют осведомленность в литературе по алхимии, современных ему медицине и теории архитектуры и интерес к магии и астрономии...»

Флоренция буквально кишела различными группировками и обществами: гильдиями, комитетами, советами, религиозными коллегиями и т. д. В городе существовала широкая сеть тайных религиозных организаций (никто не знал, в чем конкретно состоят их взгляды), так называемых Ночных компаний. Обществом, поддерживавшим особенно тесные связи с семейством Медичи, было Братство магов, ставшее ядром кружка философско-неоплатоников. Лоренцо, как и его отец и дед, состоял его главой. При всей своей религиозной ортодоксальности Братство при Лоренцо было гораздо большим, чем современные масонские ложи, и в «ряды магов» горели желанием вступить все, кто стремились стать влиятельными людьми.

Однако это был мир, который отнюдь не был склонен встретить с распростертыми объятиями такого чужака, как Леонардо. Он мог с полным основанием быть подвергнут допросу с пристрастием и дознанию за свои откровенно «еретические» взгляды. Но, помимо этих его радикальных воззрений, мы должны обратить внимание на его бытовые привычки и особенности, которые вполне могли дать инквизиции повод обратить на него особо пристальное внимание.

Леонардо был левшой. Он был строгим вегетарианцем. Он рассекал и вскрывал трупы. Он имел немало друзей среди алхимиков и некромантов. Он работал по воскресеньям и посещал воскресные мессы только тогда, когда состоял при дворе. Два последних пункта вполне могли считаться тяжелыми грехами во времена, когда показное благочестие решало все, но как же быть с прочими?

В ту эпоху быть левшой означало быть носителем злого начала, и тем не менее Леонардо, хотя он в принципе одинаково хорошо владел обеими руками, любил выставить напоказ тот факт, что он — левша.

Кроме того, он был вегетарианцем.<sup>44</sup> Для современных людей на Западе сама мысль о том, что кого-то могут счесть еретиком только за необычную диету, представляется более чем удивительной. Однако во многих религиях, например в ортодоксальном иудаизме, исламе и у мормонов, до сих пор сохраняются жесткие предписания в отношении пищи и несоблюдение их считается наказуемым грехом.

Церковь придавала и придает огромное значение доминированию человека над животным миром, установленным Самим Богом, как о том сказано в Книге Бытия. Однако этим дело не ограничивается. Поскольку Бог создал всех тварей ради и для нас, позволив нам

---

<sup>44</sup> Леонардо да Винчи писал, что он не позволит, чтобы его тело сделалось «могилой других тварей, обиталищем смерти... вместилищем тления» («Атлантический Кодекс»). Эта фраза цитируется в книге Брэмли.

делать с ними все, что угодно, отвергать Его дары — сущее кошунство. Во времена Леонардо вегетарианство и приверженность растительной пище считались «трапезой дьявола», и уклоняться от употребления в пищу мяса (за исключением, разумеется, пятницы) означало верный путь к тому, чтобы быть обвиненным в ереси. Как же Леонардо выходил из этого щекотливого положения?

Леонардо, посвятившему большую часть своей жизни исследованиям, приходилось вскрывать и рассекать трупы для анатомических штудий. Для того использовались тела людей, осужденных на смертную казнь. Ему приходилось по многу часов подряд проводить среди смердящих трупов, и его руки чуть ли не по локоть были покрыты трупной слизью (надо отметить, что Леонардо изобрел способ предохранить ногти от слизи), но он далее нередко любил (причем, что самое поразительное, в беседах со священниками) хвастать тем, сколько тел мужчин, женщин и детей ему довелось вскрывать. И лишь уже в конце жизни, когда папа Лев X выразил резкое недовольство анатомическими опытами Леонардо, ему пришлось прекратить свои штудии. Мирная жизнь Леонардо оказалась в опасности, и именно в это время он был вынужден перебраться во Францию, где и умер.

Хотя этот факт не слишком широко известен и далеко не все историки признают, что Леонардо сам был алхимиком и некромантом, имеется ряд свидетельств его частых контактов с людьми, которые были известными приверженцами так называемых «черных искусств».<sup>45</sup> Так, например, единственная дошедшая до нас скульптура, к которой Леонардо приложил руку, представляет собой по большей части творение Джованни Франческо Рустичи, которого Серж Брэмли в своей книге «Леонардо: художник и человек» прямо называет «алхимиком-дилетантом и некромантом-любителем». Это изваяние, запечатлевшее Иоанна Крестителя (который представлен воздевшим перст в небеса), до сих пор стоит во Флоренции в баптистерии, освященной во имя Иоанна Крестителя. Джорджо Вазари, известный мемуарист и историк искусства XVI в., в своих «Жизнеописаниях художников» утверждает, что когда Леонардо и Рустичи работали над этой статуей, они никому не позволяли присутствовать при этом. Подобному стремлению к уединению можно найти разные объяснения. Но каковы бы они ни были, факт остается фактом: Леонардо и его друг не желали, чтобы им мешали.

Некромантия — это одно из черных ремесел, в котором для пророчеств и предсказаний используются трупы. Примерно спустя поколение после Леонардо Джон Ди, придворный астролог и предсказатель английской королевы Елизаветы I, получил широкую известность как человек, практиковавший некромантию, достигая при этом поистине жутких результатов. Впрочем, среди людей эпохи Возрождения, жаждущих обрести всевозможные познания, подобная практика была заурядным делом. Можно не сомневаться, что, если Леонардо лично и принадлежал к этому странному и сомнительному братству, он не испытывал никаких колебаний относительно контактов с людьми, реально практиковавшими некромантию. Сам же он, вне всякого сомнения, был для них ценным поставщиком «сырья», имевшим постоянный и неограниченный доступ к трупам для своих анатомических опытов.

---

<sup>45</sup> Помимо сотрудничества с Рустичи, Леонардо да Винчи давно поддерживал связи с оккультистом Томаско Мазини (взявшим псевдоним Зороастро де Перетола). Именно вместе с Мазини он покинул Флоренцию и в 1482 г. переехал ко двору Милана. В 1483 г. Мазини поселился при доме Леонардо и считался его помощником вплоть до возвращения маэстро во Флоренцию в 1503 г. Покровителем и патроном Леонардо в Риме в 1513—1515 гг. был Джулиано Медичи (сын Лоренцо и брат папы римского Льва X). Джулиано Медичи был известным алхимиком.

Нина минуту не допуская подозрений в том, что Леонардо сам мог быть некромантом и алхимиком, осторожный Серж Брэмли пишет: «Леонардо более не смел открыто называть состав ингредиентов сплавов, над которыми он работал. Он пользовался особым кодом, заимствованным из лексикона алхимиков, упоминая имена Юпитера, Венеры или Меркурия, когда называл металл «возвращающимся к груди матери», что означало возвращение в огонь... Но самое худшее было впереди: стремясь дискредитировать и опорочить Леонардо в глазах Ватикана, Джованни обвинил своего друга в том, что он практикует некромантию. Именно после этого Леонардо был строжайше запрещено проводить анатомические штудии над трупами в больнице Святого Духа.

Может показаться странным, что человек не отваживается изложить на бумаге детальные аспекты своей работы, но дерзает пользоваться воображением истого алхимика. Понятно, что такой язык был куда более опасным делом, чем простой рассказ о своих изысканиях, избавляющий людей от необходимости ломать голову над разгадкой. И еще: когда папа был вынужден расследовать выдвинутые против Леонардо обвинения в ереси в форме некромантии, единственное, что он мог поделаться, — это запретить маэстро проводить анатомические штудии. Возникли упорные слухи о тайных опытах Леонардо: его называли «итальянским собратом Фауста», и Серж Брэмли в этой связи замечает, что «при упоминании имени Леонардо чувствовался запах серы».

Это была циничная эпоха и опасное место, где шла постоянная схватка за власть. Возможно, его высокие покровители и даже Ватикан не были особенно озабочены, что от Леонардо исходил запах серы вплоть до седьмого неба, поскольку он создавал нечто экстраординарное, совершенно уникальное для того хронотопа. В одной из своих записных книжек маэстро писал: «Держать быть первым, воплотить мечту в реальность...» Так и слышится интонация страстного, одержимого новатора, увлеченного своей идеей. Но что же именно сделало Леонардо тем удивительным и уникальным человеком, которым он был?

Леонардо родился в субботу, в 10 час. 30 мин вечера 15 апреля 1452 г. в Анчиано, деревушке неподалеку от небольшого городка Винчи в Тоскане. Его дед, Антонио, тщательно записал точное время появления на свет мальчика; возможно, ему это потребовалось для составления гороскопа.

Отец Леонардо служил нотариусом. Его звали сер Пьеро да Винчи, и он имел солидное предприятие во Флоренции. Матерью будущего маэстро была таинственная Катерина (иногда ее называют Катерия), простая местная женщина, которая официально так и не была обвенчана с его отцом.

О ее жизни известно очень мало; так, местное предание гласит, что она воспитывала мальчика лишь до пятилетнего возраста, а затем вышла замуж за некоего Аттабрига ди Пьеро дель Вакка (возможно, простого солдата) и переехала в Кампо Зеппи, расположенный примерно в 2 км от Винчи. У супругов были трое дочерей и сын. Возможно, эта женщина была той самой Катериной, которая много лет спустя, когда Леонардо уже стал взрослым, выполняла при нем обязанности экономки и окончила свои дни в его доме, но на сей счет существуют разные мнения. Это — все, что известно ученым о женщине, подарившей миру неистового гения — Леонардо да Винчи.

Впрочем, существуют и другие предания, не относящиеся к основному руслу исторической науки. Джованни устроил большой склад у Катерины, которую он иногда

называл «женщиной-катаркой»<sup>46</sup> (кстати сказать, вегетарианство Леонардо вполне могло быть вдохновлено традицией катаров), и порой намекал, что эта Катерина была значительной фигурой в подпольной иерархии еретиков и магов. Не исключено, что она была «ведьмой» (мудрой женщиной, обладавшей даром целительства), или же ее дарование простиралось гораздо дальше, так что она вполне могла повлиять на взгляды мальчика своим магическим словом, обладавшим громадной силой, и «активизировать» потенциал, заложенный в его сознании.

На протяжении нескольких месяцев о ребенке заботился его отец. Но затем сер Пьеро женился на Альбьере, первой из четырех своих законных жен. Она умерла бездетной (это произошло в 1464 г.), как и вторая супруга почтенного нотариуса, но зато двое других его жен подарили ему ни много ни мало двенадцать законных сыновей и дочерей. И хотя вполне вероятно, что жизнелюбивая натура Пьеро эти не ограничилась, он завел на стороне как минимум несколько незаконных отпрысков, Леонардо оказался среди них единственным, кого отец официально признал своим сыном. Это незаконное рождение было проблемой, доставившей Леонардо в зрелые годы массу обид и огорчений, и, возможно, явилось главной причиной его внутренних борений в годы юности.

В доме неподалеку от Винчи жили Антонио, дед Леонардо по отцовской линии, и его дядя, веселый бездельник Франческо, бывший на шестнадцать лет старше своего племянника. После ухода Катерины единственными женщинами в доме поочередно были мачехи Леонардо — матери законных отпрысков его отца.

Юный Леонардо замкнулся и ушел в себя — в мир своих фантазий, где было возможно все. Есть данные, что юный дядюшка Франческо проводил с ним немало времени, будучи едва ли не единственным товарищем забав будущего гения, способным дать ответы на его бесчисленные вопросы, — этот плод неутомимой умственной деятельности, напряженной работы мозга. Возможно, Леонардо, как и большинство людей гениальной одаренности, был одинок, будучи отделен от остальных детей той внутренней силой, которая вела его по жизни, отпугивая и повергая в страх всех не наделенных ею, по мере того, как раздвигались горизонты его внутреннего мира.

Статус незаконнорожденного не позволял ему заниматься юриспруденцией — потомственной семейной профессией, и тринадцатилетний Леонардо был отдан в ученики к Андреа дель Верроккьо, художнику, жившему во Флоренции. В те времена художники считались людьми немногим более почтенными, чем простые ремесленники, и их студии во многом напоминали импровизированные ремесленные мастерские. Считалось, что подмастерья и ученики — *боттеги* — должны владеть многими художественными и техническими навыками, часто используя свои собственные материалы. Они, что называется, жили при мастерской и редко могли выкроить время, чтобы заглянуть в окружающий мир.

Верроккьо был увлечен математикой, музыкой и, что более показательно, магией и алхимией. Леонардо был тихим, прилежным и смышленным тружеником, дарования которого стали очевидны чуть ли не с первого дня. С тех пор как позолоченный медный шар весом около двух тонн, в создание которого Леонардо вложил немало труда, был в 1471 г. водружен на вершине шпиля кафедрального собора во Флоренции, юноша занял почетное второе место в «команде» Верроккьо.

---

<sup>46</sup> На самом деле ересь катаров существовала в Северной Италии много десятилетий спустя после разгрома катаров во Франции. Более подробно об этом см. в книге *Birks and Gilbert*.

В те же годы Леонардо встретил географа Паоло Тосканинелли («маэстро Паголо»), который впоследствии составил карты для великого плавания Колумба в Америку и у которого юноша познакомился с основами механики. Другим человеком, оказавшим в тот период влияние на Леонардо, был Леон Батиста Альберти (1404—1472), эрудит и ученый, проводивший опыты с камерой-обскурой. Как и Леонардо, Альберти обладал почти сверхчеловеческой физической силой. Не исключено, что именно он научил своего ученика секретам концентрации духовной энергии, подобной практике боевых искусств. Возможно, это умение концентрировать энергию и стоит за свершениями обоих мастеров. К примеру, в зрелые годы Леонардо в шутку часто разгибал подкову, а однажды сорвал с петель тяжеленную запертую дверь, и притом, как свидетельствуют очевидцы, без всякого видимого усилия.

Другой видной личностью, с которой Леонардо встретился в молодые годы, был знаменитый художник Боттичелли (Сандро Филлиппи), бывший на семь лет старше Леонардо и, если верить тем же «Секретным досье» Приората Сиона, впоследствии ставший великим магистром их ордена. Его интерес к эзотерике нашел свое выражение в создании своей собственной колоды карт таро. После смерти Боттичелли, последовавшей в 1510 г., Леонардо занял его место во главе ордена.

Флоренция в ту эпоху была богатым и процветающим городом-государством, который держали под контролем коммерсанты и управляли которым банкиры семейства Медичи. Мастерская Верроккьо работала изо всех сил, создавая статуи, элементы декоративного убранства и портреты, чтобы поддержать свой престиж. Много лет спустя Леонардо писал: «Медичи меня создал, и Медичи меня уничтожил», хотя не вполне ясно, что именно он имел в виду во второй половине своей фразы. Несомненно, знакомство с Медичи в 1476 г. оказалось для него как нельзя более кстати, когда двадцатичетырехлетний художник вместе с группой молодежи был арестован по анонимному доносу и обвинен в «ереси». Принято считать, что на самом деле их обвинили в содомии; все они очень скоро были отпущены на свободу — в основном благодаря тому, что один из арестованных был в родстве с Медичи. Это помогло Леонардо выбраться на свободу, но действительно ли его привела за решетку только пресловутая дурная компания? Но если обвинение, выдвинутое против него, заключалось не в содомии, то какова же была та ересь, из-за которой они все оказались в тюрьме? Между прочим, наказание за ересь и за содомию в те времена было одинаково: смерть, точнее — сожжение на костре.

Слухи о гомосексуальных наклонностях Леонардо преследовали маэстро всю его долгую жизнь и не умолкли даже после его кончины. Однако, за исключением этого краткого и не вполне ясного судебного разбирательства, существует крайне мало прямых свидетельств того, что Леонардо был геем. В его записных книжках иногда встречаются презрительные высказывания о сексуальных связях, и вполне возможно, что эмоциональная сторона его жизни, столь явно сублимированная в его творчестве, практически не получила физического выражения. Или же, как предполагают некоторые комментаторы, его конфликт с законом о содомии до такой степени напугал маэстро, что он более никогда не предпринимал подобных попыток.

Однако его имя по-прежнему было окружено непристойными слухами, и недавняя находка<sup>47</sup> порнографических карикатур на его учеников служит аргументом в пользу того, что Леонардо и гомосексуализм отнюдь не являются чем-то несовместимым. Доказано, что его отношения с женщинами носили почтительно-холодный и отстраненный характер, а его

---

<sup>47</sup> На прежде невидимой стороне листов в «Атлантическом кодексе», которые до 1965 г. были наклеены на страницы «Кодекса».

замечания о гетеросексуальных связях часто звучат иронически-пренебрежительно. Серж Брэмли ссылается на странный рисунок маэстро, на котором изображены двое, занимающиеся любовью. Так вот в то время как мужчина, — у которого, кстати сказать, преувеличенно большая и пышная шевелюра, — изображен весьма детально, рисунок женщины носит крайне схематический характер.

На протяжении многих лет комментаторы упоминали знаменитую «Мону Лизу» как пример болезненно извращенной сексуальности Леонардо. Более того, давно возникли упорные слухи о том, что на самом деле это гениальное полотно представляет собой автопортрет маэстро. В последние годы двое исследователей, Лилиан Шварц из Белловской лаборатории в США и доктор Дигби Квестед из клиники Модели в Лондоне, доказали, что это действительно так. Сколь ни странным может показаться такое сближение, исследователи, воспользовавшись новейшими методами компьютерного совмещения, доказали, что женское лицо на самом деле представляет собой зеркальное отображение лица самого маэстро на известном портрете, хранящемся в Турине, на котором Леонардо запечатлен уже в преклонные годы. Все основные черты лица — контуры носа, линии губ и бровей, очертания глаз — на обоих полотнах практически совпадают.

Многие исследователи видят в «Моне Лизе» выражение *женской* стороны натуры Леонардо, сути его мятущейся души, которую он так упорно скрывал от посторонних глаз. Однако это же свидетельствует и о создании им собственного образа в величайшем из своих творений. Здесь немалую роль сыграли и «порнографические» рисунки Леонардо: наброски с изображением «гермафродитов в состоянии сексуального возбуждения», которые недавно, после многолетнего отсутствия, были возвращены в Королевскую коллекцию в Виндзорском дворце. (Они были украдены еще в правление королевы Виктории. По преданию, королева даже обрадовалась, узнав об их пропаже.) Однако было бы слишком поверхностным приписывать очевидную одержимость Леонардо образами гермафродитов его болезненно-извращенной сексуальной ориентации и подлинному восхищению двуполым творением, выражением которого является его знаменитый автопортрет — «Мона Лиза».

Существует и другая причина, по которой флорентинец той эпохи мог быть одержим идеей двуполости или, лучше сказать, идеей изменения пола и замещения одного пола другим. Гермафродит — это, так сказать, алхимический символ в чистом виде, отражающий совершенное равновесие, достигнутое посредством Великого Труда, а также символизирующий совершенное существо, в которое преобразуется сам алхимик после определенной трансмутации в духовном плане, а по мнению многих, и в физическом. Это было «желанное состояние», не имеющее практически ничего общего с сексуальностью в ее современном понимании. Великое Творение<sup>48</sup> — это взрывной переход потенциала в реализацию, при котором мистические образы приобретают конкретную материальную форму. Как говорят алхимики, «что вверху, то и внизу». Считается, что этот процесс преобразует дух в материю и обеспечивает трансмутацию одного вида материи в любой другой. Именно благодаря этому человек становится богом.

В науке и технике XXI в. алхимика принято считать несчастным помешанным глупцом, а все его практики, устремления и воззрения — не более чем дикарскими выдумками и колдовством, которые мы вправе отвергнуть с пренебрежением. Надо признать, что, когда мы только приступили к своим изысканиям, мы тоже придерживались таких взглядов. Но

---

<sup>48</sup> Великое Творение — условно-метафорическое название цели усилий алхимиков, преобразование материи и трансформация человеческой природы, благодаря чему адепт становится «Богом» и обретает способность воздействовать на весь макрокосм. (*Прим. пер.*)



вскоре мы осознали, что, хотя алхимия может казаться легковесной и смехотворной (кстати сказать, многие серьезные алхимики сознательно культивировали подобный имидж своей науки, чтобы отпугнуть нежелательное внимание непосвященных), на самом деле она является чрезвычайно могущественной. Она выглядит особенно привлекательной для того, кто хочет раскрыть свой физический, интеллектуальный и духовный потенциал и подняться выше окружающих в деле осмысления Вселенной и своего места в ней. Алхимия часто представляется как причудливое смешение философии, космологии, астрологии, физики и химии, и даже как особая форма генов инженерии. Нейл Пауэлл, современный специалист в области алхимии, утверждает:

«Великие алхимики были людьми, образованными во многих областях знания. Диапазон и объем знаний в те времена был весьма невелик, и поэтому человек вполне мог рассчитывать овладеть всей суммой информации о таких различных предметах, как медицина и религия, философия и алхимия, логика и магия. Стремившийся к познанию не видел ничего несовместимого в самых разных областях познания. Магия в его глазах не противоречила медицине, а философия — религии. Познание, как считалось в те времена, представляет собой некое всеединство, и различные области знания воспринимались как разные аспекты этого единства. Они в совокупности вели человека к более полному постижению Вселенной».

А теперь давайте обратимся к следующей истории, которая представляет собой огромный клад информации для того, кто «имеет глаза, чтобы видеть», которая поможет понять мотивы обращения к алхимии такого искателя, как Леонардо.

В самом начале XX в. оккультный андерграунд Парижа пережил настоящий шок, когда некто, укрывшийся за псевдонимом «Фулканелли», опубликовал свою книгу «Тайна соборов» — труд, стремящийся доказать, что великие готические соборы Европы и, в частности, знаменитый Шартрский собор, представляли собой своеобразные кодированные послания в камне, заключающие в себе алхимические и магические послания древности. Так, например, одним из излюбленных алхимических символов, по признанию современных ученых, являет собой изображение бородатого мужчины, на затылке которого изображено лицо юной женщины, глядящейся в зеркало. В частности, подобная статуя украшает интерьер Нантского собора. В портике Шартрского собора сохранилось еще более любопытное изваяние: бородатый царь с телом женщины, символизирующий знаменитую царицу Савскую.

Как-то раз (дело было в самом начале 1993 г.) Линн разбирала слайды, готовясь к беседе о Леонардо и Плащанице. Ее внимание привлек один из слайдов, изображение на котором показалось ей очень знакомым. Она показала слайд мне, но мы никак не могли вспомнить, в какой связи он уже попадался нам.

На слайде был запечатлен набросок Леонардо под названием «Ведьма с магическим зеркалом». Мы нередко использовали его как пример тайного интереса Леонардо к магии, зеркалам и проблеме двуполости, но затем совершенно забыли об этом. Много времени спустя мы вспомнили, что, хотя на наброске изображена молодая женщина, глядящаяся в зеркало, если присмотреться более внимательно, можно заметить, что затылочная сторона ее головы на самом деле представляет собой лицо старика, точнее — портрет самого Леонардо. Это ни много ни мало тот же самый символ, что и уже упомянутая статуя в Нантском соборе. В прошлые годы мы привлекли к этому рисунку внимание многих сотен читателей и зрителей, но сами тогда почему-то так и не заметили, что это — явное свидетельство интереса и причастности Леонардо к алхимии.

Мы также обратили внимание, что он в своих записных книжках использовал алхимические символы — практика по тем временам весьма опасная. Это выглядело как некая аберрация, ибо они, можно сказать, лишь мелькали среди многих десятков схематических набросков.

По причине понятных опасений весьма маловероятно, чтобы Леонардо отважился подробно изложить мысли, восхваляющие алхимию. Мало сказать, что его записные книжки отнюдь не предназначались для широкой публики: он был знаменит еще при жизни и отлично понимал цену всех своих набросков. Кроме того, его слуга Салаи был ловким вором, и кто знает, куда подевались бесценные записные книжки маэстро? Они легко могли попасть в руки врагов Леонардо еще при его жизни.

Второй важный фактор, имеющий отношение к писаниям Леонардо об алхимии, — это их тон и содержание. Как мы уже говорили, серьезные алхимики придавали огромное значение *духовной* трансформации, а не банальному превращению простых металлов в золото, как это принято считать. Согласно ученому-окультисту Грильо де Живри, важно отличать настоящего алхимика от «жалких потуг толпы непосвященных, абсолютно неспособных проникнуть в секреты истинного учения и продолжающих бесплодную работу с разного рода необычайными материалами, которые никогда не приведут их к желанному результату. Все это — ложные алхимики, так называемые дутые мастера».

Понятно, что сочинения Леонардо были адресованы таким дутым алхимикам. Так, например, он спрашивает их: «Почему вы не идете в рудники и копи, где Природа создает столь великолепное золото, и не становитесь ее учениками? Она наверняка излечила бы вас от вашего безрассудства, показав, что ни одной из тех вещей, которые вы используете в своих печах, не было среди компонентов, кои Она сама применяет для создания этого золота». Однако его отношение к алхимикам не является целиком и полностью враждебным, ибо Леонардо говорит, что алхимики «заслуживают безмерной похвалы за все те полезные вещи, которые они изобрели на пользу человечества».

Серьезные алхимики наверняка согласились бы с ним. Презрение, которое они испытывали (и теперь испытывают) к дутым мастерам, во многом смыкается со взглядом многих ученых на простаков, которые по-прежнему верят, что Плащаница — эта та самая ткань, в которую было обернуто тело Иисуса.

В целом необходимо отметить, что современные алхимики — а надо сказать, что в наши дни во Франции и США существуют различные алхимические институты — столь же склонны к анонимности, как и их коллеги на страницах истории. Это может показаться весьма странным, ибо давно прошли те времена, когда за свои взгляды и опыты алхимики могли попасть на костер инквизиции. Некоторые полагают, что анонимность просто до такой степени укоренилась в душах алхимиков, что сегодня к ней прибегают исключительно ради традиции. Однако на самом деле в этом кроется нечто большее. Проще говоря, алхимия — это удел *только* посвященных, как, впрочем, и все прочие оккультные знания. Секреты должны оставаться секретами. Или, как пишет Нейл Пауэлл, «Алхимики очень любили окружать свои писания ореолом тайны и загадочности, ибо они всегда опасались, что тайная информация может попасть в руки противников. Вероятно, они соблюдали секретность для своей собственной безопасности».

Алхимия до сих пор использует весьма сложные и непроницаемые для посвященных коды, возбуждающие самое дерзкое воображение, но на самом деле она представляет собой достаточно жестко структурированную систему, направленную на полную трансформацию не только материальных субстанций, с которыми работают алхимики, но и самих алхимиков. У алхимиков бытовало изречение: «Нет [другого] Бога, кроме Бога [заключенного] в

Человеке», представлявшее собой не только крайне опасную аксиому во времена инквизиции, но и совершенное выражение взглядов таких мыслителей, как Леонардо.

Мы пришли к осознанию того, что одним из главных *raison d'être*<sup>49</sup> деятельности Приората Сиона является алхимия (которая на низшем своем уровне служит весьма подходящей дисциплиной для людей, числящихся среди крупнейших банкиров мира). Так, в числе ранних великих магистров Приората упоминается Никола Фламель, а 17 января (день, в который он, по собственному утверждению, завершил Великое Творение и достиг цели) — священный для них день, дата, установленная в память о достижении алхимического совершенства. В том же списке упомянуты и сэр Исаак Ньютон, Роберт Бойль (1627—1691) и Роберт Фладд, бывшие страстными алхимиками. (Интересно, что Ньютон, как и Леонардо, известен сегодня как архирационалист, но в его времена не считалось нелогичным быть алхимиком. В конце концов, важны и ценны *все* области знания.)

Алхимия — это не хобби вроде собирания марок или выращивания орхидей. Это целостная система познания Человека и мира, в котором он живет. И «Ведьма с магическим зеркалом» Леонардо — свидетельство того, что он был хорошо знаком с алхимической символикой.

В наших изысканиях, целью которых было доказать, что Леонардо мог иметь средства, мотивы и возможности для создания Туринской Плащаницы, нам было необходимо показать, что необходимые средства предоставила ему именно алхимия. Алхимия была в состоянии нее только предоставить Леонардо, так сказать, техническое ноу-хау для фабрикации столь уникальной подделки (которая, кстати сказать, не была распознана в качестве таковой при его жизни), но и познакомить его с обширной подпольной сетью еретиков, придерживавшихся близких ему взглядов. В этом ряду находился, вероятно, и орден Приорат Сиона, великим магистром которого, как считается, был Леонардо.

В самом начале наших исследований мы выступали против утверждения, будто в претензиях Приората отсутствует здравая логика и что они искусственно создали себе известность, пользуясь целым рядом источников. В книге «Святая кровь и Святой Грааль» проводится мысль о том, что Приорат Сиона существует ради того, чтобы хранить и оберегать родословную потомков Иисуса Христа и Марии Магдалины, однако мы установили, что Приорат — это иоанниты наших дней и Иисус для них не имеет никаких оснований, чтобы почитаться в качестве Бога. На деле они относятся к Нему резко негативно, выискивая в свитках Мертвого моря и других источниках отрицательные отзывы и свидетельства о Нем. Но тогда почему они, как принято считать, проявляют такую заботу о сохранении родословия Его гипотетических потомков? И почему их орден возглавлял такой независимый и циничный мыслитель и явный ненавистник благочестия, как Леонардо?

Для авторов книги «Святая Кровь и Святой Грааль» история Приората началась с того таинственного момента, когда Соньер, священник церкви в Ренн-ле-Шато, практически за одну ночь стал несметно богатым человеком. Возникли слухи о сексуальных контактах, магии и темных секретах. Тем, кто приезжал в эту отдаленную, глухую деревушку в Лангедоке, приходилось запастись терпением, ибо поездка туда из Парижа даже в наши дни (мы убедились в этом на собственном опыте) — весьма непростое предприятие. Тем не менее на протяжении почти ста лет туда нередко приезжали сливки парижского общества, в том числе и очаровательная и знаменитая оперная певица Эмма Кальве (1852—1942), чтобы увидеться с Соньером. В числе тех, кто посещал крохотную деревушку, были и принцы династии Габсбургов. Зачем они приезжали туда — мы не знаем.

---

<sup>49</sup> Разумное основание, побудительная причина (*франц.*). (*Прим. пер.*)

Каковы же были мотивы, побуждавшие столь влиятельных персон отправляться в такую даль? Быть может, они искали славы, фортуны или тайных знаний? Впрочем, вероятнее всего, славы они не искали, ибо большинство из них и без того обладали ею. Тогда что же? Быть может, средство достижения бессмертия, эликсир вечной молодости или какие-то иные побочные продукты на пути к Великому Творению? То, чем владел Соньер, очевидно, заслуживало самого серьезного отношения. Не надо забывать, что сэр Исаак Ньютон был энтузиастом алхимии и нисколько не стыдился этого, и к тому же он тоже, если верить «Секретным досье», был великим магистром Приората Сиона. Точно так же, как и Никола Фламель, и Роберт Бойль, и Роберт Фладд... и Леонардо да Винчи. Все эти люди были лучшими умами своего поколения, а некоторые — и своей эпохи. Словом, это были люди, которые не стали бы заниматься заведомой чепухой, не так ли?

Другим предполагаемым великим магистром Приората был французский художник и кинорежиссер Жан Кокто, произведения которого можно увидеть в соборе Нотр-Дам в Париже и в Лейчестерском дворце, находящемся неподалеку от Лейчестер-сквер, что в центральном округе Лондона. Его курьезная фреска с изображением сцены Распятия, находящаяся в боковой капелле, несет в себе явно неортодоксальную символику. Более того, Кокто поместил на ней собственный автопортрет, изобразив себя в виде человека, повернувшегося спиной к Кресту с выражением неприязни или даже отвращения на лице. Поскольку эта фреска — творение человека, связанного с Приоратом Сиона, не является ли она чем-то вроде жеста протеста иоаннитов? А если это так, то не вправе ли мы усматривать нечто подобное в работах самого Леонардо, — нечто, свидетельствующее о тайной традиции, которая связывала в рамках опасного еретического братства двух художников, живших в разные века?

Рассматривая произведения Леонардо, мы почти сразу же обнаружили его в образе юноши, резко отпрянувшего от «Святого семейства» на незаконченном полотне «Поклонение волхвов». Некоторые высказывают благочестивое предположение, что это объясняется тем, что Леонардо считал себя недостойным видеть их. Однако, учитывая секретную подоплеку и взгляды Леонардо, куда резоннее предположить, что этот жест — выражение полного отрицания общепринятой версии, изложенной в Новом Завете.

Кроме того, это произведение вряд ли можно считать возвышенным духовным гимном во славу христианского вероучения. Сцена, изображенная на полотне, происходит под рожковым деревом — символом Иоанна Предтечи. Волхвы, предстоящие Деве Марии, принесли младенцу Христу только ладан и смирну, но золота среди их даров нет, ибо золото — это не только символ царского достоинства, но и алхимический символ высшей истины и совершенства. Как писал Леонардо, золото — это «самое превосходное из творений Природы, истинный сын Солнца». В то время как те, кто словно бы поклоняется приподнятым корням рожкового дерева<sup>50</sup>, выглядят обыкновенными, здоровыми людьми, те, кто пришли поклониться Иисусу и Его Матери, кажутся изможденными, осунувшимися, словом, настоящими бродячими скелетами, напоминающими те трупы, над которыми Леонардо провел немало бессонных ночей со скальпелем в руке, при неверном свете свечей. Они словно зависли в воздухе перед вялой, безжизненной Пречистой Девой и Младенцем.

---

<sup>50</sup> Рожковое дерево — особый вид цитрусовых, произрастающий в Палестине и на Ближнем Востоке. Название получило благодаря особой форме плодов с сильно вытянутым и изогнутым концом (рогом). В Евангелии упоминается в притче о блудном сыне: «И он рад был наполнить чрево свое рожками, которые ели свиньи, но никто не давал ему» (Лк. 15, 16). В иудейской традиции плоды рожкового дерева — непременный атрибут празднования праздника Суккот (праздник кушей). При этом особенно ценятся плоды на ветках, имеющие как можно более длинный «рог». (*Прим. пер.*)

При этом создается впечатление, что рука одного из предстоящих как бы рассекает горло своего соседа на манер жеста масонской клятвы<sup>51</sup>. Напомнить об этом с такой графической убедительностью — все равно что стать предателем, осужденным на казнь. Этот жест повторен и на «Тайной Вечере» Леонардо, к которой мы теперь и обратимся.

Единственная сохранившаяся часть первоначальной церкви Санта Мария делле Грацие в Милане, стена с фреской Леонардо, обычно трактуется как гениальное художественное выражение его христианского благочестия. Но на самом деле все обстоит ровным счетом наоборот.

Многие историки согласны в том, что Леонардо на этой фреске в образе св. апостола Фаддея (второй справа от зрителя) изобразил самого себя. Изображенный очень высок: он вынужден согнуться почти до пояса, чтобы встретиться взглядом с учеником, сидящим с краю за столом. Для этого ему пришлось почти полностью отвернуться от фигуры в центре, то есть Самого Иисуса. Несмотря на то, что фреска сильно пострадала от времени, сегодня еще можно различить черты изображенного. У него длинные, до плеч, волосы, расчесанные на прямой пробор в центре, над лбом; борода и усы; длинный мясистый нос с характерным кончиком, словом — все, как у Человека на Плащанице. А теперь давайте бросим взгляд на другой конец стола. Там наше внимание привлекает рука человека с большим ножом, конец которого указывает прямо на живот следующего ученика Христа. Однако никто из искусствоведов, чьи книги нам довелось читать, ни слова не говорит об этом. А художник, сделавший единственную копию этой фрески со столь необычной композиционной особенностью, почему-то слегка изменил позу этого ученика Христа, уподобив ее позе акробата, чтобы сделать его жест более реальным с анатомической точки зрения. Но сути дела это не изменило: рука с ножом не принадлежит никому из сидящих за столом.

Поистине очень странно, что одно из самых знаменитых полотен мировой живописи так мало и плохо изучено и еще меньше понято. Остается лишь предположить, что многие любившие и любящие его просто обворожены им и не видят очевидного. Считается, что евангельская Тайная вечеря, согласно учению Церкви, была устроена Иисусом для установления таинства Святого причастия под видом хлеба и вина. Он сказал: «Примите, ядите, сие есть Тело Мое... сие есть кровь Моя Нового Завета, за многих изливаемая во оставление грехов». Однако, за исключением буквально нескольких капель в крошечной чаше, никакого другого вина на столе, изображенном на фреске Леонардо, нет. Во всяком случае, на нем нет ничего похожего на Святой Грааль — большую или малую чашу, которая должна была бы стоять перед Спасителем, и вам пришлось бы потратить немало усилий, чтобы отыскать на столе хоть что-то. (Речь идет об оригинале Леонардо, а не о копиях, авторы которых решили исправить «оплошность» маэстро.) Что же получается? Леонардо обращается к тем, кто имеет глаза, чтобы видеть, и говорит им, что Иисус не умер на Кресте и не излил Свою кровь за нас.

Поскольку эта сцена — та самая Тайная Вечеря, на которой, согласно Новому Завету, Иисус, преломив хлеб и благословив вино, положил начало таинству евхаристии, предложив своим ученикам вкушать их как его истинные тело и кровь, вполне резонно было бы ожидать, что на столе перед Иисусом должны находиться кувшин или чаша с вином, на которую и указывает жест его рук. В конце концов, для всех христиан эта вечеря

---

<sup>51</sup> В масонстве существует сложная система символических жестов, отражающих истинный статус того или иного «брата» в масонской иерархии. В числе таких жестов или знаков — шейные, пальцевые, ножные и пр. Они использовались для демонстрации своего статуса так, чтобы непосвященные этого не поняли. Описываемый жест — типичный шейный знак мастера. (*Прим. пер.*)

непосредственно предшествовала Страстям Иисуса в Гефсиманском саду, где он иступленно молился «да минует меня чаша сия» (еще одна аллюзия на хлеб и вино), а также предвляла его крестную смерть, когда его кровь была пролита во оставление грехов и искупление всего рода человеческого. Однако перед Иисусом на фреске вина нет ( как нет его и на всем столе «Тайной Вечери» Леонардо ). Возможно ли допустить, что руки Спасителя по воле художника совершают «пустой» жест?

Поскольку вина на столе нет, вероятно, не случайно, что и хлеб на столе практически отсутствует. А поскольку Иисус сам отождествил хлеб со своим телом, «ломимым» в акте высшей жертвы за всех, не следует ли видеть в столь странном отсутствии хлеба и вина намек на истинную природу страданий Христа?

Более того, эти детали — всего лишь верхушка айсберга неортодоксальных деталей, присутствующих на фреске. В евангельском рассказе об этом событии говорится, что юный Иоанн Богослов находился в столь тесном контакте с Иисусом, что возлежал у него «на персях». Однако на фреске Леонардо этот юный персонаж, вопреки традиционным библейским «замечаниям для исполнителей» этой сцены, не только не соприкасается с Христом, но напротив, отстраняется от Спасителя, почти кокетливо отклонившись вправо. На этом странности с этим персонажем ни в коей мере не заканчиваются, ибо столь курьезные несуразности в образе так называемого Иоанна Богослова простительны разве что новичкам в живописи. Так, например, известно явное пристрастие самого художника к любованию мужской красотой, в которой сквозит нечто женственное; он смотрит на своего персонажа *как на женщину, которой мы любимся*. В «нем» все так и дышит удивительной женственностью...

