УДК 27-526.62(460)

Иконография Страшного суда в Испании: «композитный» характер репрезентации темы и проблема «двух Судов» в XII–XIII вв.

Красимира Л. Лукичева

Научно-исследовательский институт теории и истории изобразительных искусств Российской академии художеств, Москва, Россия, krassimiralouk@gmail.com

Аннотация. В статье рассматриваются особенности развития темы Страшного суда в испанской монументальной скульптуре по сравнению с французской традицией. Во Франции в XII и XIII вв. доминирует классическая интерпретация Страшного суда. В Испании эсхатологическая перспектива Суда появляется только в конце XII в., но в обоих столетиях встречаются как тема суда над душой после смерти, так и варианты композитной иконографии, где Страшный суд соединен в сложных иконографических программах с другими темами.

Ключевые слова: иконография, Страшный суд, эсхатология, суд над душой, монументальная скульптура, романское искусство, готическое искусство, региональная специфика

Для цитирования: *Лукичева К.Л.* Иконография Страшного суда в Испании: «композитный» характер репрезентации темы и проблема «двух Судов» в XII–XIII вв. // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2019. № 1. С. 83–95

The Last Judgment iconography in Spain: “composite” character of the theme representation and problem of “two Judgments” in 12th – 13th centuries

Krasimira L. Lukicheva

The Research Institute of Theory and History of Fine Arts of the Russian Academy of Arts, Moscow, Russia, krassimiralouk@gmail.com

Abstract: In the article the features of the development of the theme “Last Judgment” in the Spanish monumental sculpture are considered in comparison with French tradition. In France in the 12th and 13th c., the classical interpretation of the Last Judgment dominates. In Spain, the eschatological perspective

© Лукичева К.Л., 2019

of the Judgment appears only at the end of the 12th c., but in both centuries is both a theme of judgment over the soul and variants of composite iconography where the Last Judgment is combined with others themes in complex iconographic programs.

Keywords: iconography, Last Judgment, eschatology, judgment over the soul, monumental sculpture, Romanesque art, Gothic art, regional specificity.

For citation: Lukicheva KL. The Last Judgment iconography in Spain: "composite" character of the theme representation and problem of "two Judgments" in 12th – 13th centuries. *RSUH / RGGU Bulletin. "Literary criticism. Linguistics. Cultural Studies"* Series. 2019;1:83-95

Введение

Исследование[1] визуальной репрезентации Страшного суда занимает значительное место в проблемном поле иконографического метода. Уже Эмиль Маль [1] выделяет эту тему как одну из основных и для средневековой теологии, и для средневекового искусства, а также намечает главные линии ее характеристики. Он выявляет библейские и богословские тексты[2] – вербальные источники для сложения визуальных образов Страшного суда, указывает на возможные византийские влияния, намечает отдельные линии эволюции иконографии от романики к готике.

Однако Маль анализирует только Суд в конце времен, связанный со Вторым пришествием. В его поле зрения не попадает проблема суда над душой, наступающего сразу после смерти, так же как и судьба души после этого перехода. И. Крист, внесший огромный вклад в изучение образов Страшного суда и их соответствия вербальным памятникам, хотя и отмечает присутствие в иконографическом репертуаре темы суда над душой, но не ставит целью ее детальное исследование [2].

Ж. Баше одним из первых обращается к средневековому искусству для выявления более сложной картины потустороннего мира

[1] Здесь тема Страшного суда рассматривается исключительно в рамках монументальной пластики для выявления сформировавшейся внутри нее региональной специфики визуальной трактовки вербального текста.

[2] Маль указывает на тексты Апокалипсиса и Евангелия от Матфея, на принципиально важный для XII–XIII вв. трактат Гонория Августодунского Elucidarius, в котором суммируются представления о Боге, церкви и эсхатологии. Толкование эсхатологических идей, как полагает Маль, напрямую стимулирует распространение темы Страшного суда в монументальном декоре церквей и сказывается на развитии ее иконографии [1 с. 408].

