

Образ Христа в скульптурной композиции из Болье Дадаян Т. А.

Дадаян Тамара Артуровна / Dadayan Tamara Arturovna - соискатель степени кандидата искусствоведения, кафедра искусствоведения и гуманитарных наук, факультет изобразительного искусства, Ереванская государственная академия художеств, г. Ереван, Республика Армения

Аннотация: 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 незаполненными большие участки.

Ключевые слова: средневековый, гармония, симметричность, уравновешенность, рельеф, тимпан, Болье, парный, трубящие, ангелы, «пустые» пространства.

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.

В отличие от Конка, 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 распростертыми 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 искупителем 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 Атос 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». Голова Его обрамлена крещатым нимбом. Лицо – величественное и торжественное, словно театральное, лишнее выражения грозного Судьи.

За тронем 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, можно предположить, что это символ самого Пантократора, т.е. центра Вселенной, ибо Бог есть центр мироздания и Он же олицетворяет светило. Христос – солнце, свет, а Его «Дом» - 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 [1, с. 182]. Согласно этой ориентации на четыре стороны света, повторяющей положение рук и ног Спасителя в сценах Распятия, и определилась форма религиозного креста. С другой стороны, мотив изображения круга на месте пересечения балок креста, неоднократно встречается в христианском искусстве.

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) [3, 27] 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.

Система организации пространства, во многом, заимствована из сложившегося лангедокского типа иерархизированной композиции: это огромная фигура Христа (в данном случае и креста, как Его символа), далее ангелов, праведников, и, наконец, в самых маленьких размерах – грешников [5, с. 182].

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, как было на тимпане в Конке. И если в церкви Сен-Фуа из Конка переработаны ранние сирийские образцы и, тем самым, композиция «Христос во славе», явившийся на Суд, представлена как образец формирующегося западного канона, то 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 вверх трубы вносят в композицию 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.

Справа от креста, на одной линии с поперечной балкой – летящий с небес ангел с раскрытой книгой – словом Божьим – в руках. Как и в рельефе из Конка, этот верхний отсек мыслится раскрывающимися небесами. Аналогичны и их изображения.

На тимпане из Болье есть ещё одна византизирующая деталь: воины, подносящие орудия пыток. Так как 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 аналогичными изображениями Марии в византийских сценах «Распятия» - тип Марии, теряющей сознание - сложившимися к XII веку.

Рядом с ними изображены мученики. Их позы, складки одежд, выражения лиц, напоминают сидящих старцев на тимпане из Муассака. Та же раскованность движений, то же расположение ног, иногда скрещивающихся, иногда параллельно опущенных, те же наклоны голов. Однако, если в Муассаке взоры их были обращены к Христу, независимо от того, в каких положениях находились их тела, то здесь можно встретиться с интересной деталью: для художника не является главным подчеркнуть «значимость» образа Христа, собирая движение к центру. Здесь к Нему обращены взоры лишь тех, кто находится в непосредственной близости с Ним: трубящих ангелов, ангелов, поддерживающих крест, воина, подносящего орудия пыток. 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 трактуемой принцип иерархического подчинения, прослеживаются гуманизированные черты, свойственные именно фольклору. Ведь, из множества видений и «примеров» явствует, что Христос, Богородица, 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, рисует их с уже 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.

Ещё 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, 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. 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 и сконцентрированными в одном месте и одновременно.

Художественная манера скульптур из Болье родственна изображениям старцев на тимпане из Муассака. Естественно, что сколь ни были бы сильны влияния византийских традиций, местные стиль и мотивы, выработанные в Лангедоке, не могли не отразиться на творчестве художников из Болье.

Вторая и третья горизонтали тимпана отведены изображениям фантастических животных и чудовищ. Параллели с литературой видений и примеров налицо в изображении души, уцепившейся за хвост животного, как бы, сопротивляясь принятому решению о ее дальнейшей судьбе. Мотив этой «спасительной соломинки» воскрешает в памяти описание дерева с туфлями или плота в «Видении Годескалька».