Взгляните на фигуру Иисуса в красном хитоне и голубом гиматии (плаще), а затем — на фигуру справа (если смотреть от зрителя) от Него. На первый взгляд создается впечатление, что изображенный — юноша, чуть отпрянувший от Христа. Принято считать, что это — св. Иоанн Богослов, любимый ученик и наперсник Христа. Но если это так, то почему же он не возлежит на персях Христа, как сказано в Евангелии? Этот персонаж — зеркальное отражение Спасителя: он облачен в голубой хитон и красный гиматии, а его прообраз — в алый хитон и голубой гиматии, но во всем прочем их одеяния идентичны. Никто из других персонажей, присутствующих за столом, не облачен в одежды, служащие зеркальным отображением одеяния Иисуса. На подбородке у изображенного — легкий пушок. Кроме того, Иисус — высокий и крупный мужчина, а этот персонаж хрупок и буквально излучает женственность. Несмотря на трещины и прочие явные следы времени, на фреске по-прежнему бросаются в глаза крошечные, нежные руки, мягкие, женственные черты, золотое ожерелье на шее и темная складка под грудью, подчеркивающая женские груди... Нет, это — не Иоанн Богослов. Это — Мария Магдалина. Ребро ладони как бы разрубает ее горло типично масонским жестом предостережения. Несмотря на легкий пушок, символизирующий бородку, это — персонаж, которого ни один уважающий себя живописец Приората Сиона не решился бы убрать из этой сцены. Для него подобное было бы просто немислимо. Что же касается женственности, то она еще более кощунственно подчеркнута на копии фрески, которая таинственным образом сохранилась, будучи заложеной кирпичом в Берлингтон-Хаус в Лондоне.

Однако еще более показательной является открытая нами явно иоаннитская символика на многих полотнах Леонардо, почитающихся вполне благочестивыми. Даже нам, к тому времени успевшим познакомиться с постулатами этой ереси, показалось шокирующим то упорство, с которым Леонардо насыщает свои творения откровенно антихристианскими выпадами против Самого Иисуса и особенно Святого семейства. Кроме того, Иоанн Креститель не только является центральным персонажем многих произведений Леонардо, но

и, что еще более показательно, символические намеки на него присутствуют в подавляющем большинстве наиболее «священных» работ маэстро.

Последнее из полотен Леонардо — это его скандальный «Иоанн Креститель», написанный им, кстати, для себя, а не на заказ и не на продажу. (Факт весьма странный для так называемого атеиста.) Не предназначалось оно и для благочестивого христианского созерцания на склоне дней маэстро. Для Леонардо Иоанн Креститель был не предтечей Христа, провозвестником Его прихода, покорно склонившимся у ног Спасителя. Для маэстро, как и для большинства иоаннитов, Иоанн сам был Христом-Мессией. Кстати, интересно, что единственной уцелевшей скульптурой Леонардо является статуя Иоанна Крестителя, находящаяся сегодня над входом в баптистерий во Флоренции. Эта статуя, как мы уже говорили, была создана маэстро совместно с известным алхимиком Рустичи. Однако сохранилось очень много свидетельств особого почитания Иоанна Крестителя со стороны Леонардо и глубокого презрения, которое маэстро питал к Иисусу и Его Матери.

Наиболее яркое выражение эти взгляды получили на его знаменитом полотне «Мадонна в скалах», которое сохранилось в двух авторских вариантах, один из коих находится в Лувре в Париже, а другой хранится в Национальной галерее в Лондоне. Более еретический вариант — тот, что находится в Лувре. (Хотя мы очень подробно рассматриваем это полотно в другой нашей книге, его неординарные, вопиюще еретические детали заслуживают того, чтобы вкратце рассказать о них здесь.) Тема этого полотна, подсказанная неким религиозным братством, связана с христианской легендой о встрече в Египте ребенка-Христа с ребенком — Иоанном Крестителем. Во время этой встречи Иисус благословляет Иоанна крестить Его в будущем, когда настанет время. (Это само по себе весьма интересно. Легенда, по всей видимости, была создана с целью преодоления трудной богословской проблемы: зачем безгрешному Сыну Божию понадобилось принимать крещение от Иоанна, тем самым как бы признавая старшинство Иоанна.) Согласно этой легенде, встреча произошла во время бегства Пресвятой Девы Марии и св. Иосифа Обручника в Египет, где Святое семейство встретило ребенка-Иоанна, коего опекал и хранил архангел Уриил<sup>52</sup>. На своем полотне Леонардо запечатлел момент встречи двух величайших светочей христианства. Создается впечатление, что Дева Мария заботливо опекает будущего Иоанна Крестителя, который преклонил одно колено перед Иисусом, за Которым кротко наблюдает архангел Уриил. Понятно, что опекуны у детей *явно не те*: Иисуса следовало изобразить рядом с Его Пречистой Матерью, а Иоанна — рядом с его небесным покровителем, Уриилом. Но что будет, если поменять детей местами так, чтобы они находились рядом с «правильными» опекунами? *Тогда получается, что Иисус преклонил колено в знак подчиненного положения перед Иоанном, который благословляет Его.* Это, как мы установили, полностью соответствует иоаннитским религиозным воззрениям Леонардо: истинным Христом он считал Иоанна Крестителя, втайне приумалая и презирая Иисуса. Есть и другие визуальные «ключи» к этой сцене, подтверждающие эту шокирующую, откровенно еретическую интерпретацию и крайнюю личную неприязнь Леонардо к Святому семейству. (В их числе и очень странная и достойная школярских выходов деталь: самый крупный образ на полотне, образуемый скальными глыбами, которые словно вырастают из головы Мадонны. Сколь бы скандальным ни выглядело это нагромождение, мы не спешили поведать о нем, ибо половина удовольствия — видеть то, чего другие не замечают. Но обещаем, что для тех, кто его разглядит, это будет настоящим шоком.)

---

<sup>52</sup> Архангел Уриил (*евр.* «свет Божий» или «Бог есть свет») — в Ветхом Завете архангел, посланный к Ездre для его наставления и объяснения ему сокровенных путей Божиих; в христианской традиции — огонь и свет Божий, просветитель душевных и телесных чувств, наставник заблудших. (*Прим. пер.*)

Кроме того, на многих полотнах Леонардо присутствует особый жест, который мы очень скоро стали именовать «жестом Иоанна»: поднятый вверх указательный палец правой руки, который всегда (исключений просто нет) совершает либо сам Иоанн, либо жест относится к нему (по крайней мере — у Леонардо). Яркий пример того — известный картон «Пресвятая Дева с Младенцем и св. Анной», хранящийся в Национальной галерее в Лондоне. На этом картоне «святая Анна» фактически совершает жест Иоанна перед прекрасным, но измученным лицом Девы Марии, находящимся над головой юного Иоанна Крестителя. Многие специалисты сходятся во мнении, что на самом деле в образе «святой Анны» Леонардо запечатлел Елизавету, мать Иоанна, что подтверждается тем фактом, что ее сын прильнул к ней, а она изображает типичный жест Иоанна. Этот картон, созданный в 1501 г., — предварительный эскиз к картине «Св. Анна с Пресвятой Девой и Младенцем» (написанной между 1501 и 1507 гг.), и на нем присутствует та же композиция: Дева Мария (в весьма неудобной позе) оперлась о колено пожилой женщины. Но в окончательном варианте имеет место важное отличие: вместо ребенка-Иоанна на полотне появился ягненок, с которым играет Иисус. Однако при внимательном взгляде можно заметить, что Иисус обращается с ягненком предельно грубо: Он почти *борется* с ним. Положение Его правой руки и ноги, которыми Он обхватил хрупкую шею ягненка, создает впечатление, будто Иисус собирается повредить или даже оторвать голову агнца... В этой композиции особенно интересен тот факт, что ягненок как символ Агнца Божия, символизирующий не Иисуса, а Иоанна Крестителя, широко использовался рыцарями-тамплиерами, в частности — в Лангедоке.

Когда Леонардо писал: «Несчастные смертные, откройте очи ваши», он, вполне возможно, имел в виду именно символику, которой пронизаны все его произведения, причем смысл некоторых, как мы уже знаем, нетрудно понять, если только заметить их.

Мы начали понимать, что странная ересь иоаннитов, образно говоря, вплелась весьма заметной нитью в наши исследования Плащаницы. Во-первых, мы связались с Джованни, занимающим весьма высокое место в иерархии некой иоаннитско тамплиерской группы. Затем мы выяснили, что Леонардо, вопреки бытующим научным представлениям и популярным легендам о нем, также использовал в своих многочисленных произведениях так много иоаннитских символов, что трудно отделаться от интригующего предположения о том, что и он сам тоже был членом этого загадочного братства. К тому же его тайные воззрения, как мы установили, были тесно связаны с фальсификацией им величайшей святыни христианства.

Конечно, Леонардо не был одинок в своих еретических воззрениях, равно как и не был одиноким заговорщиком, выступавшим против господствующей Церкви. Поистине проследить захватывающую историю Плащаницы — все равно что участвовать в раскрытии сети заговорщиков, которые, руководствуясь своими собственными целями, создали вокруг Плащаницы ауру секретности и таинственности.



## ЗАГОВОР ВОКРУГ ПЛАЩАНИЦЫ

*История — это союз реальности и лжи.  
Реальность истории становится ложью. Вымысел  
басни становится истиной.*

*Жан Кокто*

Если Леонардо да Винчи действительно сфабриковал в 1492 г. Туринскую Плащаницу, одно можно говорить с уверенностью: Плащаница — это та самая реликвия, которая существовала с середины предыдущего, XIV в., и поэтому версия, созданная Леонардо, должна была заменить более ранний артефакт. Естественно, это выдвигает два главных вопроса. Первый звучит так: существуют ли реальные доказательства того, что Плащаница, выставившаяся для всеобщего поклонения ранее 1492 г., имела существенные отличия от реликвии, демонстрировавшейся впоследствии? Понятно, что, если исторические свидетельства говорят о том, что это — одна и та же Плащаница, тогда информация Джованни — вымысел. Второй вопрос гласит: не сохранилось ли каких-либо свидетельств, восходящих к 1492 г. или чуть позже, которые подтверждали бы подобную замену, — или, во всяком случае, сведений о каких-либо махинациях с Плащаницей примерно в то же время?

Чтобы ответить на первый вопрос, мы проштудировали груды литературы о Плащанице в поисках информации о копиях, сделанных до 1492 г., и описаний этой предполагаемой реликвии. По правде сказать, мы так ничего и не нашли. До XVI в. не было никаких копий или изображений Плащаницы, что свидетельствует о невысоком статусе изображения на ткани вплоть до начала ее публичного почитания в самом конце XV в. Другие авторы пришли к выводу, что подобное отсутствие упоминаний, по крайней мере, намекает на возможность подмены, произведенной в какой-то момент. Так, например, Магнус Магнуссон в 1978 г. спрашивал: «Достаточное ли внимание уделено анализу возможности того, что эта подделка была сфабрикована гораздо позже, чем в середине XIV в.?»

Некоторые комментаторы рассматривали возможность того, что, судя по слухам, распушавшимся в то время, подлинная Плащаница погибла во время пожара в 1532 г. Сторонники подлинности реликвии возражали, ссылаясь на копию, хранящуюся в церкви Сен-Коммер в бельгийском городке Льере. Обстоятельства, при которых была изготовлена эта копия, неизвестны, но на реликвии стоит дата — «1516 г.», то есть за шестнадцать лет до страшного пожара. Изображение, по их словам, практически совпадает с современным, и, в частности, на реликвии фигурируют те же «покерные метки». Однако это не слишком качественная копия. В частности, весьма неаккуратно сделаны кровоподтеки, и присутствуют некоторые детали, которых не видно на Туринской Плащанице, например, пальцы ног. Видимо, Льерская Плащаница была написана по памяти, а не с натуры, и автор копии не имел перед собой оригинала. Если оригинал действительно погиб во время пожара в 1532 г., на любой сколько-нибудь тщательной копии для замены должны были присутствовать более ранние повреждения (возможно, для их верного восстановления и использовалась Льерская Плащаница). Мы не считаем, что Туринская Плащаница — результат подмены, произведенной в 1532 г. (в таком случае все загадки относительно

личности ее автора остаются без ответа), но свидетельство Льерской Плащаницы куда менее убедительно, чем хотели бы убедить нас сторонники подлинности.

Льерская копия — это самая ранняя из известных нам; она написана или получена посредством прориси. Некоторые синдонисты ссылаются на жетон паломника, найденный в 1855 г. на дне Сены, считая его ранней схематической копией. Однако, как мы уже говорили, этот медальон не имеет точной даты, но, учитывая тот факт, что на нем изображены гербы де Шарни и де Верги, можно предположить, что он был изготовлен во времена ее первой демонстрации в Лирее в 1357 или в 1358 г., то есть во времена первого Жоффруа де Шарне или его вдовы, Жанны де Верги.

Однако эти предположения могут быть неверными. В оформлении и функциональном назначении медальона нет ничего такого, что подтверждало бы обоснованность этой датировки. Подобные вещи часто изготавливались и продавались в качестве сувениров в эпоху Средневековья и позже, вплоть до XVI в., и, если бы не гербы на нем, не было бы никаких оснований судить, к какому именно периоду жетон относится. По правде говоря, вплоть до 1960-х гг. никто не догадывался, что на медальоне изображена Лирейская Плащаница. Дело в том, что прежде считалось, что это — ее «соперница», Безансонская плащаница. Она была создана, по-видимому, в середине XVI в. и уничтожена в годы Великой французской революции; при этом было известно, что она *написана красками* на холсте. Уцелевшие копии наглядно показывают, что она была скопирована непосредственно с Туринской Плащаницы, хранившейся тогда в Шамбери. Важнейшее отличие Безансонской плащаницы заключается в том, что на ней фигура Иисуса запечатлена только со стороны груди. Таким образом, медальон, найденный в Сене, на котором запечатлены обе стороны плащаницы, не мог быть копией Безансонской реликвии.<sup>53</sup>

Наличие на медальоне двух гербов не обязательно свидетельствует о том, что он был изготовлен именно во времена первой публичной демонстрации Плащаницы в Лирее, поскольку сын Жоффруа де Шарне Жоффруа II и его внучка Маргарет получили право носить двойной герб, ибо являлись потомками обоих аристократических родов. Вполне вероятно, что медальон был выпущен в память о гораздо более позднем по времени показе Плащаницы; в таком случае гербы как бы увеличивали весомость отпрысков двух знатных семейств. Сегодня об этом трудно судить. Но, учитывая тот факт, что медальон датируется временем показа реликвии в конце XIV — начале XV в., что это, собственно, может сказать нам о Плащанице? Помогает ли это установить, что плащаница, изображенная на нем, — это та же самая реликвия, которая дошла до нас?

Главная проблема заключается в том, что медальон (своего рода жетон или значок, который паломники носили на своих шапках и капюшонах) имеет слишком малые размеры, чтобы можно было проводить достоверное сравнение. Говоря более определенно, его размеры чуть больше крупной почтовой марки. Поскольку такие медальоны-сувениры выпускались в массовом количестве ради получения быстрой и легкой прибыли, детальная точность изображения особого значения не имела. Поэтому вопрос о возможности сравнения

---

<sup>53</sup> Некоторые сторонники подлинности Плащаницы, например монсieur Артур Стэйплтон Барнс, еще в 1930-е годы попытались доказать, что Плащаница на самом деле хранилась в соборе в Безансоне до того, как ее приобрели де Шарне, и что именно тогда и была сделана безансонская копия. Однако в пользу этой гипотезы нет никаких доказательств. Гипотеза эта — не более чем конъюнктура, основанная на желании изобрести для Плащаницы хоть какой-нибудь источник происхождения до появления ее в Аирее. Безансонская плащаница представляет собой копию XVI в. Более подробно об этом см.: Вильсон, «Туринская Плащаница».

изображения на медальоне с мелкими деталями реальной плащаницы просто не возникает, хотя он все же отражает общие ее особенности, как то: отображение фигуры с лица и со спины, положение рук, сложенных на чреслах, но дальше этого дело не идет. Поскольку медальон выполнен из металла, он ничего не говорит о колорите изображения. И тем не менее просто удивительно, что на нем можно разглядеть, что ткань имеет структуру «елочка». Понятно, что при фабрикации адекватного подлога следовало подобрать ткань с таким же рисунком. Возможно даже, что фальшивка была сделана на том же куске материи, с которого было удалено более раннее изображение.

Некоторые комментаторы предполагают, что удивительная отчетливость изображения на медальоне свидетельствует о том, что на ткани, которую он копирует, было запечатлено гораздо более четкое изображение, чем то, которое нам известно сегодня. Значит ли это, что медальон донес до нас изображение какой-то другой плащаницы, или Туринская Плащаница просто сильно поблекла со времени создания медальона? Впрочем, более вероятно, что резчики медальона не ставили перед собой никакой другой задачи, кроме создания возможно более четкого изображения. В конце концов, кто захочет покупать едва различимый оттиск?

Однако на медальоне хорошо заметна одна деталь, которая отсутствует на Туринской Плащанице. Это — странная, скрученная вдвое в виде веревки полоса, видная на ткани со стороны спины. Что она означает — совершенно непонятно. В то же время отсутствует другая важная деталь — отпечаток ступни. Впрочем, здесь надо иметь в виду, что резчик не ставил себе целью добиться абсолютной точности передачи деталей.

К сожалению, документы, относящиеся к периоду до 1500 г., мало что дают. Большинство дошедших до нас свидетельств о спорах вокруг Плащаницы вообще никак не описывают ее. Наиболее раннее из этих свидетельств, уже знакомое нам «донесение д'Арси», упоминает о том, что на ткани сохранилось изображение фигуры с лица и со спины, но других деталей, к сожалению, не приводит. Поэтому это не может считаться доказательством аутентичности, ибо на любой сколько-нибудь основательной подделке наверняка фигурировало бы двустороннее изображение.

Свидетельство о том, что внешний вид Плащаницы на протяжении веков несколько менялся, принадлежит монаху-бенедиктинцу Корнелиусу Зантифлету. Он был очевидцем демонстрации реликвии, выставленной по распоряжению Маргарет де Шарне в 1449 г. в Льеже, Бельгия. Тогда комиссия, организованная местным епископом, сочла, что изображение на плащанице написано красками. Зантифлет не приводит никаких деталей виденной им плащаницы, но хотя по долгу службы и соглашается с выводами епископской комиссии, тем не менее пишет, что она «написана восхитительно». При этом необходимо помнить, что мы сегодня можем оценить все совершенство деталей Плащаницы *только* на фотонегативе, ибо в наши дни изображение на Туринской Плащанице для невооруженного взгляда кажется бледным и едва различимым. Такое изображение никоим образом нельзя назвать «восхитительно написанным» образом распятого Христа.

Зантифлет, как и епископ д'Арси за полвека до него, нисколько не сомневался в том, что это — *написанное* изображение. Действительно, все, кто так или иначе упоминал о Плащанице *до* второй половины XV в., утверждали, что это — живописное изображение. Однако и в этом случае у нас нет никаких реальных свидетельств того, была ли Плащаница, демонстрировавшаяся после 1492 г., идентична той, что выставлялась ранее, или нет. Однако нет никаких данных, отвергающих версию о подмене реликвии, и сомнений на сей счет более чем достаточно, что дало повод ряду ведущих исследователей высказать предположение, что такая подмена действительно имела место.

История «Плащаницы» до 1500 г. настолько туманна и неясна, что Ян Вильсон в 1994 г., много лет спустя после того, как он взял под сомнение ортодоксальную версию о раннем этапе бытования реликвии, счел возможным задать все тот же вопрос: «Вправе ли мы предположить, что подлинная Плащаница вовсе не хранилась в семействе де Шарне, а находилась на Кипре и ее впоследствии привезла с собой в дом герцогов Савойских принцесса-киприотка?» Подобное замечание восходит к бытующей на севере Кипра легенде о том, что подлинная Плащаница Христова хранилась в монастыре в Лапитосе до того момента, пока не была передана герцогам Савойским. Принцессой, совершившей это, была, по всей вероятности, Анна де Аузиньян, представительница владетельного рода, правившего на Кипре. Вильсон принял эти легендарные слухи всерьез и притом — до такой степени, что принял предложение одной голландской телекомпании финансировать его поездку на Кипр. К сожалению, сегодня монастырь представляет собой жалкие, полуразрушенные строения, и Вильсон с женой долго стучали в его запертые ворота. Затем последовала тягостная пауза, и Вильсоны увидели перед собой дуло пистолета, после чего им бесцеремонно велели убираться прочь.

За несколько лет до этого в своей вышедшей в 1986 г. книге «Свидетельство Плащаницы», Вильсон допускал возможность подмены Плащаницы именно во времена Леонардо да Винчи. Рассматривая обоснованность предположения Но-эми Габриэли о том, что такую акцию мог осуществить сам Леонардо или кто-то из его учеников, он писал: «Теоретически, конечно, можно допустить, что тайный заказ на изготовление подобной копии Леонардо мог получить от кого-нибудь из членов Савойского дома. Подобное вовсе не показалось бы немислимым в авантюрную и неразборчивую в средствах эпоху Возрождения». И хотя он лично отвергал подобную идею, у него не было убедительных аргументов для ее опровержения.

Эта тема деликатно подводит нас ко второму главному вопросу, а именно: существуют ли свидетельства, подтверждающие реальность подмены около 1492 г.? Понятно, что если бы речь шла о заговоре вокруг Плащаницы и в нем были бы замешаны люди из самых верхних эшелонов власти, крайне маловероятно, чтобы до нас дошли документальные свидетельства такого заговора (мягко говоря, не предназначенные для публичной огласки), даже если они и реально существовали в то время. Тем не менее все же можно найти подтверждение такого заговора на магистральных и окольных путях истории, в первую очередь — благодаря неформальным связям между основными участниками этой драмы и характеру развития событий, вызванных ими.

Из всех периодов той эпохи начало 1490-х гг. следует признать наиболее удобным временем для подмены Плащаницы. Между предполагаемой передачей реликвии Маргарет де Шарне в 1453 г. и ее публичной демонстрацией герцогиней Бланкой Савойской в Страстную пятницу 1494 г. иных упоминаний о других случаях показа реликвии нет, так что пауза составляет более сорока лет. Некоторые полагают, что реликвия не выставлялась потому, что в 1471 г. начались работы по реконструкции церкви Савойского дома в Шамбери. Этой церкви предстояло стать местом пребывания святыни, и работы по отделке церкви продолжались до 1501 г., когда реликвия была с особой пышностью перенесена в новый храм. Между тем факт остается фактом: Плащаница в последний раз демонстрировалась в 1494 г., и это вряд ли можно считать причиной задержки.

Выше мы называли 1453 г. «предполагаемой» датой передачи реликвии, и это (несмотря на частые апелляции сторонников подлинности Плащаницы) вовсе не означает, что святыня попала в руки к герцогам Савойским именно в это время. Указанная дата всего лишь ассоциируется с фактом передачи в том же году замка и земельных владений в дар Маргарет де Шарне в качестве вознаграждения за оказанные ею «ценные услуги». Обычно принято считать, что это — косвенная ссылка на акт передачи Плащаницы, однако она

игнорирует тот факт, что семья Маргарет имела родственные связи с Савойским домом и что ее последний супруг на протяжении своей жизни служил герцогами Савойским на разных постах. Кроме того, спустя всего четыре года после этого клирики Лирейской церкви участвовали в судебном разбирательстве против Маргарет, требуя возвращения им Плащаницы, которую считали своей собственностью, и ее единокровный брат выступал в роли посредника между нею и клириками в вопросе о компенсации. Дело выглядело бы крайне странным, чтобы не сказать — бесполезным, если бы Маргарет больше не являлась владельцем Плащаницы! Между тем первые документальные свидетельства о принадлежности Плащаницы герцогами Савойским появляются спустя пять с лишним лет, в 1464 г., когда Людовик Савойский выплатил клирику требуемую компенсацию (пятьдесят франков золотом). Итак, Плащаница могла попасть в руки представителей Савойского дома в любое время между этими датами.

1464 г. сам по себе весьма знаменателен в истории Плащаницы, ибо именно тогда возникли первые серьезные утверждения о ее подлинности, исходившие от церковных кругов. Прежде она не вызывала серьезного интереса, встречая порой открытую враждебность. Утверждение о ее подлинности высказал монах-францисканец Франческо делла Ровере, ставший впоследствии папой римским Сикстом IV, в своей книге «О Крови Христовой»<sup>54</sup>, хотя нет никаких свидетельств того, что он лично видел реликвию. В его послании о самой реликвии упоминается весьма кратко, но, поскольку ее предполагаемая подлинность была аргументом в пользу его богословских аргументов, папа всей душой выступил в поддержку Плащаницы. Однако его роль в истории Плащаницы спровоцировала нежелательные последствия. Вокруг реликвии начал складываться очередной заговор.

В те времена папство, никогда не чуждое интриг, коррупции и моральной беспринципности, переживало одну из самых колоритных эпох в своей истории. Несколько фракций или партий, состоявших из представителей самых знатных аристократических фамилий, постоянно участвовали в заговорах и контрзаговорах с целью взять в свои руки контроль над самыми влиятельными постами. Сикст (кстати сказать, инициатор строительства Сикстинской капеллы, обязанной ему своим названием) принадлежал к одной из таких фамилий — делла Ровере и, даже по меркам XV в., считался одним из самых коррумпированных, жестоких и амбициозных пап, когда-либо занимавших римский апостольский престол. Вдохновитель целого ряда войн на территории Италии, Сикст, по отзывам современников, был средоточием и воплощением человеческой злобы. У него было несколько незаконных сыновей («папских племянников», как их официально называли), один из которых, видимо, появился на свет от связи папы со своей родной сестрой. Папа изобрел несколько способов пополнения доходов так называемой Святейшей канцелярии, в том числе — выдачу лицензий на содержание борделей в Риме. Именно Сикст учредил инквизицию в Испании и назначил мрачного Торквемаду на пост Великого инквизитора — словом, совершил множество деяний, которые трудно ожидать от первого поборника подлинности Священной Плащаницы.

После кончины Сикста в 1484 г. возникли обычные интриги по поводу кандидатуры его преемника. Семейство делла Ровере стремилось удержать в своих руках контроль над папским престолом, но сочли более целесообразным действовать через марионеточную фигуру, а не выдвигать на этот пост члена рода. Племянник Сикста (по всей видимости, родной) сумел добиться избрания на папский престол Джованни Батиста Чибо, принявшего

---

<sup>54</sup> Этот документ упоминается в «Критических этюдах» Шевалье. В тексте Сикста о Плащанице сказано лишь, что она «хранится с величайшим благоговением» у представителей Савойского дома, но не приведено никаких подробностей о том, где и как она хранится.

имя Иннокентия VIII. Новый понтифик оказался одним из самых слабых и неудачных пап за весь XV в. (британский историк Колин Вильсон охарактеризовал его как «воинствующее ничтожество»), однако он сумел перетянуть в Ватикан целый шлейф своих любовниц и установил «важное» нововведение: он стал первым папой, публично признавшим своих бастардов, — прецедент, которому охотно последовали его преемники. Другое его деяние возымело долгосрочное влияние как на повседневную жизнь, так и на психологическое и духовное здоровье миллионов, и его отзвуки слышны вплоть до сегодняшнего дня. Он издал пресловутый «Malleus Maleficarum» («Молот ведьм») — печально знаменитую книгу, которую с полным правом можно считать руководством по охоте на ведьм. Сочинение ужасающе примитивное, «Молот» тем не менее стал настоящим разносчиком паранойи по всей Европе и обошелся ей в несколько миллионов жизней совершенно невинных людей (в основном — женщин), пока его безумие не стало очевидным для всех.

Иннокентий был папой в 1492 г. (он умер в августе того же года) и, согласно информации, которой мы располагаем, был тем самым заказчиком, стоявшим за поддельной Плащаницей, созданной Леонардо. Когда Иннокентий уже лежал на смертном одре, его окружали врачи, пытавшиеся продлить ему жизнь путем прямого переливания крови от трех юных доноров, которые умерли в результате операции. После его смерти партия делла Ровере была отстранена от власти и уступила контроль за папским престолом клану Борджиа в лице одиозного Александра VI (Родриго Борджиа, занимавшего кафедру римского понтифика в 1492—1503 гг.), отца печально известных Лукреции и Чезаре (у которого Леонардо служил в качестве военного инженера в 1502—1503 гг.). Во время его понтификата в честь Плащаницы не было установлено новых торжеств, несмотря на то, что перестройка церкви в Шамбери была завершена и реликвия была торжественно помещена в ней.

После понтификата преемника Александра, Пия III<sup>1</sup>, который побывал папой римским в 1504 г., семейство делла Ровере сумело взять реванш и вернуться к власти. Новым папой, принявшим имя Юлия II, стал Джулиано делла Ровере, находившийся на папском престоле вплоть до своей кончины в 1513 г. Спустя несколько лет после вступления на престол, а именно в 1506 г., он начал активно пропагандировать Плащаницу как уникальную реликвию, даровав церкви в Шамбери статус Святой капеллы (Сен-Шапель) — привилегия редкая, если не сказать — уникальная, ибо до тех пор этот титул был дарован лишь однажды. Его получила знаменитая капелла Сен-Луи в Париже — подлинный реликварий. Был установлен также особый день для торжеств в честь Плащаницы — 4 мая. Изложенные факты складываются в четкую картину: когда делла Ровере находились у власти, пропагандистская «раскрутка» Плащаницы шла полным ходом, когда же они оказывались не у дел, реликвия не привлекала особого внимания пап.

Мы выяснили, что тогда сложились тесные связи между Иннокентием VIII и Лоренцо Медичи, который по-прежнему, несмотря на то, что Леонардо в тот период работал при дворе герцога Сфорца в Милане, оставался главным патроном и покровителем маэстро (тогда существовала традиция, согласно которой художники считались своего рода «дипломатическими дарами» одного правителя другому и были подчинены своим первоначальным хозяевам, из-за чего часто вспыхивали конфликты и судебные разбирательства, когда города требовали возвращения «своих» мастеров). Лоренцо упорно стремился завязать тесные личные связи с папой Иннокентием и даже женился на его любимой дочери, Магдалене, к великому неудовольствию всеми нелюбимого папского сына-бастарда — Франческотто Чибо.

Покровители Леонардо в его позднейшие годы неизменно имели династические связи с Савойским домом. В его трудный период жизни в Риме в 1515 г., когда сын Лоренцо

Медичи стал папой римским, приняв имя Льва X, патроном и, говоря современным языком, спонсором Леонардо был другой сын Лоренцо — Джулиано, который, по «случайному» стечению обстоятельств, был буквально одержим алхимией. Этот юноша женился на дочери герцога Савойского. А последний покровитель Леонардо, французский король Франциск I, был сыном Луизы Савойской. Одну из своих дочерей он выдал замуж за герцога Эммануэля Филибера, того самого, который привез Плащаницу в Турин.

По словам Джованни, Леонардо создал Плащаницу в 1492 г. Это время указано весьма точно; всего два года спустя Плащаница вновь появилась в поле зрения общественности после сорока с лишним лет отсутствия каких-либо сведений о ней. Более того, Леонардо, что называется, оказался в нужном месте и в нужное время. Герцогство Миланское имело достаточно протяженную границу с владениями герцогов Савойских, и Верчелли — место, где Плащаница была вновь представлена широкой общественности в 1494 г., — находилось фактически на границе двух герцогств. К тому же Верчелли находится всего в 65 км от Милана, города, в котором тогда творил Леонардо.

Нам известно, что в какое-то время в конце 1480-х — начале 1490-х годов (точную дату установить невозможно) маэстро предпринял поездку в Савойю. Об этой поездке он упоминает в своих записных книжках за 1490-е годы, рассказывая о виденных им там водопаде и озере. Мотивы, побудившие его совершить эту поездку, не указаны. Озеро, о котором говорил Леонардо, находится возле Женевы, менее чем в 80 км от Шамбери, тогдашней столицы Савойи, где — по крайней мере, так считается — хранилась тогда Плащаница.

Наконец, последнее, но крайне важное свидетельство — это судьба самих записных книжек Леонардо. Нам не раз задавали вопрос о том, почему Леонардо, столь педантичный автор множества дневниковых заметок, не оставил ни единого упоминания о Плащанице? Помимо естественного соблюдения секретности, вполне вероятно, что он конспективно описывал некоторые аспекты своих предварительных исследований, например, открытие «фотографического» метода и свои основные анатомические опыты. Примерно треть его записных книжек того времени была утрачена, но судьба некоторых из них все же известна.

Леонардо оставил все записные книжки своему верному компаньону, Франческо Мельци, который бережно хранил их. Но уже при жизни сына Мельци, не слишком ценившего и хранившего их, книжки маэстро начали пропадать. В 1570-е годы одна из книжек Леонардо была приобретена агентом, действовавшим от имени... Карло Эммануэля, тогдашнего герцога Савойского. Книга поступила в библиотеку герцогов Савойских, и более о ее судьбе ничего не известно. Почему же род герцогов Савойских так стремился приобрести именно эту книжку, а затем утратил к ней всякий интерес, так что она пропала? Один из исследователей, Дэвид Соке, показал, что в обширных архивах Савойского дома могут скрываться некие секретные материалы, связанные с тайной создания Плащаницы. Умберто II, последний монарх Савойского дома, владевший этой реликвией, по всей видимости, считал ее подлинной, но его эксцентричная супруга, Мария-Жозефа, придерживалась противоположных взглядов. Она жила в Женеве, широко пользуясь архивами Савойского дома в процессе работы над историей герцогского рода. Эта книга так и осталась неизданной, однако, по словам тех, кому довелось читать ее рукопись, Плащаница упоминается в ней один-единственный раз, в подстрочной сноске, где она прямо именуется подделкой. Как пишет Соке, «остается лишь удивляться, что заставило ее прийти к такому заключению». Быть может, в «утраченной» записной книжке Леонардо находилась некая секретная информация, побудившая герцогиню сделать столь безапелляционное заявление? Анализируя возможные обстоятельства этого дела, даже сам Ян Вильсон вынужден признать: «Хотя нам неизвестны документы, свидетельствующие о секретных контактах

герцогов Савойских с Леонардо, сама возможность таких контактов отнюдь не является нереальной».

Еще при жизни Леонардо произошли два события, которые служат, по крайней мере, косвенными свидетельствами того, что как минимум некоторые выдающиеся люди той эпохи знали о роли Леонардо в фальсификации Плащаницы. Так, знаменитый немецкий художник Альбрехт Дюрер (1471 —1528) в конце 1490-х — начале 1500-х гг. предпринял путешествие по Италии с целью изучения техники итальянских живописцев. Дюрер, которого известный исследователь Кеннет Кларк называет «художником, более всех прочих похожим на Леонардо», был горячим поклонником маэстро и сознательно подражал ему. Многие произведения Дюрера представляют собой откровенные копии творений его кумира.

Весьма знаменательно, что Дюрер предпринял специальную поездку, чтобы собственными глазами увидеть Туринскую Плащаницу, и долго и внимательно изучал ее. В свете наших открытий, касающихся причастности Леонардо к появлению Плащаницы, крайне любопытно, что именно в 1500-е годы Дюрер пошел на шаг, который в его дни мог расцениваться как немыслимое святотатство: он изобразил себя... в образе Христа.

Это полотно часто называют воображаемым портретом Христа. Именно в качестве такого портрета оно репродуцировано на переплете одной из книг SPCK, изданной в 1993 г. По той же причине этот портрет был использован для видеоряда замка Дракулы в известном фильме Френсиса Форда Coppola «Дракула» Брема Стокера, вышедшего на экраны в 1992 г., хотя он был слегка видоизменен с учетом внешних данных актера Гэри Олдмена, исполнявшего главную роль.

Другим видным поклонником Леонардо был король Франции Франциск I, у которого маэстро жил в последние годы перед своей кончиной. Любопытно, что спустя всего полгода после появления Леонардо при его дворе Франциск спешно отправился в поездку в Шамбери, чтобы собственными глазами увидеть Плащаницу.

Не без удовлетворения обнаружив, что существуют, по крайней мере, косвенные свидетельства заговора с целью подмены ткани первоначально приобретенной герцогом Савойским Плащаницы, созданной Леонардо, мы посчитали вполне логичным попытаться проследить развитие этого заговора с самого момента его возникновения. Быть может, в конце XV в. герцоги Савойские внезапно предали панике из-за того, что реликвия, которой они обладали, более не кажется подлинной людям эпохи Возрождения? Быть может, Лирейская плащаница тоже была подделкой, сфабрикованной ловкими пилигримами? Имеет ли всем известная Туринская Плащаница какое-либо отношение к событиям 1492 г.? Чтобы найти ответ на все эти вопросы, нам пришлось более пристально познакомиться с судьбами людей, причастных к Лирейской Плащанице, а именно Жоффруа де Шарне, его сына, Жоффруа II, внучки Маргарет и их супругов.

Как и многие заговоры и интриги той эпохи, этот тоже был инициирован тамплиерами, точнее, он возник вследствие предполагаемых связей Жоффруа с рыцарями Храма. Как мы помним, Ян Вильсон утверждал, что тамплиеры представляли собой промежуточное звено между исчезновением мандилиона из Константинополя в 1204 г. и его предполагаемым появлением в 1350-е годы уже в качестве Лирейской плащаницы. Вильсон основывал свою гипотезу на том, что Жоффруа был связан с одним из самых высокопоставленных



тамплиеров, казненных в 1314 г., — своим дядей, которого также звали Жоффруа де Шарне.<sup>55</sup>

Это не могло быть простым совпадением. Жоффруа Лирейский был известен как один из главных сторонников создания нового рыцарского ордена с целью возрождения репрессированного ордена тамплиеров. После их роспуска возникло немало подобных орденов, стремившихся стать преемниками их идеалов (и, естественно, приобщиться к их секретам). Некоторые, в частности рыцари Христа в Португалии и орден Монтеса в Испании, состояли из уцелевших тамплиеров, объединившихся под другими названиями. Другие, такие, как английский орден Подвязки, были учреждены ради сохранения хотя бы церемоний тамплиеров. Итак, орден тамплиеров в том или ином виде продолжал оказывать мощное влияние на сердца и умы всех тех, кто стремился к возвышенным идеалам. Другими словами, тамплиеры вовсе не собирались сойти во тьму истории без боя.

Практически одновременно с закладкой церкви Нотр-Дам в Лирее Жоффруа основал и новый орден, идеалы, устав и церемонии которого явно брал за образец орден тамплиеров. Это был орден Звезды, основанный Жоффруа в январе 1352 г. Просуществовал он недолго: сам Жоффруа и большинство других рыцарей-основателей погибли в битве при Пуатье всего через четыре с половиной года. (Чисто церемониальный вариант ордена был восстановлен почти сразу же и просуществовал до середины XVII в.)

Итак, Жоффруа де Шарне, первый документально известный владелец реликвии, которая сегодня отождествляется с Туринской Плащаницей, явно питал симпатии к тамплиерам, хотя бы в силу родственных уз с одним из их лидеров. Однако было бы чрезмерной натяжкой на основании этого делать вывод о том, что эта Плащаница первоначально принадлежала тамплиерам или что они получили ее в результате захвата и разграбления Константинополя крестоносцами. Важным недостатком этой версии является то, что тамплиеры вообще не участвовали во всей этой операции. Вильсон и другие энтузиасты, в частности Ноэль Каррер-Бриггс, высказали целый ряд предположений о том, каким образом Плащаница могла попасть в руки тамплиеров.