(чем очевидный дуализм Рай/Ад и Страшный суд), запечатленной в нем [3]. Конечно, стимулом для этого нового поворота стало исследование темы Чистилища в работах Ж. Ле Гоффа. Вслед за Баше это направление продолжает М. Ангебен, в ряде трудов исследовав образы двух Судов во французском искусстве, варианты изображения Ада и Рая, а также их письменные источники начиная с IV в. [4].

Варианты Страшного суда и изображения двух Судов в монументальной скульптуре XII в. вне Франции

Как известно, тип развернутого изображения Страшного суда[3] во французской монументальной пластике складывается в первой трети XII столетия. По сути, в этом столетии такой вариант встречается только во Франции[4]. В знаменитых французских памятниках[5] Страшный суд в конце времен представлен с его многочисленными элементами и выступает главной темой, не связанной с другими – христологическими или мариологическими – сюжетами (рис. 1). Исключением является поздний романский портал (1180-е годы) храма Сен Трофим в Арле, где наряду со Страшным судом изображены в строгом иерархическом порядке Маэста, сцены Младенческого цикла и ветхозаветные сцены. Но очень важно, что в классических французских образах Страшного суда наряду с элементами, представляющими эсхатологическую перспективу, часто сосуществуют эпизоды, касающиеся суда над душами умерших [4]. В готическую эпоху французская монументальная пластика сохраняет «чистоту» изображения этой темы, но заметно усиливает ее нарративный характер, расширяя и детализируя отдельные элементы. При этом в некоторых памятниках сохраняется и синхронность наличия в одном изображении суда индивидуального, после смерти, с Судом после Второго Пришествия.

---

[3] Этот тип включает ряд элементов: Иисус Христос в иконографии Судии, трубящие ангелы, ангелы с орудиями Страстей, взвешивание душ, отделение грешников от праведников, воскрешение мертвых из могил, сцены Рая и Ада.

[4] Эта ситуация, безусловно, предопределяется еще и теми принципами украшения фасадов скульптурой, которые сложились в том или ином регионе.

[5] Сен Винсен в Маконе, Сент Фуа в Конке, Сен Пьер в Болье, Сен Лазар в Отэне и др.

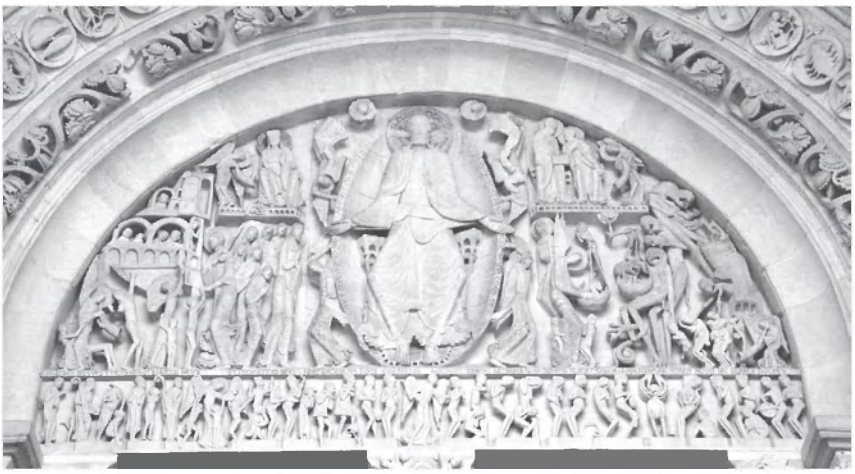

Рис. 1. Сен Лазар в Отэне (Бургундия), Страшный суд, тимпан западного фасада, после 1125 г. (фото автора)

Однако за пределами Франции – в Испании, а также в Германии и примыкающих к ней регионах [5], на протяжении почти всего XII в. в скульптурном декоре церквей Страшный суд отсутствует. Он появляется к концу столетия, но без иконографической полноты, часто без ряда элементов, типичных для его трактовки во Франции. Фактически появление в позднероманское время в монументальной скульптуре этих стран темы Страшного суда происходит в соединении с иными темами и сюжетами, в рамках иконографических программ композитного характера. В готическую эпоху эта тенденция приобретает еще более выраженный характер. Портал церкви Санта Мария ла Реаль в Сангуэсе (Наварра) иллюстрирует это специфическое бытование темы Страшного суда в XII в. вне пределов Франции (рис. 2).