Таким образом, если весь процесс Суда с воскрешением из мертвых изображен в верхнем регистре, то два нижних представляют сцены ада и монстров, обитающих в нем.

Композицию нижнего яруса замыкают изображенные по углам, у основания тимпана, 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 изображалась, чтоб подчеркнуть, что то или иное событие или образ относится к сакральной трансцендентальной жизни, а не к реальной действительности. Эта восточная традиция восходит к памятникам арабо – иранской культуры [4, с. 182]. Подобные орнаменты и стилизованные чудовища встречаются повсеместно на романских рельефах XII века – в Муассаке [2, с. 182], Везеле, Модене, в Сан – Паоло дель Кампо в Барселоне, Ла Шарите – сюр – Луар, Сен – Обен и Сен – Эньан в Анжере, Лишере (Шарант), Суйаке (Лот), Сен – Мишель д' Антрегэ (Шарант), и по мнению Ю. Балтрушайтиса заимствованы из древней культуры халдеев, хеттов, армян [1, с. 193]. Вместе с тем, образы подобных мистических животных черпались из Апокалипсиса, народной фантазии видений и «примеров». Получается, что сама идея существования этих животных художниками открывалась в литературных источниках, а художественный язык их воплощения опирался на восточные традиции.

Трудно в двух словах определить роль Востока для европейского средневековья. Важно то, что с развитием городов, отсюда и торговых отношений, с возросшим интересом к географическим открытиям, с крестовыми походами произошло взаимовлияние этих двух культур. 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, сциаподов. Естественно, что все это способствовало усилению страха и панического ужаса перед невиданным и непознанным [6, с. 389], так умело используемым авторами в сценах, изображающих Страшный Суд и Апокалипсис.

Изображения саблезубого тигра, с хвостом, напоминающим голову дракона, и огромного бизона, покрытого колючками, были навеяны визионерскими понятиями о том, что души будут мучиться среди монстров и чудищ. Что касается расположенного справа огромного змея с головой человека, то образ его

заимствован из «Откровения Иоанна», где говорится о женщине – змее (Откр., 12). В данном случае, мы имеем голову бородатого и усатого мужчины. На спине его бесы, с театральной жестикующей, несколько напоминающей infernalные игры в «Видении Тундала». Хвост змеи завершается многоугольной клешней, напоминающей раскрытую пасть дракона.

Стремление средневекового человека к гармонии, симметричности, уравновешенности четко проявляется в рельефах тимпана из Болье: центральная статичная фигура восседающего на троне Христа делит композицию на две, равные между собой, части. Вверху схема поддерживается парным расположением трубящих ангелов по обе стороны от престола Господня, во втором ярусе – расположением животных по два: слева и справа от Христа. В противовес боязни средневекового мастера «пустых» пространств, автор тимпана из Болье оставляет незаполненными 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 в XII веке 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 впредь изображается повсеместно на романских рельефах: церкви из Нейи – ан – Донжон (Аллиер), Сен – Мишель д'Антрэгэ (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 с 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.

Литература

1. *Гуревич А. Я.* Категории средневековой культуры. М., «Искусство», 1984. 384 с.
2. *Гуревич А. Я.* Проблемы средневековой народной культуры. М., «Искусство», 1981. 285 с.
3. *Ле Гофф Ж.* С небес на землю (перемены в системе ценностных ориентаций на христианском Западе XII-XIII вв.). // Одиссей-1991, М., «Наука», 1991. С. 25-48.
4. *Муратова К. М.* Мастера французской готики XII-XIII вв. М., «Искусство», 1988. 350 с.
5. *Нессельштраус Ц. Г.* Искусство Западной Европы в Средние века. Л.-М., «Искусство», 1964. 392 с.
6. *Хэйзинга Й.* Осень средневековья. М., «Наука», 1988. 540 с.