Нам представляется весьма странным, что в основе их аргументации лежит отождествление Плащаницы с Бафометом, демоническим идолом в виде человеческой головы, в поклонении которому признались многие тамплиеры. Этого предполагаемого поклонения голове оказалось вполне достаточно, чтобы подвергнуть их казни по обвинению в ереси. Вильсон, однако, полагает, на самом деле Бафомет представлял собой сложенную в несколько раз Плащаницу (как это имело место предполагаемым мандилионом), так что была видна только голова Христа. Голословных обвинений в поклонении дьяволу, по его словам, противникам тамплиеров было вполне достаточно, чтобы дискредитировать их. Однако эта гипотеза, как говорится, не срабатывает. Вильсон утверждает, что секрет мандилиона (то есть тот факт, что это была Плащаница) был раскрыт еще тогда, когда реликвия находилась в Константинополе. Но возникает вопрос: если было известно, что это изображение фигуры в полный рост, зачем же тогда тамплиеры вновь сложили его в несколько раз и поклонялись только изображению лица? Одно из двух: либо настоящие размеры реликвии были неизвестны, и в этом случае она не может быть тем *сидуаном*, о котором писал Робер де Клари, либо они были известны, и в таком случае Плащаница никак не могла быть идолом тамплиеров.

---

<sup>55</sup> Кстати, у тамплиеров родовая фамилия Шарни произносилась как Шарне. Различия между этими вариантами не имеют особого значения, поскольку в XIV в. не существовало установившегося нормативного произношения, и та фамилия фигурирует в документах того времени во многих других орфографических вариантах.

В ходе следствия по делу тамплиеров было установлено, что независимо от того, был ли предмет их поклонения Бафомет или нечто иное, это был трехмерный объект, вероятно — в виде отрубленной головы, но никак не *плоскостное* изображение. В признаниях тамплиеров содержится целый ряд описаний этого объекта. В частности, обычно говорится, что это — голова бородатого мужчины; в отдельных случаях речь идет о черепе или некой реликвии (идоле) в форме головы. В некоторых признаниях говорилось, что это было живописное изображение, но только на доске или на стене, а никак не на ткани. Есть несколько упоминаний, что голова эта принадлежала не человеку, а кошке или что идол был сделан из двух и даже трех кошачьих голов. Итак, среди всех этих показаний нет ничего такого, что хотя бы отдаленно напоминало Туринскую Плащаницу.

Поскольку других убедительных кандидатов на роль связующего звена на раннем этапе бытования Плащаницы практически нет, мы считаем, что роль тамплиеров в ее судьбе сознательно искажается и преувеличивается теми, кто возлагает надежды на подлинность реликвии. Так, например, Каррер-Бриггс приводит признание одного тамплиера, который описывает идола как «голову с четырьмя ногами». Он считает, что это — довольно хорошее описание Плащаницы, если допустить, что она некогда была вывешена на шесте, будучи сложена посередине, а края свободно свешивались, так что ноги были видны и спереди, и сзади (на просвет). Отсюда якобы и появились «четыре ноги». Но почему же тогда в описании не упомянуты туловище и руки? И еще: если тамплиеры действительно обладали Плащаницей, почему никто из рыцарей, особенно из тех, что были подвергнуты самым жестоким пыткам, не признались в этом? Наконец, зачем потребовалось выставлять реликвию столь странным образом? Почему бы не развернуть ее и не вывесить во всю длину? Что же касается головы кошки, то мы честно пытались найти на Плащанице черты сходства с самыми крупными из кошачьих, но так и не смогли!

В книге «Заговор вокруг Иисуса» Эльмар Грубер, в частности, подчеркивает выборочный характер использования Вильсоном описаний головы-идола в показаниях тамплиеров. Это свидетельствует о том, что Вильсон намеренно опускал в тексте целые абзацы, не совпадающие с описанием Плащаницы.

Каррер-Бриггс не согласен с Вильсоном в том, что Плащаница и мандилион — одна и та же реликвия, признавая, что она попала в Константинополь неким таинственным путем. Он считает, что всегда было известно, что на ткани изображена фигура в полный рост. Это делает объект поклонения тамплиеров еще более таинственным.

Столь же загадочным для нас остается то непомерно большое место, которое уделяется в специальной литературе о Плащанице деревянной панели (доске) с написанным на ней изображением головы мужчины. Эта панель, найденная в 1940-е гг., была скрыта под обшивкой потолка небольшого старинного коттеджа в Темплкомбе, что в Девоне. Поскольку Темплкомб, как указывает само его название, некогда был владением тамплиеров, а изображение отдаленно напоминает лик на Плащанице (на панели тоже изображен бородатый человек с длинными волосами), находка была воспринята как аргумент в пользу гипотезы о «голове-идоле», основанный на предположении, что это — копия, сделанная тамплиерами непосредственно с Плащаницы. Однако никаких свидетельств того, что панель принадлежала именно им, нет. Остается только гадать, почему она была спрятана подобным образом, но ее вряд ли могли спрятать там тамплиеры, поскольку коттедж был построен несколько веков спустя после того, как рыцари Храма были лишены всех своих владений в этих краях. Кроме того, лицо на панели совершенно не похоже на Лик на Плащанице: глаза изображенного широко раскрыты, рот чуть приоткрыт. На изображении нет никаких следов крови, которые непременно были бы неотъемлемой частью образа, если бы его копировали непосредственно с Плащаницы. Цвета и общий колорит изображения — естественные, свежие, без характерного коричнево-ржавого тона, свойственного реликвии. На наш взгляд,

эта панель — лучшее «доказательство», которое Каррер-Бриггс, Вильсон и иже с ними могут привести в поддержку своей гипотезы о том, что Плащаница якобы некогда находилась в руках тамплиеров.

Однако было бы неоправданной поспешностью отрицать всякую связь между Лирейской плащаницей и тамплиерами. Эта связь, в совокупности с другими свидетельствами, указывает на существование некоего реального заговора, в котором участвовали люди, владевшие Плащаницей в XIV и XV вв. Наши собственные исследования установили, что существовали некие темные секреты, ассоциируемые с теми, чьим интересам служили поддельные копии Плащаницы.

Член BSTS Ноэль Каррер-Бриггс, видный знаток генеалогии, автор ряда исследований и книг, совершенно случайно указал нам верный путь своей книгой «Плащаница и Святой Грааль» (1987), в ходе работы над которой он провел специальное исследование. Его особенно увлекала идея о том, что между Плащаницей и романами о Граале, возникшими в конце XII — начале XIII в., могла существовать некая связь. Он пришел к выводу, что Плащаница — это и есть легендарный Святой Грааль (или, точнее говоря, Грааль — это особый реликварий, в котором хранилась Плащаница).<sup>56</sup>

Каррер-Бриггс пишет, что романы о Граале возникли в эпоху, когда жители Западной Европы только начинали устанавливать связи с Византийской империей. Слухи о несметных сокровищах Константинополя воспринимались как свежая новость. Исследователь отмечает также, что в первых романах о Граале нет описаний самой реликвии, и в качестве нее могло выступать все, что угодно. Однако в наиболее устойчивых версиях легенды Грааль — это особая чаша, которую благословил Иисус во время Тайной вечери и в которой хранилась Его Кровь. Впоследствии Иосиф Аримафейский привез ее в Европу, точнее — в Англию. Каррер-Бриггс считает, что ранние романы о Граале действительно описывают Плащаницу, в которой «хранились» кровь и пот, впитавшиеся в ткань. Позднейшие поэты сочли, что Грааль — это нечто вроде чаши или другой аналогичный сосуд... Так, по мнению ученого, и возник этот великий миф. Однако нет никаких достоверных свидетельств того, что ткань уже существовала в период создания самых ранних легенд о Граале. Будучи знатоком генеалогии, Каррер-Бриггс чувствует себя более уверенно, когда стремится показать прямые связи между французскими крестоносцами, участвовавшими в захвате Константинополя, и позднейшей историей

Плащаницы, и события, которые косвенно намекают на истинную цель создания закулисной структуры, которую Каррер-Бриггс называет «плащаничной мафией» (термин, на наш взгляд, более уместный в отношении энтузиастов исследований Плащаницы в наши дни (см. главу 9).

Семейства, причастные к этой «мафии», представляли цвет французской аристократии, по большей части — из Бургундии и Шампани, и, как и следовало ожидать, в их числе были и сеньоры де Шарне. Этот род известен и как Мон-Сен-Жан, по названию деревушки неподалеку от Шарне. Кроме того, в «плащаничную мафию» того времени входил и род Верги, на представительнице которого был женат Жоффруа, и еще два близкородственных рода из Шампани — Жу-анвиль и Бриен.

---

<sup>56</sup> См.: *Currer-Briggs*, «Плащаница и Святой Грааль», глава 1. С тех пор автор развил более широкую аргументацию своей гипотезы в книге «Плащаничная мафия», хотя после оглашения результатов радиоуглеродной датировки он сам больше не верит в подлинность Плащаницы.

В начале XIII в. дом Бриен был обладателем титула короля Иерусалимского — титула, который, по утверждению Приората Сиона, указывает, что его носители принадлежат к династии Меровингов и являются прямыми потомками Иисуса Христа и Марии Магдалины. В ту пору носительницей этого титула была Анна де Лузиньян, супруга Людовика, герцога Савойского. Кроме герцогов Савойских, Каррер-Бриггс также включает в свою «плащаничную мафию» семейства де ля Роше, Куртене, Монферрат и д'Анжу (герцогов Анжуйских).

Он установил, что:

\* Два рода, бывших владельцами Плащаницы (или реликвии, считающейся ею) — де Шарне и герцоги Савойские, — а также семейства де ля Роше и Верги, на представительницах которых были женаты де Шарне, имели давние и прочные связи задолго до того, как была обнаружена Лирейская плащаница. Наиболее существенным здесь является тот факт, что де Шарне были связаны с Савойским домом, чьей собственностью много веков была Плащаница. (Представляется более вероятным, что Маргарет де Шарне на самом деле не продала реликвию герцогам Савойским. Она, видимо, просто отдала ее им, чтобы сохранить святыню в семье.)

Частота перекрестных браков у представителей этих двух родов была весьма высокой даже по тем временам. Маргарет де Шарне и оба ее супруга были прямыми потомками Гильома де Верги (ее собственного прадеда). Она и ее второй муж, Гумберт де ля Роше-Вильсесексель, были прямыми потомками Отто де ля Роше (о котором мы поговорим несколько ниже). А дед и бабка (по материнской линии) ее первого супруга, Жана де Боффремона, были прямыми потомками Жана де Жуанвиля, еще одной видной фигуры в этой сложной закулисной игре.

В те дни упрочение династических связей посредством брака было обычным явлением, но среди этих родов такие браки были необычайно, можно сказать, аномально частыми, что указывает на некую общую династическую цель.

\* Эти же семейства имели тесные связи с правящей верхушкой тамплиеров, особенно в последние, самые драматичные годы официального существования ордена. Так, например, Жоффруа де Шарне был не только племянником пре-цептора (настоятеля) тамплиеров в Нормандии, но и троюродным братом предшественника Жака де Моле на посту великого магистра тамплиеров — Гильома де Боже<sup>57</sup>, принадлежавшего к роду Мон-Сен-Жан. (Точнее говоря, между ними был еще один великий магистр, возглавлявший орден совсем недолго<sup>58</sup>.) Тамплиера Жоффруа де Шарне официально принял в орден Амори де ля Роше, магистр тамплиеров Франции, происходивший из того же рода, что и второй супруг Маргарет де Шарне.<sup>59</sup>

---

<sup>57</sup> Гильом де Боже был великим магистром ордена тамплиеров в 1273—1291 гг. (*Прим. пер.*)

<sup>58</sup> Имеется в виду Тибо де Годен, стоявший во главе ордена тамплиеров в 1291-1293 гг. (*Прим. пер.*)

<sup>59</sup> Возможно даже, что Жак де Моле (о предках и происхождении которого среди историков не утихают споры) был связан родственными узами с семействами де Шарне и де Верги и был сыном Анри де Верги, прадеда супруги владельца Лирея — Жоффруа де Шарне.

Шампань и Бургундия, исстари будучи приютом ордена, всегда охотно принимали у себя тамплиеров, но тесные связи между этими родами и верхушкой тамплиеров сразу бросаются в глаза.

Оба деда Жоффруа де Шарне и его супруги, Жанны де Верги, были сенешалями (старинный французский аналог английского шерифа), соответственно, Шампани и Бургундии. Дедом Жоффруа был Жан де Жуанвиль, прославившийся как автор «Жизнеописания Людовика Святого» — труда, восхваляющего набожность и благочестие его друга и покровителя Людовика IX, бывшего полной противоположностью Филиппа IV Красивого, короля, который санкционировал жестокую расправу над тамплиерами. Жан де Жуанвиль был сенешалем Шампани, а дед Жанны, Жан де Верги, занимал пост сенешаля герцогства Бургундия.

Это были те самые сенешали, которые за две недели до начала повальных арестов тамплиеров во Франции получили секретный приказ Филиппа взять под наблюдение всех тамплиеров, находящихся на подконтрольной им территории. Из всех тамплиеров, находившихся во Франции, именно те, кто оказался в Бургундии, сумели благополучно избежать ареста. В числе спасшихся был и Жерар де Вильер, командор парижской общины рыцарей Храма, единственный крупный иерарх тамплиеров, которому удалось избежать ареста и казни. Он был в родстве с обоими вышеупомянутыми сенешалями. Кроме него, спастись удалось лишь шестнадцати французским рыцарям-храмовникам, потому что они в роковые дни находились за пределами Франции. Как пишет Каррер-Бриггс, «уцелевшие по большей части были бургундцами и находились в родстве с семействами де Шарне, Жуанвиль и де Верги».

**\* За век до расправы над тамплиерами и за полтора столетия до появления Лирейской плащаницы представители этих же фамилий занимали ключевые посты в руководстве Четвертого крестового похода, во время которого и исчез загадочный сидуан.**

Возглавлял Четвертый крестовый поход Бонифаций, маркиз Монферратский, род которого был тесно связан с домом герцогов Савойских благодаря частым перекрестным династическим бракам. Со временем титул маркизов Монферратских вошел в титулатуру герцогов Савойских и стал одним из их второстепенных титулов, наряду с титулом сеньоров Мон-Сен-Жан. Одним из ближайших союзников Бонифация был Отто де ля Роше, предок супруга Маргарет де Шарне.

Очевидно, здесь необходимо действовать осторожно, ибо во времена Жоффруа де Шарне практически у всех без исключения французских аристократов имелись предки, принимавшие участие в Четвертом крестовом походе. Но, как отмечает Каррер-Бриггс, «род де Шарне и герцоги Савойские, владевшие в XIV и XV вв. аутентичной [sic] Плащаницей, были не только в родстве друг с другом, но, более того, имели трех или даже четырех общих предков (как по мужской, так и по женской линии), которые владели реликвией с 1204 г. Таким образом, позволительно спросить: не возникло ли еще в ту пору нечто вроде мафии с целью получения реликвии путем обмана?».

Это навело Каррер-Бриггса на мысль о следующей гипотетической реконструкции развития событий: группа фамилий, составлявших пресловутую «Плащаничную мафию», считавших, что они имеют некие права на реликвию и знавших, что она находилась в числе сокровищ, хранившихся в Константинополе, вознамерилась похитить ее и увезти в Западную Европу, где они предполагали в тайне хранить ее. В последующие семьдесят лет реликвия передавалась от одной семьи к другой, включая и те фамилии, которые либо сами были тамплиерами, либо активно симпатизировали им. В этих фамилиях она стала объектом

особого почитания. Ее сумел вывезти из сокровищницы тамплиеров в Париже уже знакомый нам Жерар де Вильер, которого предупредили о предстоящих арестах его родственники в Бургундии, и спустя какое-то время, уже после расправы над орденом, реликвия попала к Жоффруа де Шарне и его вдове, Жанне де Верги, которая распорядилась выставить ее для публичного поклонения. После этой демонстрации святыни народу реликвия продолжала храниться «в семье», после того как последняя из де Шарне, Маргарет, вышла замуж за Гумберта де ля Роше-Вильсесекселя и спустя некоторое время передала Плащаницу герцогам Савойским.

Эти связи говорят о многом, но сложности все же остаются. Во-первых, данные радиоуглеродной датировки и исторические свидетельства, рассмотренные нами в главе 2, показывают, что во время Четвертого крестового похода (1204 г.) Плащаницы еще не существовало. Во-вторых, это означает, что крестовый поход был организован в первую очередь с целью захвата Плащаницы. А это крайне маловероятно, поскольку крестоносцы напали на Константинополь и захватили его лишь после целого ряда странных и непредсказуемых событий. Так, крестоносцы, в обмен на поддержку их похода в Святую землю, согласились помочь сыну свергнутого византийского императора Исаака II Ангела вернуться на константинопольский престол. Это, по утверждению Каррер-Бриггса, последовало за тем, как один из лидеров крестоносцев, Балдуин, граф Фландрский, был провозглашен новым императором и объявил, что Плащаницу захватил Бонифаций Монферратский. Каррер-Бриггс пишет, что Плащаница попала в Западную Европу благодаря усилиям вдовы Бонифация — Марии-Маргариты Венгерской.

Разумеется, в действиях крестоносцев присутствовал и целый ряд скрытых мотивов, но захвата Плащаницы среди них не было. Крестоносцы рассчитывали, что в благодарность за поддержку в возврате власти в империи новый византийский василевс вернет Восточную Православную церковь под власть римского престола, избавив тем самым Христианскую церковь от величайшего в ее истории раскола. Но когда он был убит, единственным реальным путем достижения этой цели было провозглашение византийским императором кого-нибудь из западноевропейских аристократов-крестоносцев. Это имело реальный смысл и было чисто политической акцией.

Ни у одного из родов, входивших в «Плащаничную мафию», не было никаких оснований даже помыслить о том, что они могут претендовать на Плащаницу. Предположение Каррер-Бриггса о том, что эти аристократы якобы были до такой степени воодушевлены романами о Граале, что отправились в поход на свой страх и риск, мягко говоря, звучит неубедительно. Проблема заключается в следующем: если эти роды много десятилетий хранили Плащаницу в полнейшем секрете, почему они — без всяких видимых причин — решили выставить ее на публичное обозрение? Видимо, они руководствовались какими-то другими мотивами, куда более глубоко скрытыми и, можно сказать, загадочными.

Две книги — «Храм и ложа» Майкла Бейджента и Ричарда Ли, изданная в 1989 г., и «Рожденный в крови» Джона Робинсона (1990 г.) — убедительно (по крайней мере, на наш взгляд) показали, что тамплиеры сумели пережить официальный роспуск их ордена и что они и в наши дни существуют и функционируют в некоторых странах. Обе эти книги утверждают, что именно тамплиеры стояли у истоков современного масонства. Помимо этого, можно считать доказанным фактом, что после расправы над орденом многие тамплиеры, находившиеся в роковые дни за пределами Франции, просто принесли присягу на верность другим орденам. Некоторые из этих орденов, в частности португальский орден рыцарей Христа, были специально созданы в качестве прибежища для гонимых тамплиеров, а другие, такие, как тевтонский орден в Германии, уже существовали и приняли репрессированных тамплиеров, что называется, с распростертыми объятиями. Если Плащаница, как утверждают некоторые, действительно была святыней тамплиеров, почему

же они не позаботились о том, чтобы передать эту реликвию в один из орденов, вместо того чтобы вверить ее попечению Жоффруа де Шарне?

Генеалогические связи, выявленные Каррер-Бриггсом, свидетельствуют о том, что «Плещаничная мафия», видимо, располагала некой реликвией, но до появления Лирейской Плещаницы это вряд ли была именно плещаница. Однако, если принять во внимание другие, куда более противоречивые свидетельства, начинает вырисовываться весьма сложная и, так сказать, провокационная картина. Мы вновь имеем дело с доказательствами существования некоего тайного общества, действовавшего задолго до Четвертого крестового похода и спустя много десятилетий после появления Лирейской Плещаницы.

Чем бы ни стали тамплиеры в конце существования их ордена, его возникновение явно скрыто под покровом тайны. Официальная история основания ордена, которую без всякого критического анализа признают историки, являет собой пример бессмыслицы, так что более серьезные исследователи считают, что это — не более чем прикрытие для их истинной деятельности.

Официальная версия<sup>60</sup> гласит, что в 1118 г., после освобождения Иерусалима крестоносцами в ходе Первого крестового похода девять<sup>61</sup> французских рыцарей во главе с Гуго де Пайеном и Готфридом де Сен-Омером странствовали по Святой земле, решив посвятить себя охране паломников на пути в Святой город. На протяжении нескольких лет число рыцарей оставалось неизменным и в их ряды не было принято ни одного нового члена. Так продолжалось вплоть до их триумфального возвращения в Европу в 1127 г. Вскоре после этого на соборе в Труа орден обрел официальный статус, а Гуго де Пайен стал его первым великим магистром. Кроме того, орден получил собственный устав<sup>62</sup>, написанный, что весьма валено, св. Бернаром Клервоским. С этого момента началось невиданно быстрое расширение ордена, в результате чего тамплиеры очень скоро стали одной из самых богатых и могущественных сил эпохи Средневековья.

Эта официальная история выглядит как курьезный нонсенс. В самом деле, каким образом девять бедных рыцарей могли держать под контролем все пути и маршруты

---

<sup>60</sup> Это обычное историческое повествование о начальном этапе существования тамплиеров полностью основано на сочинении Гильома де Тира «История деяний, совершенных за морем», написанном между 1175 и 1185 гг.

<sup>61</sup> Любопытно, что это число — девять — в точности совпадает с минимальным числом братьев-масонов, необходимым для инсталляции (учреждения) новой ложи. Возможно, это — позднейшая ретроспективная аллюзия на масонство, основателями которого нередко называют тамплиеров. (*Прим. пер.*)

<sup>62</sup> Устав тамплиеров, написанный или, лучше сказать, продиктованный Бернаром Клервоским, включал в себя 73 статьи, примерно 30 из которых были заимствованы из устава монашеской жизни св. Бенедикта Нурсийского. Устав отличался большой суровостью и детально регламентировал все стороны жизни членов ордена — от пищи (мясо разрешалось лишь трижды в неделю; кроме того, были обязательны долгие посты) и сексуальной жизни (рыцари давали обет безбрачия, до количества ежедневных молитв и обязательного присутствия на богослужениях дважды в день. Понятно, что во всей полноте этот устав был априорно неисполним для рыцарей, постоянно сражавшихся с неверными, и вскоре сложилась система послаблений и уступок. Так, если обстоятельства не позволяли рыцарю присутствовать на богослужении, он вместо пропущенной заутрени должен был прочесть молитву «Отче наш» тринадцать раз, а вместо вечерни — девять раз. (*Прим. пер.*)

паломников в Палестине? В те времена существовала еще одна подобная структура, выполнявшая те же охранные функции: это были рыцари-госпитальеры ордена св. Иоанна. К тому же официальная история тамплиеров упоминает события, происшедшие как минимум на полвека позже указанных дат, а имена де Пайена и восьми его спутников подозрительно отсутствуют в современных им хрониках, которые всегда отличались скрупулезной обстоятельностью в фиксации всех событий, происходивших в Святой земле в тот период.

Так кем же в действительности были эти девять рыцарей? Британский автор Грэм Хэнкок убедительно доказывает, что они были причастны к поискам Ковчега Завета, который, по их мнению, был скрыт глубоко в недрах Храмовой горы в Иерусалиме. Рыцари жили прямо на этой горе и, по свидетельству историков, вели раскопки на ней. Бейджент, Ли и Линкольн пришли к аналогичному заключению, но, по их мнению, тамплиеры обнаружили там некие документы, имеющие отношение к тайне Приората Сиона. Однако есть свидетельства, что рыцари Христа (как именовались тамплиеры до Собора в Труа) существовали за четыре года или даже за десять лет до 1118 г. Кроме того, в материалах собора и официальном признании на нем ордена тамплиеров нетрудно усмотреть явные следы тайного заговора.

Бейджент, Ли и Линкольн обнаружили свидетельства заговора, окружающего орден Сиона (иногда называемый орденом Богоматери горы Сион), в рядах которого числились представители нескольких аристократических фамилий из Шампани. Главным инициатором этих событий был Гуго, граф Шампанский, который был причастен к организации ордена и впоследствии сам вступил в ряды тамплиеров. Некоторые историки полагают, что Гуго Шампанский имел родственные связи с Гуго Пайенским, но сведения об этом весьма скудны. Ясно одно: он был феодальным сеньором де Пайена.

Тамплиеры и орден цистерцианцев — два ордена, один из которых по преимуществу был военной, а другой — духовной силой, — развивались и крепили рука об руку. Орден цистерцианцев был основан в 1098 г., и его возглавил тот же Бернар Клервоский. Однако поначалу цистерцианцы не представляли собой особой силы. Одним из первоначальных девяти рыцарей был Андре де Монтбард, приходившийся внуком св. Бернарду. Не кто иной, как Гуго Шампанский, был тем самым феодалом, который подарил Бернарду владения в Клерво, где святой и построил свое знаменитое аббатство и начал быстрое строительство обширной монастырской «империи». Он же стал официальным «спонсором» тамплиеров, и его влияние на основание ордена заслужило на Соборе в Труа признание самого папы. Кстати сказать, Труа был своего рода столицей владений Гуго. Именно здесь святой Бернард написал и обнародовал устав тамплиеров, во многом опиравшийся на устав ордена цистерцианцев. Именно у цистерцианцев тамплиеры заимствовали свои одежды — характерную белую мантию, на которой несколько позже появился своеобразный красный крест — патте (равносторонний крест, лучи которого сужаются к центру). А один из учеников св. Бернарда, папа Иннокентий II (кстати, бывший монах аббатства Клерво), освободил тамплиеров от ответственности перед кем-либо, кроме самого папы.

Как утверждают Бейджент, Ли и Линкольн, орден Сиона был основан в 1090-е гг. Жоффруа Бульонским, одним из предводителей Первого крестового похода, в результате которого крестоносцы захватили Иерусалим. Исследователи заявляют, что именно орден Сиона стоял за акциями Гуго Шампанского и основанием ордена тамплиеров. Они пишут: «В 1104 г. граф Шампанский встретился на соборе с некоторыми высокопоставленными аристократами, по крайней мере один из которых только что возвратился из Иерусалима... На том же соборе присутствовал и Андре де Монтбард».

Практически сразу же после собора Гуго Шампанский отправился в Святую землю, где пребывал до 1108 г. Затем он еще раз побывал в Палестине в 1114 г. и вскоре, вернувшись в



Шампань, подарил Клерво св. Бернарду. Спустя четыре года (опять-таки согласно официальной версии) его вассал и, возможно, родственник Гуго Пайенского, вместе с Андре де Монтбардом и семью другими рыцарями предпринял поездку в Святую землю, сформировав первоначальное ядро ордена тамплиеров. Впоследствии в ряды ордена вступил и сам Гуго Шампанский.

На Соборе 1104 г., положившем фактическое начало деятельности ордена, сложилась группа из представителей знатных семейств. Как отмечают авторы книги «Святая Кровь и Святой Грааль», «среди лиц, присутствовавших на соборе, были представители ряда семейств — Бриен, Жуанвиль и Шомон — которые... играют видную роль в нашей истории».

Это — те самые фамилии, которые входили в открытую Каррер-Бриггсом «Плащаничную мафию». Во-видимому, он прав в отношении существования заговора, но он, образно говоря, недостаточно широко раскинул сеть поисков. Дело в том, что эти семейства участвовали в куда более крупномасштабных акциях, чем поиски и захват Плащаницы. Их сердца и умы были всецело поглощены чем-то куда более важным. Эти люди были в числе основателей ордена тамплиеров, поддерживая тесные связи с его верхушкой на протяжении двух веков его официального существования, а также принимали активное участие в таинственных событиях, которыми были окружены репрессии против тамплиеров. Да, действительно, «Плащаничная мафия» была причастна к поискам реликвии, но для нее это был лишь один из долгосрочных и взаимосвязанных между собой проектов.

Для полноты картины необходимо сказать, что связи между этими родами становились все более прочными и разветвленными. Так, Гильом де Шамплит, один из членов «клики», окружавшей Бонифация Монферратского во время Четвертого крестового похода, и женатый на женщинах из родов Мон-Сен-Жан и де Шарне, был в числе потомков Гуго, графа Шампанского, одного из главных «лоббистов» создания ордена тамплиеров. Вступив в ряды вновь учрежденного ордена, Гуго передал свои титулы и владения родному племяннику, Теобальду. А Гильом де Шамплит приходился Теобальду родным внуком. Более того, предводителем Четвертого крестового похода был тогдашний граф Шампанский Теобальд, близкий родственник Гуго. Однако Теобальд умер слишком рано, когда крестовый поход еще только планировался и готовился, и его место занял Бонифаций Монферратский.

Как мы уже знаем, этот Бонифаций женился на Марии-Маргарите, вдове свергнутого императора Византии. Брак оказался непродолжительным, поскольку в 1207 г. Бонифаций был убит во время одной из стычек в Греции. Спустя всего три месяца его вдова вышла замуж в третий раз. На этот раз ее мужем стал Никола де Сен-Омер, выходец из того самого рода, к которому принадлежал один из девяти отцов-основателей ордена тамплиеров — Жоффруа де Сен-Омер, занимавший, кстати сказать, в иерархии тамплиеров почетное второе место после самого Гуго де Пайена. Увы, выбор Марии-Маргариты вновь оказался неудачен, ибо в 1212 г. Никола де Сен-Омер умер.

Разбирая историю основания тамплиеров, мы должны подчеркнуть, что представитель рода де Жуанвиль, Андре, внук Жана де Жуанвиль, занимал пост прецептора тамплиеров в Пайене. Это был весьма престижный пост, ибо Пайен был тесно связан с землями, полученными в дар первым великим магистром ордена.

Каррер-Бриггс подчеркивает, что среди членов его «Плащаничной мафии» были представители «всех фамилий, происходивших от Фалька Анжуйского, скончавшегося в 1143 г.». Этот Фальк Анжуйский был настолько тесно связан с ранними тамплиерами, что, согласно данным книги «Святая кровь и Святой Грааль», «стал, так сказать, «почетным» тамплиером». Его отец был тамплиером номер десять, вступив в орден в 1120 г. Женившись на племяннице Годфруа Бульонско-го, Фальк в 1131 г. получил титул короля

Иерусалимского. Одна из его внучек, принцесса Сивилла Иерусалимская, выходила замуж дважды: первый раз — за одного из братьев Бонифация Монферратского, а во второй — за Ги де Лузиньяна, дочь которого была уже знакомая нам Анна де Лузиньян, которая посредством брака с герцогом Савойским принесла главе Савойского дома титул короля Иерусалимского.

Этот титул вынуждает нас вернуться к теме Приората Сиона. Мы уже знаем, что Приорат утверждает, что цель его существования — восстановление на престоле генеалогической линии королей династии Меровингов, предполагаемых потомков Иисуса Христа и Марии Магдалины. И хотя мы понимаем, что это — своего рода дымовая завеса, ясно, что члены Приората хотят заставить публику *поверить* в важность этой династической преемственности.

К тому времени, когда Анна де Лузиньян вышла замуж за герцога Савойского, титул короля Иерусалимского стал уже чисто номинальным, но весьма престижным. Однако для Приората Сиона он сохраняет символическое значение и станет еще более важным в случае, если Иерусалимское королевство будет восстановлено. Члены Приората гордятся составленной ими генеалогией, связывающей род Лузиньян с родословной, восходящей к середине X в. Но что же из этого следует?

Дело в том, что «Плещанинская мафия» стремилась во что бы то ни стало заполучить титул короля Иерусалимского. Сын Фалька, Амальрик Иерусалимский, умерший в 1174 г., оставил после себя двух дочерей (рожденных от разных жен), но наследников мужского пола у него не осталось, и поэтому он предоставил папе римскому, императору Священной Римской империи и королям Англии и Франции решать, кому из них унаследовать его титул. Его дочерьми были Изабелла и Сивилла, уже успевшие побывать замужем за братьями Бонифация Монферратского и тем самым обеспечившие закрепление титула за семьей. Но один из братьев, Вильям ( Гильом ), рано умер, и его вдова, Сивилла, вышла замуж за Ги де Лузиньяна. И, пока обсуждался вопрос о наследовании титула, Конрад Монферратский, супруг Изабеллы, был убит. Буквально через два дня была устроена ее помолвка с Анри, графом Шампанским, и спустя восемь дней они официально вступили в брак. Хотя поспешность заключения брака вызывает подозрение, что Анри был причастен к убийству, столь же вероятным выглядит предположение, что эта спешка была продиктована кризисной ситуацией: Анри вынужден был действовать быстро и решительно и не допустить, чтобы титул ускользнул из рук заговорщиков в случае, если будет принято решение в пользу Изабеллы. Анри был потомком Гуго Шампанского, человека, стоявшего за основанием ордена тамплиеров, а также троюродным братом Гильома де Шамплита. В итоге решение было вынесено в пользу Сивиллы, и титул короля Иерусалимского перешел к Ги де Лузиньяну. Но когда Анри умер, Изабелла вышла замуж за брата Ги, Амальрика де Лузиньяна, который после смерти Ги унаследовал желанный титул.

Титул короля Иерусалимского был одним из самых заманчивых наследственных титулов в истории, что выглядит достаточно странно, поскольку с ним не было связано никаких земельных владений! Кроме того, этот титул часто передавался в обход законных наследников, так что обычно существовало минимум две линии претендентов на законные права наследования. Одна из них была связана с Бриеннским домом, но в 1264 г. его притязания отошли в пользу рода Лузиньянов, после того, как папа решил дело в их пользу (что было незаконным актом с точки зрения существующих правил наследования). Другая конкурирующая линия претендентов появилась в результате женитьбы императора Священной Римской империи (из дома Гогенштауфенов) на представительнице Бриеннского дома, но в 1268 г. умер последний наследник по этой линии, и род Лузиньянов — по крайней мере на время — сделался бесспорным наследником желанного титула. Другой претендент,

Рене Анжуйский, основывал свои притязания на том, что его предок, Карл, перекупил этот титул у претендента-соперника.

На фоне этих интриг и притязаний надо отметить, что Савойский дом также имел родственные связи с династией Меровингов, хотя они были исключительно имущественно-территориальными, а не кровными. Савойский дом правил в старинном королевстве Бургундия (не путать с герцогством Бургундским, аннексированным Францией в X в.). Это «забытое» королевство является одной из самых заметных держав в истории средневековой Европы, поскольку оно сохраняло свои границы более или менее неизменными на протяжении целого тысячелетия (с V по XV в.). В своей книге «Поверженный феникс: погибшее королевство Бургундия» (1986) Кристофер Коуп прослеживает многочисленные, предпринимавшиеся на протяжении многих веков попытки возрождения этой территории и восстановления ее прежнего статуса королевства. (Кинолюбители со стажем, возможно, помнят виртуальную попытку сделать это в прекрасной комедии Илинга «Паспорт в Пимлико», в которой рассказывается о том, что неожиданно было установлено, что Бургундии, оказывается, принадлежит небольшой район

Лондона. Важнейшим событием в жизни этой вновь провозглашенной Бургундии стала отмена британской хартии вольностей).

Территория исконного расселения племени бургундов, Бургундия была захвачена Меровингами, которые правили в соседнем Франкском королевстве. Это произошло в 534 г., в правление короля Сигизмунда. Однако Меровинги решили ее не аннексировать, а сохранить Бургундию в качестве отдельного королевства и, вопреки своей обычной практике наследования, не стали делить ее между сыновьями короля после его кончины, в результате чего территориальное единство Бургундии сохранялось вплоть до конца династии Меровингов (751 г.). После этого Бургундия отошла к правителям Священной Римской империи, но продолжала сохранять статус отдельного королевства. Помимо своего имперского титула, император имел право носить титул «король Бургундии».

Будущие герцоги Савойские были бургундскими аристократами, которые ок. 1000 г. носили титул графов Морьенских, первый известный представитель которых носил прозвище Гумберт Честный. В конце XIII в. они уже контролировали всю территорию Бургундии. По мере роста своего влияния и могущества Савойский дом в этот период истории Бургундии постоянно упрочивал свои позиции в ней, особенно после того, как ему удалось приобрести священные регалии Сен-Мориса (св. Маврикия), легионера-мученика первых веков христианства, считавшегося святым покровителем Бургундии. Эти регалии включали в себя меч святого, перстень с печаткой и копье, причем последнее представляло собой знаменитое «копье Судьбы», хранившееся в Вене. Герцогами Савойскими был основан орден св. Маврикия, и каждый глава Савойского дома был великим магистром ордена, члены которого охраняли Туринскую Плащаницу во время ее публичных демонстраций вплоть до свержения монархии в Италии в 1946 г.

Таким образом, брак Людовика Савойского и Анны де Лузиньян представлял собой воссоединение кровных потомков Меровингов с правителями части их бывших владений. Брак оказался несчастливым. Очень жаль, что судьба избрала для столь важного акта такую неподходящую чету.

Титул короля Иерусалимского имел и другое, косвенное отношение к Приорату Сиона. В те времена, когда Анна де Лузиньян вышла замуж за Людовика Савойского, на этот титул претендовал также Рене Анжуйский, хотя его притязания основывались только на том, что один из его предков в конце XIII в. перекупил этот титул у другого претендента-соперника. Благодаря тому, что он покровительствовал искусству, литературе и развитию всевозможных

наук, Рене был одной из самых ярких фигур начального этапа эпохи Возрождения. Однако для нас самым важным является то, что члены Приората Сиона называют его своим девятым великим магистром, владевшим этим титулом с 1418 по 1480 гг. Таким образом, именно он стоял во главе ордена в те дни, когда Савойский дом приобрел Лирейскую плащаницу.

Именно под непосредственным влиянием Рене Козимо Медичи разослал по всему Средиземноморью агентов для приобретения древних манускриптов (более подробно об этом см. главу 5). Итогом этих поисков явилось возрождение неоплатонической и герметической философии и системы взглядов, сыгравших важную роль в жизни Леонардо. Вице-королем (наместником) Рене в Неаполе был Арано Чибо, отец будущего папы римского Иннокентия VIII — того самого папы, который, по свидетельству Джованни, активно способствовал созданию Леонардо поддельной Плащаницы.

Кроме того, между Плащаницей и Приоратом Сиона существуют и прочные географические связи. На страницах книги «Святая кровь и Святой Грааль» повествование вновь и вновь возвращается в район в окрестностях таинственного селения Ренн-ле-Шато в Лангедоке, этого сакрального центра старинной тайны. Земля Реды, считавшаяся священной для кельтов, впоследствии стала крупным центром державы Меровингов и носила название Разе. Эти места были центром пресловутой катарской веры, так называемой «альбигойской ереси». После окончательной потери Святой земли тамплиеры попытались было создать в этих же местах свое собственное государство, и в окрестностях Ренн-ле-Шато до сих пор можно видеть руины многочисленных замков тамплиеров. Поэтому мы сочли не случайным совпадением тот факт, что (судя по документам, хранящимся в Национальном архиве Франции) хотя Жоффруа де Шарне (имя которого связано с Лирейской плащаницей) жил на севере Франции, он владел обширными землями в этом регионе, в том числе — Тулузой и Каркассоном, а также непосредственно «святым местом» — Ренн-ле-Шато.

Наши изыскания убедили нас в том, что пресловутая «Плащаничная мафия», обнаруженная Каррер-Бриггсом, и широкая группа семейств, имена которых фигурируют в книге Бейджента, Ли и Линкольна о Приорате Сиона, суть одни и те же персонажи.

Это означает, что представители этих семейств были причастны к куда более широкомасштабным заговорам, чем простое похищение и вывоз уникальной реликвии. Корни этих заговоров восходят ко временам Четвертого крестового похода и основанию ордена тамплиеров. Как мы выяснили, Каррер-Бриггс был совершенно прав, говоря о существовании заговора, но его ошибка сводится к тому, что он полагал, будто единственной целью этих людей было найти и захватить Плащаницу.