В тимпане Санта Мария ла Реаль (ок. 1175 г.) находится, наверное, первое изображение Страшного суда в монументальной скульптуре Испании[6]. Его архитектурное оформление свидетельствует о знакомстве мастеров с раннеготической скульптурой Франции (на

[6] Portico de la Gloria в Сантьяго-де-Компостела относится к концу 1180-х гг. Конечно, в романской монументальной живописи Испании, а также Германии и Италии Страшный суд появляется раньше [церковь Санта Мария в Тауле, 1120-е гг.; церковь Св. Георгия (Оберцелле) в Райхенау, начало XII в.].

Рис. 2. Санта Мария ла Реаль в Сангуэсе (Наварра), Страшный суд, тимпан западного фасада, ок. 1175 (фото автора)

откосах применены статуи-колонны), а также с бургундской традицией изображения Страшного суда, на что указывает Крозе [6]. Но в отличие от бургундской линии, включающей классические порталы Сен Лазар в Отэне и Сен Винсен в Маконе, в испанской церкви присутствует редуцированный вариант этой сцены, соединенный со многими другими темами.

Страшный суд сконцентрирован в тимпане и включает ряд элементов, характерных для французского типа. В центре доминирует фигура восседающего на троне Иисуса Христа с короной на голове, представленного в иконографии, которая ближе к апокалиптическому видению, чем к образу Судии[7]. С четырех сторон фигуру Христа окружают трубящие ангелы. Рай и Ад расположены традиционно по правую и левую руку Судии, присутствует сцена взвешивания душ. Композиционно тимпан четко поделен на ярусы по сторонам Христа, они противопоставлены друг другу. Семантика левой и правой сторон здесь, хотя и присутствует, но не соблюдается последовательно. Ее нарушение, возможно, говорит о непонимании создателями портала[8]. Отметим особенности ее иконографии: скульптор, воплощая Ад, придает ему узнаваемые характеристики, стремится представить мучения грешников, однако изображение Рая практически ли-

[7] О сходстве этого образа с Христом в тимпане Сен Пьер в Муассаке и о направлении его переосмысления от французского к испанскому памятнику см.: [7 p. 156].

[8] Например, фигуры праведников появляются по левую сторону Христа, перед взвешиванием душ.

шено деталей, его определяющих. Здесь появляются только человеческие фигуры в одеяниях, которые отличаются позами и жестами. Некоторые из них общаются попарно, другие стоят с молитвенно сложенными руками. Можно предположить, что в верхнем ярусе изображено воскрешение мертвых в Раю и Аду соответственно, об этом отчасти свидетельствует противопоставление обнаженных и одетых фигур, а также их позы. Но для однозначного подтверждения этого вывода все же не хватает традиционных в этом случае деталей.

