

ЕВГЕНИЯ КАЛАНТАРЯН

ТЕМА СТРАШНОГО СУДА В ПАМЯТНИКАХ
СРЕДНЕВЕКОВОГО ИСКУССТВА.
СТРАШНЫЙ СУД ИЗ БОЛЬЕ. „ ВОСТОК„ НА „ ЗАПАДЕ„?

К XI веку в иконографии изображения сцен Страшного Суда складываются две тенденции: византийская и латинская. Обе версии, в комплексе, сходны. Композиция расчленена на три горизонтальных яруса (1), где вверху изображено Второе пришествие Христа, скорее, уже явление Его на Суд, окруженного евангелистами и ангелами, далее — второй ярус отведен самому процессу Суда, с картинами ада и рая, и внизу — помещаются сцены воскрешения из мертвых. Выбор основных тем, как для Византии, так и для Запада, а также композиционный строй, идентичны. Это позволяет определить Страшный Суд, как единую композиционную структуру христианского искусства, с четко выраженной продуманной иерархией.

Вместе с тем, в византийской иконографии существует несколько деталей, которые, хотя и редки и не характерны для Запада, тем не менее, встречаются в западных композициях Страшного Суда. Это Деисусная композиция, Уготовление престола и изображение огненной реки, поглощающей проклятых.

Греческий термин Деисус, означающий Заступничество, подразумевает композицию из трех лиц: Христа в центре и справа и слева от Него — коленопреклоненных Марию и Иоанна Крестителя. Начиная с IX в. Богородица и Предтеча изображаются стоя, со скрещенными в молитве руками (2)

Под Деисусной композицией обычно помещается сцена Уготования престола, предназначенного для Христа — Судии. Над троном возвышается крест — символ искупления грехов человечества и книга — символ Божественного Писания, иначе — Слова Божьего. В ногах Христа — падшие ниц Адам и Ева. По

сторонам престола — архангелы Михаил и Гавриил. В византийской школе и сферах ее влияния архангелы представлены в образах трубящих апокалиптических ангелов. Иногда, Михаил и Гавриил уступают место апостолам, окружающим Христа.

Уготовление престола несколько чуждо западному искусству. Известно, что пустой трон пользовался особым культом на Востоке, при дворцовых церемониях. Рядом с сидящим властелином, справа помещался незанятый трон, предназначенный Богу. Изображения этой традиции очевидны в период поздней античности на фресках Геркуланума. В Средние века этот обычай существовал в Византии. Более того, иногда императорский трон заменял самого правителя, т.к. на нем помещались символические знаки двора — гербы, флаги. Соответственно, и трон Господний тоже украшался символами: крестом и книгой (3).

Основной отличительной особенностью иконографии сцен Страшного Суда для византийских памятников является то, что Христос в композиции изображается дважды: в Деисусной композиции и ниже, в символической форме трона с Распятием (4).

Возникает вопрос, является ли византийская традиция исходной в иконографии западных памятников? В IX–XII вв., в период сложения византийского канона, параллельно существовали и французские образцы — портик из Сен-Бенуа-сюр-Луар (X в.) и изображение Христа во славе с двумя ангелами и шестью апостолами над дверной нишей церкви Сен-Жени-де-Фонтен (1020 г.). Говорить об этих памятниках, как сходных с византийскими, будет крайне неосмотрительно. Они, скорее, восходят к восточно-сирийскому типу, представленному сирийской рукописью IX в. из Парижской Национальной Библиотеки (5).

Вместе с тем, есть мнение, что в основе этой темы лежат немецкие образцы аббатства бенедиктинского ордена в Рейхенау. Не оспаривая византийской трактовки фресок Сан-Анджело-ин-Формис и Торчелло и указывая на более ранние фрески из Рейхенау, можно предположить, что монахи указанного монастыря посылали в Монте-Кассино миниатюры, послужившие в дальнейшем моделями для фресок того же Торчелло (6).

Однако, на наш взгляд, немецкий канон, как первоисточник в иконографии сцен Страшного Суда, не выдерживает критики.

Во-первых, задолго до миниатюр Рейхенау византийский пример рукописи Козьмы Индикопулоса представляет трехъярусную композицию суда, с возвышающимся на троне Христом (7).