Если рассматривать события в этом свете, то есть трактовать их как целенаправленную программу действий, рассчитанную на века, в действиях де Шарне и герцогов Савойских просматривается вполне определенная картина. Так, известно, что они трижды предпринимали попытки навязать христианскому миру подделки Плащаницы. Первой из них стала Лирейская Плащаница, появившаяся в конце 1350-х гг., интерес к которой очень скоро угас не столько в результате вмешательства епископа Пуатье, сколько в результате смерти Жоффруа де Шарне и неопределенностью ситуации, вызванной войной с Англией. Вторую попытку «раскрутить» Плащаницу предпринял в 1389 г. сын де Шарне, Жоффруа де Шарни-младший, что вызвало резко скептический отзыв епископа д'Арси. (Явные закулисные махинации, сопутствовавшие демонстрации этой «реликвии», позволили Яну Вильсону заметить: «Здесь имеет место нечто большее, чем простая афера»). И, наконец, третья попытка была предпринята в 1492 г. Ее плодом явилась Туринская Плащаница, сфабрикованная Леонардо.

## РОСТ И ПРОПОРЦИИ ЧЕЛОВЕКА НА ПЛАЩАНИЦЕ

А почему у него такая маленькая голова?

*Эбигейл Невилл*

Углубившись в изучение деталей исторического фона появления Туринской Плащаницы, мы решили выяснить другой вопрос. Нет ли на самом изображении чего-либо такого, что убедительно доказывало бы тот факт, что оно является «рукотворным», и, более того, показывало бы, чьими именно руками оно было создано? Возможно ли доказать, что Лик Человека на Плащанице на самом деле представляет собой лицо ее творца, Леонардо да Винчи? Большинство свободомыслящих людей, к которым мы обратились с подобным вопросом, желая выяснить их мнение, отвечали, что изображенный весьма похож на Леонардо. Нам не терпелось выяснить, существуют ли какие-нибудь методы, позволяющие объективно сравнить портрет Леонардо с Ликом на Плащанице? Возможно, эти методы аналогичны тем, которые полиция использует для идентификации личности.

Мы решили внимательно обследовать саму Плащаницу. Мы считали, что она состоит из трех самостоятельных изображений: лица, лицевой стороны туловища от шеи до ног, и задней стороны тела от головы до пят. Возможно ли доказать, что так оно и есть? Вправе ли мы утверждать, что здесь использовано фотографическое изображение? Мы уже знали, что лицо не слишком хорошо согласуется со всей фигурой, что говорит в пользу идеи о том, что изображение является составным. Поэтому мы рассчитывали найти на самом изображении хоть какие-то следы, подтверждающие это.

Естественно, нам была необходима помощь эксперта по анализу изображений, располагающего специальными средствами, с помощью которых мы могли бы изучить изображение на Плащанице вплоть до мельчайших деталей и притом — в разных условиях. Лучшим способом достижения нашей цели было использование компьютерного отображения, когда изображение преобразуется в цифровую форму. Это позволяет легко манипулировать с ним, что способно раскрыть некоторые из его секретов.

Таким экспертом, предложившим нам свою помощь на раннем этапе наших исследований, был Марк Беннет, канадец, проживающий в Великобритании, с которым мы недавно познакомились. Будучи издателем футуристического журнала «Viasc Ice», он горел желанием обсудить в деталях тему личности Леонардо и его причастности к созданию Плащаницы (в чем Беннет был просто убежден) и рассказал нам о редком и почти забытом теперь итальянском телесериале 1970-х гг. «Леонардо», что оказалось весьма полезным для нас по ряду причин. Марк создал для нас несколько интересных компьютерных реконструкций Плащаницы, но затем бремя забот по изданию независимого журнала поглотило все его время.

На нашу разосланную через Интернет просьбу о помощи, адресованную специалистам по компьютерной графике, которые могли заинтересоваться нашими изысканиями, откликнулся Стив Пир, свободно ориентирующийся в море современной Интернет-культуры. Он — один из лучших специалистов в этой области, и наше обращение настолько заинтриговало его, что он отозвался буквально на следующий день. Вскоре к нашей работе

подключился Энди Хейв-ленд-Робинсон, живущий в северном Лондоне специалист в области мини-компьютеров и консультант по двух- и трехмерной компьютерной графике. Он посвятил немало времени и сил нашим изысканиям, вкладывая в них душу и обширные познания.

Современная революция в области информационных технологий во многом близка громадному прогрессу в сфере познания, достигнутому в эпоху Возрождения. Новые технологии позволяют объединять научные и творческие силы. Дело в том, что компьютерная графика и методы анимации породили новые виды и жанры искусства, преодолевающие преграды между логическим мышлением и воображением. Нечто подобное имело место и в эпоху Возрождения, когда мыслители не видели существенной разницы между наукой и магией. И подобно тому, как эпоха Возрождения во многом опиралась на подлинный переворот в области коммуникаций и расцвет книгопечатания, наш сегодняшний Ренессанс характеризуется развитием информационных коммуникативных сетей, позволяющих нам, находясь у себя дома, общаться с миллионами людей и получать доступ в архивы по всему миру.

Если это и впрямь можно назвать новым Ренессансом, то Энди Хейвленд-Робинсон — яркий пример человека эпохи нового Ренессанса. Являясь владельцем хорошо налаженной компьютерной фирмы, он также создает компьютерные анимационные ролики для разного рода поп-видео и имеет широкий круг интересов в других областях, например в музыке. Наша первая встреча с ним состоялась летом 1993 г., когда он продемонстрировал нам некоторые примеры своих восхитительных анимационных видеороликов, после просмотра которых у нас возникло твердое убеждение в том, что он — именно тот человек, который нам нужен. Кстати, надо заметить, что Энди всегда оставался предельно объективным и не проявлял никакой предвзятости, хотя после множества часов напряженной и кропотливой работы над реконструкцией Плащаницы он имел все основания сказать: «Мне кажется, Леонардо неким образом был причастен к ее созданию».

Мы надеялись, что использование некоей объективной компьютерной реконструкции позволит неопровержимо установить, что Лик Человека на Плащанице — это лицо Леонардо, и что это будет сделано путем сравнения Плащаницы с известными портретами маэстро, подобно тому, как Лилиан Шварц сумела доказать, что «Мона Лиза» — это автопортрет Леонардо.<sup>63</sup> Однако это оказалось невозможным. Дело в том, что имеется явно недостаточно информации о внешности Леонардо, чтобы можно было делать быстрые и убедительные сравнения. Все существующие методы, будь то компьютерное наложение или судебно-медицинская экспертиза, нуждаются в определенном количестве базовых контрольных точек и надежной системе масштабирования изображений различной величины, чтобы иметь возможность сравнивать их. Существующие портреты Леонардо такой информации не дают.

---

<sup>63</sup> Мы обсуждали возможность компьютерного совмещения с самой Лилиан Шварц, когда она приезжала в Лондон летом 1993 г. Во время дружеской беседы за обедом с Лилиан и ее супругом Джеком, а также нашим коллегой Тони Прит-четтом (который работал совместно с Лилиан в Белловской лаборатории в Соединенных Штатах), мы изложили нашу гипотезу и показали Лилиан снимки Плащаницы и известные портреты Леонардо. Хотя наша идея и увлекла Лилиан (кстати сказать, Лилиан — большая почитательница Леонардо), она заметила, что доказать связь между Плащаницей и этими портретами — дело практически невозможное.

Итак, лучшим инструментом для оценки сходства двух изображений остаются человеческий глаз и мозг. Компьютер же, несмотря на то что он дает исключительно точные результаты, никогда не сможет сравниться с человеком.

Изображение должно быть точным и достоверным. Сравнения часто предполагают довольно мелкие замеры, например замеры расстояния между внутренними уголками глаз, то есть, другими словами, параметров, не зависящих от возраста или колебаний веса. Даже незначительные неточности в воспроизведении изображений могут свести выводы сопоставления на нет. Понятно, что все (или почти все) портреты Леонардо являются живописными или графическими, так что ни о какой гарантии точности, особенно в передаче мелких деталей, не может быть и речи.

Единственным портретом маэстро, который можно считать достаточно точным, является его единственный сохранившийся автопортрет (не считая таких живописных работ, как «Поклонение волхвов» и «Тайная вечеря», на которых Леонардо запечатлел себя), представляющий собой рисунок в технике красной охры. Маэстро исполнил его, когда ему было за шестьдесят, но на портрете он выглядит значительно старше, напоминая скорее образ одного из ветхозаветных пророков. Этот портрет сегодня хранится в Турине, в Королевской библиотеке. (Нас приятно удивил тот факт, что уже упоминавшийся Серж Брэмли начинает свою известную биографию Леонардо следующей фразой: «Неподалеку от Туринского собора, в котором хранится знаменитая и вызывающая сегодня массу споров Плащаница, в Библиотеке Реале (Королевской библиотеке) хранится самый бесспорный автопортрет Леонардо да Винчи». Далее Брэмли проводит параллели между тем благоговением, с которым хранятся оба образа: «как и Плащаница, его автопортрет редко экспонируется на публике. Сильно пострадав от времени, он хранится в особых условиях, будучи недоступен для негативного воздействия воздуха и света».

Мы знали, что этот портрет маэстро весьма точен, ибо Лилиан Шварц с успехом использовала его для сопоставления с «Моной Лизой». Однако он датируется более поздним периодом, чем время создания Плащаницы, когда маэстро было сорок с небольшим, и, хотя некоторое сходство с Человеком на Плащанице все же есть, оно явно недостаточно для наших целей. Щеки провисли от возраста, очертания рта изменились, по-видимому — из-за потери нескольких зубов. Но самая большая проблема заключается в том, что лицо на портрете дано в ином ракурсе, чем Лик на Плащанице. Леонардо смотрит на зрителя вполборота.

Портретов Леонардо, написанных при его жизни, сохранилось очень мало: их можно пересчитать по пальцам. Более поздние портреты, в частности гравюра в «Жизнеописаниях художников» Вазари (имеется в виду первое издание, опубликованное в 1550 г.), хотя они и основаны на ранних портретах, тем не менее являются весьма ненадежными. Второе, хорошо известное изображение показывает Леонардо в профиль, что исключает возможность сравнения с Плащаницей. Сегодня этот портрет хранится в Королевской библиотеке в

Виндзоре (его копия находится в библиотеке Амброзиана в Милане). По всей видимости, он был написан одним из учеников маэстро, возможно — Франческо Мельци. Кроме того, Рафаэль запечатлел Леонардо в образе Платона на своей знаменитой фреске «Афинская школа», но, хотя два великих живописца не раз встречались друг с другом, портрет Леонардо для «Афинской школы» не мог быть написан с натуры, поскольку сам маэстро в эти годы жил во Франции. Полотно, хранящееся в галерее Уффици, на котором запечатлено лицо, поразительно напоминающее Лик Человека на Плащанице, долгое время считалось автопортретом Леонардо, но в 1930-е гг. было установлено, что это работа мастера XVII в. Более чем вероятно, что она воспроизводит утраченный автопортрет маэстро, но для достоверного сравнения она опять-таки не подходит.

Нам надо было найти портрет Леонардо в возрасте сорока с небольшим лет, на котором он был бы запечатлен глядящим прямо на зрителя. Если бы существовало достаточно много достоверных портретов, пусть даже под несколькими разными ракурсами, мы смогли бы скомбинировать их и получить трехмерную модель, которую можно было бы развернуть на экране лицом к зрителю. К сожалению, у нас просто не было материала для подобной реконструкции.

Немногочисленные сохранившиеся портреты имеют массу неточностей и несовпадений. Копия портрета, хранящаяся в Виндзоре, как считается, была намеренно изменена, чтобы придать лицу маэстро большее благообразие. Очертания его носа, бывшего в жизни великолепным примером доминирующей роли носа, более всего напоминающего трамплин, были смягчены, чтобы придать ему не столь гипертрофированные пропорции посредством самого щадящего инструмента пластической хирургии — кисти живописца. Возможно, что автопортрет, хранящийся в Турине, впоследствии был несколько отретуширован.

Вместе с Энди мы просмотрели весь имеющийся изобразительный материал на случай, если удастся подобрать что-либо подходящее для объективного сравнения. Мы рассматривали даже возможность использования репродукций «Моны Лизы», но в конце концов решили, что этого делать не следует. Как заметил Энди, «толерантность черт человеческого лица очень невелика, и при наличии разных ракурсов лица Леонардо и отсутствии масштабированной информации результат был бы неубедительным. Итак, без достоверного портрета анфас сравнение невозможно».

Поскольку этот путь оказался для нас закрытым, мы решили заняться более углубленным исследованием образа на Плащанице, пытаясь найти хоть какие-то детали, которые могли бы подкрепить нашу гипотезу или пролить свет на метод Леонардо. На наш взгляд, наиболее существенной аномалией является эффект «отделенной (отрубленной) головы». Как заметила наша маленькая знакомая Эбигейл Невилл, голова «не подходит» и слишком мала для туловища. Она не только находится в неестественном положении относительно тела. Между нижней частью шеи и плечами имеется просвет: создается впечатление, что голова как бы плавает в море тьмы. Конечно, этот просвет (при условии, что Плащаница подлинная) можно объяснить наличием складки на ткани, однако неестественным положением головы невозможно объяснить тот факт, что шея отделена от тела практически прямой линией. На некоторых фотоснимках (негативах) заметна даже тонкая белесая линия у основания шеи, но это может быть след складки на ткани, различимый не на всех фотографиях. Однако и без этого ясно видно, что голова явно отделена от основания шеи. Это заметно даже на инфракрасных и ультрафиолетовых снимках, выполненных членами STURP, и на трехмерных снимках, полученных Джоном Джексоном и Эриком Джампером. Компьютерные реконструкции Энди также выявили эту аномалию, показывающую, что изображение по этой линии *полностью отсутствует*. В самом начале наших изысканий мы спрашивали двух видных экспертов по Плащанице, Яна Вильсона и Яна Дикинсона (оба они — сторонники подлинности Плащаницы), чем они могут объяснить эффект «отрубленной головы», и получили два диаметрально противоположных ответа. Вильсон заявил, что он не видит в положении головы ничего аномального, а Дикинсон сказал, что аномалия есть, но объяснить ее он не может. (Когда он впервые бедовал с одним из нас на выставке в Бате, он заявил: «Я смотрел на это изображение сквозь расческу с частыми зубьями и обнаружил некую странность: создается впечатление, что голова смещена».) Дикинсон сказал, что ткань в процессе создания образа была сложена так, что сгиб пришелся прямо под подбородком. Когда лее Плащаницу растянули во всю длину, создалось впечатление, будто голова смещена чуть вверх, а шея перерезана горизонтальной линией. Однако мы уже отмечали полное отсутствие каких-либо аналогичных искажений на других частях изображения. Если Дикинсон прав, мы должны



были бы найти на ткани еще хотя бы одну подобную аномалию, прежде всего — на лицевой стороне. Но ничего подобного мы так и не нашли.

Странное положение и «отделенность» головы от туловища невозможно объяснить никакими гипотезами о том, как могло создаваться изображение. Однако все сразу встает на свои места, если допустить, что изображение является составным и что перед нами — голова Леонардо и тело какого-то другого человека. Линия под подбородком — это плоскость отсечения головы неизвестного. Этим можно объяснить и непропорционально малые — по сравнению с туловищем — размеры головы.

Нам было необходимо измерить несоответствия в пропорциях головы и туловища с максимальной объективностью, а это требует внимательного изучения особенностей телосложения Человека на Плащанице. Наконец, мы остановились на методе, который можно условно назвать «новое платье короля» и который мы заимствовали у малышки Эбигейл, и он дал совершенно неожиданные результаты.

Даже для неискушенного взгляда заметно, что голова слишком мала по сравнению с туловищем. Мы решили проверить параметры отношения головы к телу.

Вместе с братом Клайва Кейтом, который, кстати сказать, является опытным художником и в силу этого хорошо знаком с правильными пропорциями человеческой фигуры, мы провели несложные подсчеты. Обычное отношение головы к телу составляет 1 к 8 (то есть высота головы составляет 1/8 роста человека). Это — средние цифры. Понятно, что возможны индивидуальные вариации: от 1 к 7,5 до (что бывает очень редко) 1 к 8,5. Более низкие пропорции характерны для людей малорослых. Чем меньше человек ростом, тем больше выглядит его голова по отношению к туловищу.

Чтобы определить отношение головы к росту у Человека на Плащанице, нам было крайне важно знать его рост, а это, оказывается, представляет собой весьма болезненный вопрос для синдонистов. Это отчасти связано с нечеткостью изображения и тем, что оно сильно поблекло на краях, что весьма затрудняет точные расчеты. Существуют разногласия и в вопросе о положении тела, что крайне важно при определении его роста для прорисовки верных контуров тела и отдельных членов. Те, кто считает, что изображение было получено путем прямого контакта с телом, вынуждены учитывать возможные искажения, вызванные тем, как именно была обернута ткань вокруг тела. (Впрочем, как мы уже знаем, ткань могла лежать ровно и плоско.) Серьезную проблему представляет и тот факт, что плечи фигуры практически исчезли под прожженными местами. Для нас это было особенно прискорбно, поскольку, если бы плечи были четко видны, было бы гораздо проще судить о том, в каком положении находится голова.

Наиболее масштабное исследование позиции головы Человека на Плащанице провела уже упоминавшаяся нами Изабель Пичек, видная американская художница, пишущая на религиозные сюжеты. Она пользуется широким признанием как автор замечательных росписей, украшающих многие церкви и соборы в Соединенных Штатах. Она подошла к этой проблеме с точки зрения профессионального художника, имеющего богатый опыт изображения человеческих фигур и навыки в очерчивании контуров тела. Хотя Пичек является сторонницей подлинности Плащаницы и потому с энтузиазмом поддерживает ряд весьма странных теорий о появлении изображения на Плащанице (ее собственная теория сводится к тому, что образ на реликвии возник в результате «изменения направления течения времени»), ее собственное исследование выглядит весьма убедительным и представляет собой самую достоверную реконструкцию.

Пичек обратила внимание на контуры членов и различную интенсивность изображения. Например, подколенные области (поджилки) являются менее четкими, чем коленные чашечки и ягодицы, что вполне соответствует особенностям положения тела при распятии. Пичек предполагает, что это объясняется эффектом трупного окоченения, которое уже успело проявиться в тот момент, когда тело было положено на Плащаницу и накрыто ею. Однако непонятно, почему все эти особенности не мог воспроизвести художник-фальсификатор, чтобы усилить сходство с телом Иисуса, или почему Леонардо не мог попросить своего натурщика принять именно такую позу. Это объясняет эффект, который мы видим на Плащанице: на ней хорошо виден отпечаток ступни, поскольку одно колено было согнуто настолько, что ступня плотно прилегала к ткани. Одна нога, видимо, находилась поверх другой, что объясняется тем, как ноги были прибиты к кресту. Это препятствует прорисовке контуров ног как спереди, так и сзади.

Работа Пичек также показывает, что на ткани, в которую было завернуто тело, незаметно никаких следов искажений, что подтверждает наши выводы о том, что в момент создания изображения ткань лежала совершенно плоско. Однако из ее работы вытекают и другие выводы, представляющиеся нам куда более существенными.

Во время своего приезда в Лондон в ноябре 1992 г. Пичек изложила свои заключения на заседании BSTS, на котором мы присутствовали с некоторыми нашими друзьями. Доклад Пичек убедительно показал, что ее реконструкция достоверно отражает анатомические особенности тела Человека на Плащанице. Она продемонстрировала слайды, подтверждающие справедливость ее гипотез. Во время прений по докладу всплыл один факт, о котором она забыла упомянуть, отвечая на вопрос нашего коллеги Тони Причетта. Он спросил, к какому выводу она пришла относительно положения головы. По его мнению, Пичек якобы подозрительно уклонялась от этой темы. Пичек ответила, что она столкнулась с серьезными проблемами в определении положения головы, поскольку ей не удалось найти натурщика, способного расположить голову в таком же положении, как у Человека на Плащанице, сохраняя при этом анатомически правильную позу всего остального тела. Создается впечатление, заявила она, что «голова отделена от тела». Это заявление явилось для нас убедительным подтверждением правоты замечания малышки Эбигейл на выставке в Бате, тем более ценным, что оно исходило от эксперта. Проще говоря, «голова неправильно приставлена».

Это становится еще более очевидным, если взглянуть на лицо изображения. Оно (на негативе) выглядит гораздо более ярким и четким, чем все остальные участки, то есть изображение тела со стороны груди и головы и тела со спины. Это также очевидно на трехмерном изображении, созданном при помощи «Анализатора VP-8», на котором лицо выделяется более четко, чем все остальное изображение. Хотя, по правде говоря, мы испытывали серьезные сомнения в достоверности выводов этой конкретной серии тестов, это никак не повлияло на тот факт, что анализатор определил, что лицо является гораздо более ярким, чем остальное изображение. Это невозможно объяснить (как пытаются сделать некоторые) предположением, что лицо выглядит более худым и костлявым, чем туловище. Если интенсивность изображения объясняется большей близостью ткани к телу, то одинаково яркими должны были бы быть участки, соприкасающиеся с тканью, — кончик носа, грудная клетка, руки, колени. Однако мы видим, что это не так и что четче всего просматривается лицо. Это — явное свидетельство того, что изображение лица было сделано отдельно и, возможно, с большей тщательностью.

По-прежнему не оставляя попыток определить соотношение головы и тела, для чего было необходимо установить рост Человека на Плащанице, мы убедились, что Изабель Пичек нашла оптимальные критерии для этого. На первый взгляд может показаться, что измерить рост Изображенного довольно легко, даже при наличии допуска в несколько

дюймов с обеих концов ткани. Но на самом деле это не так. Обратившись в поисках ключей к специальной литературе, мы буквально не поверили своим глазам.

Наиболее часто указывалось, что рост Человека на Плащанице составляет 5 футов 11 дюймов (178 см), хотя все исследователи отмечали серьезную проблему, связанную с получением точных данных, что обусловлено странным характером изображения. Оказалось, что оценки роста Изображенного варьируются настолько сильно, что выглядят явной нелепостью.

Джулио Риччи, убежденный (или, лучше сказать, фанатичный) сторонник подлинности реликвии, подсчитал, что рост Человека на Плащанице составлял всего 5 футов 4 дюйма (162,5 см), что якобы объясняется искажениями, вызванными некими несуществующими складками и, что совсем уж курьезно, «растяжением ткани от времени». Как и положено стороннику подлинности, Риччи подсчитал, что это «растяжение» имело место на протяжении почти 2 тысяч лет — объяснение, которое трудно признать научным. В качестве противоположной крайности можно отметить данные, к которым независимо друг от друга пришли Аоренцо Ферри (профессор Римского университета) и анатом Луиджи Геда. По их расчетам, рост Изображенного составлял 6 футов 2 дюйма (188 см). Столь широкий разброс данных побудил нас произвести собственные расчеты.

Собственно говоря, проблема заключается в том, что мы всегда видим образ на Плащанице в сильно уменьшенном виде. Если бы постоянно экспонировалась копия Плащаницы в натуральную величину, то одна из самых заметных аномалий реликвии сразу же бросилась бы в глаза и породила массу вопросов.

Мы решили, что необходимо первым делом определить истинную длину изображения фигуры на ткани от макушки до кончиков пальцев ног. На основе этого (естественно, с учетом допусков на прорисовку, рассчитанных Изабель Пичек) можно будет получить достаточно точную оценку роста Изображенного. Абсолютная точность здесь невозможна, но мы сможем получить данные, вполне пригодные для дальнейших расчетов. Поскольку, по нашему мнению, изображение головы со стороны лица было создано отдельно от всей остальной фигуры, было бы крайне интересно сравнить, совпадает ли по высоте изображение лицевой стороны с изображением затылочной части. Мы приобрели крупную фотографию Плащаницы, обмерили ее и, зная истинные размеры реликвии, пересчитали наши результаты.

Итог получился ошеломляющим. Наши расчеты показали, что рост Человека на Плащанице со стороны груди составляет 6 футов 8 дюймов (203 см). Неудивительно, что мы были шокированы этим и решили повторить расчеты. Нет, никакой ошибки здесь не было: рост со стороны груди составлял ровно 6 футов 8 дюймов. Но каков же тогда рост со стороны спины? Чем дальше, тем курьезней: оказывается, его рост составлял 6 футов 10 дюймов (208 см). Самое странное заключается в том, что, если внимательно познакомиться с литературой о Плащанице, можно встретить точно такие же результаты, но — не в заголовках и не на первых страницах.

Итак, изображение не только необъяснимо — непомерно велико. Еще более странно, что рост одного и того же человека в одном и том же возрасте со стороны спины на 5 см больше, чем со стороны груди! (На изображении со стороны груди отсутствуют пальцы ног, но это никак не влияет на разницу в 5 см.)

Сторонники подлинности никогда не обращали особого внимания на рост Изображенного, хотя и знали его. Если они и упоминали о несовпадении роста, то сразу же оговаривались, что искажение размеров обусловлено складками ткани, в результате чего

фигура имеет гораздо более высокий рост, чем на самом деле. Однако исследование Изабель Пичек, убежденной сторонницы подлинности, а также наши собственные наблюдения говорят о том, что никаких искажений нет и не было. Изображение в сложном ракурсе можно нанести на ткань только в том случае, если она расстелена ровно и плоско.

Возможное объяснение этого заключается в том, что поза распятия, упоминаемая в работе Пичек (колени поджаты, ступни стоят плоско на полу), увеличивает длину изображения как минимум на фут (30,48 см), тогда как рост увеличивается всего на несколько дюймов. Риччи, в частности, указывает, что в замерах можно учитывать рост только до уровня пяток. Это, конечно, верно, но в этом случае необходимо делать допуск на согнутые в коленях ноги, из-за чего изображение обретает сложный ракурс, а ноги кажутся непропорционально короткими. Чтобы определить, насколько именно согнутые колени влияют на общий рост человека, если смотреть спереди, Кейт и Клайв замерыли свой собственный рост. Они легли на спину, согнув ноги в коленях до уровня, указанного Изабель Пичек, и поставив ступни плоско на пол. Когда колени и ступни находятся в таком положении, изображение выглядит смехотворно непропорциональным, укороченным, но на высоте примерно 10 дюймов (25 см) от земли можно достичь неплохого компромисса с изображением со спины.

По сути, общая длина тела — от макушки до пят, если они лежат на полу, а колени слегка приподняты — практически вообще не меняется. Конечно, все люди разные, и возможны индивидуальные колебания, но даже при самой большой натяжке увеличение роста не будет превышать 2 дюймов (5 см).

Хотя мы не принимаем в расчет версию Яна Дикинсона о том, что голова смещена вверх в результате растяжения складки на ткани под подбородком, мы решили проверить, могла ли она столь существенно повлиять на увеличение роста. Но увы, длина изображения со спины лишь подтверждает справедливость наших замеров, будучи на 2 дюйма длиннее изображения со стороны груди.

Наконец-то мы поняли истинную причину всех этих бесконечных дискуссий о складках и растяжении ткани. Это была своего рода ширма, дымовая завеса, без которой Плащаница могла превратиться в фарс. Несомненно, если бы Иисус был таким гигантом, как Человек на Плащанице, разве об этом не было бы упомянуто в Новом Завете? Но если на страницах Евангелий нет ни слова об этом, как и о Плащанице с чудесно запечатленным на ней образом?

В своей последней книге Ян Вильсон сетует, что мы получили столь поразительные результаты «без всяких на то оснований». Однако мы имели самые веские основания — *мы промерили изображение на Плащанице*. Казалось бы, здесь нет никаких вопросов, но сторонники подлинности, как обычно, любят вставать с ног на голову, пытаясь найти объяснения (какими бы смешными и невероятными они ни казались) поразительным аномалиям изображения на Плащанице. И хотя синдонисты — разумеется, если на них хорошенько нажать, — могут признать, что длина изображения составляет 6 футов 8 дюймов (203 см), ибо это совершенно абсурдно, они сразу же начнут изобретать объяснения того, почему изображение на Плащанице гораздо больше самой фигуры. Синдонисты учитывают такие факторы, как то, как именно ткань была обернута вокруг тела, или тот мнимый «факт», что ткань якобы растянулась на протяжении веков. Сторонников подлинности явно беспокоит невероятно большой рост фигуры. Это и понятно, потому что для большинства мало-мальски объективных людей это — явное доказательство того, что перед ними — подделка.

Вильсон отвергает достоверность наших замеров на том основании, что мы — «непрофессионалы», ссылаясь на заключения таких «специалистов-медиков», как доктор Пьер Барбе и доктор Дэвид Уиллис. Мы просто не понимаем, каким образом медицинская квалификация обеспечивает более уверенное владение линейкой.

На момент выхода в свет первого издания этой книги мы располагали только данными обмеров Человека на Плащанице по фотографиям, а потому, вполне возможно, ошибались. Но в 1998 г. нам представилась прекрасная — какой не имеет большинство современных исследователей Плащаницы — возможность основательно проверить наши выводы. Покинув пост в отделении Королевского фотографического общества в Бате, Аманда Невилл сегодня стала главным администратором Национального музея фотографии, кино и телевидения в Бредфорде. Она немедленно назначила Аинн консультантом фотовыставки «Необъяснимое». В данном случае главным экспонатом выставки опять-таки стала копия Плащаницы (кстати сказать, выполненная просто превосходно) в натуральную величину, выставленная в отдельном зале. Более того, эта «Плащаница» была выставлена особенно удобно для посетителей, в массивном боксе с подсветкой. Реликвия находилась чуть выше уровня пола, окруженная свободным пространством. Предполагалось, что, в отличие от прочих выставок, посетители могли проводить перед копией реликвии сколько угодно времени и осматривать ее под любым углом и ракурсом и с любого расстояния. Какая разница по сравнению с обычными экспозициями!..

На открытии выставки и еще несколько раз мы приглашали посетителей принять участие в несложном эксперименте. Мы просили их лечь на пол и попытаться принять позу Человека на Плащанице, расположив голову на одном уровне с макушкой Изображенного. Мы убедились, что среди добровольцев, естественно, не нашлось ни одного, чей рост составлял бы 6 футов 8 дюймов, и даже самый высокий из мужчин оказался гораздо меньше Человека на Плащанице. (Кстати, Клайв, рост которого составлял ровно 6 футов, тоже «недотянул» целых восемь дюймов). Любопытно, что посетители, даже прежде чем мы успевали попросить их поучаствовать в нашем эксперименте, а лишь говорили, что «ростом изображения творится что-то странное», сразу же догадывались, что Человек на Плащанице невероятно высок ростом. Не будет преувеличением сказать, что многие посетители, пришедшие на выставку, еще не имея определенного мнения относительно подлинности Плащаницы, увидев ее копию, сразу же заявляли, что это подделка. (Как мы убедились, необычайно высокий рост был далеко не единственной визуально заметной аномалией.)

Эта аномалия не является особой проблемой ни для тех, кто считает, что изображение написано красками, ни для нас, полагающих, что оно получено путем проекции. При проецировании с натуры (в чем мы убедились на собственном опыте) очень легко получить слишком мелкое или чрезмерно большое изображение. Достаточно приблизить проецируемый объект на дюйм-другой к фокусирующему механизму, чтобы получить непропорционально крупное изображение. Причина различий в длине изображения со стороны груди и спины заключается в том, что голова на самом деле не принадлежит этому туловищу.

В книге Родни Хора «Кусок ткани» мы узнали один редко упоминаемый факт, а именно: затылочная сторона головы несколько шире, чем лицевая. Естественно, Хор дает объяснение этому факту. По его мнению, голова, вероятно, лежала на подушке, подложенной под ткань Плащаницы, и ткань прижимали снизу к боковым сторонам, чтобы они тоже запечатлелись на изображении. Поэтому затылочная часть головы выглядит несколько шире. Однако на изображении нет никаких искажений, которые непременно возникли бы, если бы все происходило именно так.

Итак, определив рост Человека на Плащанице, мы смогли вычислить соотношение его головы и тела. Замеры и сопоставление с ростом дали необычайную пропорцию — 1 к 8,7, что выходит за рамки нормальных, естественных различий. Учитывая неясные очертания изображения, трудно точно определить крайние точки замеров, но мы определили допустимые погрешности. Сравнивая размеры изображения головы со стороны лица с рассчитанным нами ростом всей фигуры со стороны спины (учитывая возможные погрешности), мы получили минимальное соотношение 1 к 9, а максимальное — 1 к 9,4. Таким образом, мы доказали, что голова слишком мала по сравнению с телом. Посредством расчетов мы подтвердили правоту малышки Эбигейл. А поскольку, как писала Изабель Пичек, пропорции тела без учета головы выдержаны безукоризненно, это говорит в пользу нашей гипотезы о том, что голова представляет собой отдельное изображение. Этот факт позволяет признать маловероятным, что Плащаница написана красками, ибо, поскольку изображение тела безукоризненно пропорционально, какой художник, находясь в здравом уме, написал бы такую маленькую и явно не подходящую телу голову?

Наши исследования телосложения Человека на Плащанице продемонстрировали и другие аномалии. Некоторые из них оказались весьма существенными, когда мы приступили к воспроизведению метода Леонардо, другие же едва заслуживают упоминания.

Уже на раннем этапе исследований мы обратили внимание на деталь, которую часто комментируют скептики, но практически игнорируют сторонники подлинности. Мы имеем в виду положение рук, скрещенных на гениталиях. Это весьма необычная поза для трупа, и подобный жест скромности свидетельствует о том, что ткань предназначалась для показа в *развернутом виде*, и создатель позаботился о том, чтобы излишним натурализмом не оскорблять чувств верующих. Однако не исключено, что подобное положение рук было выбрано для избежания другой дилеммы. Поскольку считалось, что на ткани изображен Иисус, точность воссоздания требовала, чтобы изображенный был обрезан. (Эта деталь была слишком хорошо известна христианам эпохи Средних веков и Возрождения, ибо в те времена существовало сразу несколько реликвий, претендующих на роль крайней плоти Господней.) Однако, как пишет Питер де Роза в прологе к своей книге «Наместники Христа», христиане чувствовали себя весьма неловко в связи с этим напоминанием о еврейском происхождении Господа. Поэтому в изобразительном искусстве сложилась практика изображать распятого Иисуса в набедренной повязке — деталь, которую де Роза называет «самым прискорбным обманом в истории». Нас весьма позабавил тот факт, что на многих живописных копиях Туринской Плащаницы фигурирует набедренная повязка.

Между тем невозможно сложить руки безжизненного тела в таком положении, не связав их и не подперев локти чем-либо. Понятно, сторонники подлинности утверждали, что такими опорами служили плотные свертки ткани под локтями. (Если допустить, что аномалии изображения действительно были вызваны использованием подушек и свертков ткани, не говоря уже о мешочках с ароматическими веществами, гробница Иисуса представляла бы собой одно из самых странных зрелищ в истории. Это можно сравнить разве что с первым днем работы секции универмага, торгующей изделиями из льна.)

С другой стороны, если изображение представляет собой подделку, ее создателям было гораздо проще удерживать локти в нужной позе и в то же время сделать опоры незаметными. Проще всего было связать большие пальцы рук.

Теперь необходимо упомянуть о волосах и линии пробора. Если Изображенный просто лежал на спине, как это обычно считается, его волосы не обрамляли бы лицо, как на Плащанице, а просто ниспадали бы в стороны от лица. Наличие пробора представляется совершенно неестественным, и между лицом и волосами видна непонятная белая полоса. Затем необходимо отметить странный факт: у Человека на Плащанице... нет ушей. Его лицо

выглядит слишком узким: внешние уголки глаз находятся почти у контура лица. У Изображенного нет ни ушей, ни висков.

Но самый странный аспект — это размеры его лба. Любой художник, мало-мальски знакомый с анатомией, скажет вам, что глаза находятся примерно в центре лица, посередине между теменем и кончиком подбородка. (Точнее говоря, центр находится чуть ниже линии глаз.) Однако глаза Человека на Плащанице расположены непропорционально высоко, что объясняется искаженным ракурсом лба. Поначалу мы думали, что это связано с тем, как именно Леонардо перенес на ткань изображение своего лица, однако понимание истинного значения непропорциональности лба (об этом мы пишем в следующей главе этой книги) пришло к нам значительно позже.

Пожалуй, наиболее странной особенностью Плащаницы является так называемая «трехмерная» информация, которую несет в себе ткань. Это означает, что существует четкая взаимосвязь между интенсивностью изображения (темные места, заметные невооруженным глазом и соответствующие яркости на негативе) и расстоянием от тела до ткани. Эта взаимосвязь может использоваться для реконструкции трехмерного изображения Человека на Плащанице, при которой более яркие участки выглядят более возвышенными, как на контурной карте. Этот эффект с особой графической наглядностью был продемонстрирован еще в середине 1970-х годов с помощью «Анализатора изображения VP-8».

Мы пришли к выводу, что эта трехмерная информация, заключенная в ткани Плащаницы, является самой странной особенностью изображения на реликвии. Ни живописные изображения, ни фотографии, не подвергнутые весьма специальной обработке, никогда не обладали подобными свойствами. Другие гипотезы о происхождении этого эффекта, за исключением смехотворной теории «ядерной вспышки», выдвинутой Джексоном (которая, как мы уже знаем, опровергается целым рядом фактов, не последний из которых — здравый смысл), просто не могли убедительно объяснить его. Так вот трехмерная информация лица и всего остального тела несет в себе существенные различия. Если настроить анализатор изображения на проекцию лица с нормальным рельефом, все остальное тело (со стороны груди и со спины) будет почти неразличимым. Если же сфокусировать прибор на туловище, черты лица будут угадываться с трудом. Это — аргумент в пользу нашей гипотезы о том, что изображение лица и изображение всего остального тела были выполнены отдельно.

В то же время мы убедились, что, если бы это было фотографическое изображение, оно не создавало бы «эффекта трехмерности». Анализатор изображения имеет дело лишь со светом и тенью, и предполагается, что более темные участки изображения находятся дальше, чем светлые, и что существует прямая связь между интенсивностью изображения и расстоянием от источника света. На обычных фотографиях неизбежно имеет место различная освещенность, и две стороны лица, хотя они и находятся на одинаковом расстоянии от камеры, имеют различную яркость. Эффект трехмерности можно получить только в том случае, если источник света направлен в ту же сторону, что и камера. Выходом из положения может стать фотовспышка, установленная на самой камере, но это не слишком надежный способ, поскольку разница в количестве отраженного света слишком мала, чтобы на основании ее пытаться определить расстояние от камеры до объекта. При этом можно получить приближенные данные, несопоставимые с уровнем четкости VP-8.

Поначалу мы предполагали, что существовал некий метод освещения, сравнимый со вспышкой, который мог создать трехмерный эффект случайно. Эта гипотеза даже подсказала нам мысль о том, как такое могло получиться. Такой эффект мог явиться побочным результатом времени выдержки. Дело в том, что солнце в процессе выдержки, продолжавшейся несколько часов, смещалось по эклипике, в результате чего две стороны

лица освещались в разное время и при различной интенсивности света, тогда как выступающие точки — нос и брови — были освещены постоянно, в результате чего их отображение получилось наиболее четким.