Появление Страшного суда в декоре любого храма, при всей вариативности его смыслов, всегда имеет одну определенную интенцию – в нем содержится наставление, назидание и предостережение, адресованное грешникам. Но в портале Сангуэсы нет стремления к точной характеристике всех элементов иконографической схемы. Лишь устрашающее изображение Ада должно поучать грешников. При этом Страшный суд напрямую связан с еще одной темой, представленной на ланто, – в декорированных нишах находятся во весь рост фигуры 12-ти апостолов. В центре апостольского собрания восседает на троне Богоматерь с благословляющим Младенцем на коленях. На голове Девы Марии – корона. Ко времени создания этого портала образ Богоматери с Младенцем, освобожденный от нарративного контекста (в Поклонении волхвов), уже дважды появился в ключевых раннеготических французских памятниках[9]. Возможно, в Сангуэсе эта иконография (Sedes Sapientiae) используется под их влиянием[10]. Но если во французском варианте Богоматерь с Младенцем фланкируют ангелы, то здесь – апостолы. В этом случае смещается акцент в трактовке образа – на передний план выходит символ Церкви Земной, основанной Христом. В готических изображениях Страшного суда во Франции и в других странах часто фигурируют противопоставленные друг другу персонификации Ecclesia и Sinagoga. Но они остаются лишь аллегориями-знаками, обретающими свой смысл в рамках именно этой антитезы. В тимпане

[9] В Королевском портале Шартра и восходящем к нему тимпане св. Анны в Париже. Но подчеркнем, что речь идет о монументальной фасадной скульптуре. Самостоятельные – без сопровождения ангелов и тем более апостолов – группы Богоматери с Младенцем в этой иконографии присутствуют в мелкой пластике ряда регионов в XI–XII вв.

[10] Кроме этих образцов, возможны и другие линии развития этого варианта. В каталонских антепендиумах XII в. сугубо репрезентативный образ Девы Марии с Младенцем встречается нередко. Появляется вариант Маэсты Богоматери, где мандорлу с Девой Марией окружают символы евангелистов, как в иконографии Маэсты Иисуса Христа.

Санта Мария ла Реаль образ Церкви Земной ближе к более общему литургико-догматическому значению[11].

Итак, тема Страшного суда в его эсхатологическом значении в монументальной пластике Испании появляется заметно позже, чем во Франции. Но есть иные специфические черты формирования иконографических программ в контексте Страшного суда на севере Испании. Репертуар фасадной скульптуры церквей в регионах на пути к Сантьяго-де-Компостела, несмотря на контакты с Францией и ее влияние, обладает многими особенностями. Они порождались не только культурой паломничества, но и конкретными историческими и политическими условиями[12], историей испанской церкви, ее литургической жизнью, идеями и настроем ее теологов. Из этого ряда важно выделить прежде всего распространение изображения суда над душой умершего в качестве самостоятельной темы в декоре значимых для региона памятников. Выше уже был повод отметить, что мотив суда над душой умершего «вмонтирован» во Франции в ряде развитых иконографических схем Страшного суда. Однако в качестве самостоятельного сюжета тимпана он практически не встречается. В Испании в скульптуре двух тимпанов портала западного фасада церкви Сан Висенте в Авиле (Кастилия и Леон) развивается история бедного Лазаря[13] [8]. В левом тимпане изображена сцена пира у богача, в правом – смерть богача, душу которого захватывают черти, и смерть Лазаря, чья душа возносится ангелами в Лоно Авраамово (рис. 3). Д.Р. Кампс убедительно показывает, что визуальная трактовка притчи акцентирует именно суд над душой, раскрывает ее судьбу после этого суда. Конечно, этот суд является типологической параллелью Страшного суда, но целостная иконографическая программа портала [8 р. 245–252] в гораздо меньшей степени

---

[11] Здесь нет возможности остановиться на характеристике всех тем и сюжетов, изображенных в тимпане, на откосах портала, на фризе капителей и над порталом, которые составляют очень обширную, сложную и необычную иконографическую программу [7]. Но интересно обратить внимание на еще одну сцену – еще одно Собрание апостолов вокруг Иисуса Христа во славе на фасаде над порталом. Его можно трактовать как Церковь Небесную, и тогда оба собрания апостолов – с Девой Марией и с Христом – вступают в семантически значимый диалог.

[12] Монументальная скульптура в Испании значительно чаще и прямее откликается на историческую ситуацию, чем в других странах. Это видно уже в пластике начала XII в. в Сан Исидоро в Леоне, а далее тенденция только укрепляется в готических программах соборов в Бургосе, Леоне, Толедо.