Во-вторых, каролинский Апокалипсис из Камбрэ (IX век) уже изображает сцену Страшного Суда: отделение грешных от праведников (8).

В-третьих, с X-XI вв. известно много иллюстрированных Беатусов с уже установленным каноном изображения (9).

Приписывая сложение иконографического канона сцен Страшного Суда тем или иным традициям, не следует забывать главного: ни Византия, ни Италия, ни Германия не представляют до XII века Страшный Суд на рельефных тимпанах соборов и церквей. И только во французских памятниках XI-XII вв. Появляются сцены Суда задолго до немецких скульптур портика церкви Сен-Галл в Базеле (1186 г.). Гений французских мастеров логически развивает эту тему в Конке, Болье, Отэне. Тема воплощается над главным входом по всей ширине отведенной плоскости, чтоб каждый входящий прихожанин смог воочию увидеть все то, что, возможно, ожидает его после смерти. "Библия для неграмотных", кроме дидактического значения обрела и новое назначение — устрашать и примирять. Страх не перед физическим концом, а перед Божьим проклятием, страх, как психологическая категория оправдывается христианским искусством XII в., религией, которой присуща "культура вины" (10).

Согласно сложившемуся канону изображения сцен Страшного Суда и Апокалипсиса, организация пространства тимпана представляет собой горизонтальное членение плоскости на три яруса. Это относится и к Болье, однако, если во всех известных одноименных памятниках действие разворачивается согласно иерархизированной схеме во всех трех членениях, то здесь сама композиция весьма оригинальна и своеобразна, ибо сам Страшный Суд представлен лишь на верхней горизонтали,

занимающей две-трети высоты тимпана, тогда как остальные два яруса отведены под изображения чудищ.

Тимпан церкви из Болье (Коррез, Лемузен, начало XII века) отличается невысоким рельефом, фигуры схематичны и условно-архаичны.

В центре композиции фигура восседающего на троне Христа — Судьи, с широко расставленными ногами и распостертыми руками. Горизонтально разведенные руки, имитируя жест Распятия на кресте, в данном случае, служат подчеркиванию ран на теле Спасителя. Это византийский тип иконографии, где Христос в сценах Страшного Суда изображается, по сути, евангельским исповителем больше, нежели апокалиптическим судьей. Закругленная и вьющаяся борода, длинные, как бы горизонтально трактованные усы, и ниспадающие на плечи волосы воскрешают в памяти образы Христа с мозаик монастыря Дионисия на горе Агос из Дешани (Югославия). Тога, обвязанная на левом плече, и обилие складок на коленях и у подола, между тем, не подчеркивает фигуру. Это архаичный византийский тип изображения Христа в сценах Распятия и Сошествия во ад.

За тронном Христа, по Его правую руку, на заднем плане вырисовывается огромный крест, поддерживаемый с двух сторон ангелами. Византийская традиция изображения креста в сценах Страшного Суда здесь обретает новые черты, заимствованные из фольклора, переработавшего древние языческие верования. Это проявляется в наличии круга на месте пересечения двух балок креста. В связи с тем, что по краям круга имеются отверстия, часто встречающиеся на нимбах Христа и Богородицы, и вероятно, ранее инкрустировавшиеся разноцветными камнями, как то в кругу сиро-армянских и византийских памятников (11), можно предположить, что это символ самого Пантократора. Христос — солнце, свет, а церковь — луна; отсюда можно мыслить наличие этого круга, как символа солнца.

Уже в Хлудовской псалтири изображается затмение солнца. Согласно преданию, помрачение светила наблюдалось во время Распятия Христа. Вместе с тем, согласно Блаженному Иерониму, "солнце — как символ Иерусалима, находилось в

центре мира: на севере были Скифия, Армения и Персия, на западе — Европа, на востоке — Азия, а на юге — Ливия и Африка” (12). Согласно этой ориентации на четыре стороны света, повторяющей положение рук и ног Спасителя в сценах Распятия, определилась форма религиозного креста. С другой стороны, мотив изображения круга на месте пересечения балок креста, неоднократно встречается в христианском искусстве (13).