Мы попросили Энди попытаться найти и воспроизвести данные «Анализатора VP-8» с помощью более современных программных средств. Взяв фотографии изображения на реликвии, распространяемые Гильдией Святой Плащаницы, Энди сканировал их, разложив образ на точки, каждая из которых соответствовала определенному уровню яркости. Энди пояснил: «Изображение было сканировано с разрешающей способностью 300 точек на 1 дюйм (2,54 см) с помощью плоского цветного сканера в монохромной тональности, а затем преобразовано в серый колер». Полученные данные хранились в цифровом формате, что означает, что они могли использоваться многими программами для самых разных манипуляций. Так, различия в уровнях яркости можно было преобразовать в цвета или представить это в качестве контурного графика. Более того, их можно было преобразовать в звуковой формат и прослушивать как музыку. ( Энди создал несколько замечательных абстрактных компьютерных «картин», трансформируя звуки в образы и цвета.) Отдельные участки изображения можно было «убрать» с экрана монитора, чтобы рассмотреть самые мелкие детали. Кроме того, отдельные участки изображения можно было вырезать и перемещать отдельно, накладывая их на другие участки. Так, например, Энди сумел «вырезать» половину лицевой стороны изображения Человека на Плащанице и совместить ее с изображением половины фигуры со стороны спины, чтобы графически (и весьма убедительно) показать, что изображение со спины несколько длиннее, чем с лица.

Чтобы воспроизвести трехмерные изображения, полученные Джоном Джексоном и Эриком Джампером с помощью анализатора, Энди воспользовался цифровыми данными и прибег к помощи программы, преобразующей их в график по высоте. По его собственным словам, «изображение было преобразовано в пространственный график. В связи с зернистой структурой исходного изображения, на котором имелись пятна и т. д., на трехмерной версии присутствовали бы забросы, существенно искажающие общую картину.

Эти точечные забросы необходимо было убрать, что и было сделано с помощью специальной цветной программы, именуемой «Фотостайлер», которая позволяла применять фильтр Гаусса для устранения помех и сохранения общей картины. Результаты были проверены дважды.

В итоге удалось получить более приемлемое изображение, но результаты вновь оказались малопригодными для доказательства трехмерной природы изображения. Я использовал несколько разных проекций и применял различные текстуры».

При использовании этой техники изображение можно разворачивать как угодно, чтобы ( как и в случае с изображениями на «Анализаторе VP-8») взаимосвязь между интенсивностью и расстоянием можно было представить в виде трехмерного графика. Результат подобного преобразования оказался, мягко говоря, неожиданным. Энди не удалось воспроизвести трехмерную информацию, выявленную с помощью VP-8. Небольшая трехмерность имела место, но она была идентичной той, какую можно ожидать на обычных фотографиях. Самым поразительным оказался тот факт, что не было выявлено заметных различий между яркостью на переносице и на бровях, что не позволяло обычным анализаторным программам произвести дифференциацию этих участков по высоте. Изображения, основанные на использовании нескольких шкал для показа даже небольших различий в яркости, неизменно давали один и тот же результат: плоское лицо, а нос и брови приподняты и находятся на одном уровне. Энди попытался испробовать несколько методов, чтобы устранить погрешность, но пришел к выводу, что «результаты оказались малопригодными».



Мы зашли в тупик. Мы дважды проверили свой метод, но не нашли никаких несоответствий ни в своих данных, ни в выводах Энди. Постепенно до нашего сознания стала доходить важнейшая догадка: а что, если этой пресловутой «трехмерности изображения», считающейся уникальной особенностью, присущей только изображению на Плащанице, особенностью, которая многие годы в равной мере вызывает недоумение у сторонников и противников подлинности реликвии, на самом деле не существует?

Мы удивлялись: неужели средства, которые использовал Энди, уступают возможностям «Анализатора VP-8»? Мы решили обратиться к литературе о Плащанице, чтобы выявить момент появления информации о трехмерности, являющейся одним из ключевых моментов рекламной «раскрутки» Плащаницы. Оказалось, что это утверждение основывается исключительно на экспериментах Джексона и Джампера почти тридцатилетней давности. По-видимому, никто, кроме нас, даже не пытался повторить их опыт, что особенно удивительно, учитывая громадный прогресс в области вычислительной техники, достигнутый с тех пор.

Джексон и Джампер, будучи основателями STURP, были и остаются непревзойденными светилами в мире исследователей Плащаницы. Однако, несмотря на весь свой научный авторитет, они были и остаются убежденными сторонниками подлинности реликвии еще до того, как приступили к ее изучению. И хотя STURP известен как организация, стоящая на научных позициях, обычно не принимая во внимание тот факт, что оба названных авторитета входят в состав исполнительного комитета Гильдии Святой Плащаницы — структуры, в основе деятельности которой лежит утверждение, что Плащаница — подлинная и что она несет некую важную Весть для человечества. Собственные научные работы Джексона и Джампера<sup>64</sup>, представленные в 1977 г. ненаучной конференции в Альбукерке, выдают их предубеждение: авторитеты априорно считали, что изображение на Плащанице оставлено телом Иисуса. По данным книги «Заговор вокруг Иисуса» Керстена и Грубера, на международном симпозиуме в Париже в 1989 г. «он (Джексон) прямо заявил, что может объяснить появление изображения только чудом».

Джонсон и Джампер работали над проблемой трехмерности, используя ручные средства, еще до того, как был создан «Анализатор VP-8». Они рассматривали предположение Поля Виньона, высказанное еще в начале XX в. Мы давно подозревали, что эти эксперименты не свободны от множества всевозможных изъянов, но, как и многие другие в те годы, были под впечатлением компьютерных реконструкций, созданных годом позже. Их исходные эксперименты подверглись яростным нападкам. Особенно досталось их протоколу об анализе данных, раскритикованному в пух и прах в книге Джо Никелла «Дознание о Туринской Плащанице». Для начала он заявляет, что «вся методология реконструкции трехмерности основана на косвенных свидетельствах и посвящена вопросу о том, была ли Плащаница обмотана вокруг человеческого тела или нет». Естественно, Джексон и Джампер исходили из версии о том, что да, была.

Им необходимо было найти кого-то, кто, по их мнению, имел бы тот же рост и телосложение, что и Человек на Плащанице (но поскольку этот человек был не 6 футов 8 дюймов роста и со спины не на 2 дюйма выше, чем со стороны груди, мы недоумевали, как они могли прийти к такому выводу), и накрыть его куском ткани, по которой оставалось прочертить контуры Плащаницы. Но, поскольку в этом явно просматривалось нечто нарочитое, им надо было найти кого-нибудь, кто смог бы «уместиться» в прочерченные

---

<sup>64</sup> См.: *Don Devan, John Jackson and Eric Jumper* «Компьютерное исследование священной Плащаницы» и *John Jackson, Eric Jumper, William Mottern and Kennet Stevenson* «Трехмерное изображение на Плащанице Иисуса».

контуры. Но они могли лишь гадать о том, как именно ткань Плащаницы была обернута вокруг тела, им надо было найти натурщика, соответствовавшего их предположениям. Затем им оставалось бы уложить натурщика на спину и попросить его принять верную, по их мнению, позу, воспроизводящую позу Человека на Плащанице: он якобы лежал на спине, вытянув ноги. Однако благодаря исследованию Изабель Пичек мы знаем, что это неверно. Напомним: колени натурщика должны были быть согнуты, а ступни стоять на полу. Джексон и Джампер придавали большое значение тому факту, что это — «единственный способ правильно передать позу тела». Но если бы они решили переменить положение ног и ступней, а натурщик оказался бы несколько иного телосложения, они поняли бы, что есть только один способ накрыть *его*.

Затем исследователи промерили расстояние между разными частями тела натурщика и тканью, но только от центра изображения. Кроме того, они измерили интенсивность изображения ниже центральной линии с помощью прибора, называемого микроденситометр (микроизмеритель плотности). Они построили график двух изображений фигуры (со стороны груди и со спины) и заявили, что они согласуются друг с другом. Этот метод оставляет место для множества погрешностей. Выводы исследователей о росте и телосложении натурщика, а также их предположения о том, как ткань была обернута вокруг тела, вполне могли оказаться ошибочными. Они промеряли расстояние между тканью и разными участками тела ручным путем, на основании фотографий натурщика, сделанных сбоку (когда натурщик был накрыт тканью и когда она была снята). Однако показания микроизмерителя плотности применимы только для узкой полосы вдоль центра тела. Откуда же Джонсон и Джампер могли узнать, насколько этот эффект справедлив для остальных участков тела?

Наиболее серьезным моментом в их исследованиях является «унификация» двух групп данных. На самом деле они столкнулись с широким разбросом данных, возможно, вызванным погрешностью в замерах. В результате Джексон и Джампер построили график усредненных значений. Описывая их результаты, Ян Вильсон подчеркивает, что их график представляет собой «безукоризненную траекторию, которая со всей несомненностью указывает на наличие позитивной и точной взаимосвязи». Однако Джо Никелл отмечает, что корреляция поначалу носила всего лишь удовлетворительный характер и что эта кривая была введена в целях коррекции самими исследователями: «Для усреднения разброса данных и замены их более ровной функцией может быть выбрано любое число самых разных графиков». Далее были проведены другие коррекции, после чего — самый важный и спорный момент! — данные были итеративно модифицированы с тем, чтобы из них складывалось подобие человеческой фигуры. Выходит, мы не так уж одиноки в своем предположении, что в исследовании Джексона и Джампера не все безупречно? Итоговый результат, по мнению Никелла, сводится к тому, что их метод «позволяет производить наложение некоторых аспектов образа на Плащанице на рельеф человеческой природы. Поэтому полученная в результате «статуя» на самом деле представляет собой своеобразную смесь параметров изображения на Плащанице и человеческой природы».

Что же касается принципа работы VP-8, который Никелл вообще не применял, то он выглядит более надежным, в первую очередь потому, что он не зависит от построения различных графиков, а представляет собой удобопонятное изображение. История открытия этого принципа, изложенная в литературе сторонников подлинности реликвии, например в книге Яна Вильсона «Свидетельство Плащаницы» (1986), гласит, что однажды Джон Джексон побывал у Билла Мот-терна, специалиста по радиографии из научной лаборатории Сандия в Альбукерке. Моттерн тогда как раз проводил эксперимент с «Анализатором изображения VP-8», одним из образцов нового оборудования, первоначально разрабатывавшегося для НАСА, но затем нашедшего широкое применение в промышленности. В беседе Моттерн случайно предложил поместить в анализатор один из слайдов с изображением Плащаницы, оказавшийся при себе у Джексона. И на экране

совершенно спонтанно, без всякой настройки анализатора, возникло трехмерное изображение, столь хорошо знакомое нам по литературе о Плащанице. Этот момент занимает в истории Плащаницы почти такое же важное место, как тот день, когда Секондо Пиа впервые обнаружил пресловутый эффект негатива.

Здравый смысл подсказывает, что здесь присутствовало нечто большее. Наверняка не обошлось без тщательной настройки и регулировки. Дело в том, что анализатор изображения просто-напросто определяет относительную интенсивность различных точек изображения. Чтобы трансформировать эти точки в узнаваемую человеческим глазом форму, необходимо знать расстояние, выражаемое изменениями интенсивности. Энди продемонстрировал это графически, показав нам разные ракурсы Лица Человека на Плащанице на основе различных параметров расстояния и интенсивности. Так, перепад между светлой и темной точками может достигать, к примеру, 6 дюймов (15 см), 2 дюйма (5 см) или 0,5 дюйма (1,25 см). Кроме того, какой бы сложной ни была та или иная машина, работать сама по себе она не может. Для начала оператор должен задать нужный формат. Точнее, он может перепробовать самые разные форматы до тех пор, пока не подберет нужный. В конкретном случае изображения на Плащанице формат можно регулировать до тех пор, пока не будет получено наиболее узнаваемое отображение человеческого тела.

Само по себе это еще не означает, что изображение на Плащанице не несет никакой трехмерной информации, но показывает, что рассказ о спонтанном появлении изображения на экране без какой-либо настройки анализатора — не более чем легенда. Это явно можно было бы считать маленьким чудом. В любом случае результаты Энди, полученные с помощью компьютера, лишь подтверждают то, что и так видно невооруженным глазом или, во всяком случае, можно увидеть, если бы мы не находились под гипнозом технологических чудес VP-8. В основе принципа действия VP-8 лежит тот факт, что, чем ярче та или иная область изображения, тем выше соответствующая ей точка на компьютерном отображении. А как обстоит дело с самыми яркими участками на Лице Человека на Плащанице? При взгляде на фотоснимки очевидно, что это — усы и борода. Между тем изображение на экране анализатора показывает, что эти участки расположены *ниже* кончика носа, который на фото выглядит менее ярким. Что это? Еще один пример «итеративной модификации» изображения?

Другие члены STURP с большей осторожностью отзываются о претензиях Джексона и Джампера в отношении трехмерности изображения. В докладе, излагающем обзор работ STURP, Аоуренс Швальбе высказывается вполне определенно, обвиняя прессу в превратном истолковании информации и попытках придать ей сенсационный характер. Он приходит к выводу, что исследования Джексона и Джампера «не дают никаких оснований говорить об открытии особого механизма формирования изображений и не свидетельствуют о том, что для получения изображения необходим некий трехмерный объект... На основании этого невозможно сделать никаких выводов об аутентичности Плащаницы».

Не вдаваясь в подробности действий Джексона и Джампера, трудно сказать, почему Энди, используя оборудование, по меньшей мере не уступающее приборам Джексона, не видит того, что видели эти исследователи еще в 1970-е годы. Однако у нас нет оснований сомневаться в результатах Энди. И, принимая во внимание критические отзывы о ранних опытах Джексона и Джампера с микроизмерителем плотности, мы чувствуем, что их работы с VP-8 следует признать весьма подозрительными.

Трехмерные модели изображения на Плащанице получали и другие, однако они смотрели на нее глазами художника. Людям обычно не нужны компьютерные обработки изображений, чтобы представить, как плоскостное двухмерное изображение будет выглядеть в трехмерной проекции. Чтобы проверить эту версию, известный британский фотограф Лео

Вала еще в 1960-е годы создал одну из лучших моделей, проецируя слайд с Ликом на Плащанице на ком глины и вылепив на ней изображение, углубления которого были продиктованы густотой теней. Впрочем, эта техника применима и для живописных работ. Так, Вала создал копию «Моны Лизы», используя ее проекционный прототип.<sup>65</sup>

На начальном этапе сотрудничества с Энди мы, как и все прочие синдонисты, были убеждены, что Плащаница несет в себе уникальную и неповторимую трехмерную информацию. И хотя впоследствии мы выяснили, что изображение на реликвии создал Леонардо, мы долго не могли понять, каким образом маэстро удалось достичь этого эффекта, и сочли, что, если мы будем пытаться передать подобный эффект на своей копии, это заведет нас в тупик. Теперь перед нами подобная проблема просто не стоит, ибо значительная часть пресловутой трехмерной информации просто не существует. Каковы бы ни были конкретные обстоятельства, стоящие за заявлением Джексона и Джампера, созданная ими легенда превратно интерпретировала целый ряд важных параметров изображения на Плащанице и тем самым ввела в заблуждение целое поколение исследователей и миллионы простых людей.

Путь, который нам предстояло пройти, вовсе не был легкой прогулкой. Мы поставили себе цель — воспроизвести новаторскую технику фотографии, созданную Леонардо, и на этом пути достигли того, чего не удавалось еще никому: мы воспроизвели и повторили тот самый метод, который был использован для получения изображения на Туринской Плащанице. Итак, мы набрали в легкие побольше воздуха и приступили к делу.

---

<sup>65</sup> Работа Вала впервые была опубликована в марте 1967 г. в «*Amateur Photographers*». Его скульптура, фотография которой в качестве примера была помещена в книге Уилкокса «Плащаница», наглядно демонстрирует неестественность кромки волос и ракурса лба.

## В ПОИСКАХ ПОЗИТИВА

*Любое тело заполняет воздух вокруг себя собственными отображениями, и любое отображение присутствует в нем полностью и всеми своими частями. Воздух преисполнен незримых прямых линий и лучей, пересекающих друг друга без малейшего ущерба для себя и воспроизводящих на всем, что встречается на их пути, истинный образ своей первопричины.*

*Леонардо да Винчи*

Хотя сама идея о том, что изображение на Плащанице представляет собой нечто вроде фотографии, служит убедительным объяснением многих наиболее интригующих его особенностей, к ней трудно относиться без некоторого скепсиса. В самом деле, неужели даже гений масштаба Леонардо в состоянии создать метод фотографии за 350 лет до ее официального изобретения? Но, даже если он и изобрел фотографию, существовали ли в эпоху Возрождения адекватные материалы? А если он действительно изобрел такой метод, почему он держал его в секрете?

Легче всего ответить на последний вопрос. Даже не упоминая о «запретных» магических и алхимических практиках, нельзя не признать, что Леонардо был одержим страстью к секретности. Иногда это пытаются объяснить вполне понятной осторожностью новатора в эпоху, когда еще не существовало понятий о патентах и авторском праве, а порой говорят о более серьезных причинах. Так, например, известно, что маэстро отказался изложить в записной книжке подробности конструкции изобретенной им подводной лодки, понимая, что, если подобное изобретение попадет в дурные руки, оно способно привести к гибели многих сотен и даже тысяч ни в чем не повинных людей. В вопросе о фотографии есть все основания полагать, что Леонардо рассматривал ее как составную часть и ядро своей магической практики.

Сегодня мы настолько хорошо знакомы с самой идеей фотографии, что нам практически невозможно поставить себя на место человека, увидевшего фотоснимки впервые в жизни. Между тем для среднего итальянца эпохи Возрождения сам процесс получения изображения с натуры, безусловно, выглядел чисто магическим актом. Попробовали бы вы только убедить Церковь, относившуюся к подобным вещам в высшей степени подозрительно, что это — вполне естественный процесс, обусловленный законами природы... Попробовали бы вы доказать этому итальянцу, чей снимок вы только что сделали, что вы не похитили магическим образом некую жизненно важную часть его существа, возможно даже — душу... А ведь подобных консервативных взглядов придерживались даже образованные люди, да сам Леонардо, вполне возможно, рассматривал технику фотографирования как некую магическую практику. Подобное утверждение — не простой домысел. Общеизвестен тот факт, что в Средние века и в эпоху Возрождения любые опыты со светом и оптикой держались в строгом секрете, ибо здесь мы вторгаемся в сферу полномочий адепта магии, алхимика и оккультиста.

Леонардо же питал прямо-таки страсть к свету и оптике, по-видимому, посвящая опытам в этой области куда больше времени, чем в любой другой. Он, вне всякого сомнения, выдвигал интересные идеи о природе света и дара зрения. В XV в. преобладало мнение, что глаза видят благодаря тому, что проецируют вовне некий зрительный луч. Леонардо же хорошо понимал, что глаз — это просто приемное устройство для восприятия лучей света, отражающихся от поверхности всех видимых предметов. Ему нравилось изображать свет в виде кругов, расходящихся вокруг, подобно кругам, расходящимся от камня, брошенного в воду. Маэстро понимал, что свет распространяется в виде волн и поэтому обладает скоростью. Есть даже свидетельства, что Леонардо пытался вычислить эту скорость. (Весьма любопытно, что аналогичные попытки еще в XIII в. предпринимал Роджер Бэкон, знаменитый английский эрудит и политик.) Леонардо препарировал глазные яблоки и обнаружил, что в них находится линза (хрусталик). Он знал, что глаз устроен и работает по тому же принципу, что и камера-обскура, — принципу, с которым мы уже знакомы. Маэстро также спроектировал устройства, искусственно воспроизводящие принцип действия глаза.

Кроме того, маэстро широко экспериментировал с линзами, особенно с целью устранения проблемы хроматической аберрации — нечеткости на краях изображения. Этот недостаток был присущ всем ранним линзам. Зеркала, которые, подобно линзам, также могут использоваться для фокусировки лучей, служили ему источником постоянного восхищения. Леонардо также проводил опыты, изучая природу света. Так, например, он открыл «закон обратного квадрата», то есть закон, показывающий, что количество света, поступающего от источника, уменьшается в зависимости от расстояния, которое свет преодолел. Более того, Леонардо изобрел фотометр — прибор, позволяющий измерять яркость предмета. Этот прибор был заново изобретен лишь в самом конце XVIII в. графом Рамфордом, одним из пионеров фотографии. Исследования Леонардо преследовали цель создать именно такой прибор, который необходим для получения фотографических изображений.

В основе всех этих опытов Леонардо с линзами и зеркалами, попыток постичь строение человеческого глаза и даже его новаторских методов в живописи лежало его постоянное восхищение светом. Простудировав его записные книжки, в которых он описывает обуревавшую его жажду познания природы света, того, каким образом свет несет в себе изображения и преломляет их, мы поняли, что у нас не осталось ни малейших сомнений в том, что человек, наделенный такими дарованиями и одержимый подобными идеями, по меньшей мере должен рассматривать возможность «приема» и фиксации световых изображений. И он наверняка пытался сделать это.

Свидетельства того, что Леонардо был увлечен идеей фиксации изображений с натуры, приводит выдающийся историк фотографии Джозеф Мария Эдер. В своем классическом труде «История фотографии», написанном в 1940-е годы, он обсуждает методы, использовавшиеся предшественниками настоящей фотографии для получения снимков с натуры, а не воспроизведения их средствами живописи и графики. Так, несложный метод, известный как «отпечаток с натуры», представлял собой наложение покрытых краской предметов, например, листка какого-нибудь дерева на лист бумаги, покрытый специальным составом. Кстати сказать, любопытно, что этот метод был изобретен самим Леонардо и упоминается в его записях ок. 1490 г. (Эти записи вошли в его известный «Кодекс Атлантикус».) Леонардо рекомендовал взять лист бумаги, покрытый смесью ламповой копоти и «сладкого масла», и плотно прижать к нему листок, покрытый свинцовыми белилами. В результате получался негатив листка.

Леонардо не просто мечтал о возможности зафиксировать изображения с натуры. Еще в I в. н. э. римский поэт Стаций писал об изображениях людей на зеркалах с серебряным и золотым покрытием. Подобные идеи не раз возникали в прошлые века; они вполне могли

воспламенить воображение Леонардо и послужить импульсом для создания многих его изобретений.

Джованни рассказывал нам, что Леонардо использовал фотографический метод — мысль, поначалу показавшаяся нам нелепой и дикой, но затем, по мере развития наших изысканий, вызывавшая все больший и больший интерес. Другие также затрагивали эту тему. Так, один наш знакомый, горячий почитатель Леонардо, однажды (еще ничего не зная о причинах нашего интереса к личности маэстро) заметил, что, если бы Леонардо жил в наше время, он стал бы выдающимся фотографом. И если во времена Леонардо было возможно хоть какое-то подобие фотографии, можно не сомневаться, что маэстро не обошел ее своим вниманием. Но стоит только прямо утверждать это, как у вас сразу же возникнут проблемы. Мы считали, что закрепление проецируемого изображения связано с синтетическими веществами, производство которых стало возможным только на фабриках эпохи постиндустриальной революции, и высококачественными современными линзами, не так ли? В конце концов, даже гений не в состоянии творить без необходимых материалов. В конце концов, ведь Леонардо предсказывал даже появление телефона, но в его времена не могло быть и речи о создании работающей модели телефона!

Самоочевидным способом проверить эту версию было попытаться воспроизвести «фотографию» в технике Леонардо, используя те же материалы и инструменты, которые существовали в его времена или, по крайней мере, могли быть созданы на базе возможностей той эпохи. Если попытка окажется успешной, это явится мощным аргументом в пользу нашей гипотезы, против чего ратуют синдонисты, заявляющие, будто создание изображений типа Человека на Плащанице невозможно даже современными средствами. Даже «Тайме» в передовой статье, опубликованной на следующий день после оглашения результатов радиоуглеродной датировки, писала: «Современная наука способна развенчать ее [Плащаницу], но повторить ее она не в состоянии».

Считалось, что даже художникам не под силу создание визуально удовлетворительной копии. Так, например, дизайнер Джон Уэстон, получив заказ на создание двух копий реликвии для использования их в фильме «Безмолвный свидетель», был вынужден потратить несколько недель на поиски удовлетворительной техники, в которой использовались краски.

В самом начале наших изысканий, более десяти лет тому назад, нас весьма удручал тот факт, что мы оба обладали крайне поверхностными познаниями в области фотографии, не говоря уже об оптике и химии. К счастью, мы получили возможность использовать многообразные таланты Кейта Принса, который является не только одаренным художником, специально изучавшим искусство фотографии и прекрасно знакомым с ее базовыми принципами, но и обладает солидными познаниями в физике и химии. В процессе наших исследований мы не раз прибегали к помощи его фотографической памяти, способности включать образные ассоциации и плюс ко всему его способности чинить и включать самые сложные приборы, и все это — в условиях постоянной нехватки времени.

Если уж мы хотели воспроизвести метод, который применил Леонардо при создании Туринской Плащаницы, нам надо было первым делом избавиться от расхожих представлений о современной фотографии. В те дни нас особенно занимала идея о сложных линзах и пленке, реагирующей на свет за какие-то сотые секунды, создавая изображения, требующие специальной химической обработки — проявления, закрепления и печати, — прежде чем они станут видимыми. Мы же искали более простые методы. Таким образом, нам надо было обратиться к самым истокам фотографии и выяснить, что именно использовали первопроходцы. Так мы надеялись подобрать ключи к методу, которым пользовался Леонардо.

Фотография явилась результатом объединения двух основных изобретений: камеры, собирающей в себе лучи изображения, и пленки, улавливающей и фиксирующей его. Первая существовала уже несколько веков в виде так называемой камеры-обскуры (буквально «темной камеры») или камеры с булавочным отверстием. Первоначально она представляла собой небольшую затемненную комнату, в одной из стен которой имелось крошечное отверстие. Более поздние версии камеры-обскуры были уже переносными, а в их отверстие вставлялись специальные линзы, чтобы придать изображению большую четкость. Надо сказать, что этим средством пользовались художники-пейзажисты XVII в., устанавливавшие в своих мастерских камеры-обскуры, проецировавшие изображения сценки на холст или бумагу, после чего мастеру оставалось только раскрасить их. Этот процесс напоминал «копирование по клеточкам». Со временем камера-обскура была усовершенствована путем применения более совершенных линз, а ее размеры сократились с небольшой комнаты до небольшого ящика — предшественника современных фотокамер. Подобная камера вдохновляла изобретателей, стремившихся создать и закрепить изображение на бумаге или холсте.

Принцип действия камеры-обскуры был известен на протяжении многих веков, но воспринимался как забавный курьез. Когда свет проникал через небольшое отверстие в темную камеру, на ее противоположной стене возникали отображения предметов, находящихся снаружи. Правда, эти отображения были перевернутыми и зеркальными. Аристотель писал об этом курьезе еще в IV в. до н. э., а арабский философ Ибн-Хайтам — в XI в. н. э. Известно, что одно из ранних описаний эффекта камеры-обскуры дал в 1279 г. английский алхимик Джон Пекхэм. Однако честь первого научно достоверного описания такой камеры принадлежит Джованни Батиста делла Порте, неаполитанцу, который опубликовал ее описание в 1552 г. Он считался чуть ли не первооткрывателем камеры-обскуры на протяжении добрых 300 лет, и даже в наши дни некоторые приписывают ему честь ее изобретения. И лишь в конце XIX в., когда ученые расшифровали и перевели записные книжки Леонардо да Винчи, к коим несколько веков относились с пренебрежением, было неопровержимо доказано, что маэстро опередил делла Порту как минимум на полвека. Так, в уже упоминавшемся нами своде «Кодекс Атлантикус» существует диаграмма, показывающая принцип работы камеры-обскуры (которую сам Леонардо, кстати сказать, называл *oculus artificialis*, то есть *искусственный глаз*), и приводится пояснение: «Если фасад здания, или место, или ландшафт освещены солнцем, а в фасаде здания, обращенного к ним, а не к солнцу, просверлить небольшое отверстие, то все отдельные предметы, освещенные солнцем, будут посылать свои изображения через апертуру этого отверстия и будут отражаться, правда вниз головой, на стене, противоположной отверстию».

В другой записной книжке Леонардо писал: «Вы сможете уловить эти рисунки на листе белой бумаги, который должен быть помещен в комнате неподалеку от отверстия... бумаге надлежит быть очень тонкой, и на нее следует смотреть сзади». Еще в нескольких местах Леонардо упоминает о тонкой материи, выполняющей роль экрана. (В камере-обскуре делла Порты использовался экран из льняной материи.)

Возвращаясь кратко к вопросу о завесе секретности, окружавшей многие из его экспериментов, уместно познакомиться с тем, как обстояло дело с ранними экспериментами в этой области. Делла Порта, к примеру, был герметиком и алхимиком; он основал некое тайное общество, Академию тайн, которая впоследствии была распущена по приказу папы. Описание его опытов с проецируемыми образами приводится в трактате, озаглавленном «Естественная магия». Делла Порта ясно говорит о том, что он намеренно раскрыл некий секрет, предвзяв свое описание следующими словами: «Итак, я хотел бы рассказать нечто о предмете, о коем вплоть до сего момента хранил молчание и полагал, что должен блюсти его в тайне». Он даже не называет его своим собственным изобретением, и мы не знаем, сколько



веков эта тайна пребывала в неизвестности и от кого именно он узнал о ней. Одно можно сказать с полной уверенностью: его опасения были абсолютно оправданными. После публичной демонстрации камеры-обскуры, посредством которой он спроецировал на стену дома группу актеров, делла Порта был немедленно арестован и обвинен в колдовстве — обвинение, избавиться от которого ему удалось с величайшим трудом.

Не успокоившись на результатах прежних экспериментов, делла Порта впоследствии устроил первую публичную демонстрацию предтечи современного кинематографа — движущихся картинок типа анимационного (мультипликационного) кино.

В 1640-е гг. ученый-иезуит Афанасиус Кирхер изобрел волшебный фонарь (ранний предшественник слайдоскопа), проецировавший изображение на стекло. Проведенная им демонстрация этого изобретения вызвала подозрение, что он — колдун и некромант. (Несмотря на свой церковный статус, Кирхер был весьма сведущим в алхимии, герметической философии и каббалистике.)

Опыты Леонардо с оптикой и камерой-обскурой также навлекли на него обвинения в некромантии. Его первый известный нам опыт в этой области имел место в Павии еще в конце 1480-х гг. Морис Роуден в написанной им биографии художника прямо упоминает о том, что поначалу Леонардо пользовался репутацией колдуна: «В Павии он (Леонардо) работал с камерой-обскурой, стремясь доказать свою гипотезу о том, что все видимое зависит от угла, под которым свет падает на человеческий глаз. Перевернутое изображение, образуемое светом, падающим на противоположную отверстию стенку камеры-обскуры, было куда более убедительным графическим документом, чем слова, и вряд ли стоит удивляться, что маэстро быстро завоевал репутацию колдуна и алхимика». Мы располагаем реальными доказательствами того, что исследования в области оптики и света были неотъемлемой частью оккультизма эпохи Возрождения и что в те времена только глупец мог предавать публичной огласке результаты и сферу своих изысканий.

Так, принцип камеры — этот сокращенный термин впервые предложил известный математик и астроном Иоганн Кеплер (1571 — 1630), разработавший портативную камеру-обскуру, — был уже хорошо известен, и Леонардо был одной из фигур, внесших заметный вклад в его разработку.

Однако камера — это всего лишь полдела: фотография требует создания метода закрепления изображения.

Во времена Леонардо было давно известно, что «поймать» и закрепить изображение теоретически возможно. Об этом свидетельствуют многие факты. Воздействию света подвержены многие субстанции; так, бумага и ткани желтеют, окраска растений сильно зависит от него и т. д. Издавна проводились поиски средств, позволяющих ускорить такую реакцию и зафиксировать изображение. Эта задача занимала умы многих изобретателей и промышленников XVII — XVIII вв.

В XVIII в. были открыты первые быстро реагирующие субстанции — соли серебра, использовавшиеся для создания изображений на бумаге. Это были так называемые симпатические чернила. Буквы, написанные ими, словно по волшебству возникали на бумаге после обработки ее специальными реактивами. В 1802 г. Томас Уэгвуд, сын знаменитого гончара-керамиста Иосии Уэгвуда, работая совместно с сэром Хемфри Дэви (1778—1851), осуществил первую успешную попытку получать и закреплять изображение на бумаге, обработанной нитратом серебра. Это были силуэты, для фокусировки которых требовалась все та же камера-обскура. Главная проблема здесь заключалась в том, что такие изображения были нестойкими, ибо создавались посредством химикатов, реагирующих на свет, так что,

когда листок бумаги извлекали из камеры-обскуры, свет вновь реагировал с недавно таким четким силуэтом, и изображение исчезало. Следующим этапом должно было стать закрепление изображения.

Изображение, считающееся первой устойчивой фотографией, было получено французом по имени Жозеф Ники-фор де Ньепс (1765—1833) в 1826 г. в Провансе. В качестве светочувствительного материала Ньепс использовал битум. А в 1839 г. Луи Дагерр (1789—1851) объявил об успешных опытах с закреплением обычной солью изображения, сделанного йодистым серебром. Он также открыл принцип латентного изображения, основанный на том факте, что некоторые химикаты очень быстро реагируют на свет, но не выявляют на себе никакого изображения, пока оно не будет «проявлено» путем специальной химической обработки. В 1841 г. Дагерр усовершенствовал свой метод, главным образом за счет применения более качественных линз, благодаря чему время выдержки, первоначально составлявшее от 10 до 15 минут, удалось сократить до 15 секунд. В том же году, когда Дагерр объявил о своем открытии, Фокс Тэлбот (1800—1877) изобрел первый бумажный негатив. Так на протяжении многих десятилетий многие люди вносили свой вклад в прогресс феномена, который именуется современной фотографией.

Однако нас больше интересовала предыстория фотографии, точнее — открытия, которые привели нас к раннему этапу ее существования, и, в частности, открытие светочувствительных химических реагентов, которые вполне могли появиться задолго до эпохи индустриальной революции. Нам надо было доказать, что пионеры фотографии продолжили дело алхимиков.

В попытке опровергнуть нашу гипотезу Родни Хор, считающий себя знатоком и учителем фотографии, возразил, что невозможно и мысли допустить о том, что Пещаница — это фотография, поскольку именно «непостижимый (Леонардо) вполне мог открыть эффект воздействия света на соли серебра». Это утверждение некорректно сразу в двух отношениях. Во-первых, соли серебра — отнюдь не единственный светочувствительный материал, а во-вторых, их действие было известно еще задолго до времен Леонардо. Так, в «Естественной истории» Плиния Старшего, написанной в I в. н. э., есть загадочное место, которое, как считается, свидетельствует, что Плиний знал о том, что хлорид серебра темнеет при попадании на него прямых солнечных лучей (труд Плиния был хорошо известен Леонардо). Если это так, то можно с полной уверенностью говорить о том, что это свойство солей серебра было известно алхимикам по меньшей мере с XII в., когда впервые получили и исследовали многие из солей серебра, игравших столь важную роль в возникновении «настоящей» фотографии.

Выдающийся алхимик VIII в. Джабир Ибн-Хайан, известный как Джебер, как считается, использовал нитрат серебра, хотя наиболее известный ранний экземпляр трактата «De inventiones veritates», приписываемого ему труда, датируется серединой 1500-х гг. Альберт Магнус (Великий, 1193—1280) знал, что нитрат серебра чернеет при попадании на него прямых солнечных лучей. Другие алхимики, которые, как установлено, работали над изучением солей серебра — это Анджело Сала и Иоганн Глаубер, жившие в XVII в. Роберт Бойль (один из предполагаемых великих магистров Приората Сиона) проводил опыты с воздействием света на хлорид серебра. Все эти исследователи знали о воздействии света на соли железа.

Другой жизненно важный для фотографов XIX в. процесс — получение хлорида серебра из раствора нитрата серебра при помощи хлорида натрия — был известен алхимикам по меньшей мере с начала XV в. Так, выдающийся историк XX в. Джозеф Мария Эдер в своем классическом труде «История фотографии» (1945) посвятил целую главу алхимикам,

что, естественно, представляет собой лишь верхушку айсберга их деяний и свершений, и утверждает, что «это — те самые идеи, из которых возникла наука фотохимия».

Но, пожалуй, самым значительным из всех было открытие, которое, как считается, заложило основы фотографии. Это — первое научное описание светочувствительности солей серебра, сделанное Иоганном Генрихом Шульце в 1727 г. Сегодня вряд ли у кого-нибудь вызовет удивление тот факт, что Шульце совершил свое открытие, пытаясь воспроизвести алхимический опыт, описанный в XVII в. Балдуином. Шульце произвел сильное впечатление на современников, продемонстрировав, как в бутылках с водой появлялись буквы, написанные по трафарету. Однако эти изображения были недолговечны и вскоре становились тусклыми. В «Энциклопедии фотографии» (1993) сказано, что «фотография была основана на открытиях Шульце». Эдер высказывался о нем более определенно: «Шульце, без сомнения, следует считать изобретателем фотографии».

На наш взгляд, не менее важно, что два ключевых элемента получения фотографических изображений — способ проецирования изображения и применение светочувствительных химикатов — были известны алхимикам за много веков до этого.

Теперь для нас (хотя мы и не располагали основательными познаниями в алхимии) стало понятным многое. Нам было известно, что, помимо солей серебра, особой чувствительностью к свету обладают и другие вещества. Великий римский архитектор Витрувий, например, знал, что киноварь (сульфид серы) реагирует на свет, и в своем труде «De architectura»<sup>66</sup> предупреждал, чтобы киноварь не использовалась для окраски наружных поверхностей зданий. Труды Витрувия высоко ценили архитекторы эпохи Возрождения и сам Леонардо.

Еще раньше было известно, что пурпур<sup>67</sup>, в который были окрашены мантии римских императоров, меняет свой цвет при попадании ярких солнечных лучей. Но, помимо учета этих фактов в процессе окраски, эти знания никак не использовались вплоть до XVII в., когда такие краски были в числе основных компонентов в опытах по получению изображений.

Таким образом, Леонардо наверняка были известны хотя бы некоторые химические вещества, реагирующие на свет. Однако, на наш взгляд, маловероятно, что он мог использовать соли серебра для создания изображения на Плащанице, поскольку они создают серое или черно-белое изображение, а не коричневато-бурое. В качестве альтернативы можно назвать соли железа, но возникает вопрос: каким образом Леонардо закреплял изображение?

Нам было необходимо найти метод, который был бы реально доступным для Леонардо. Мы посчитали вполне логичным, что нам следует реконструировать такой метод, ибо только

---

<sup>66</sup> «De architectura» (*лат.*) — «Об архитектуре» (*Прим. пер.*)

<sup>67</sup> Пурпур — краситель темно-вишневого или пурпурного цвета, добывавшийся из моллюсков видов *tuxex* и *purpura* и использовавшийся для окраски драгоценных сортов тканей, столь высоко ценившихся в античном мире. Ткани, окрашенные в пурпурный цвет, считались предметом роскоши, доступным только особам царской крови. Любопытно, что в Ветхом Завете жители территорий, на побережье которых добывались названные моллюски, были известны под общим наименованием ханаанейян, то есть жителей Ханаана, «страны пурпура». В переводе на греческий это слово звучит как «Финикия». (*Прим. пер.*)

в этом случае мы смогли бы в полной мере оценить его сложность. Поэтому в 1993 г. Кейт и Клайв потратили массу времени на решение этой проблемы.

Первым делом мы решили создать свою собственную камеру-обскуру. Для этого мы воспользовались деревянным ящиком размером 18 x 18 дюймов (46 см), который мы поставили на бок и просверлили в его днище небольшое отверстие. Сняв крышку и заменив ее листом бумаги или ткани в виде экрана, как рекомендовал Леонардо, и поместив экран так, чтобы сквозь него было видно изображение, мы направили на него небольшой прожектор и по очереди принялись рассматривать образы друг друга, возникающие на экране. И хотя мы давно привыкли к сложным изображениям на теле- и киноэкранах, в этом занятии было нечто странно-магическое.