[13] Датируется последней четвертью XII в.

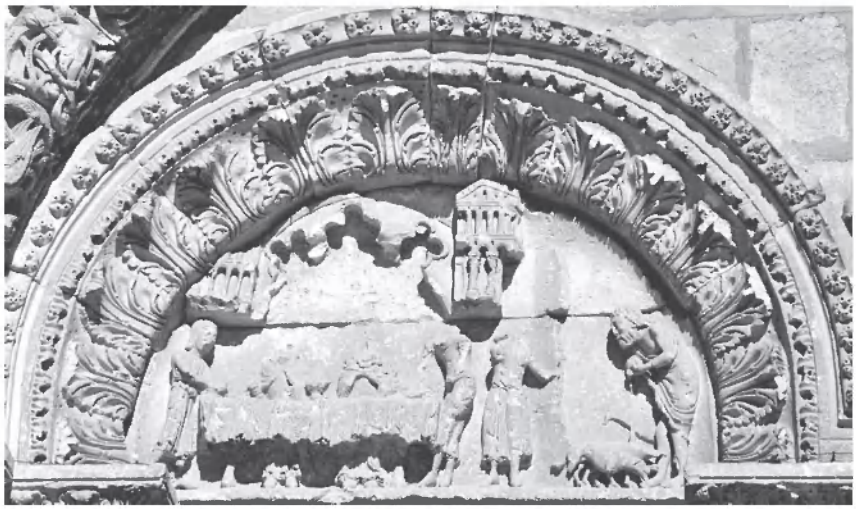

Рис. 3. Сан Висенте в Авиле (Кастилия и Леон), Притча о богаче и бедном Лазаре, левый тимпан портала западного фасада, последняя четверть XII в. (фото автора)

вписана в его контекст, чем рельеф с этой же притчей в Муассаке, где в тимпане представлено Апокалиптическое видение. Как полагает исследователь, переход души от жизни к смерти, от земного бытия к пребыванию в Раю или Аду становится темой портала в связи с той ролью, которую играли в литургической жизни храма ритуалы, сопровождающие этот переход, а также погребальная литургия[14] [8 p. 264–280].

Пограничное состояние души на пороге двух миров и возможность показать неотвратимо наступающее возмездие сразу после смерти – главное семантическое ядро для обращения к теме суда над душой. Поэтому и нужно, наверное, искать ее генезис в погребальном контексте. Один из ранних ее примеров – рельеф саркофага (ок. 1100) Доньи Санчи, дочери короля Рамиро I. В центральной сцене душу умершей (в виде обнаженной фигурки), изображенной в мандорле, ангелы поднимают на небеса.

[14] Сан Висенте – приходская церковь, где в знаменитом кенотафе находится мощи Сан Висенте и его сестер. На кенотафе изображены сцены их мучений и смерти.

Страшный суд в готических композитных программах – церковь Santa Maria la Mayor в Торо

Западный портал церкви Санта-Мария-ла-Майор[15] (Торо, пров. Самора, Кастилия и Леон) является одним из самых значительных примеров скульптуры высокой готики на севере Испании[16] [9]. Он принадлежит к группе памятников, не подверженных сильному французскому влиянию[17]. Специфические черты проявляются как на стилистическом, так и на иконографическом уровне.

В иконографии портала соединены две принципиальные для готики темы – Коронования Богоматери и Страшного суда. Обе они представлены и в пластике соборов Бургоса, Леона и Толедо, но там каждый из сюжетов размещен в посвященном только ему портале, как это характерно для Франции. В Торо сцена Коронования Богоматери изображена в тимпане, а Страшный суд – во внешнем из семи обрамляющих его архивольтов (рис. 4). Не только во Франции, но и в регионах, где встречаются «композитные» иконографические программы с встроенным изображением Страшного суда, нет примеров соединения этих тем. Другая особенность иконографии портала – включение образа Чистилища[18] в трактовку Страшного суда, которая имеет подчеркнуто эсхатологическую перспективу (рис. 5). Это неизбежно вводит тему суда над душами умерших, который предшествует суду в конце времен, и вместе с тем свидетельствует о значительном усложнении представлений о загробном мире и судеб души.