Композицию тимпана из Болье отличает статичность и схематичность, что напоминает композиции Христа во славе на тимпанах из Сен-Сернен в Тулузе и Кареннаке (Лот, XII век) (14) и восходит к образцам книжной живописи Византии и франко-испанской школы иллюстрированных Апокалипсисов, с фигурой сидящего Спасителя. Техника исполнения — неглубокий рельеф, где детали не вылеплены, а прорисованы линейными штрихами, что говорит о влиянии миниатюрной школы.

О том, что иконографический тип Христа из Болье являет собой развитую византийскую традицию, свидетельствует то, что на суде Христос встречается дважды: один раз Сам, восседающим на троне, другой раз Его символ — крест, поддерживаемый ангелами. В соответствии с византийской традицией, это образ евангельского искупителя, а не сурового апокалиптического Судьи. В Болье налицо эклектичная манера исполнения. Крест, поддерживаемый ангелами, и Христос с распростертыми руками — византийский иконографический тип изображения Спасителя в сценах Распятия, а трубящие ангелы соответствуют новому западному канону в изображениях Апокалипсиса и Страшного Суда. Вместе с тем, в целом, крест воспринимается как атрибут Христа, явившегося судить, как символ, знамя Его справедливого и милосердного решения.

На тимпане церкви из Болье у ног Христа справа и слева от Него изображены два трубящих ангела. Их иконографический тип — изображение стоящими, а не парящими в небесах в погрудном изображении, — заимствован из западных традиций, „рисующих,, ангелов стоящими во весь рост, как то на тимпане церкви в Нейи-ан-Донжон (XII век). Повороты их фигур напоминают мотивы рельефов Муассака и Везеле. Поднятые кверху

трубы вносят оживленность, контрастируя со статичной позой Христа. Это движение вверх повторяется в расположении крыльев, которые, замыкаясь у рук Спасителя, образуют треугольник. Треугольник, как статичная геометрическая фигура, равно как и прямоугольник, часто связывается в иконографической трактовке с сущностью Христа — торжествующего Бога, явившегося на Суд. Вместе с тем, это символ веры — Св. Троицы. Усматривать, однако, здесь именно это содержание не приходится, просто автором найден наиболее оптимальный и концентрирующий внимание на Судье композиционный прием, позволяющий изображению сливаться воедино, а не распадаться на отдельные детали.

На тимпане из Болье есть ещё одна византинизирующая деталь: воины, подносящие орудия пыток. Т.к. их изображения характерны только для сцен Распятия, здесь они помещены рядом с его символикой — крестом. Одновременно, изображение воина, как и ангела с книгой, уравнивает композицию. В отличие от известных нам памятников, где крест продолжается как бы за спиной Христа, тут он изображен слева от Него, и, посему, приобретает самостоятельное звучание. С одной стороны, это больше концентрирует внимание на центр, где изображен Спаситель, с другой стороны, подчеркивает Его главенство и значение в данной композиции. Освободиться от давящей статичности — горизонталей рук Иисуса и балки креста, вертикали креста и прямо восседающей позы Сына Божьего — помогают исполненные бурного движения и патетики трубящие ангелы, с выразительно приставленными к груди левыми руками, воин с копьем, жестикулирующий вовне и наружу, ангелы, несущие крест, с выражением скорби на лице и согнувшиеся под тяжестью креста.

По правую руку от Христа изображены двое святых, головы которых обрамляют нимбы. Ноги их несколько согнуты в коленях. Первый из них, помещенный непосредственно рядом с Христом, представлен в весьма интересной позе: одновременно и обращенный к Христу, со сложенными на груди руками, и, как бы, спадающий ниц в скорби. Эта иконография сходна с анало-

гичными изображениями Марии в византийских сценах Распятия - тип Марии, теряющей сознание,- сложившимися к XII веку.

Рядом с ними изображены мученики, иконография изображения которых наводит на интересную мысль: здесь не является главным подчеркнуть значимость образа Христа, собирая движение к центру, к Нему обращены взоры лишь тех, кто находится в непосредственной близости с Ним, праведники же, наклонив головы друг к другу, кажется, поглощены беседой. Принимая во внимание, что они сидят на одном уровне с Иисусом на небесах, изображенных в виде стилизованных волнообразных лент — апокалиптического моря — и все они в нимбах, можно заключить, что это не избранные Богом души, а Его армия на Суде, Его помощники, обсуждающие вместе со своим Господином участь душ. Таким образом, в подобной иконографической схеме, переработавшей народно-визионерские понятия о добрых силах и сподвижниках Христа, свободно трактующей принцип иерархического подчинения, прослеживаются гуманизированные черты, свойственные именно фольклору. Ведь, из множества видений и „примеров,, явствует, что Христос, Богоматерь, ангелы, святые имеют человеческие побуждения. Иногда, даже, совершенно смывая грань между сакральным и земным, визионеры и авторы „примеров,, рисовали небожителей в непосредственной связи с миром земным. Они в подобном сознании преобразовывали свою религиозную сущность и жили и действовали по законам людей: гневались, обижались, были милосердны.