Когда свет прожектора падал на наши лица, на экране возникало туманное изображение. В этом было нечто эфемерное, напоминающее призрачную светопись Пещеры Ватикана. Когда мы использовали полупрозрачный экран, на нем возникал эффект, близкий к эффекту голограммы, и внутри ящика (то бишь камеры) появлялась бледная и как бы отделенная от туловища живая голова. И это был всего лишь опыт с целью создания камеры-обскуры, в самой возможности создавать подобные образы было что-то волшебное.

Нам было трудно представить, что Леонардо не додумался создать нечто подобное, и, зная его страстный интерес к свету и воспроизведению природы, легко понять, что он был поражен полученными результатами. Но видеть изображения это суший пустяк. Главная трудность заключалась в том, *как* запечатлеть образы, возникающие на экране.

Нам были известны основные параметры изображения, которое мы пытались воссоздать. Оно должно быть негативом. Оно должно быть буровато-коричневого цвета (цвета сепии), чтобы напоминать след ожога. Оно должно быть едва различимым и почти незаметным невооруженным глазом, другими словами — совсем не таким резким, как фотографические снимки, полученные в опытах начала XIX в.

С другими компонентами начались проблемы. Во-первых, нам необходим был источник света, освещающий объект. Во-вторых, требовались средства фокусировки изображения на ткани. И наконец, нам нужен был способ закрепления изображения, воспроизводящий указанные выше параметры.

Самым простым было найти источник света. Хотя Леонардо обладал разными средствами получения яркого света, в том числе и тем, благодаря чему можно было «осветить комнату столь ярко, словно она наполнилась пламенем», маэстро, вероятнее всего, использовал самый яркий и надежный источник света, существовавший в его время, — солнце. Несомненно, он усиливал свет дополнительными средствами: фокусирующими зеркалами, позволяющими направить поток света на объект. Кстати, для нас это представляет куда большую проблему, чем для Леонардо. Он мог использовать ослепительное солнце Италии и долгие летние дни, тогда как мы можем предложить в ответ лишь неяркое солнце неверного английского лета. (Увы, даже самый яркий, по меркам Ридинга, свет выглядит бледным подобием обычного солнечного дня в Милане.) Понятно, что время выдержки должно было быть длительным. Для получения первой фотографии Ньепса, на которой запечатлен двор его дома в Провансе, потребовалось долгих восемь часов. В результате возник интересный эффект: солнце на снимке освещает двор сразу с обеих сторон. И хотя поначалу мы не знали, какими химическими реактивами лучше воспользоваться, мы понимали, что выдержка в любом случае займет несколько часов. А поскольку наш путь был методом проб и ошибок, нам требовалось как можно больше солнца.

К сожалению, лето 1993 г. было далеко не лучшим для наших опытов. Другие дела и заботы (не говоря уже о необходимости зарабатывать средства к существованию) оставляли нам очень мало времени на подобные опыты. Наконец, когда наступила осень и дни стали совсем короткими, мы с неохотой решили прибегнуть к искусственному освещению. Мы приобрели несколько ультрафиолетовых ламп промышленного типа (марки «Osram Ultra-Vitalux», которые широко применяются в индустрии для испытаний материалов с имитацией тропических условий). Дело в том, что вещества, которые мы использовали, реагируют преимущественно на ультрафиолетовую составляющую спектра.

Когда опыты, что называется, набрали обороты, Клайв перегнал автомобиль из гаража при своем доме в Ридинге (который, по забавному стечению обстоятельств, находится всего за несколько улиц от того дома, где Фокс Тэлбот проводил свои опыты по созданию фотографии), и мы перебрались в эту импровизированную студию.

Теперь нам оставалось подобрать подходящую модель и выбрать способ получения ее отображения. Поскольку мы двигались путем проб и ошибок, мы понимали, что нецелесообразно и сложно пытаться воспроизвести фигуру в полный рост, как это имеет место на Плащанице. Это объяснялось рядом причин. Одна из них — недостаток места. Использование камеры-обскуры для проецирования изображения в натуральную величину основано на простом принципе: объект должен находиться на таком же расстоянии от отверстия, на каком находится от отверстия — по другую его сторону — экран. Помимо трудности с подбором подходящей модели, для получения изображения в натуральную величину необходима камера-обскура величиной со среднюю комнату и как минимум 20 футов (6 м) свободного пространства перед ней. Итак, без большого павильона или мастерской получить изображение человеческой фигуры в натуральную величину и достичь желаемого эффекта просто невозможно. В этом Леонардо также имел преимущество по сравнению с нами.

Поэтому мы решили сосредоточить усилия на создании изображения головы. Поскольку мы знали, что изображение головы Человека на Плащанице также было получено отдельно, мы имели законный повод сделать то же самое. К тому же создание изображения головы требовало гораздо меньше свободного пространства. И если бы нам удалось доказать адекватность этого метода, мы смогли бы использовать его для получения изображения всего тела.

Тот факт, что изображение является составным (лицо Леонардо как бы «смонтировано» с двумя отдельными — с груди и со спины — изображениями фигуры распятого), не представлял никаких затруднений ни по концепции, ни с точки зрения исполнения. Леонардо было достаточно закрыть все остальные участки Плащаницы или, что еще проще, не допустить попадания светочувствительных химических реагентов в область головы до тех пор, пока на ткани не проявится изображение тела.

В большинстве наших опытов мы использовали в качестве объекта гипсовую голову горгульи, названную «Козел» в память об одноименном персонаже новеллы «Доктор Кто». Высота головы составляла 8 дюймов (20 см) от подбородка до кончиков рогов. Это было сделано ради удобства, так как точное время выдержки было неизвестно, а нам самим не слишком улыбалась перспектива просидеть неподвижно невесть сколько часов перед камерой. Это, разумеется, поставило вопрос о том, что же именно использовал в качестве модели сам Леонардо. Если моделью для своего «снимка» послужил он сам, то, даже учитывая его хорошо известную способность подолгу неподвижно стоять, уставившись в пространство, все равно представляется маловероятным, что он смог бы неподвижно просидеть много часов, а возможно и несколько дней подряд. Конечно, с помощью фиксаторов, упоров и т. п. он мог возвращать голову в то же самое положение и выдержать

несколько длительных сеансов, но, если время выдержки продолжалось более четырех-пяти часов, было более целесообразно сделать резную или отлитую в гипсе натурную маску собственного лица. (Леонардо был мастером создания посмертных масок и не испытывал никаких проблем с созданием собственной маски.) И хотя более заманчиво считать, что изображение на Плащанице — это один из автопортретов маэстро, более вероятно, что на самом деле перед нами — фотография изваяния или маски его лица.

Проблемы, связанные с длительной неподвижностью, по-видимому, вообще не возникли в отношении изображения тела, поскольку человек, послуживший натурой для него, скорее всего, был мертв. Однако при этом возникли проблемы совсем иного рода. Если бы тело не было искусно набальзамировано, оно неизбежно стало бы быстро разлагаться, тем более что оно должно было находиться долгое время под палящим солнцем, и на итоговом изображении были бы заметны следы этого. Не исключено, что время выдержки было непродолжительным и позволяло избежать подобных негативных эффектов. Однако вполне возможно, что для получения изображения всего тела также использовалась отливка или лепное изваяние. В конце концов, создание слепков человеческого тела — один из навыков, освоенных Леонардо еще во время учебы в мастерской Верроккьо. Но мы убеждены, что маэстро были известны реактивы, обеспечивавшие проявление за день или, самое большее, за два.

Модель, будь то человеческий труп или изваяние, должна была обладать как можно более высокой отражающей способностью. Что касается нас, то мы покрасили «Козла» белой нитроокраской. Можно не сомневаться, что Леонардо проделал нечто подобное со своей моделью. Если он использовал для получения изображения собственное лицо и чье-то тело, он наверняка позаботился о подобающем «макияже». Как-никак он был знатоком и мастером всего, что касалось театральных аксессуаров, поскольку ему довелось выступать в качестве продюсера нескольких театральных представлений при дворе Лодовико Сфорца, герцога Миланского, который был покровителем и благодетелем маэстро в 1482—1499 гг.

Теперь нам предстояло решить проблему фокусировки. Первая камера-обскура имела лишь отверстие в стенке. Проблема здесь заключалась в компромиссе между яркостью и контрастностью изображения. Чем больше диаметр отверстия, тем больше лучей света сможет проникнуть внутрь камеры, отчего изображение получится более ярким, но менее четким. Хотя первое упоминание об использовании линзы в камере-обскуре относится к 1568 г., нет никаких оснований считать, что Леонардо не мог применить линзу гораздо раньше. В конце концов, учитывая его интерес к линзам, было бы поистине удивительно, если бы он не воспользовался такой возможностью. К тому же в 1568 г. не было сделано никакого открытия в области применения линз; сказано лишь, что для камеры-обскуры была использована линза, заимствованная из очков. Остается вопрос о качестве самой линзы, но решить его практически невозможно. Насколько нам известно, использование ранних линз создавало серьезную проблему: хроматическую аберрацию, то есть разложение света по краям изображения подобно тому, как то имеет место у призмы. Существовала и другая проблема — проблема «глубины поля», знакомая фотографам даже в наши дни при получении снимков, на которых в фокусе находится лишь часть кадра. (Камеры с отверстием диаметром с булавочную головку не знают подобной проблемы, ибо все, что находится в поле зрения, имеет одинаковую резкость, независимо от того, насколько далеко находятся отдельные элементы изображения. ) Впрочем, Леонардо сам умел делать линзы, и, учитывая его феноменальные достижения в других областях, вполне реально, что они отличались высоким качеством. Однако на этом этапе у нас нет точных сведений на сей счет.

Другая возможность — использование вогнутого зеркала или, не исключено, целой группы зеркал. До создания линз достаточно хорошего качества фокусировка изображения часто производилась с помощью подобных зеркал. Джован-ни Баттиста делла Порта

применял вогнутое зеркало, помещенное напротив апертуры его камеры, для проецирования изображения на бумажный экран, расположенный над отверстием. Это позволяло ему использовать апертуру большего диаметра и получать более яркие изображения, не теряя при этом четкости. Известно, что Леонардо использовал большое число параболических зеркал в ряде своих загадочных опытов, осуществленных им в Риме в 1500-е годы. Споры о том, что послужило объектом этих опытов, не прекращаются до сих пор. Что бы там ни было, это дало повод для обвинения маэстро в колдовстве и сделало его пребывание в Риме, мягко говоря, не слишком спокойным. Для нас найти такие зеркала оказалось почти невыполнимой задачей, поскольку они в наши дни практически не применяются, ибо гораздо легче сделать высококачественные линзы.

Проблемы освещения и фокусировки изображения — пустяки по сравнению с открытием светочувствительной субстанции, которую использовал Леонардо. Решение двух первых проблем не представляло для него особых проблем. По иронии судьбы, решить их ему было даже проще, чем нам. Но светочувствительная субстанция должна быть веществом, получение которого не создает особых сложностей. Первопроходцы фотографии испробовали множество таких субстанций. Но, поскольку все они были отвергнуты и представляют в наши дни интерес лишь как курьез, нам было трудно выяснить, что они собой представляли. Мы просмотрели старинные справочники и книги по истории ранней фотографии, пытались отыскать ключ к материалам, отвергнутым и забытым после того, как появились более совершенные и быстро реагирующие химические реактивы.

Как мы уже знаем, в самых ранних опытах по фотографии использовались либо вещества, встречающиеся в природе, либо субстанции, которые могли быть приготовлены при помощи инструментария тогдашних алхимиков, который был весьма обширным и, если не считать современных электроприборов, вполне отвечал требованиям современной химии.

В их числе были средства для нагревания, возгонки и перемешивания химических реактивов, выделения их из руд металлов и т. д.

Так, например, первая фотография Ньепса была получена при помощи битума или асфальта. В частности, он использовал известный иудейский битум, добываемый на берегах Мертвого моря. Светочувствительностью в той или иной мере обладает любой битум, но химический состав битума отличается в зависимости от места его добычи. Так вот иудейский битум обладает особенно высокой светочувствительностью. Ньепс покрыл им металлическую пластинку и поместил в камеру-обскуру. В тех местах, на которые падал свет, битум затвердел. Неотвердевшие места (то есть те, которые оставались в темноте) промывались с использованием лавандового масла или спирта. В результате остается негатив, который может использоваться для распечатки позитивов.

Это и есть та самая природная светочувствительная субстанция, которую в принципе мог использовать Леонардо. Однако для получения изображения на Плащанице битум использоваться не мог, поскольку он неизбежно отслоился и осыпался бы при скатывании и складывании ткани в течение многих веков.

Наше внимание всегда привлекал один важный момент, который упускают из виду исследователи Плащаницы, а именно характер изображения, внешне напоминающий следы ожога. Самый простой способ создать изображение, выглядящее подобным образом, — воспользоваться чернилами-невидимками, классическим примером которых является лимонный сок или другой подручный источник, которым, кстати сказать, пользовались шпионы в годы Первой и Второй мировых войн, — моча. Невидимые в обычном состоянии, надписи, сделанные такими «чернилами», проступают при нагревании бумаги. Это объясняется тем, что «чернила» сгорают при более низкой температуре, чем сама бумага, что

влечет за собой снижение содержания углерода в бумаге под ними и эффект ожога. Результат именно таков, какой мы видим на Плащанице: изображение стало видимым не потому, что в ткань был введен некий посторонний компонент, а потому, что она подверглась окислению и обезвоживанию, то есть на участках с изображением произошли процессы, характерные для ускоренного старения. (Нагрев, старение и воздействие кислоты — все это в совокупности влечет за собой изменения структуры ткани.) Еще на раннем этапе исследований мы сделали несколько несложных рисунков лимонным соком — просто чтобы узнать, что же из этого выйдет, и неожиданно для себя обнаружили, что одну из самых загадочных характеристик изображения на Плащанице можно воспроизвести без особых проблем, если, конечно, не допускать перегрева материала. Как мы знаем, изображение на Плащанице не проникает в ткань, и поэтому нам удалось воспроизвести тот же эффект, создав легкий ожог поверхностных волокон с одной стороны ткани.

Конечно, изображение на Плащанице слишком крупное и детальное, чтобы его можно было воспроизвести чернилами-невидимками, но его можно создать путем ксилографии с применением тех же веществ. Однако даже оттиски вряд ли способны воспроизвести поистине фотографическую скрупулезность Плащаницы. Тем не менее Кейт понял, что метод Ньепса затрагивает другой интригующий аспект, а именно: изображение может быть фотографическим путем перенесено на другую ткань, предварительно покрытую битумом. Участки, не подвергшиеся воздействию света, то есть теневые места на изображении, по окончании выдержки можно смыть, в результате чего останутся одни отвердевшие и чуть приподнятые участки, которые впоследствии могут использоваться в качестве печатной «матрицы».

Хотя этот метод достаточно прост, нам не удалось испытать его на практике, поскольку в Великобритании, как мы выяснили, иудейский битум более не добывается. Мы решили проверить общий принцип, воспользовавшись для этого специальным фотореактивом, который применяется для печати по шелку, и обнаружили, что таким путем можно получать качественные изображения. Базовый метод оправдал наши ожидания, но нам надо было выяснить, насколько быстро он реагирует в наших конкретных условиях. Понятно, что обычная фотоэмульсия реагирует (проявляется) гораздо быстрее, чем битум, но именно — мы не знали, и потому опыт оказался бесполезным.

На этом этапе мы уделяли больше внимания технологии процесса, а не конкретному составу реактивов, ибо нам казалось более вероятным, что процесс, применявшийся Леонардо, был несколько иным, чем обычная техника получения фотографий, когда ткань пропитывается светочувствительным реактивом независимо от того, требуется или нет последующее проявление и закрепление. Если бы изображение было создано лишь нанесенными на ткань реактивами, они давно были бы обнаружены. Мы вновь и вновь обращались к солям серебра, поскольку они были известны во времена Леонардо да Винчи, однако если бы они применялись здесь, они были бы легко выявлены, а изображение в любом случае давно померкло и исчезло бы, как множество первых фотографий.

И вот, просматривая энциклопедический справочник по фотографии, изданный в начале XX в., мы нашли описание процесса (или, лучше сказать, целой серии процессов), который использовался на заре фотографии, а затем уступил место более современным методам. Этот процесс не зависит от свойства пленки обесцвечиваться и менять цвет, а основан на свойствах некоторых реактивов, которые при смешении с органической субстанцией (выделенной из растений или животных) реагируют особым образом, образуя



участки, нерастворимые в воде.<sup>68</sup> (Как это ни странно, химические реакции, лежащие в основе этого процесса, не вполне изучены даже в наши дни.) Наиболее часто используемыми светочувствительными реактивами, или проявителями, являются соли хрома, в основном — бихромат калия или бихромат аммония. В качестве органических компонентов использовались многие привычные компоненты: желатин (вещество, получаемое путем длительного разваривания кожи и костей животных), гуммиарабик (выделяемый из растения акация) и альбумин (яичный желток). Эти вещества известны под общим названием коллоидов.

Нас в первую очередь заинтересовал тот факт, что каждое из вышеупомянутых органических веществ широко использовалось художниками еще со времен Средневековья. Яичный белок издавна был неотъемлемым ингредиентом красок; желатин<sup>69</sup> и гуммиарабик также имели широкое применение, и мы решили применить их тем же самым способом, каким они использовались ранними фотографами.

Основным недостатком всех этих веществ является то, что, хотя они и обеспечивают нужную реакцию, получаемое при этом изображение является недостаточно четким. Самый простой способ преодолеть это — добавить в смесь немного порошкового пигмента. Тогда смесь после реакции отвердеет и станет нерастворимой в тех местах, на которые падал свет. На подобном принципе основан и процесс Ньепса. Напомним, места, на которые свет не попадал, смывались, но не маслом, а просто водой. В итоге фотограф получал изображение, образованное прореагировавшими на свет участками, которые теперь, благодаря добавке пигментов, становились четко различимыми. Альтернативный способ заключался в нанесении *после* промывки особых «чернил», оседавших на прореагировавших участках. Этот метод одно время пользовался широкой популярностью, поскольку он позволял получать очень подробные и качественные изображения, но, поскольку пигменты оседали только на светлых участках, изображение всегда представляло собой негатив. Поэтому этот процесс использовался в основном для печати с фотонегативов, полученных другими способами.

Этот процесс был достаточно прост. Леонардо вполне мог пользоваться им — при условии, если ему удалось подобрать адекватный реактив. Однако у этого метода есть существенный недостаток: он использует пигменты для придания изображению большей четкости, а мы уже убедились, что изображение на Плащанице никаких пигментов не содержит. А может быть, Уолтер Маккроун прав и ему действительно удалось обнаружить пигменты на ткани реликвии? Один из излюбленных пигментов, применявшихся в XIX в. приверженцами этого метода, был венецианский кармин — тот самый, который якобы обнаружил Маккроун. Однако все приведенные нами аргументы против использования пигментов в изображении Плащаницы остаются в силе. Итак, хотя снимки, полученные таким способом, не требуют специального закрепления, как обычные фотографии, однако

---

<sup>68</sup> Первый запатентованный процесс, использующий этот принцип, был открыт Скоттом Мунго Понтоном в 1839 г. Существует множество вариантов этого базового процесса, например гумбихромативный процесс, процесс Артигеса и углеродный процесс. Данный метод привел к развитию процесса фотомеханической печати, позволяющего воспроизводить фотоснимки методом печати, благодаря чему появилась возможность получать целые блоки фотографий.

<sup>69</sup> Желатин реагирует на ультрафиолетовые лучи сам по себе, без добавок специальных химических реактивов. Однако (хотя мы не проверяли этого экспериментальным путем) реакция проявления без реактивов, по-видимому, будет протекать гораздо более медленно — настолько, что длительность выдержки теряет всякий практический смысл.

при их нахождении на свету происходят нежелательные химические реакции, и поэтому снимки необходимо специально обрабатывать, чтобы не допустить быстрого искажения изображения. Иначе образуется блестящая «пленка» и изображение со временем покрывается трещинами.

В этот момент нам вновь вспомнилась версия о «чернилах-невидимках», которая содержала некоторые вполне здравые мысли об окончательном виде изображения на Плащанице. Мы поняли, что эти две концепции легко объединить воедино, поскольку органические компоненты коллоидной смеси могут выполнять роль чернил-невидимок, при условии, что ткань подвергается нагреву. Нагрев ткани с тем, чтобы коллоидная смесь создала эффект ожога, — простой, но очень эффективный способ «закрепления» изображения. Более того, после появления «ожога» ткань можно промыть каким-нибудь чистящим реактивом, удаляющим все следы нанесенной на ткань смеси, оставляя лишь следы «ожога». (Точнее, не *все* следы: исследователи из STURP все же обнаружили на Плащанице следы альбумина. Однако это мало о чем говорит, поскольку альбумин — обычный реактив, и его использование описано в других гипотезах. Так, он входит в состав красок и присутствует в составе телесных жидкостей, выделяющихся из тела серьезно раненного человека.) Основная реакция между проявителем и органическим материалом протекает также в целлюлозе самого льна.

Кейт и Клайв попытались развить эту идею. В конце концов, хотя теоретически она справедлива, на практике может дать совсем иной тип изображения, чем на Плащанице. Мы получили раствор бихромата аммония, который намеревались использовать в качестве проявителя. В нерастворенном виде это оранжево-красные кристаллы. Самым простым органическим компонентом смеси был яичный белок (хотя мы с тем же успехом применяли и гуммиарабик). Затем последовал длинный ряд проб и ошибок, ибо мы использовали незнакомую доселе практику, и нам пришлось отвечать на много вопросов сразу. В частности, необходимо было подобрать нужную крепость раствора, выяснить, сколько времени занимает проявление в камере (как с линзами, так и без них) и т. д., и т. п.

Мы должны сразу сказать, что нет никаких свидетельств того, что этот раствор реально применялся во времена Леонардо и тем более — самим маэстро. Нас больше волновала проблема поиска метода, который был бы применим на практике, поскольку существовало множество альтернативных вариантов, и испытание действенности каждого из них заняло бы куда больше времени, чем время, которым мы располагали. Найти хотя бы один такой метод создания Плащаницы означало доказать справедливость нашей гипотезы. Мы подозревали, что существуют и другие пути, и действительно, впоследствии мы убедились, что так оно и есть.

Существует множество натуральных веществ, чувствительных к свету, однако не используемых современными фотографами. Классическое исследование в этой области предпринял на исходе XIX в. Жан Сенебье, составивший целый каталог таких материалов: различные экстракты древесных смол, несколько видов резины, спиртовые настойки лепестков растений, растворы кошенили, корень хны, сок листьев алоэ и многое другое. Из неорганических веществ наибольшей чувствительностью к свету обладают соли железа, меди и ртути. Кстати, все эти вещества были давно и хорошо знакомы алхимикам. В качестве проявителей могли использоваться хлорофилл из растений и горчичное масло, а также различные слабые кислоты и даже красители на основе солей натрия.

В целом ряде процессов, интересующих нас, использовались соли хрома, по большей части — бихроматы аммония и калия, которые особенно подходили для изучаемого нами метода. Официально считается, что они были открыты только в конце XVIII в., но в принципе ничто не мешало Леонардо обнаружить и использовать их.

Соли, с которыми мы работали, были выделены из ферро-хромовых руд, в составе которых хром (никогда не встречающийся в природе в чистом виде) сочетается с железом и другими примесями. Хром — двенадцатый по частоте встречаемости элемент на Земле. Согласно данным науки, производство хрома из руды началось лишь с 1798 г., когда он был открыт и выделен французским химиком Вокелином из красной свинцовой руды, добываемой в Сибири. Однако хром не имел особого практического и промышленного значения вплоть до открытия огромных залежей хромсодержащих руд в Сибири и Южной Африке. Но он не является редкостью для Европы, ибо значительные месторождения хрома обнаружены в Скандинавии, на Балканах, во Франции, а менее внушительные — в Италии.

Производство солей хрома из сырой руды достаточно несложно, и из всего оборудования для этого необходима лишь печь для обжига. Бихромат натрия получают путем прокаливания руды вместе с содой и известью, а соли бихромата калия — используя калий вместо соды. Простая химическая реакция с обычной кислотой позволяет получать бихромат аммония, тот самый реактив, который мы использовали в своих опытах. За исключением самой хромовой руды, все прочие материалы и необходимое оборудование (правда, не слишком совершенное) наличествовали во времена Леонардо. Поэтому не исключено, что алхимики открыли соли хрома и использовали их в своих опытах, хотя они вряд ли могли получать хром в значительных количествах. Тот факт, что до 1798 г. нет никаких документальных упоминаний об использовании хрома, еще ни о чем не говорит: вспомним хотя бы данные об открытии особой чувствительности к свету солей серебра, имевшем место якобы в 1727 г., хотя, как мы установили, алхимикам эти соли были известны как минимум за три века до этого.

Вполне возможно, что существуют и другие вещества, обладающие теми же свойствами, хотя с конца XIX в. они более не фигурируют в поле научных интересов. Например, всего через несколько лет после их открытия соли бихромата натрия уже применялись в дубильной промышленности, где использовались именно те их свойства, которые представляют для нас особый интерес. Раствор солей реагирует с органическим материалом кожи, делая ее водонепроницаемой, то есть достигает той же самой цели, к которой стремимся и мы. Вполне резонно предположить, что подобными свойствами обладали и другие материалы, обретшие статус промышленных реактивов после появления солей бихромата натрия и калия. По большей части это были вещества, выделенные из коры различных деревьев.

Не надо недооценивать и познания Леонардо в области химии. Помимо его явного интереса к алхимии, известно, что химические реакции и реактивы были неотъемлемой частью повседневной жизни художников эпохи Возрождения. Они должны были прекрасно разбираться в химии, чтобы уметь готовить краски, грунтовку, лаки и пр. Леонардо и в этой области достиг выдающихся результатов. Он даже изобрел нечто вроде пластика (который он назвал *«vetre parrichulato»* — пластическое стекло) — синтетическую резину, которую он намеревался поставлять в больших количествах для производства шахматных фигурок и различных украшений. (Не исключено, что это имело некое отношение к его работам в области фотографии. Кстати сказать, смеси, с которыми мы работали, а затем оставляли на несколько дней на свету, неизбежно отвердевали, превращаясь в пластикообразную массу, которую можно было легко формовать в специальных формах.)<sup>70</sup>

---

<sup>70</sup> «Кодекс Атлантикус», 313 об. См. книгу Сержа Брэмли. Леонардо приводит лишь часть этого рецепта, в состав которого, что особенно важно, входят яичный белок, клей и некоторые растительные красители.

Итак, подготовив все необходимые реактивы и оборудование, мы решили проверить этот метод на практике. Мы приготовили смесь яичного белка и проявителя. Свежие яйца явно предпочтительнее, и реакция значительно ускоряется, если яйца разбить непосредственно перед добавлением в смесь солей бихромата. Мы опробовали различные концентрации, и лучшей оказалась пропорция около 10 мл на 1 яйцо (если добавить слишком много проявителя, реакция замедляется). После перемешивания мы оставляли смесь постоять в теплом месте в течение 2 часов, чтобы дать проявителю и белку хорошо соединиться друг с другом. (Несколько опытов закончились неудачей, поскольку мы оставляли смесь при слишком низкой температуре.) Затем готовую смесь, имевшую ярко-желтый цвет, можно было наносить на экран и дать ей просохнуть. Поначалу мы использовали хлопковую ткань, поскольку она значительно дешевле, что немаловажно на этапе проб и ошибок, а впоследствии перешли на лен, и это дало те же результаты. После просушки ткани мы натягивали ее на деревянную рамку и помещали в камеру-обскуру.

В качестве камеры мы использовали деревянный ящик, который покрывали чехлом из светонепроницаемой ткани, надевая его на тот конец, где находился экран. Небольшим отходом от старинной конструкции явилось использование механизма регулирования апертуры, заимствованного из старомодной фотокамеры. Это позволяло легко варьировать диаметр апертуры. И на улице, при естественном солнечном освещении, и в помещении, в лучах ультрафиолетовых ламп, мы применяли специальные зеркала, направлявшие на объект как можно больше света.

Наши первые опыты проводились при солнечном свете, без использования в камере фокусирующих линз. Поначалу ткань с покрытием находилась на солнце всего несколько минут, а затем мы обнаружили, что на ней не проявлялось никакого изображения даже после целого дня выдержки в камере, и это при том, что мы направляли на «Козла» поток света, усиленный фокусирующими зеркалами. Мы испробовали разные комбинации, но дни сменяли друг друга, а у нас ничего не получалось.

В том, что мы на верном пути, мы убедились лишь тогда, когда применили другую технику. Чтобы доказать, что при использовании этой смеси можно получать световое изображение, Кейт черной краской нарисовал на стекле копию лица на Плащанице. Поместив это изображение между источником света и тканевым экраном со специальным покрытием, мы получили удовлетворительное негативное отображение. После того как неотвердевшие участки (то есть участки, над которыми черная краска закрывала солнечные лучи) были промыты в холодной воде, а ткань прогрета, яичный белок, как и ожидалось, спекся и побурел, создав своего рода ожог на ткани (при этом весь дом наполнился запахом серы!). Затем с помощью горячей воды, добавив в нее немного растворителя, мы смыли с ткани остатки смеси, так что в итоге у нас получился негатив — обожженные следы исходного изображения. Показательно, что следы ожога были видны только с одной стороны, как и на Плащанице.

Хотя этот опыт не мог считаться подтверждением истинности нашей гипотезы, мы чувствовали, что удача улыбнулась нам, поскольку мы открыли быстрый и удобный способ создания копий Плащаницы. Так, например, если бы Джон использовал такую технику при создании копии для своего фильма «Безмолвный свидетель», написав черной краской на большом листе стекла негативное отображение Плащаницы (или даже воспользовавшись прозрачной копией реликвии в натуральную величину) и положив его поверх ткани, покрытой вышеназванным раствором, он получил бы копию буквально в считанные минуты.

Однажды, после длительной выдержки, продолжавшейся целый день, на экране начали проявляться следы изображения, но смесь закрепилась очень слабо и не выдержала промывки. Мы поняли, что нам не обойтись без советов опытного фотографа. Линн

установила контакт с Амандой Невилл из Королевского фотографического общества в Бате, и 13 октября 1993 г., в пятую годовщину оглашения результатов радиоуглеродной датировки, совпадающую, как мы помним, с днем памяти тамплиеров, мы отправились на встречу с Амандой и Майклом Остином, профессором голографии и последним председателем КФО (Королевского фотографического общества). В некотором смысле мы вернулись к тому, с чего начали наши изыскания.

Изложив собеседникам базовые принципы нашего метода, мы с облегчением заметили, что Майкл настроен не столь скептически, как мы опасались. Как это ни удивительно, объектом его возражений стала не химическая сторона проблемы (а надо сказать, он с готовностью признал, что во времена Леонардо вполне мог существовать некий светочувствительный реактив). Он даже высказал предположение, что, поскольку соли бихромата использовались в дубильной промышленности, подобный метод вполне мог возникнуть именно в ней, ибо оба компонента смеси — проявитель и продукты переработки туш животных, такие, как желатин, — всегда были в наличии. Возражения Остина касались применения оптики. Без применения фокусирующих линз, утверждал он, количество света, падающего на экран, сократится настолько, что для проявления, особенно при получении снимка всего тела во весь рост, потребуется выдержка в несколько недель, ибо масса света, отраженного от тела, будет уходить в зазор между телом и камерой. Однако он не высказался категорически в том смысле, что это невозможно, пояснив, что никто не делал столь крупных снимков. (На заре фотографии фотографы делали в основном небольшие снимки, а фото в натуральную величину вообще не существовало.)

Майкл также высказал немало интересных замечаний об изображении на Плащанице. В частности, его особенно заинтриговал тот факт, что волосы и борода Изображенного были практически такого же цвета, что и лицо и остальное тело, что, по его словам, искажает эффект негатива. Исследователи Плащаницы также отмечали этот факт, но мы не придали этому особого значения. Если кожа Человека на Плащанице отличалась по тону от его седых волос, то волосы на негативе должны выглядеть более темными. Однако они выглядят более светлыми, особенно в области усов и бороды. В конце концов, волосы человека, чье тело использовалось для получения изображения со спины, могли быть седыми. Что же касается лица, то известно, что Леонардо да Винчи поседел быстро и достаточно рано, хотя в свидетельствах, относящихся к периоду, когда он сфабриковал Плащаницу (ему было тогда лет сорок), никаких упоминаний о его седине нет. В любом случае Леонардо, понимая, что темные волосы хуже отражают свет и могут вообще не получиться на снимке, мог присыпать волосы пудрой. Если же он пользовался лепными или резными изваяниями, подобная проблема вообще не возникла бы.

Майкл также подчеркивает, что, хотя изображение лица носит реалистический характер, волосы на изображении со стороны лица выглядят так, будто они написаны красками. Приглядевшись повнимательнее, мы заметили, что здесь что-то не так. Мы уже отмечали странный сложный ракурс лица и нереальность линии волос: они изображены свешивающимися по сторонам головы, что не соответствует положению волос фигуры, лежащей на спине.

Мы возвратились из Бата с массой тем для размышлений. Так, мы поняли, что для нашей камеры-обскуры следует воспользоваться линзами, и были весьма озадачены тем, о чем же говорит нам загадка положения волос. Было очевидно, что волосы не связаны с фотоснимком и существуют на нем как бы сами по себе. Однако вплоть до недавнего времени мы не могли понять, почему это так и что это означает. Поначалу мы проигнорировали это, сочтя, что, поскольку волосы были темнее тела (как у натурщика, так и на живописном изображении), они не запечатлелись на снимке. Так, если вы сфотографируете темноволосого человека на черном фоне — а именно так обстоит дело с

изображением на Плащанице, — его волосы будут трудноразличимы. На бледном изображении на Плащанице они были бы совершенно незаметны. То же самое относится и к бороде и усам. Они явно были наложены позже.

Смесь реактивов, наличествующая в качестве покрытия на льняной ткани, могла быть нанесена кистью для ретуши, а затем подвергнуться той же обработке, что и все остальное изображение: ее могли выдержать на солнце, а затем прогреть для создания эффекта ожога ткани по ней и, наконец, полностью смыть. Это объясняет, почему волосы выглядят столь неестественно и почему борода на негативном отображении кажется куда более светлой, чем следовало ожидать. Дело в том, что, поскольку второе покрытие подвергалось прямому воздействию солнечных лучей, но не проецировалось через камеру-обскуру, было легче передержать его и не угадать с выдержкой этих участков. Однако мы убедились, что это объяснение справедливо лишь отчасти.

В следующей серии опытов с камерой-обскурой, проведенных после возвращения из Бата, мы применяли линзы. Мы позаимствовали их из слайдоскопа, а также нескольких старинных фотокамер. Современные механизмы, используемые в камерах, имеют сложный объектив из многих линз, обеспечивающий уменьшение или сокращение изображения и позволяющий избежать хроматической аберрации, но мы хотели, чтобы наша система была по возможности более простой.

Эти опыты отнимали у нас массу времени: нам предстояло вновь пройти путем проб и ошибок, чтобы подобрать нужные линзы, позволяющие проецировать изображение. Но, по крайней мере, мы помнили, что использование линз устраняет жесткие ограничения камеры без линз. Напомним, безлинзовая камера требует, чтобы объект всегда находился на таком же расстоянии от отверстия, на каком находится от того же отверстия (по другую его сторону) экран. Мы испробовали всевозможные комбинации и выяснили, что разные линзы создают разные проблемы с глубиной поля. Так, кончик носа «Козла» может получиться четко, а его лицо — туманным и размытым. Если же навести резкость на лицо, нос станет нечетким. Кроме того, нам пришлось работать в условиях ограничения ресурсов.

Вскоре мы нашли линзу, которая проецировала хорошее, реалистическое изображение «Козла». Хотя оно было более ярким, чем изображение без линзы, оно все же было недостаточно четким и не шло ни в какое сравнение с образом на Плащанице. Кроме того, чтобы получить изображение адекватного размера, «Козел» должен был находиться на расстоянии менее 1 фута (30 см) от линзы, и к тому же на изображении наблюдался эффект «рыбьего глаза», не слишком улыбающийся нам, но это было лучшее, чего мы смогли достичь. Вооружившись этими средствами, мы вновь попытались получить изображение. На этот раз, после восьмичасовой выдержки, мы увидели, что изображение наконец-то появилось. Оно было слегка искаженным, но зато после долгих попыток его можно было четко различить!

Тщательно промыв области, не подвергшиеся воздействию света, мы поместили изображение «Козла» в особый химический реактив. Теперь мы получили возможность увидеть, каким оно будет после нагрева и появления ожога. Мы подержали ткань перед огнем, следя за тем, чтобы она равномерно прогрелась. Реактивы обуглились прежде, чем на ткани появились следы изображения. После нагрева, оказавшегося достаточно длительным, мы промыли ткань в кипящей воде. В результате все следы солей и белка были удалены, и на ткани осталось изображение «Козла» — в натуральную величину (точнее говоря, чуть меньше, ибо с первым опытом мы несколько просчитались), негативное, созданное легким ожогом самых верхних волокон! Мы сфотографировали его и обнаружили, что контрастность не только усилена фотоэмульсией при распечатке позитива (как это произошло с Плащаницей), но и на негативе появился более детальный, узнаваемый образ

горгульи. На протяжении нескольких последующих недель мы получили еще несколько вариантов изображения и скорректировали различные погрешности, хотя, к нашему сожалению, полностью устранить «эффект рыбьего глаза» так и не удалось.

Мы обнаружили, что степень ожога ткани была не вполне удовлетворительной даже при использовании в смеси яичного желтка или гуммиарабика, поскольку для спекания требуется более высокая температура, угрожающая повредить необработанные участки ткани. Однако мы вскоре убедились, что некоторого прогресса можно достичь (подобно тому, как поступали ранние фотографы, добавлявшие в смесь различные пигменты), вводя в смесь другие вещества, позволяющие создать эффект ожога при значительно более низкой температуре. Так, весьма неплохие результаты дало применение лимонного сока, хотя существовала вероятность его свертывания в результате реакции с другими компонентами смеси. Хотя это, возможно, выглядит не вполне деликатным, мы должны признаться, что снимки, более всего напоминающие изображение на Плащанице, были получены нами при посредстве мочи. (Кстати сказать, моча — как человека, так и животных — была одним из постоянных ингредиентов в красках многих живописцев эпохи Возрождения, в том числе и самого Леонардо.)

Все это выглядело весьма многообещающе, но это было только начало. Хотя «Козел» на славу послужил нам, тем не менее для того, чтобы доказать обоснованность нашей версии, нам необходимо было получить изображение человеческой головы в натуральную величину. «Козел» был почти вдвое меньше обычной человеческой головы и представлял собой карикатуру на человеческое лицо, еще более подчеркнутую искажением в центре линзы.

Никого из нас не увлекала перспектива просиживать неподвижно по многу часов под ультрафиолетовыми лампами. Кстати, вблизи они светят куда мощнее, чем лампы обычного типа, и через какие-нибудь полчаса гарантируют вам сильнейший загар. Поразмыслив, мы решили приобрести бюст девушки в натуральную величину. Поскольку он был окрашен в серебристо-серый цвет, мы покрасили лицо гипсовой незнакомки белой краской, а волосы не тронули, поскольку это создавало естественный контраст. Затем мы решили провести первый опыт и выбрали продолжительность выдержки примерно в 10 часов. Столь длительная выдержка, естественно, создала изображение куда более четкое, чем на Плащанице, да и лампы излучали несравнимо меньше ультрафиолета, чем солнце, поэтому можно было выбрать и куда меньшую длительность выдержки. Однако, поскольку целый ряд наших опытов с «Козлом» завершился неудачей именно потому, что мы установили недостаточно длительную выдержку и впустую потеряли лучшие солнечные дни, мы решили перестраховаться и получить результат наверняка. Две лампы, которые мы использовали, с учетом расстояния между объектом и тканью экрана, а также отражающей способностью первого, дали самое большее 20 % от яркости солнечного света в полдень в разгар британского лета.