«Композитный» характер иконографии портала ставит вопрос о мотивах соединения в одном изобразительном пространстве двух указанных тем. В данном случае оно инспирировано напрямую трудами богослова и ученого Juan Gil de Zamora[19]

---

[15] Начало ее строительства – последняя треть XII в., завершена только в конце XIII в.

[16] Косвенные признаки позволяют отнести портал к последней четверти XIII в. [9 с. 7–17] – к правлению короля Кастилии и Леона Санчо IV (1284–1295).

[17] К ней относятся соборы Бургоса, Леона, Толедо и памятники их круга.

[18] Это самый ранний из сохранившихся образ Чистилища в Западной Европе, интерес к которому заметно возрастет в XIV–XV вв.

[19] Juan Gil de Zamora – францисканский монах, личный секретарь короля Альфонсо X Мудрого и воспитатель его сына – Санчо IV. Один из самых образованных людей Испании, обучался в Париже, написал большое количество текстов: проповеди, сочинения по истории Испании, по риторике и логике, естественнонаучные труды и – что особенно важно в контексте нашей темы – трактат Liber Mariae, посвященный Богоматери, и трактат об искусстве музыки Ars musica.

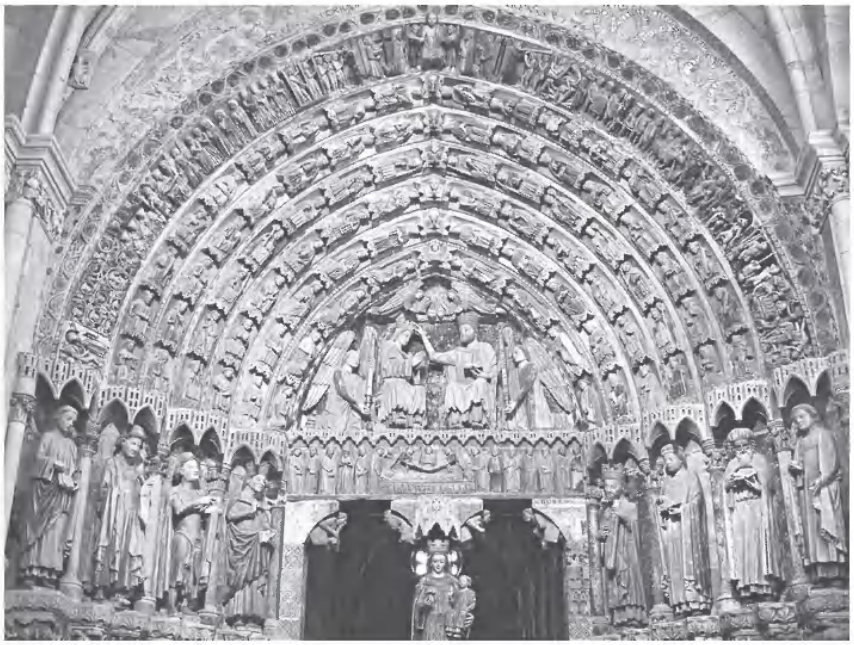

Рис. 4. Санта Мария ла Майор, Торо (Кастилия и Леон), Коронование Богоматери и Страшный суд, портал западного фасада, последняя четверть XIII в. (фото автора)

(1240?–1318?) [10]. Известны его усилия для утверждения догмата о Непорочном зачатии Марии и о введении его официального праздника, что органично вписывается в идеологию францисканского ордена[20] [11 p. 24–27]. Появление Коронования Богоматери в тимпане церкви для конца XIII в. – уже прочно сформировавшаяся традиция. Но здесь его трактовка обусловлена взглядами выдающегося мыслителя, поэтому семантика темы приобретает множество нюансов, связанных еще и с музыкой. В архивольтах представлены 24 старца, и это стало поводом для изображения музыкальных инструментов того времени – сложилась своеобразная энциклопедия. Иконографическая программа содержит много других аспектов, в которых масштабно представлена история Церкви и Искупления, увенчанные Страшным судом. Сцена Чи-

[20] В 1263 г. Буонавентура официально устанавливает праздник Непорочного зачатия Марии для францисканского ордена.