Мнимая горизонталь, тянущаяся с колен Христа, и справа и слева от Него образующая облака, замыкает Т - образную схему изображения Христа во славе и Его армии на Суде. Далее, ниже, идет сам процесс Суда. По правую руку от Христа, согласно установившемуся канону, изображались сыны Отца Его. В нашем примере — это двое мучеников, сидящих в крайне левом углу, и находящийся рядом ангел, помогающий душам выходить из могил. Как и в Конке, избранный Богом отсек, где находятся души праведников, уже рисует их с определенной участью. Если они воскресают для суда и рядом находится ангел, значит, они праведники. Об этом красноречиво говорит и то, что

они изображены справа от Христа, следовательно, их участь определена уже в могилах, т.е. гораздо раньше до Суда. Подобная интерпретация единства Малой и Большой эсхатологий не встречается ни в византийской школе, ни в восточно-христианском искусстве. Вероятней всего, это элементы складывающегося нового западного иконографического канона, пока четко не определенного и не развитого окончательно.

Еще одна интересная деталь наблюдается в скульптурной композиции из Болье. Если мысленно провести вертикаль с небес, через голову Христа к Его ногам, то правая от Него часть целиком — это избранные, вся левая же — или подвергающиеся очистительным пыткам, или грешники (разумеется, логически исключая группу из четырех ангелов, о которых шла речь выше). Именно на стороне избранных — крест — символ веры, распростертая правая рука Христа, указующая на север (15), на души праведников. По левую руку от Спасителя — воин из сцен Распятия, как символ неверия, и ниже, симметрично с группой воскресших из правого отсека — изображение четырех язычников, восставших из гробов, и грешников (16). Это народная традиция амбивалентного отношения к добру и злу, максималистического подхода к этим двум категориям, и желание, по мере возможности, четко отделять эти понятия. В многочисленных видениях рай и ад разделены между собой мостом или стеной, и, если иногда и происходит взаимопроникновение в соседний лагерь — как например в „Видении Туркилля,, , „Видении Годескалька,, - то, это, как правило, редкие исключения. В сознании же, добро и зло резко отдалены друг от друга, что, естественно, не допускает мысли о том, что их можно встретить сконцентрированными в одном месте и одновременно.

Композицию нижнего яруса замыкают стилизованные розетки, с шестиконечным листовым орнаментом. Это вариация традиций восточного нехристианского искусства, которые перешли как в Сирию, Армению, Византию, так и на Запад. Первоначальная символика шестиугольника, вписанного в круг, знаменовала солнце, движение, изменчивость жизни: восход — закат, жизнь — смерть. В сценах же Страшного Суда — изобра-

жалась, чтоб подчеркнуть, что то или иное событие или образ относятся к сакральной трансцендентальной жизни, а не к реальной действительности. Эта восточная традиция восходит к памятникам арабо — иранской культуры (17) .

Философия Востока, отличающаяся яркостью, резкостью, подчас чудовищной откровенностью и инфантильной гармонией, в какой-то мере, отражала сверхправду, сверхсознание, обтекаемость понятий. С другой стороны, на Востоке — экзотике для Запада, — в определенном смысле, черпались прототипы мифических животных и монстров: грифонов, саблезубых тигров, сциалпов. Естественно, что все это способствовало усилению страха и панического ужаса перед невиданным и непознанным, так умело используемым авторами в сценах, изображающих Страшный Суд и Апокалипсис.