Поскольку мы впервые использовали реальное человеческое лицо, мы сразу же обратили внимание на два существенных момента, отсутствовавших на изображениях «Козла» (меньшего и искаженного варианта человеческого лица). Эффект рыбьего глаза по-прежнему сохранялся, отчего центральная часть лица была несколько расширена, но не настолько, чтобы лицо от этого обрело неестественный вид и стало совершенно неузнаваемым. Еще более поразительным оказался тот эффект, который использование головы человека оказывает на контуры лица. Во-первых, лоб оказался сильно скошенным и искаженным, отчего расстояние между глазами получилось неестественно малым. Во-вторых, искажение сказалось на боковых сторонах лица, которые стали выглядеть слишком прямыми, отчего лицо сделалось прямоугольным, а его края оказались как бы срезанными. У Человека на Плащанице отсутствуют уши; его лицо как бы очерчено по сторонам белыми

линиями, а лоб скошен. Никакая гипотеза, будь то основанная на предположении о реальном контакте с телом или искусной подделке, не в состоянии объяснить эти странные особенности. Никакая, кроме нашей.

Эти странности сразу же бросились нам в глаза при взгляде на ткань с задней стороны, когда мы только начинали опыты. Нет ли на ткани чего-либо такого, что будет заметно только после проявления всего образа? Да, есть. На первый взгляд это показалось нам крайне важным, но затем его значение сильно поколебалось. После «проявления» изображения путем промывания и нагрева у нас, как и в опытах с маской «Козла», получилось прекрасно тонированное, едва заметное изображение с эффектом ожога, видимое лишь с одной стороны ткани. Впрочем, длительная выдержка привела к появлению в центре ткани круга — отображения самой линзы, которая была окружена темной «короной». В наших опытах, хотя и в разной мере, всегда присутствовало особое явление — «выжигание», вызванное применением простой линзы при очень длительной выдержке.

Поначалу мы не пытались избавиться от этого эффекта, поскольку известно, что его невозможно устранить даже при использовании нескольких линз. Однако существовала реальная возможность того, что Леонардо столкнулся с той же проблемой. И тогда мы решили повнимательнее рассмотреть одну из крупных фотографий лица Человека на Плащанице

(одна из комнат Линн с пола до потолка оклеена такими фотографиями). К нашему изумлению и величайшему удовольствию, на переносице Человека, в геометрическом центре изображения, мы заметили ту самую знакомую деталь: светлый кружок, окруженный с двух сторон темной короной, появившейся в тех местах, на которые линза не давала падать свету.

Помня о многообразных предметах (монетах на глазах и т. п.), отображения которых якобы просматриваются на Плащанице, мы изучили другие снимки реликвии, сделанные в разное время разными людьми, — от Секондо Пиа до членов STURP — как в негативном, так и в позитивном варианте. На всех этих снимках кружок явно просматривался и был замечен даже на позитивах. Мы опросили ряд случайных людей, и они также подтвердили, что видят его. Ошибки здесь быть не могло. Кружок находился на переносице — в том самом месте, которое является геометрическим центром лица.

Поначалу мы думали, что эта особенность оставалась совершенно не замеченной синдонистами. Оказалось, мы заблуждались. Они давно заметили кружок, но со своей обычной находчивостью приписывали его эффекту искажения, вызванного переломом переносицы. На самом же деле это были две точки окружности, пересекающей нос, создавая иллюзию травмы, но, поскольку они уже получили и узнали все, что хотели, они просто не желали замечать, что эти точки представляют собой частицы окружности, проходящей далее носа.

В сочетании со сложным искажением — скосом лба и прямолинейным срезом обеих щек, вследствие чего на изображении отсутствуют уши, мы убедились, что наконец-то нашли реальное подтверждение того, что лицо Человека на Плащанице было создано с помощью линзы. Ничем иным объяснить эти особенности невозможно. Это же служит объяснением причины «ретуширования» волос, которое было проделано отчасти из-за их темного цвета. В нашем опыте волосы в верхней части головы исчезли, лоб оказался скошенным, и, хотя у нашей гипсовой модели волосы были зачесаны назад и не свешивались по обеим сторонам головы, тот факт, что ее уши также исчезли, свидетельствует о том, что то же самое произошло и с изображением на Плащанице. Таким образом, Леонардо был вынужден прибавить волосы искусственно, используя ту же субстанцию, что и в камере, и нарисовав несколько неестественную линию волос. Это «ретуширование» волос и бороды



при помощи тех же самых химических реактивов, которые подвергались воздействию света ламп, нагревались, создавали эффект ожога, а затем промывались, был достаточно простым и хорошо согласовывался с фотоизображением (см. иллюстрации). Мы установили, что наилучший эффект достигался при нанесении смеси прямо пальцем, ибо кисть наносит слишком много реактива, который в результате впитывается в ткань. Затем мы решили создать эффект «кровавых пятен», поскольку их анатомическая достоверность на Плащанице всегда считалась доказательством ее подлинности, ибо их якобы трудно подделать. Оказалось, что подделка пятен не вызывает никакого труда. Все дело в том, как направить их *в обратную сторону*. Мы наносили на ткань капельку «крови» (гримерный аналог крови), а затем с помощью соломинки для коктейля прочерчивали тонкую линию, идущую в сторону от предполагаемой «раны».

И хотя нам предстояло ответить на многие вопросы, двумя главными из которых был вопрос о том, *какие именно* субстанции использовал Леонардо и *как* он решал проблему создания составного изображения, для нас эти открытия явились вполне достаточными для доказательства справедливости нашей гипотезы. Разумеется, мы не располагали средствами для сопоставления наших результатов с данными STURP. К примеру, мы не могли выяснить, что конкретно показывает спектрографический анализ полученного нами изображения. Дело в том, что специалисты STURP выявили существенные спектрографические различия на ткани между неповрежденными участками и участками со следами пожара в Шамбери. Однако эти различия можно объяснить эффектом ожога или спекания ткани при создании оригинального изображения, что наблюдалось в наших опытах. Не осталось ли на ткани следов реагентов, которыми пользовался Леонардо? Быть может, другие уже обнаружили их, не сознавая смысла своей находки? Так, например, мы вспомнили, что исследователи STURP выявили повышенный уровень содержания железа в ткани на участках с изображением и без него, что весьма важно, поскольку маэстро мог использовать соли железа в тех же целях, в которых мы использовали соли хрома. Ничем другим объяснить эту аномалию невозможно.

Необходимо подчеркнуть, что наши опыты отличались крайне жесткими ограничениями как по времени, так и по материалам. Профессиональные фотографы, несомненно, могут только посмеяться над нашим дилетантизмом. Однако мы получили достаточно убедительные свидетельства того, что информация Джованни оказалась справедливой, а вот многие воззрения и постулаты лоббистов подлинности Плащаницы — нет. Сведения, которые сообщил нам этот таинственный незнакомец, оказались крайне полезными для наших изысканий, что означает, что он (по крайней мере — в этом) говорил правду. Возможно, что Леонардо не только фальсифицировал Плащаницу, но и воспользовался при этом именно такой методикой. Все, что мы в состоянии сделать сегодня, — это усовершенствовать данный метод, возможно, привлечь к этой цели других, для кого это интересно (это может оказаться увлекательным заданием для студентов). Но этого вполне достаточно, чтобы подтвердить наши выводы. До 1993 г. никому еще не удавалось получить изображение, воспроизводящее столь многие черты изображения на Плащанице, в том числе и ее загадочные аномалии. И вот нам удалось это сделать.

## ЗАВЕЩАНИЕ ЛЕОНАРДО

*Много таких, кто торгует подделками и ложными чудесами, обманывая толпы глупцов; и если никто не разоблачит их плутни, они всучат свои фальшивки всем и каждому.*

*Леонардо да Винчи*

Ровно неделю спустя после выхода в свет тиража нашей книги, появившейся в сентябре 1994 г., в британской прессе замелькали сообщения о том, что профессор из ЮАР Николас Аллен выступил с заявлением, что Туринская Плащаница — это фотография и что он доказал это, воспроизведя ее копию. Мы немедленно связались с ним через Техникой (Технический университет) в Порт-Элизабет (где он сегодня занимает пост декана отделения математики и дизайна), и между нами сразу же завязалась дружеская и конструктивная переписка.

Наконец, летом 1995 г. состоялась наша личная встреча. Аллен прилетел в Лондон по приглашению Би-би-си, и мы встречали его в аэропорту Хитроу и засняли на видео его встречу. Это был один из эпизодов для программы «Один из нас», посвященной Туринской Плащанице. Эту программу на основе нашей книги (под названием «Двойная выдержка») снимала по заказу Би-би-си независимая компания «Дэвид Парадайз Продакшн», принадлежащая сэру Дэвиду Фросту. Мы были очень рады возможности встретиться с Николасом и обсудить аспекты методики получения копии Плащаницы. Наша беседа, состоявшаяся в номере отеля «Блумсбери», затянулась до поздней ночи, ставшей одной из самых душных ночей в том году.

Мы были взволнованы возможностью выступить с рассказом о наших исследованиях перед широкой аудиторией в телепередаче, в которой, кроме нас, принимали участие Эльмар Грубер и Хольгер Керстен, а также американские исследователи из лагеря сторонников подлинности Плащаницы. Помимо всего прочего, авторы организовали нашу поездку на родину маэстро — в Винчи, где мы давали интервью в оливковой роще, бродя по родным местам Леонардо, и провели несколько часов на той самой вилле в области Кьянти, где, по преданию, он писал свою знаменитую «Мону Лизу» и где нам под ярким солнцем Тосканы удалось получить лучший наш «снимок». Наш объект, бюст Марка Аврелия<sup>1</sup>, а также уложенная в ящик камера-обскура причинили нам немало неприятностей на таможне в аэропорту Флоренции, поскольку мы почти не говорили по-итальянски, а офицер таможни — по-английски. Программа «Один из нас» открыла нам многие двери, и, оглядываясь назад, мы вспоминаем о ней с откровенной ностальгией.

Николас предпринял свои изыскания исходя из чистой логики: да, Плащаница весьма похожа на фотографию, но чем она является на самом деле? Как и нас, попытаться выяснить тайну реликвии его побудили результаты радиоуглеродной датировки, и он предпринял специальное исследование, плодом которого явилась книга «Туринская Плащаница и хрустальные линзы» (1998), а также публикации нескольких научных статей по той же

тематике.<sup>71</sup> Как и мы, Аллен решил проверить гипотезу о том, что Плащаница — это фотография, воспользовавшись для реконструкции ее копии реактивами, доступными в тот период, на который указывают результаты радиоуглеродной датировки. Однако, в отличие от нас, Николас имел доступ практически к неограниченному источнику света, о котором мы со своими лампами в тесном гараже в Ридинге могли только мечтать. Он превратил просторный амбар в своем имении в Порт-Элизабет в одну громадную камеру-обскуру и подобрал линзы, не говоря уже об ослепительно ярком и жгучем солнце Южной Африки. Нам же в Ридинге (графство Беркшир) приходилось довольствоваться лишь мягким солнечным теплом. Согласитесь, это далеко не одно и то же.

Благодаря всем этим плюсам Николас получил изображения, оставляющие далеко позади плоды наших усилий. Он создал изображения тела в натуральную величину, тогда как наши снимки ограничивались лишь фиксацией лица. Здесь важнее всего пространство перед камерой. Он использовал другую технику, оказавшуюся куда более простой, чем наша, но дело в том, что мы ставили перед собой несколько иную задачу: доказать принципиальную возможность получения снимков с помощью камеры-обскуры. С самого начала предполагали, что к этой цели ведут несколько путей, и Николас доказал, что мы оказались правы.

Он начал с того, что наносил на кусок льняной ткани покрытие из нитрата или сульфата серебра (оба эти реактива были известны в Средние века) и подвешивал ткань на экране в своем амбаре. Снаружи, напротив отверстия в стене амбара, прямо в фокусе линзы в отверстии, подвешивалось изображение человеческой фигуры, на которое бросало свои лучи яркое южноафриканское солнце. В итоге получался снимок в виде красновато-коричневого негативного изображения, которое «закреплялось» путем помещения ткани в раствор аммония или мочу (которая тоже содержит аммоний). В результате изображение приобретало тот же цвет, что и Плащаница.

Однако важнейшее различие между нашим и его методами состояло в том, что Аллен использовал специальные кварцевые линзы, тогда как мы применяли обычные стеклянные, взятые из фотокамер и слайдоскопов. Кварц имеет целый ряд преимуществ по сравнению со стеклом: его гораздо легче полировать, и он почти полностью пропускает ультрафиолетовые лучи, тогда как стекло в значительной мере задерживает их. Химические реактивы, которые использовали и мы, и Николас, вступали в реакцию с ультрафиолетовым излучением, хотя фальсификатор Плащаницы просто не мог знать этого. Результат оказался весьма важным (Аллен считал эту теорию весьма интересной). Дело в том, что применение кварцевой линзы позволяет значительно сократить время выдержки по сравнению с использованием стеклянной. Если бы мы воспользовались кварцевой линзой, мы смогли бы получать изображения значительно быстрее.

Как и мы, Николас считал, что в качестве объекта использовалось изваяние, сделанное с натуры, хотя в принципе допускал и возможность использования трупа, но — не более трех дней, после чего процесс разложения сделал бы дальнейшую работу с ним невозможной (не говоря уж о том, что это было крайне отвратительно).

Хотя в своей книге мы упоминали о том, что мы — первые, кому удалось воспроизвести основные аспекты изображения на Плащанице, Николас, как оказалось, опередил нас. Однако, несмотря на утверждения оппонентов, мы ни в коей мере не

---

<sup>71</sup> Материалы исследований Аллена можно найти на вебсайте: ([www.petech.ac.za/shroud/](http://www.petech.ac.za/shroud/)). Его критический анализ нашей гипотезы о Леонардо изложен в работе «Как Леонардо не фальсифицировал Туринскую Плащаницу».

основывали свою работу на опытах Николаса, хотя бы потому, что мы никогда прежде не слышали о нем вплоть до публикации нашей книги. Это одно из тех совпадений в науке (что, кстати, встречаются очень и очень нечасто), которые показывают, что мы работали в русле одних и тех же идей, хотя находились на расстоянии многих тысяч миль друг от друга.

Исследования Николаса привнесли в нашу работу еще одно, крайне важное измерение. Это была не только независимая проверка фотографической гипотезы происхождения Плащаницы. Аллен, на правах ученого, создал теоретическое и техническое обоснование процесса, что было крайне важно для нас. Вопреки мнению некоторых оппонентов, мы нисколько не скрывали того, что являемся дилетантами-любителями. Наоборот, это было одним из наиболее сильных аргументов в нашу пользу. Если нам удалось получить изображение при помощи основополагающего фотографического метода, которым объясняются так называемые «чудесные» свойства изображения на Туринской Плащанице, то же самое способен сделать и любой другой исследователь. Кроме того, нам было более нечего беспокоиться о том, что мы получили лишь уменьшенную копию, а не полномасштабное изображение, ибо Николас как раз и создал изображение в натуральную величину.

Однако, хотя мы были полностью согласны в том, что фотографический метод — одно из наиболее вероятных объяснений создания изображения на Плащанице, мы расходились с Алленом в другом важном аспекте. Николас упорно не соглашался с тем, что автором Плащаницы был Леонардо, приписывая ее создание некоему анонимному арабскому фальсификатору XIII в. (Дело в том, что развитие научной мысли в арабском мире в ту эпоху намного опережало познания европейских ученых.) Ссылаясь на данные радиоуглеродной датировки, Аллен утверждал, что Лирейская и Туринская Плащаницы — это одна и та же реликвия, которая появилась слишком рано, и Леонардо просто не мог создать ее.

Некоторые критики задают вопрос: если Леонардо действительно изобрел этот метод, почему мы располагаем всего одним образчиком его практического применения? Как мы уже говорили в главе 8, в старину опыты с оптикой и линзами считались откровенно дьявольским занятием, и публично объявить о своих опытах в этой области мог лишь тот, кто горел желанием взойти на костер. Однако в арабском мире подобный запрет вряд ли существовал, ибо исламские законы всячески поощряли любые научные занятия, и если уж критиковать чью-то точку зрения, то скорее заявления Николаса. Однако более важной, на наш взгляд, была проблема головы изображения.

Как мы уже говорили, она непропорционально мала (причем лоб странно искажен и скошен) и полностью отделена от тела. Николас объясняет это искажение особым эффектом «рыбьего глаза», возникшим при фотографировании всего тела, однако, как мы убедительно продемонстрировали ниже, голова в *буквальном смысле слова* отделена от туловища и аргумент Аллена в любом случае не объясняет наличия центральной фокальной точки линзы в самом центре лица — на переносице. Кроме того, изображение лица является более четким и темным, чем тело, а это явно свидетельствует в пользу версии о том, что оно было создано *отдельно*, в разное время и с гораздо большей тщательностью. Кем бы ни был фальсификатор, он явно стремился привлечь внимание к чему-то особенно важному на лице.

Впрочем, с точки зрения исследования самой Плащаницы вопрос о том, *кто* создал Плащаницу, менее важен, чем вопрос, *как именно* он это сделал. Между тем гипотеза о фотографическом происхождении реликвии, все равно — выдвинутая нами или Николасом Алленом, объясняет практически *все*. Это — единственная убедительно доказуемая методика. По мнению наиболее объективных ученых, это не подлежит сомнению. Однако к категории объективных можно отнести и тех, кто не апеллирует к воображению.

Итак, как мир сторонников подлинности Плащаницы отреагировал на нашу работу и исследования Николаса Аллена? Естественно, от них трудно было бы ожидать, что они встретят наши выводы возгласами восторга, но мы были вправе надеяться, что они поддержат публичные дебаты на эту тему или хотя бы попытаются создать иллюзию объективного анализа. На деле получилось так, что еще до выхода в свет нашей книги мы невольно стали *персонами нон грата* для всех синдонистов вообще и для лидеров BSTS в особенности. Нам было любопытно узнать, что, как сказано в книге Яна Вильсона «Кровь и Плащаница» (1998), «...несмотря на то, что BSTS представляет собой совершенно безобидное, априорно неагрессивное общество, не предпринимающее никаких попыток саморекламы, даже оно сталкивается с серьезными проблемами». Так, в 1990-е гг. оно немало пострадало от попыток проникновения, дискредитации и разрушения изнутри, предпринимавшихся авторами «гипотезы об авторстве Леонардо да Винчи» Пикнетт и Принсом. По правде говоря, мы не только относились с презрением к этому «обществу», но и вообще не принимали его всерьез. С какой стати нам тратить столько сил, чтобы проникнуть в его ряды? Однако необходимо привести ряд фактов о деятельности этой «безобидной» структуры, что может пролить свет на принципы и правила игры, принятые в мире синдонистов.

Что же криминального совершили эти два коварных агента — Пикнетт и Принс, — стремясь «проникнуть, дискредитировать и разрушить изнутри»? Когда мы еще только начинали интересоваться Плащаницей, мы сделали вполне логичный шаг: вступили в BSTS (председателем которого в те годы был Родни Хор, а вице-председателем — Ян Вильсон) с вполне понятной целью, рассчитывая поучаствовать в конструктивных дебатах по интересующей нас тематике с другими энтузиастами, стоящими по обе стороны баррикад. И хотя в обществе нашлись члены, готовые, вопреки резко негативному отношению к нашей гипотезе, вступить в дружескую дискуссию с нами (в частности, можно назвать Яна Дикинсона), верхушка общества с самого начала добивалась, чтобы мы, как и все прочие исследователи — противники подлинности Плащаницы, помалкивали и держали свои идеи при себе. (Понятно, что таких противников в обществе было очень мало, и они считались «некооптированными» членами BSTS.)

В 1991 г. Клайв написал конспективное изложение нашей гипотезы, опубликованное на страницах «Newsletter», издаваемого BSTS, чьим редактором был Ян Вильсон, и высказал предположение, что общество может заинтересоваться этой темой. Но хотя статья была опубликована, у читателя не возникало ни малейшего сомнения в том, каково же отношение «вашего редактора» к этой гипотезе. Кстати, публикация сопровождалась перепечаткой статьи Изабель Пичек о том, что Леонардо не мог *написать* Плащаницу (аргумент, с которым мы полностью согласны). Если говорить более серьезно, Вильсон предложил ряд своих собственных замечаний, уведомлявших бедного читателя, что наши изыскания основаны на медиумических контактах с духом самого Леонардо да Винчи!

Это была сознательно искаженная версия беседы между Вильсоном и Линн, состоявшейся в счастливые для них времена, в воскресенье, 22 апреля 1990 г., у нее дома в северном округе Лондона. Будучи парапсихологом, Линн на протяжении многих лет охотно принимала участие во всевозможных паранормальных экспериментах (так, например, в начале 1980-х гг. она в качестве добровольца участвовала в опытах по телепатии, проводившихся в Кембриджском университете). Неизменно проявляя живой интерес к необычным сверхвозможностям мозга, она — как и Ян Вильсон, чья книга на эту тему «Сверхсознание», вышла в свет вскоре после разрыва отношений между ними, — начала самостоятельные опыты с «автоматическим письмом». Автоматическое письмо, широко используемое в терапевтических целях многими психологами ортодоксальных взглядов, практически всегда является результатом действия бессознательного. Вы просто держите в руке авторучку или карандаш, кончик которого едва касается бумаги, расслабляетесь,

стремясь отвлечься, и ждете, когда рука начнет совершать произвольные движения. В результате на бумаге обычно появляются отдельные повторяющиеся буквы, несложные рисунки, имена и — если вам особенно повезет — несколько связных фраз, смысл которых чаще всего отражает ваши недавние мысли или заботы. Поэтому неудивительно, что, когда Линн впервые с головой окунулась в мир исследований Леонардо, завитушки и случайные линии на бумаге сложились в имя «Леонардо». Линн призналась, что она — и притом совершенно независимо от других источников — получила информацию, содержащую намек на то, что Леонардо действительно создал Плащаницу, и называлась даже дата: 1492 г. Реакция Вильсона на это признание оказалась весьма любопытной, особенно в ретроспективе, с точки зрения сегодняшних дней. Он сказал: «Да, именно в те годы исчезла Плащаница...» (Впоследствии мы восприняли эти слова как намек, что современная Туринская Плащаница, возможно, заменила собой прежнюю, более раннюю. Тогда он отрицал, что в их беседе вообще затрагивалась эта тема, и даже писал в «*Forteen Times*»: «Это — одно из многочисленных измышлений Линн Пикнетт».)

Линн обладает настолько цепкой памятью на такие события, что эта краткая беседа послужила единственной основой для обвинения ее в медиумизме. Вильсон мог не сомневаться в ее словах, ибо в те времена она рассматривала автоматическое письмо как действие бессознательного из глубин мозга, и ее закорючки были удивительной новостью для нее самой. Линн также особенно подчеркивала, что их беседа была конфиденциальной, и он обещал, что называется, не открывать чужую душу. В этом стремлении сохранять все в тайне не было ничего зловещего. Неудивительно, что она без особого смущения показала ему свои каракули и почувствовала, что ему что-то известно о них. Нисколько не сомневаясь в тот момент в ее чувствах, с его стороны было явным предательством выступить публично с подобными нелепыми инсинуациями (целью которых была сознательная дискредитация нас обоих), особенно после того, как он дал слово не делать этого.

Обвинение в медиумизме использовалось как предлог для отказа от запланированного выступления, поскольку были основания считать, что BSTS склонно проводить достоверные и поддающиеся контролю исследования. Однако очень скоро стало ясно, что это не тот критерий, которым они руководствовались, выбирая оратора более привычного типа, с готовностью признающего, что Плащаница — подлинная. И тогда произошло событие, после которого мы просто не знали, что нам делать на правах членов BSTS — плакать или смеяться.

Это произошло на весенней сессии 1992 г. Исследовательница Норма Уэллер прислала свой доклад, который значился в программе под названием «Туринская Плащаница: новые открытия». В выступлении Уэллер был анонсирован новый метод получения увеличенных снимков, который позволяет выявить не замеченные ранее детали изображения на Плащанице. Но когда присутствующим был торжественно показан увеличенный снимок Человека на Плащанице, мы сразу поняли, в чем заключается суть ее «новаторского» метода. Между тем истерия и ажиотаж в публике начали нарастать. Оказывается, Уэллер слегка подкрасила или тонировала изображение. Но главное ожидало нас впереди.

Норму Уэллер никто так и не увидел, поскольку она прислала свой доклад с просьбой прочесть его в *ее отсутствие*, что и сделал Ян Вильсон. Он начал чтение доклада с объявления, что автор не пожелала вдаваться в подробности нового метода и не хотела бы, чтобы в ходе дебатов обсуждались его детали. Когда же слушатели заинтересовались о причинах отсутствия автора, Вильсон отвечал, что Уэллер — человек «слишком скрытный», чтобы выступать с докладом. Всякие симпатии, которые мы могли бы испытывать к трудолюбивой и тихой, как мышь, исследовательнице, сразу же развеялись, как только мы узнали о том, что она, оказывается, по профессии — *преподаватель*, выступающий с лекциями в политехникуме в Брайтоне. Услышав это, мы замерли с открытыми ртами, не

смея взглянуть на окружающих. Затем крошечная аудитория узнала, что ей прямо-таки повезло увидеть этот снимок, поскольку его привезли на сессию только вчера вечером. В противном случае собравшимся предстояло бы обсуждать доклад автора, которого они не видели и который не пожелал сообщить им никаких деталей о том, чего они просто не смогли бы увидеть.

Несмотря на свою «скрытность», Норма Уэллер не преминула написать статью о своем методе, напечатанную на страницах «*Newsletter*». Эта статья повергла нас в полное недоумение, ибо единственная реальная информация, заключавшаяся в ней, сводилась к тому, что увеличение четкости изображения было достигнуто за счет «использования трехмерного красителя». Одно было совершенно ясно: секрет таинственного успеха доклада Уэллер на сессии BSTS заключался в ее априорном заявлении: «Мое единственное желание заключается в том, чтобы доказать подлинность Плащаницы».

Затем, к нашему удивлению, Уэллер связала свои «открытия» в области изучения Плащаницы с практикой погребения, которую применяла секта мандеев, существовавшая на Среднем Востоке. В качестве примера «использования трехмерного красителя» она подкрасила пятно возле головы Человека на Плащанице зеленым цветом и заявила, что это — след миртового листка, подчеркнув, что мандеи клали на лоб своим усопшим миртовые листья. Но хотя современные потомки мандеев действительно живут на Среднем Востоке и в Палестине, Уэллер упустила из виду важный факт: приверженцы этой секты *презирали и отвергали* Иисуса Христа, считая, что Он узурпировал ранг Мессии у почитаемого и любимого ими Иоанна Крестителя.

Хотя наша абсурдистская компания была удовлетворена «презентацией» доклада мисс Уэллер ( в этом заочном возбуждении восторженной истерии было нечто от классической античности), мы были просто поражены и озадачены этой гротесковой практикой двойных стандартов, которую использовали лидеры BSTS. Что называется, с порога отвергнув наш доклад о роли Леонардо в создании Плащаницы, они с распростертыми объятиями приняли этот «анекдот покойного попугая» и даже после ее странного заочного доклада осыпали мисс Уэллер комплиментами, не проронив ни единого критического замечания. Было очевидно, что они вовсе не собирались оценивать ее «доклад» по таким же строгим критериям, какие применяли в отношении нас, просто потому, что ее чепуха поддерживала утверждение о подлинности реликвии.

Когда, после публикации оскорбительных измышлений о «медиумических» источниках информации, которыми мы якобы пользуемся, «*Newsletter*» поместила на своих страницах заявление настоящего египетского медиума, который общался с духом Иисуса (естественно, «Он» подтвердил, что Плащаница — подлинная), это было уже слишком. Клайв немедленно написал открытое письмо в «*Newsletter*», высказывая в нем озабоченность тем направлением, в котором движется BSTS. И хотя письмо так и не было опубликовано, Клайв получил ответ от секретаря общества, доктора Майкла Клифта. В ответе, выдержанном в подчеркнуто неприязненном тоне и касавшемся нас обоих, маститый доктор прямо обличал нас в «принадлежности к наиболее вредному крылу так называемых оккультистов» (бог весть, что он понимает под этим словом). На протяжении последующих нескольких месяцев мы обменялись письмами с председателем, вице-председателем и секретарем BSTS. Однако все они попросту проигнорировали наши жалобы на предвзятость (прохристианские позиции и априорную поддержку подлинности Плащаницы) BSTS — общества, которое, как сказано в уставе, «не связано ни с какой деноминацией и стоит на позициях неприсоединения», а также требования разъяснений по поводу двойных стандартов в оценке противоположных позиций.

В марте 1993 г. известный автор Э.Н. Вильсон проявил интерес к нашей гипотезе о роли Леонардо в создании Плащаницы, а его друг, авторитетная англиканская писательница

Исенда Макстон Грэхэм, взяла у нас интервью для статьи для лондонской газеты «*Evening Standard*». (Любопытно, что ее собственные взгляды заключались в том, что Плащаница — это подделка, поскольку «Бог не может выглядеть так».) Кроме нас, Грэхэм взяла интервью у Майкла Клифта и Яна Дикинсона. Ее статья, озаглавленная «Раздоры в толпе сторонников Плащаницы», была опубликована 25 марта 1993 г., после чего, по горячим следам, Линн была исключена из рядов общества. (Однако эта публикация возымела и другое, куда более важное последствие: она ускорила выход в свет нашей книги, после чего перед нами открылись новые возможности.)

Родни Хор в письме Линн заявил, что «статья в «*Evening Standard*», о которой мне рассказали, нанесла серьезный ущерб репутации общества (BSTS. — *Пер.*) и побудила назначить новое заседание. Надеюсь, вы понимаете, что подобное поведение совершенно недопустимо». Далее он добавил, что присутствие Линн на заседаниях BSTS отныне является нежелательным.

Это заседание состоялось в апреле 1993 г. в зале церковных собраний церкви Св. Иоанна в Паддингтоне (западный округ Лондона). Мы прибыли и потребовали от Родни Хора объяснений по поводу исключения Линн. Вместо этого он схватил ее за плечи и силой вытолкнул из зала собраний, заявив: «Мы не обязаны давать объяснений». Чуть позже нам сказали, что исключение Линн явилось результатом «единодушного голосования» членов комитета. На самом деле как минимум один член комитета (Ян Дикинсон) проголосовал против. Неудивительно, что вскоре после этих событий ему тоже пригрозили исключением из общества. (Несколько ранее критика, высказанная Дикинсоном в адрес одного из функционеров BSTS, привела к тому, что жена этого чиновника выдвинула против Дикинсона слабо замаскированное обвинение в том, что он якобы использовал «окультурные средства», чтобы вынудить ее тестя совершить самоубийство. Нелепость, и притом дурно пахнущая.)

После изгнания Линн из BSTS Клайву сообщили, что он, по специальному разрешению председателя, может остаться в рядах общества при условии, что будет вести себя «как всякий нормальный член», и выразили надежду, что он останется для того, чтобы мы смогли узнать полезную информацию о Плащанице. Вскоре Клайв был выдвинут на должность казначея общества, после того как ряд членов выразили серьезные сомнения в том, что управление финансовыми средствами общества ведется надлежащим образом. Однако вместо утверждения Клайв был тоже исключен из BSTS. В письме председателя к нему были указаны мотивы этого решения: «Вы обращались с письмами ко мне и другим вышестоящим лицам, продолжая оставаться членом общества». В ответ на вопрос об этом шаге, заданный ему на ежегодном собрании 1993 г., прозвучали слова Хора, поразившие нас своей «безукоризненной» логичностью: «нормальные члены не пишут жалоб; следовательно, он (Клайв. — *Пер.*) не является нормальным членом».

Такова печальная история наших коварных попыток «проникновения, дискредитации и разрушения изнутри» BSTS, которая, помимо развлеченного весьма сомнительного свойства, проливает недвусмысленный свет на действия, на которые готовы пойти синдонисты ради того, чтобы не допустить объективных исследователей в свой замкнутый «рай». Для полноты картины давайте рассмотрим реакцию других членов «толпы сторонников Плащаницы» на наши изыскания и работу Николаса Аллена.

В целом они либо проигнорировали их, либо попытались уклониться от ответа. Никаких дебатов на сей счет среди них не велось. Мирок синдонистов решил просто-напросто — говоря словами Яна Вильсона — перекрыть нам «кислород общественного внимания». Это звучит эффектно, но на деле означает полный отказ от любых дискуссий с нами. С самого начала существования BSTS общество придерживалось политики неучастия



в публичных диспутах — даже с теми, кто стоял на аналогичных позициях, хотя ему не раз предоставлялась такая возможность. Признаться, во время проведения публичных акций, таких, как выставка в Национальном музее фотографии, кино и телевидения, неоднократно предпринимались попытки убедить Яна Вильсона, который, хотя и проживает сегодня в Австралии, в тот период находился в Англии, рассказывая о книге «Святая Кровь и Плащаница» и часто выступая в различных телевизионных и радиопрограммах вместе с нами. Отдел музея по связям с общественностью неоднократно приглашал Вильсона принять участие в различных шоу, но его собственные издатели сумели убедить его уклониться от публичных выступлений. Но хотя он в тот период старательно создавал паблисити своей книге, он наотрез отказывался принимать участие в дебатах и отвечать на телефонные звонки в прямой эфир. Однако, несмотря на все его упорство, его отзывы о нас и наших исследованиях, фигурирующие в книге «Святая Кровь и Плащаница», были настолько резкими, что их смело можно считать клеветой. Хотя мы не имели ни малейших намерений критиковать его книгу, мы были весьма рады возможности высказать ему наши замечания прямо в лицо.

Некоторые его возражения против нашей гипотезы носили явно абсурдный характер. Например, Изабель Пичек, приводя перечень изобретений и художественных находок Леонардо, которые не были воплощены в жизнь, в заключение говорит, что он *просто не смог* изобрести метод фотографии, который имел бы *практическое применение*. Пичек, сама того не желая, невольно заявила: поскольку наш метод срабатывает, Леонардо не мог изобрести его... Ян Вильсон отверг наши результаты на том основании, что кровоподтеки, имитированные нами, якобы не имеют ничего общего с пятнами на Плащанице. Однако это — не более чем упрек в отсутствии художнического опыта, а не контраргумент против нашей гипотезы. *Все дело в том, что пятна были нарисованы*. Ян Вильсон был вынужден признать, что натурное изображение фигуры, полученное Яном Вильсоном, представляет собой *самый успешный* аналог изображения на Плащанице, но в принципе выступил против этой гипотезы, поскольку не мог (или не желал) понять, каким образом отображение пятен крови могло преодолеть расстояние между линзой и льном. Однако Николас черным по белому писал в своем исследовании, что кровоподтеки были добавлены позже, от руки. Кстати, аномалии со следами крови на Плащанице, упоминаемые в главе 3 (которые Вильсон и другие критики этой гипотезы обходят молчанием), свидетельствуют, что фальсификатор действовал точно так же.

Но самым странным является тот факт, что некоторые критики из лагеря *сторонников* подлинности, в том числе и сам Ян Вильсон, в полемике с нами ссылаются на результаты радиоуглеродной датировки, подчеркивая, что, поскольку основным периодом ее создания следует считать 1260— 1390-е гг., а Леонардо родился в 1452 г., мы допускаем элементарную хронологическую неувязку. Но если сами они готовы принять погрешность в 1300 лет, нам просто смешно слышать от них подобные аргументы.

(Впрочем, такая сюрреалистическая логика всегда была характерной чертой лагеря сторонников подлинности Плащаницы. Так, например, Ян Вильсон, ссылаясь на донесение д'Арси от 1389 г., являющееся самым ранним документальным упоминанием о реликвии, которая считается известной нам Плащаницей и которая, как мы убедились в главе 2, была признана *живописной* подделкой еще более трехсот лет назад, пишет:

*«...ни один сохранившийся документ 1350-х гг. не содержит упоминаний о Лирейской плащанице, не говоря уже о докладах о исследованиях ее подлинности, проводившихся в диоцезе. Точно так же нет никаких гарантий того, что Ли-рейская плащаница и Плащаница, хранящаяся сегодня в Турине, — это одна и та же реликвия. Однако тот якобы «надежный» факт, что следы Плащаницы можно проследить лишь не ранее 1350-х гг., очень часто приводится как «твердое» доказательство ее подложности».*

В данном случае *отсутствие* доказательств существования Плащаницы в 1350-е гг. странным образом трансформировалось в доказательство *против* того, что это — подделка. Но разве сам Вильсон не положил в основу своей аргументации в пользу подлинности Плащаницы тот «факт», что она впервые появилась в Лирее, и не попытался выяснить, как она туда попала (гипотеза о мандилионе и пр.)? Мы вынуждены признать, что подобные двойные стандарты вызывают у нас полнейшее недоумение.

В то же время та же самая критика результатов радиоуглеродной датировки, исходящая не от присяжных синдони-стов, — это совсем другое дело. Этот вопрос затронул не кто иной, как профессор Гарри Гоув, изобретатель особого метода радиоуглеродной датировки, применявшегося для оценки возраста Плащаницы. Когда мы возразили, что для фабрикации этой реликвии мог быть использован кусок очень старой ткани, он тотчас выступил в защиту Плащаницы. (Впрочем, Тедди Холл признался, что для него приемлемой является дата ок. 1500 г.)

Помимо этого, другое серьезное возражение, постоянно выдвигаемое сторонниками подлинности (о нем мы уже подробно говорили в первой части этой книги), заключается в том, что существование Плащаницы подтверждается документальными данными, датированными по меньшей мере 1389 г., а вполне возможно — серединой 1350-х гг. Как мы говорили в главе 6, эти даты были отправными точками наших изысканий. Продолжая их, мы установили следующее:

\* Не существует прямых доказательств того, что Лирей-ская и Туринская Плащаницы — одна и та же реликвия. По правде говоря, они считаются тождественными, но никаких письменных или художественных (живописных) свидетельств этого нет. Не сохранилось живописных изображений Плащаницы, датированных временем ранее 1516 г.<sup>1</sup>. Единственное (да и то с натяжкой) исключение — медальон паломника, найденный в Сене, но его датировка вызывает серьезные сомнения. Его относят к XIV в. только из-за того, что на нем соседствуют гербы родов де Шарне и де Берги.

Даже Ян Вильсон в своей книге, вышедшей в 1998 г., признает: «Нет никаких гарантий того, что Лирейская плащаница и Плащаница, хранящаяся сегодня в Турине, — это одна и та же реликвия».

\* Как ни странно, Плащаница, о существовании которой было известно многим, не привлекала к себе никакого внимания на протяжении сорока лет, вплоть до того момента, как ее приобрел глава дома герцогов Савойских. В первом издании этой книги мы утверждали, что в этот период Плащаница «исчезла» из поля зрения и вновь была явлена широкой публике лишь в 1494 г., в Верчелли, неподалеку от Милана, где тогда творил Леонардо. Вполне возможно, будут найдены документальные свидетельства ее существования, но самое главное заключается в том, что реликвию *никогда не извлекали* из ларца-реликвария. В издании 1994 г. мы привели обзор всей имеющейся литературы о Плащанице и подчеркнули, что нам не удалось обнаружить никаких свидетельств ее существования в период между 1452 и 1494 гг. На основании этого мы пришли к выводу, что Плащаница, показанная верующим в 1494 г., представляла собой не прежнюю Лирей-скую плащаницу, а новый вариант реликвии — факт, подтверждающий нашу гипотезу о том, что Туринскую Плащаницу создал Леонардо.