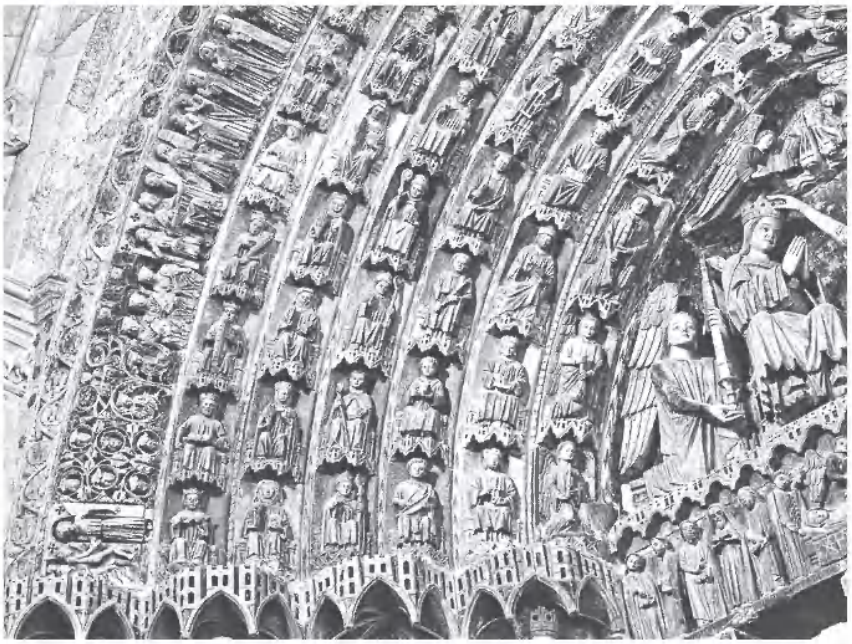

Рис. 5. Санта Мария ла Майор, фрагмент Страшного суда с Чистилищем и Раем (фото автора)

стилища в нем становится симптомом времени и свидетельствует о глубоком знании автора программы состояния современного богословия и сути догматической полемики[21].

Заключение

С эпохи Э. Маля история искусства далеко продвинулась в реконструкции средневековых представлений об одном из существеннейших аспектов христианского вероучения – о двух Судах, о стратификации потустороннего мира, о конкретных образах, в которых люди воплощали свое понимание Рая и Ада, судеб души.

[21] Во второй половине XIII в. были сделаны первые попытки догматического закрепления учения о Чистилище (булла папы Иннокентия IV в 1254 г., Лионский собор в 1274 г.). Но только в 1438 г. произойдет его окончательное утверждение.

Но при несомненном радикальном научном сдвиге все еще нерешенными остаются многие проблемы, и в первую очередь вопросы региональной специфики и ее истоков на фоне достаточно единой текстуальной базы. Явно ее причины во многом находятся вне пределов текстов, и это то направление, которое требует к себе пристального внимания.