Стремление средневекового человека к гармонии, симметричности, уравновешенности четко проявляется в рельефах тимпана из Болье: в противовес боязни средневекового мастера пустых пространств, автор тимпана из Болье оставляет незаполненные большие участки. Это компенсируется головой змея — дракона из нижнего яруса, которая замыкает композиционный лист. Интересно то, что для симметрии дракон изображен равным по длине двум животным слева. Возможно, кроме композиционных задач, мастером здесь руководила и идея показать змея, как основного мучителя в аду, Князем тьмы и потому в больших размерах. Кроме того, сама иконография его изображения позволяет полагать, что к XII веку на Западе сформировался определенный тип и характерный канон его изображения. Подобный дракон, кроме как в эсхатологических сюжетах, встречается и в сценах борьбы архангела Михаила со змеем, помещенных на тимпанах церквей. С закругленным хвостом, поднятой кверху головой, стилизованными отверстиями на теле, символизирующими чешую, дракон впрямь изображается повсеместно на романских рельефах: церкви из Нейи — ан — Донжон (Аллиер), Сен — Мишель д'Антрегэ (вторая половина XII века, Шарант), южном портале церкви из Лишере (XII век, Шарант).

Композиция тимпана из Болье уникальна в своей простоте и ясности, и в этом-то и ее оригинальность. Вместе в тем, заимствуя черты сложившегося западного лангедокского стиля, родственного стилю скульптуры Муассака, тимпан церкви из Болье является вариацией и новой интерпретацией византийской схемы изображения сцен Страшного Суда.

Комментарии

1. На мозаике в Торчелло, изображающей Страшный Суд, композиция расчленена на пять ярусов, где в верхнем ряду изображен Христос, явившийся на Суд. Далее, Деисусная композиция с 12 апостолами и 24 старцами, ниже - трубящие ангелы, море и звери. Четвертый ярус отведен изображению ангела, взвешивающего грехи. Наконец, в нижнем ряду — картины рая и ада. Мозаики относятся к началу XII века.
2. Louis Reau — *Ikonographie de l'art chretienne*. Paris, 1957, t.2, p.755.
3. Эфесский Собор 431 года заседал перед "пустым" престолом, уготованном для незримого Христа. В Марсиньи (Бургундия), в женском монастыре, кресло аббатисы всегда пустовало. Оно предназначалось Богоматери.
4. Один из ранних памятников — фрески Сан-Анджело-ин-Формис 1075 года, принадлежит бенедиктинской школе Монте-Кассино.
5. Рук. N 8722. О восточных мотивах см. J.Baltrusaitis — *La stylistique ornamentale dans la sculpture Romane*. Paris, 1931, p.98.
6. Karl Kunstle — *Ikonographie der christlichen Kunst*. Bd.1, Freiburg im Breisgau, 1928, p.528.
7. Emile Male — *L'art religieux du XIIe siecle en France*. Paris, 1946, p.67.
8. Louis Reau — указ. соч., стр. 549.
9. W. Neuss — *Die Apokalypse des Hl.Johannes in der altspanischen und altchristlichen Bibelillustration. Problem der Beatus Handschriften*. Berlen, 1931, p.102.
10. А.Я.Гуревич - Культура и общество средневековой Европы глазами современников. "Exempla". М., 1989г., стр. 289.
11. Рельефы церкви Св. Креста на острове Ахтамар.
12. А.Пономарёв — Собеседования Св. Григория Великого о загробной жизни в их церковном и историко-литературном значении. СПб, 1886г., стр.182.
13. На одной из ампул Монцы (VI век) в круге изображен агнец, в Майнцком Распятии XII века — жертвоприношение Авраама. Подобный иконографический приём определял символику Христа, распятого на кресте и, вместе с тем, трактовался как определение Бога-Солнца.
14. Anthyme Saint-Paul — *Saint-Sernin de Toulouse*.// *Bulletin Archeologique. Album du Midi de la France*. Paris, 1899.
15. J. Laran — *Recherches sur les proportions de la statuaire francaise du XIIe siecle*.// *Revue Archeologique*. Paris, 1909.
16. В данном случае, трактовка жеста приравнивается к иконографии Распятия, где правая рука Христа указывает на Запад, ибо конечности Иисуса на кресте символизировали четыре стороны света. Потому и не случайно, что сцены Страшного Суда и Апокалипсиса изображались на западном фасаде, символизирующем Конец света.
17. J.Baltrusaitis — указ. соч., стр. 352.