Перед публикацией нашей книги Ян Вильсон признавал, что нельзя исключать возможность подмены реликвии, однако с тех пор его мнение на сей счет изменилось. Как мы помним, он говорил Линн, что Плащаница тогда (в 1492 г.) никуда не исчезала. Увы, сегодня он отрицает это признание. По иронии судьбы, именно это заявление побудило нас

заняться поисками свидетельств и позволило обнаружить следы реликвии в годы ее исчезновения.

Однако в своей новой книге Вильсон упоминает о двух случаях публичной демонстрации Плащаницы в тот период. Первым был показ реликвии в Страстную пятницу 1478 г. в Пинероло, а вторым — демонстрация реликвии в праздник Пасхи 1488 г. в Савильяно. Впрочем, Вильсон не указывает источников столь важной информации. Но даже если это и так, это не меняет нашей исходной предпосылки. В конце концов, подмена могла быть произведена в любое время. Главное условие успешности подмены — чтобы реликвию не видели те же, кто видел ее прежде. Хотя небезызвестный Джованни поведал нам, что Леонардо сфабриковал Плащаницу в 1492 г., это был всего лишь один факт из множества фрагментов его информации, которую было невозможно проверить. Кроме того, показы реликвии в 1478 и 1488 гг. не идут ни в какое сравнение с ее позднейшими демонстрациями верующим.

(В том же разговоре, в ходе которого Вильсон заявил, что Плащаница исчезла около 1492 г., он выступал резко против утверждения, что реликвию сфабриковал Леонардо, о чем впоследствии высказался в письме к Линн: «Когда вы пытаетесь убедить меня в том... что Плащаницу создал Леонардо, некая часть моего существа чувствует, что ей угрожает опасность». Это было сказано в те самые годы, когда Вильсон, по словам Линн, еще не ощущал себя лидером в борьбе за доказательство подлинности Плащаницы, от чего зависит его известность и репутация, равно как не был убежден, что Леонардо *не причастен* к фальсификации реликвии. Перейдя в католичество и сделавшись ревностным приверженцем вновь обретенной веры (благодаря все той же чудотворной Плащанице), как бы он чувствовал себя, если бы было доказано, что это — фальшивка?)

Реакция верующих на показы Плащаницы после 1494 г. в корне отличалась от восприятия предшествующей реликвии. Лирейская плащаница неоднократно объявлялась небрежной подделкой, грубо сфабрикованной фальшивкой, и результаты расследований подтвердили справедливость этих выводов, свидетельствующих, что подмена действительно имела место.

Другие возражения против обоснованности нашей гипотезы куда менее убедительны. Одно из них сводится к тому, что не сохранилось никаких документальных доказательств контактов Леонардо с Савойским домом, на что можно ответить лишь одно: ну и что же? Другое возражение заключается в том, что в дневниках и записных книжках Леонардо нет никаких упоминаний ни о Плащанице, ни об опытах маэстро в области фотографии. Однако, как мы помним, одна из его записных книжек таинственным образом попала в руки герцогов Савойских, у которых она вскоре «пропала». И хотя мы, естественно, не знаем, что именно в ней было, мы вправе предполагать, что она имела какое-то отношение к неожиданному заявлению Марии-Жозефы, экстравагантной супруги короля Умберто II, что Плащаница — это подделка. Возможно, в этой связи имеет смысл заметить, что в уцелевших записных книжках Леонардо нет ни единого упоминания о том, что он написал «Мону Лизу».

Однако не все отзывы были негативными. В частности, ученые и фотографы отнеслись к нашим исследованиям с большой теплотой, что было весьма приятно после той обструкции, которую устроили нам сторонники подлинности Плащаницы. Несмотря на издевательский отзыв Хора о наших фотографических способностях, многие профессиональные фотографы поздравили нас в числе первых, предлагая советы и помощь в наших дальнейших изысканиях. Престижный журнал «*Amateur Photographer*» («Фотограф-любитель») опубликовал восторженную редакционную статью о Леонардо, провозгласив его первым в мире фотографом и ссылаясь на его известные опыты с оптикой и светом и тот факт, что маэстро создал свою собственную камеру-обскуру. Эта статья была основана

интервью с нами, которое мы дали во время работы выставки в Бредфорде. Право, было особенно заманчиво увидеть портрет Леонардо на обложке фотожурнала, в кругу фотографов, к которым — если мы правы — принадлежал и сам маэстро. По той же причине нам было очень приятно увидеть полномасштабную фотографию Плащаницы на выставке в Национальном музее фотографии, кино и телевидения, особенно учитывая ту уважительную атмосферу, которая окружала Плащаницу на выставке. На наш взгляд, на выставке Плащаница была куда более у себя дома, чем в любом соборе.

Получали мы и другие знаки одобрения. В 1995 г., после нашей беседы с верхушкой Общества исследования психики, его председатель, ныне покойный Ральф Нойес обратился к битком набитому залу и попросил поднять руки тех из присутствующих, кто считает, что Плащаница — это фотография. Руки подняли все, за исключением двоих, которыми оказались член BSTS Ян Дикинсон и еще один «скептик», настроенный резко антимистически.

Кроме того, в зале присутствовал один японец. Как это ни удивительно звучит применительно к гипотезе о христианской реликвии, гость из Японии отнесся к нашим изысканиям с большим энтузиазмом. Мы узнали, что отчасти благодаря программе Би-би-си «Один из нас» и отчасти — благодаря переводу нашей книги на японский большинство образованных японцев сегодня связывают Туринскую Плащаницу с именем Леонардо. Его причастность к ее созданию очень увлекает их. Признаться, к нам обращались и приезжали несколько съемочных групп из Токио, прося дать интервью и ответить на тщательно подготовленные вопросы, затрагивающие самые разные аспекты нашей работы. Кейт Принс также создал в 1999 г. перед объективами камер японского телевидения, пожалуй, лучший на сегодняшний день наш снимок, сделанный, кстати, в далеко не идеальных условиях. Кейту довелось выслушать немало комплиментов. При этом было особенно интересно, что наши японские друзья не видят ничего невероятного в утверждении, что Леонардо был первым фотографом, и сразу же замечают явное сходство между маэстро и Человеком на Плащанице. Оказывается, японцы любят все творчество Леонардо, воспринимая как своего рода черный юмор факт создания им реликвии и особенно саму мысль изобразить собственный портрет вместо Лица Иисуса.

Мало того, мы удостоились еще более впечатляющих знаков внимания и, так сказать, косвенных комплиментов. 5 сентября 1995 г. архиепископ Сальдарини в выступлении по телевидению объявил, что Плащаница будет выставлена в 1998 г., впервые за двадцать лет, а затем еще раз в 2000 г., в год мил-лениума. После объявления дат демонстрации реликвии прелат объявил, что «изображение на Плащанице — это образ Иисуса Христа и никого другого». Далее Сальдарини предостерег верующих, посоветовав им не доверять выводам анализа ДНК и «безумным измышлениям» о том, что Иисус не умер на кресте, и, конечно, «бредовой» идее о том, что Плащаница — это фотография, созданная Леонардо да Винчи... Поскольку в тот момент наша книга еще не была опубликована в Италии, это заявление архиепископа прозвучало весьма загадочно для итальянской аудитории, но нас оно позабавило, поскольку, предостерегая свою паству от интереса к нашим идеям, архипастырь невольно способствовал привлечению внимания к ним. Еще более примечательным оказался тот факт, что архиепископ Сальдарини, как он сам подчеркивал это, действовал по прямому приказанию папы.

Другая гипотеза о происхождении Плащаницы, появившаяся уже после выхода в свет первого издания нашей книги, принадлежит Кристоферу Найту и Роберту Ломасу. Она была впервые изложена в их книге «Ключ Хирама», изданной в 1996 г., а впоследствии вновь была затронута в книге «Второй Мессия». Эти авторы утверждают, что изображение на Плащанице представляет собой не лик Иисуса, а портрет Жака де Моле, последнего великого магистра средневекового ордена тамплиеров. Де Моле принял мученическую смерть в

Париже в 1314 г. (проведя долгих семь лет в заключении). Найт и Ломас считают, что, когда де Моле был схвачен инквизицией, он, как еретик, был подвергнут тем же пыткам и мучениям, какие в свое время перенес Господь Иисус Христос, и был распят. Когда великий магистр был еще жив, его завернули в саван или плащаницу, и на ткани отпечатались изображение его тела и осталась его кровь. Де Моле выжил, но его сожгли на медленном огне, а ткань-реликвия перешла в собственность семейства его коллеги по страданиям — тамплиера Жоффруа де Шарне.

Хотя у нас впоследствии сложились теплые, дружеские отношения с Бобом Ломасом, мы были вынуждены прямо заявить ему, что считаем его аргументы совершенно неубедительными. Они основаны всего лишь на трех фактах. Во-первых, эта дата совпадает с нижней границей радиоуглеродной датировки. Во-вторых, есть свидетельства, что де Моле был подвергнут пыткам, хотя никто не знает — каким именно. И наконец, в-третьих, тамплиер де Шарне (Шарни) имел отношение к Лирею и появившейся там плащанице. Однако все это — не более чем домыслы. Не только не сохранилось никаких свидетельств того, что де Моле был подвергнут пыткам и распятию (более того, нет никаких данных, что инквизиция когда-либо использовала распятие как разновидность пытки), но и сам аргумент представляется очевидно нелепым: великого магистра должны были пытать именно таким путем, потому что его лицо якобы присутствует на Плащанице, а присутствует он на ней потому, что де Моле был распят. (Кстати сказать, никто не знает, как конкретно выглядел де Моле: единственный его портрет создан много лет спустя после его гибели.)

Хотя Найт и Ломас утверждают, что им удалось окончательно — и во многом благодаря случайности — разгадать тайну Плащаницы, на самом деле они попросту не заметили ее. Главная загадка реликвии заключается даже не в том, чей образ запечатлен на ней, а *каким путем* он был создан. Чтобы объяснить это, Найт и Ломас приняли гипотезу Алана Миллса, который, как мы знаем, доказывает, что изображение появилось в результате взаимодействия ткани со свободными радикалами субстанций, выделявшихся из тела. Однако, как мы уже говорили в главе 3, эта гипотеза просто не способна объяснить появление на ткани изображения тела со *стороны спины*. Итак, все аргументы, заставившие нас предположить, что Плащаница — это подделка, остаются в силе: это и невероятно большой рост Изображенного, и непропорционально маленькая, анатомически неверно расположенная голова, не говоря уже о том факте, что она полностью отделена от тела, и проблема наличия кровоподтеков и пятен крови (особенно на волосах), и наконец, отсутствие искажения изображения, свидетельствующее о том, что ткань была расстелена *ровно и плоско*. Другим слабым звеном процесса появления изображения, упоминаемого Миллсом, является то, что он носит совершенно гипотетический характер: его основным постулатом является то, что после начала реакции такого типа должно пройти несколько десятилетий *до* появления видимого изображения, и поэтому этот процесс невозможно воспроизвести в лабораторных условиях. К тому же если это действительно изображение раненого де Моле, то бедный тамплиер должен был бы лежать совершенно неподвижно, а не корчиться от боли.

Каково же мнение Найта и Ломаса о нашей (совместно с Николасом Алленом) фотографической гипотезе? В рамках своих исследований, исходя из утверждения о том, что ткань находилась в непосредственном контакте с телом, авторы пришли к заключению, что во время проявления изображения человек должен был лежать на чем-то мягком, в результате чего его тело прогнулось. По их мнению, это необходимо, ибо в противном случае тело со спины не могло бы находиться в полном контакте с тканью. Другими словами, если человека необходимо было сфотографировать в этом положении, он должен был бы лежать, скорчившись и согнувшись, а не вытянувшись в полный рост. Найт и Ломас попытались воспроизвести позу тела согласно *своей* гипотезе и сопоставили ее с позой согласно *нашей* версии. Согласно нашей (совместно с Николасом Алленом) гипотезе, тело

находилось в совершенно иной позе и, естественно, не соприкасалось с тканью. В любом случае совершенно очевидно, что изображение представляет собой *фотографию*.

Найт и Ломас отвергли мнение о причастности Леонардо к созданию реликвии, повторив известные аргументы о том, что Плащаница уже существовала задолго до его рождения. Второй их аргумент звучал уже совершенно курьезно: Леонардо не мог бы воспроизвести ложные следы бича! Это выглядит совсем странным, если вспомнить, что мы уже доказали, что маэстро распял реальное человеческое тело (естественно, не свое) точно таким же образом, как это описано в Новом Завете, где упомянуто бичевание перед казнью. После этого Леонардо сделал *фотографию* распятого. Мы просто не в состоянии понять, как соотносятся подобные утверждения с анатомическим совершенством следов бича, и наоборот.

Если обнаружение следов *женской* ДНК на Плащанице вызвало негодование церковников, подавляющее большинство которых — мужчины, то перформанс британской художницы Кэролайн Рай заставил вздрогнуть широкие круги сторонников Плащаницы. Эта акция, созданная под впечатлением от нашей книги и получившая название «Туринская машина», сочетает в себе внешние элементы процесса фальсификации Плащаницы. Ее цель — отобразить почти мистическую концепцию фиксации некоего момента времени путем получения фотографий с помощью камеры-обскуры. Хотя Рай ни в коей мере не претендовала на имитацию научного эксперимента (она использовала современные фотореактивы), однако ее перформанс, во время которого она несколько часов простояла обнаженной, покрыв тело белой краской, а зрители могли сквозь крошечное отверстие наблюдать за процессом появления изображения на «Плащанице». По окончании каждого из сеансов перформанса Рай получала полотна ткани с запечатленным на них негативным изображением. Этот перформанс производил сильное впечатление, вызывая волнующее, граничащее с трансцендентальным, ощущение, которое, видимо, должен был испытывать Леонардо, когда он втайне, за закрытыми дверями, проводил свои опыты по созданию жутковато реалистических изображений, не имевших никаких аналогов в те времена. Мы до такой степени привыкли к фотографии, что воспринимаем ее как нечто совершенно обычное, но в его время это выглядело совершенно иначе, как самая настоящая научная фантастика той эпохи, и, естественно, это вызывало особый трепет именно потому, что подобные вещи были *строжайше запрещены*.

Мы были очень признательны Кэролайн, с которой, кстати сказать, провели весьма приятный вечер в Бристоле, за то, что она напомнила нам, что в идее создания Плащаницы был другой важный аспект. Мы слишком углубились в детали различных реактивов и линз, а также изучение конкретики того исторического момента, что возможность взглянуть на это глазами художника показалась нам глотком свежего воздуха. На какой-то миг мы поняли, *почему* Леонардо, будучи в первую очередь художником, взялся за этот труд.

Но зачем ему было рисковать жизнью, создавая подделку величайшей реликвии всего христианского мира, если он, как мы уже убедились, был противником идей христианства? Наш подход к проблеме роли Леонардо в создании Плащаницы заключался в определении того, имел ли маэстро необходимые средства, мотивы и возможности. Другими словами, наш подход был близок к взгляду криминалиста. Мы думали, что, собрав все имеющиеся доказательства, мы сумеем доказать сам факт «преступления», то бишь подделки. Работы Леонардо в области оптики и его активные занятия алхимией предоставили ему необходимые средства, а возможности у него и без того были. Наконец, еретические и явно неортодоксальные взгляды Леонардо и, в частности, его симпатии к иоаннитам могли явиться для него побудительным мотивом. К этому можно добавить, что его природная твердость характера и мятежная натура придали мастеру мужество, необходимое, чтобы отважиться на создание величайшей подделки в истории.

Итак, мы выяснили, что Туринская Плащаница — это не погребальный покров (пелена) Христа, а поразительное — даже по меркам самого Леонардо — создание рук человеческих. Риск, коему он подвергал себя, был неслыханным, а последствия могли оказаться невероятными и непредсказуемыми. Если бы верующие застали Леонардо за изготовлением подделки, они, вероятно, подняли ли бы шум, но что, если Церковь, иерархи которой знали об этой акции или даже санкционировали ее, узнала бы о том, какими именно методами пользуется маэстро? Ведь всего лишь одно поколение спустя после смерти Леонардо уже знакомый нам Джованни Баттиста делла Порта был обвинен в колдовстве только за опыты с проецированием изображений. Учитывая все это, возникает резонный вопрос: почему Леонардо все-таки взялся за это?

Одна из причин этого достаточно проста: по словам Джованни, Леонардо получил от самого тогдашнего папы заказ на создание другой, более качественной «Священной Плащаницы», которую можно было бы продемонстрировать толпам верующих. Правда, прямых доказательств этого мы не обнаружили, однако слухи о разложении и коррупции в церкви были широко распространены в те дни. Другие художники могли отказаться от работ по фальсификации реликвии из благоговейного страха. Даже для весьма циничной эпохи Возрождения создание поддельного образа распятого Иисуса было делом, от которого перехватывало дух. Но для Леонардо таких соображений просто не существовало. Он, как никто, имел все основания совершить подобную акцию, которая в глазах множества людей выглядела явным кощунством.

Не будет ошибкой сказать, что на подделку Туринской Плащаницы мог отважиться только еретик. Многие верующие говорят, что если это и подделка, то она все равно является плодом истинно христианского благочестия. Так, например, Мария Консолата Корти, полагающая, что Плащаница — это своеобразный автопортрет Леонардо, созданный чисто живописными, а не фотографическими средствами, видит в ней свидетельство глубоко христианской духовности Леонардо и его стремления отождествить свои скорби с крестными страданиями Иисуса Христа. Но создать подделку Священной Плащаницы Иисуса, нанести на нее нечто, что должно имитировать следы Его спасительной крови, и стремиться выдать поддельную реликвию за *подлинную* святыню — это дело, на которое никогда не пойдет истинно верующий христианин.

Вполне возможно, что идея поместить на ткань свой собственный портрет принадлежала самому мастеру. В те времена это не представляло такой же опасности, как в наши дни, когда великих знают в лицо. В те времена лишь немногие даже у него на родине знали, как выглядел Леонардо. К тому же сама техника создания изображения предполагала анонимность, ибо сходство изображенного с Леонардо незаметно невооруженным глазом, и это можно увидеть только на фотонегативе.

Леонардо действительно интересовался оптикой, линзами и проецированием изображений. Серж Брэмли писал о нем: «...расчеты и наброски в его записных книжках выглядят весьма загадочными. В то время как люди в ту эпоху считали, что видимое изображение создается частицами (*spezie*), которые глаз проецирует вовне, Леонардо полагал, что глаз на самом деле ничего не передает, а воспринимает лучи света... он также думал, что глаз фиксирует изображение в перевернутом виде... и разработал нечто вроде контактных линз... Он был первым, кто открыл принцип стереоскопического зрения, то есть, другими словами, восприятия трехмерного изображения... По-видимому, он, за целое столетие до Галилея, изобрел некое подобие телескопа. Он писал: «Делаю очки, чтобы видеть Луну более крупно». Он делал и собирал линзы...»

Кроме того, в 1490-е годы маэстро работал над таинственной «машиной из зеркал», назначение которой осталось неизвестным. Однако известно, что зеркала собирают в фокус

свет и тепло, а оба этих вида энергии необходимы для получения изображения, аналогичного изображению на Плащанице, при помощи метода, действенность которого мы продемонстрировали.

К тому же Леонардо, по всей видимости, был практикующим алхимиком и имел в своем распоряжении немало химических реактивов. Он оказался в нужном месте в нужное время и воспользовался возможностью и наличествующими средствами. Но если он, как полагают некоторые, не получал заказа на создание подделки Плащаницы ради денег, каковы же были мотивы, подвигнувшие его на этот тайный акт кощунства и святотатства?

На наш взгляд, ключ к разгадке тайны лежит в том, что голова Человека на Плащанице... отделена от тела. Как мы уже говорили, в этом нет никаких сомнений. Надеемся, нам удалось доказать, что у этой очевидной аномалии было вполне практическое объяснение, поскольку Леонардо использовал свое собственное лицо и чье-то мертвое тело, в результате чего между этими двумя отдельными изображениями неизбежно должна существовать линия раздела. Однако очевидное смещение головы может иметь и символический характер: не исключено, что Леонардо сквозь века как бы говорит нам, что тот, кто был обезглавлен (то есть Иоанн Креститель), выше Того, Кто был распят (то есть Иисус Христос). Будучи иоаннитом, Леонардо особо почитал Иоанна Крестителя, который, как мы помним, был именно *обезглавлен*, и относился с крайним презрением к *распятому* Христу. Подобная интерпретация изображения на Туринской Плащанице может показаться всего лишь игрой ума, однако исследования показывают, что подобной точки зрения придерживались не только иоанниты, но и сам мастер Леонардо.

Первое издание этой книги лишь указало нам путь, ведущий гораздо далее самой Плащаницы. Мы предприняли широкомасштабное исследование европейских ересей и истоков возникновения христианства, плодом которого явилась книга «Леонардо да Винчи и Братство Сиона. Откровение тамплиеров». И хотя для знакомства с этой историей лучше всего прочесть саму книгу, мы попытаемся вкратце изложить основные ее моменты.

Мы установили, что Приорат Сиона — это лишь одно из звеньев в цепи всевозможных тайных обществ, тесно связанных с ересью иоаннитов. Они возводят свою генеалогию к средневековым рыцарям-храмовникам (тамплиерам), отцы-основатели и внутренний круг которых все без исключения были еретиками-иоаннитами. Согласно информации, изложенной в исследовании Ноэля Каррер-Бриггса, знатные семейства, которые были причастны к возникновению ордена тамплиеров, а впоследствии сумели избежать репрессий, сыграли ключевую роль в истории появления Плащаницы. Учитывая их связи, а также обнаруженные нами материалы, можно с уверенностью сказать, что все они также были иоаннитами.

Согласно иоаннитскому преданию, первые рыцари-тамплиеры заимствовали свое учение и, так сказать, идеологическую платформу у «иоаннитов Востока», с которыми встретились во время крестовых походов. Сегодня мы вполне можем идентифицировать эту таинственную группу как секту, известную под названием мандеев (описание погребальной практики которых приводит Норма Уэллер), которые вплоть до жестоких гонений на них со стороны войск Саддама Хусейна в самом конце войны в Персидском заливе компактно проживали в Ираке и некоторых районах Ирана, а сегодня представляют собой небольшие кучки изгнанников, которых можно встретить в любом уголке земного шара — от Голландии до Австралии. Главная особенность религии мандеев заключается в том, что они — гностики, особо почитающие Иоанна Крестителя и одновременно презирующие Иисуса Христа, Которого они предают анафеме как «ложного Мессию». Мандеи утверждают, что Он узурпировал сан Мессии, принадлежащий Иоанну, и «извратил все учения».



Генеалогию мандеев можно проследить вплоть до прямых последователей и учеников Иоанна Крестителя.

Нас весьма шокировало, когда мы узнали, что многие уче-ные-библеисты придерживаются мнения, что Иоанн Креститель и Иисус Христос на самом деле были *соперниками*, а некоторые предполагают даже, что это соперничество носило весьма ожесточенный характер. Традиционная концепция, согласно которой Иоанн был всего лишь предтечей (предшественником) Иисуса, на их взгляд, очень далека от истины. Не исключено, что легенда об этом была создана пропагандистами из лагеря сторонников Иисуса, чтобы существенно исказить и принизить статус Иоанна Крестителя и объяснить, почему Иисус начал Свое общественное служение с того, что продемонстрировал свое подчиненное положение по отношению к Иоанну. Эта история должна была объяснить, почему Иисус принял крещение от Иоанна. Кстати, эта же история и легенда в завуалированной форме нашли свое отражение на полотне Леонардо «Мадонна в скалах».

Впрочем, наиболее закоренелые иоанниты обвиняют Иисуса в недостойных действиях, выдвигая странную идею о том, что Он будто бы переманил на свою сторону некоторых учеников и последователей Иоанна Крестителя. Этой точки зрения придерживались еще мандеи. Однако дальнейшие исследования показали, что они утверждают, что имеют достаточно оснований для столь пылкой и долговечной ненависти. Иоанниты полагают, будто Иисус якобы совершил против Иоанна такое преступление, которое невозможно забыть и простить даже спустя тысячелетия. Но хотя иоанниты полагают, что Избранником Божьим был именно Иоанн Креститель, это предполагаемое преступление носит особый характер и служит объяснением истинных источников возникновения христианства.

Таков краткий обзор этой сложной и запутанной истории, хотя надо подчеркнуть, что существует такой источник, как предание иоаннитов. Наше исследование ПОЗВОЛИЛО ВЫЯВИТЬ связи между личностью Марии Магдалины, культом Черных Мадонн и египетской богини Исиды. Но необходимо отметить, что это уже совсем другая история.

Также интересно отметить, что ключевые центры в нашей истории связаны с культом Иоанна Крестителя. Это — Флоренция, родной город самого Леонардо, а также кафедральный собор в Турине, где хранится Плащаница. Кстати, единственная уцелевшая статуя, в создании которой участвовал Леонардо, — это статуя Иоанна Крестителя, установленная над входом в баптистерий во Флоренции. Последнее полотно Леонардо — «Св. Иоанн Креститель», на котором святой изображен с той же загадочной полуулыбкой на лице, что и знаменитая «Мона Лиза». Кроме того, указательный палец его правой руки обращен вверх — типично иоаннит-ский жест. На картине «Поклонение волхвов» точно такой же жест совершает персонаж, стоящий возле приподнятых корней рожкового дерева, — дерева, также посвященного Иоанну Крестителю. На известном картоне «Св. Анна» центральный персонаж также делает тот же самый жест, недвусмысленно предостерегая Пресвятую Деву. Любопытно, что на фреске «Тайная вечеря» тот же жест делает ученик, чье лицо почти соседствует с Ликом Иисуса. В любом случае смысл жеста одинаков: «Помни Иоанна...»

В октябре 1993 г. Линн получила приглашение от американского историка искусств, профессора Билла Хомера и его супруги Кристины на званый обед, проводившийся в фойе Национальной портретной галереи в Лондоне. Во время дружеской беседы присутствовавшие за столом (в числе которых были коллекционеры искусства и кураторы галереи) попросили ее рассказать о нашей работе над этой книгой. Естественно, Линн была немного смущена, но оказалось, что в вопросах гостей было несравненно меньше неприязни и критики, чем этого можно было ожидать. Интерес к ее словам был очень велик, ибо, как сказал один коллекционер, «если вы правы, тогда этот кусок ткани не только представляет

собой первую в мире фотографию, но и автопортрет да Винчи... Бог мой, да это же самое бесценное произведение искусства в мире...».

Мы думаем, что так оно и есть, и именно по этой причине мы требуем, чтобы церковные власти берегли уникальную реликвию, хотя они вряд ли прислушаются к нашим словам. Между тем это не только вновь открытый шедевр Леонардо, но и первая в мире фотография, известная нам.

Верующие утверждают, что Плащаница — это своего рода «бомба с часовым механизмом», которая на протяжении многих веков несет важнейшую духовную весть и взорвется в нашем апостасийном, безрелигиозном мире тогда, когда настанет момент истины. Что ж, с этим мы согласны. Но весть, которую хранит эта «бомба», заключается совсем не в том, что они хотели бы услышать. Леонардо рассматривал Плащаницу как своего рода магический талисман, реликвию, Несущую тайные семена его собственной жизни, — реликвию, которую он спрятал в бутылку и, словно послание потомкам, отправил по волнам океана времени в будущее.

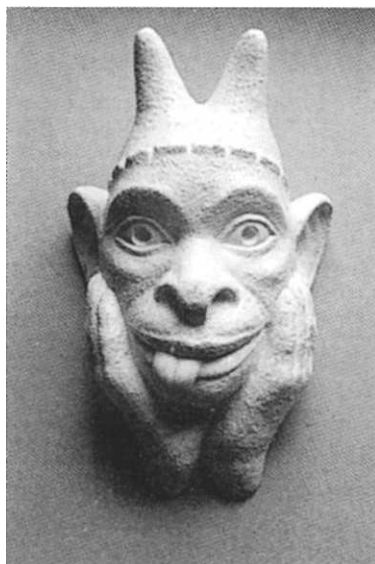
Будучи одним из самых злых примеров иронии в истории, Плащаница, созданная Леонардо, бросает вызов той самой религии, одним из доказательств истинности которой считается. Плащаница — это не священная христианская реликвия, а обвинительный акт со стороны иоаннитов. Туринская Плащаница — артефакт, который менее всего можно считать истинно христианской реликвией. По сути своей, это — гимн ереси. Как мы уже подчеркивали, это выражается не только в том, что отделенная (как бы отрубленная) голова находится «выше» тела распятого. Леонардо идет дальше, создав тщательные имитации кровоподтеков и пятен крови. Поскольку из трупа кровь не течет, это означает, что Иисус в момент снятия с креста был еще жив. А поскольку считается, что Он в акте Крестной Жертвы отдал Свою кровь за нас, это мнимое мученичество подрывает основы всей христианской религии в целом. Если Иисус не умер на Кресте, это означает, что Он — не сын Божий и Церковь Христова двадцать веков потчует свою паству заведомой ложью. Да, действительно, Туринская Плащаница — это *и впрямь* бомба с часовым механизмом, но только в другом смысле.

На Плащанице Леонардо нет ничего случайного. Каждая деталь по-своему раскрывает тот или иной аспект истории ее создания, с тем, чтобы это стало достоянием возможно более широкой публики. Поистине это было появлением настоящего черного юмора — хранить втайне самое дерзкое и новаторское свое творение, которое сохраняют для потомства, сами не сознавая, *что* они делают, *те же самые церковники, которых так ловко одурачил Леонардо*. Воспользовавшись своим уникальным способом фотографирования для создания подделки величайшей святыни христианства, он обеспечил своему творению долгую жизнь. Это не просто удачная, а изысканная шутка (хотя найдутся миллионы верующих, коим она покажется кощунственной). Поскольку на ткани изображен не Лик Иисуса, а лицо самого художника, Леонардо, как оказалось, удалось провести многие миллионы паломников, которые на протяжении пяти веков поклонялись *его портрету*. Леонардо было мало того, что его, в образе «Моны Лизы», считали самой прекрасной женщиной на свете. В течение пяти с лишним веков его портрету поклонялись как изображению Сына Божия. Поистине это очень и очень немало для давно умершего маэстро. Перед этим бледнеют даже прочие плоды его гения в других областях. Леонардо-алхимик, Леонардо-еретик, возможно, обладал новыми концепциями устройства мироздания и, вероятно, предпочел бы, чтобы мы судили о нем по ним, а не по его загадочным наброскам машин и летающих драконов.

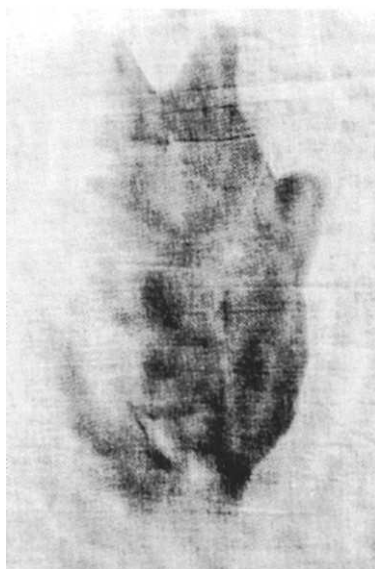
Если, как мы считаем, Церковь сама дала Леонардо заказ на изготовление поддельной Плащаницы, это свидетельствует о существовании в Ватикане одного или нескольких заговоров. В первом издании нашей книги мы писали: «Поэтому мы, возможно, очень скоро

станем свидетелями того, что Туринская Плащаница будет «похищена» или спешно уничтожена». Как показал ход событий, эти слова оказались почти пророческими: пожар, бушевавший в Туринском кафедральном соборе в апреле 1997 г., серьезно повредил и едва не уничтожил реликвию. Хотя сначала возникла версия об аварии, вызванной коротким замыканием электросети в Королевской капелле, сегодня можно считать установленным, что это была не авария, а поджог. Оказывается, еще в начале того вечера полиция получила предупреждение о готовящемся поджоге (остается только удивляться, каким образом поджигателю удалось осуществить свой замысел, а затем скрыться с места преступления, особенно если вспомнить, что в тот вечер в соборе присутствовало более 130 званных гостей, в том числе и сам Генеральный секретарь ООН). Все это выглядит весьма подозрительно, как и задержка пожарной бригады, прибывшей с опозданием почти на час. Конечно, у этого пожара могло быть несколько причин, от безрассудного акта вандализма до сознательной политической акции итальянских анархистов (*автономи*), одна из группировок которых проводила свою демонстрацию именно в тот вечер. Однако никто из них не взял на себя ответственность за это преступление, и, более того, никто не был обвинен в его совершении. Никто не знает, кто и ради чего устроил поджог.

Но даже если Туринская Плащаница в наши дни была бы уничтожена или таинственным образом исчезла, это еще не означало бы окончания истории о Леонардо и Плащанице. Будучи явным еретиком, он являл собой часть мощного подпольного движения. Он никогда не был одинок, и даже сегодня, спустя почти 500 лет после него, его воззрения разделяют и поддерживают (как о том свидетельствуют заявления Джованни) новые поколения иоаннитов. Однако наиболее важным моментом информации Джованни, которая поначалу показалась нам совершенно нелепой, оказалось то, что почти все ее детали *можно доказать и проверить*. Понятно, что «утечку» этой информации организовали те самые иоаннитские группы, членом одной из которых он был. И вот теперь, в течение ряда лет исследуя этот вопрос, мы тоже убедились в ее достоверности.



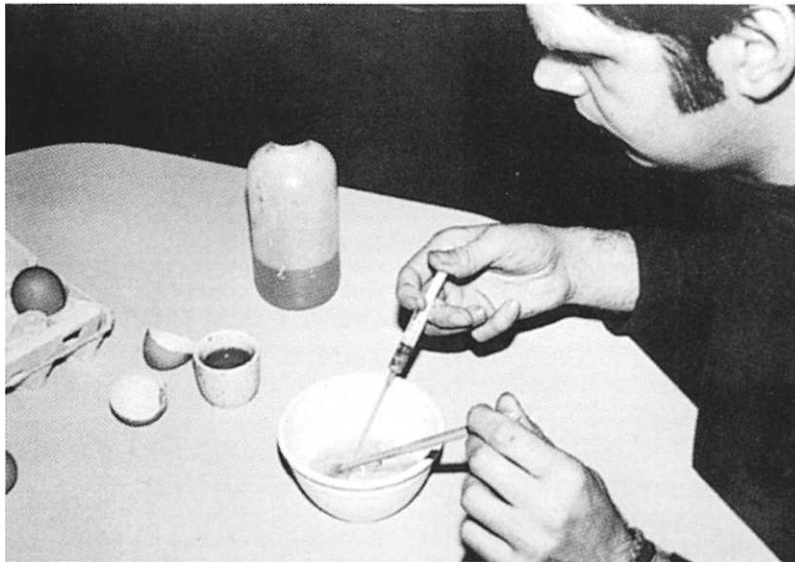
«Козел»: голова горгульи, которую мы использовали в экспериментах.



Наше изображение «козла» (позитив), полученное с помощью химикатов, света и обыкновенной камеры обскура.



Голова «козла» (негатив).



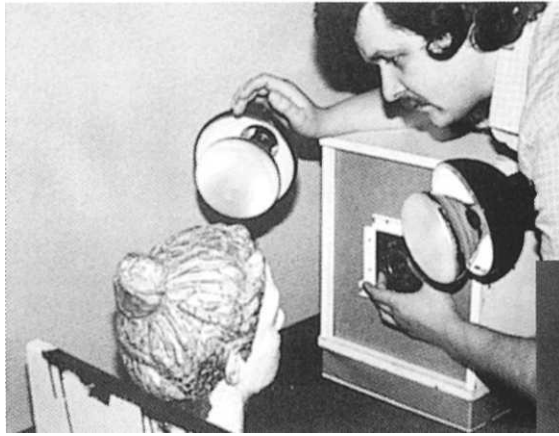
Кейт Принс готовит светочувствительную смесь (яичные белки и раствор солей хрома). Она должна постоять несколько часов, чтобы компоненты соединились.



Покрытие из этой смеси наносится на ткань, которая должна просохнуть.



Ткань натягивается на деревянную рамку.



Клайв Принс помещает модель перед камерой обскура.



Ультрафиолетовые лампы направлены на модель. Выдержка длится как минимум 12 часов. Для Леонардо было вполне достаточно и жаркого итальянского солнца.



После извлечения рамки из камеры обскура оказалось, что смесь на изображении отвердела и не растворяется в воде, а на остальных, фоновых участках поддается воздействию воды. Промывка в холодной воде удаляет смесь с фоновых участков, оставляя только изображение.



Линн Пикнетт прогревает ткань. Смесь выполняет роль невидимых чернил, слегка обжигая ткань. Вторая промывка (горячей водой и растворителем) удаляет все следы смеси, оставляя «выжженное» изображение.

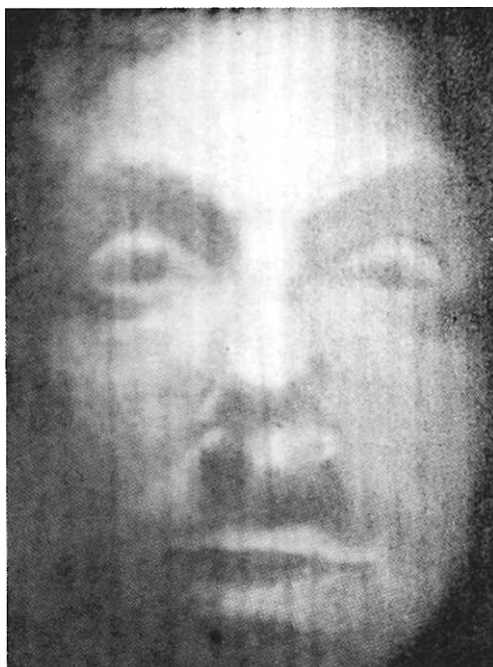


Кейт Принс демонстрирует окончательный результат.

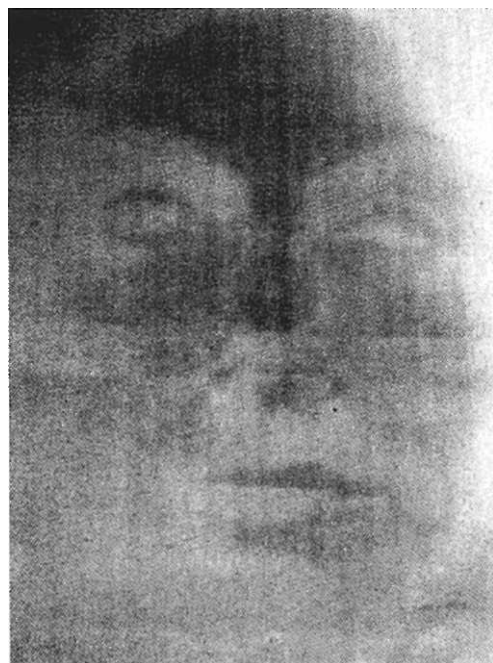


Гипсовый бюст, который мы использовали в экспериментах.





Позитив изображения.



Негатив изображения. Это изображение наиболее похоже на прижизненное, так как дан негативный план плащаницы.



Негативный отпечаток со следами ран и крови.