Литература

1. *Mâle É.* L'art religieux du XII siècle en France. Étude sur les origines de l'iconographie du Moyen Age. Paris: Arman Colin, 1998. 526 p.
2. *Christe Yv.* Jugements derniers. Saint-Léger-Vauban: Zodiaque, 1999. 371 p.
3. *Baschet J.* Une image à deux temps. Jugement Dernier et jugement des âmes au Moyen Âge // Images Re-vues, Hors-série 1/2008. URL: http:/imagesrevues.revues.org/878 (дата обращения 20 янв. 2018).
4. *Angheben M.* L'iconographie du portail de l'ancienne cathédrale de Mâcon: une vision synchronique du jugement individuel et du Jugement dernier // Les cahiers de Saint-Michel de Cuxa. 2001. XXXII. P. 73–87.
5. *Boerner B.* Überlegungen zum Programm der Basler Galluspforte // Kunst und Architektur in der Schweiz. 1994. Vol. 45. P. 238–246.
6. *Crozet R.* Recherches sur la sculpture romane en Navarre et en Aragon (suite et fin) // Cahiers de civilisation médiévale, 1969. 12e année (45). Janvier-mars P. 47–61.
7. *Milton Weber C.* La portada de Santa Maria la Real de Sangüesa // Principe de Viana. 1959. Vol. 20 (76–77) P. 139–186.
8. *Rico Camps D.* El romanico de San Vicente de Ávila. Murcia: Nausicaa, 2002. 417 p.
9. *Navarro Talegón J.* Catalogo Monumental de Toro y su alfoz. Zamora: Caja de Ahorros Municipal de Zamora, 1980. 695 p.
10. *Hernández Pérez A.* La Portada de la Majestad de la Colegiata de Toro // Revista de arqueologia. 2009. Vol. 341. P. 32–43.
11. *Hernández CF.* Nuevas perspectivas sobre Juan Gil de Zamora // Studia Zamorensia. 2010. Vol. IX. P. 19–33.

References

1. Mâle É. L'art religieux du XII siècle en France. Étude sur les origines de l'iconographie du Moyen Age. Paris: Arman Colin, 1998. 526 p.
2. Christe Yv. Jugements derniers. Saint-Léger-Vauban: Zodiaque, 1999. 371 p.
3. Baschet J. Une image à deux temps. Jugement Dernier et jugement des âmes au Moyen Age. [Internet]. Images Re-vues, Hors-série 1/2008. [data obrashcheniya 20 jan. 2018]. URL: http:/imagesrevues.revues.org/878
4. Angheben M. L'iconographie du portail de l'ancienne cathédrale de Mâcon: une vision synchronique du jugement individuel et du Jugement dernier. *Les cahiers de Saint-Michel de Cuxa.* 2001;XXXII:73-87.

5. Boerner B. Überlegungen zum Programm der Basler Galluspforte. *Kunst und Architektur in der Schweiz*. 1994;45:238-46.
6. Crozet R. Recherches sur la sculpture romane en Navarre et en Aragon (suite et fin). *Cahiers de civilisation mediévale*. 1969;12(45):47-61.
7. Milton Weber C. La portada de Santa Maria la Real de Sangüesa. *Principe de Viana*. 1959;20 (76–77):139-86.
8. Rico Camps D. El romanico de San Vicente de Ávila. Murcia: Nausicaa, 2002. 417 p.
9. Navarro Talegón J. Catálogo Monumental de Toro y su alfoz. Zamora: Caja de Ahorros Municipal de Zamora, 1980. 695 p.
10. Hernández Pérez A. La Portada de la Majestad de la Colegiata de Toro. *Revista de arqueologia*. 2009;341:32-43.
11. Hernàndez CF. Nuevas perspectivas sobre Juan Gil de Zamora. *Studia Zamorensia*. 2010;IX:19–33.

Информация об авторе

Красимира Л. Лукичева, кандидат искусствоведения, доцент, Научно-исследовательский институт теории и истории изобразительных наук Российской Академии художеств, Москва, Россия; 119034, Россия, Москва, ул. Пречистенка, д. 21; krassimiralouk@gmail.com

Information about the author

Krassimira L. Loukitcheva, PhD in Art history, associate professor, The Research Institute of Theory and History of Fine Arts of the Russian Academy of Arts, Moscow, Russia; bld. 21, Prechistenka str., Moscow, 119034, Russia; krassimiralouk@gmail.com