

Культура и искусство

Правильная ссылка на статью:

Булгаров В. Иконография скульптуры «транзи» и ее влияние на образы «Плясок Смерти» // Культура и искусство. 2025. № 9. DOI: 10.7256/2454-0625.2025.9.72299 EDN: POKXDN URL:

https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=72299

Иконография скульптуры «транзи» и ее влияние на образы «Плясок Смерти»

Булгаров Вячеслав

ORCID: 0009-0004-6624-4427

аспирант; кафедра западноевропейское искусство; Санкт-Петербургский государственный университет

198504, Россия, Ленинградская область, г. Петергоф, ул. Халтурина, 15 корпус 2, 313

✉ bulgaroff@mail.ru



[Статья из рубрики "История искусств"](#)

DOI:

10.7256/2454-0625.2025.9.72299

EDN:

POKXDN

Дата направления статьи в редакцию:

11-11-2024

Аннотация: Объектом настоящего исследования является позднесредневековая скульптура и живопись. Предметом исследования стали скульптурные памятники «транзи» различных регионов западной Европы, фигуры «Князя мира сего» и «Фрау Вельт» на порталах соборов, гравированное надгробное изображение «брасс», некоторые композиции легенды «Трех живых и трех мертвых» а также возникшие на излете позднего средневековья циклы «Плясок Смерти». Цель исследования – проследить влияние скульптур «транзи» на образы кадавров в циклах «Плясок Смерти». Кардинально изменившийся образ надгробных памятников, прошедших эволюцию от благопристойных изображений модели с молитвенно сложенными руками в XII – XIII вв. до импульсивно изогнутых мертвых тел, за сравнительно короткий период времени превращается в свой плоскостной эквивалент, составляющий часть вереницы мертвых двойников многочисленных «Плясок Смерти». На основе формально-стилистического и иконографического методов и анализа типологии надгробных образов прослеживается взаимосвязь между скульптурами «транзи» и визуальными образами «Плясок Смерти».

Изучая истоки европейской надгробной скульптуры в перечне ряда факторов нельзя обойти стороной вопрос, связанный с еретическим учением катар и их концепцией проклятия плоти как части материального мира, а также официально сформированном в XIII в. представлении о Чистилище. Представление о способности испытывать физическую боль в Чистилище будет отражаться на скульптурах «транзи» и, как своего рода отголосок, на фигурах кадавров «Плясок Смерти», а символика в виде рептилий или остатков одежды в этом случае наглядно демонстрирует неискупленный грех. Сложившаяся ранее художественная традиция изображения легенды о «Трех живых и трех мертвых» синтезирует вертикальное и горизонтальное, идущее от надгробий, расположение кадавра, придавая ему динамику и делая его частью вереницы мертвых двойников в серии «Плясок Смерти». Особое внимание в статье уделяется восприятию амбивалентности образа от резко отталкивающего до притягательного и месторасположению таких памятников, тесно связанных с церковной архитектурой как местом божественной защиты. Новизна исследования состоит в подробном анализе таких явлений, как трансформация надгробных памятников позднего средневековья, их взаимосвязь с религиозно-философскими аспектами современной им культуры и художественными образами, непосредственно повлиявшими на иконографию «Плясок Смерти».

Ключевые слова:

транзи, пляски смерти, чистилище, Фрау Вельт, брасс Вультера Купмана, надгробие Антонио Амати, катары, Рене де Шалон, искуситель, гисант

Широко распространенные на излёте позднего средневековья циклы «Плясок смерти» показывают людей разных сословий, танцующих со своим мертвым двойником. До того, как превратится в чистый скелет, изображение кадавра как нельзя ближе перекликалось со скульптурами «транзи». Это сходство усугубляется ещё и тем, что «транзи», так же, как и мертвец в «Плясках смерти», представляет собой конкретного ушедшего из жизни человека, а не саму Смерть. Проводя сравнение, мы увидим разительный контраст с образами предшествующих веков. Так, характеризуя скульптурное убранство предшествующего периода, Э. Маль заявляет: «Никогда еще смерть не была облечена более скромно, чем в тринадцатом веке. Мы не можем представить себе ничего более чистого и обходительного, чем некоторые фигуры, выгравированные на погребальных плитах или лежащие на могилах. С открытыми глазами, эти молодые, красивые, преобразенные мертвые, кажется, уже участвуют в вечной жизни. Такова поэзия, которой благородные художники XII века украшали смерть: отнюдь не боясь ее, но почти заставляя ее любить» [\[1, p. 346\]](#). Можно увидеть ряд признаков, в которых нет ничего от будущей импульсивности определенных скульптур «транзи» и, тем более, танцующих кадавров «Плясок Смерти». Спокойные лица и идеализированная безмятежность образов, выраженная в такой детали, как молитвенно сложенные руки, всем своим видом старались передать ощущение смирения и богобоязненности, что выражало надежду на спасение и уверенность в Божьей милости.

Появившаяся в конце XIV века в северной части Европы и практически исключенная из итальянского искусства гробница «транзи» дает совершенно иную интерпретацию, заменяя идеализированное представление о смерти мрачной картиной физического разрушения. Уже на ранних этапах складываются несколько определенных типов, характерных для того или иного региона, помогающих составить некую классификацию

надгробных памятников. Это может быть фигура, полностью завернутая в саван, сморщенное иссохшее тело, напоминающее мумию, как это было характерно для Англии (Илл. 1) или полностью разлагающийся труп, покрытый змеями и лягушками, что стало особенно популярно в Германии (Илл. 2).

Всем своим внешним видом гробницы «транзи» говорят о своей принадлежности к средневековому миру, хотя они и не возводились до восьмидесятых годов XIV века. Образованное от латинского глагола «transire», что дословно обозначает «идти через», значение «transir» в переводе со старофранцузского можно перевести как «уйти». Собственно, термин «transi» обозначает погребальную скульптуру умершего в состоянии глубокого разложения плоти. Этим образам предшествовали так называемые «гисанты» (gisant), представлявшие собой лежащую горизонтально скульптуру, ассоциативно связанную с тридцатитрехлетним возрастом Христа, что должно было напоминать о пребывании умершего на Небесах. В отличие от вневременной характеристики «гисантов», «транзи» акцентировали внимание на переходном состоянии как процессе, растянутом во времени, и предполагали конечную цель в виде спасения души. Такой длительный период хронологического восприятия не наблюдается в западном искусстве вплоть до утверждения концепции Чистилища. Начиная с раннего средневековья, мы можем заметить влияние византийского понимания души праведника, находящейся под божественным покровительством. Похожие примеры таких памятников отмечены в исследованиях Ф. Арьеса: «В Больё на портале романской церкви, как и на саркофаге Агильберта в Журарской крипте и на купели Шалон-сюр-Мари, мертвые, выходя из могил, как бы сразу попадают на небо, не подвергаясь суду: они с самого начала предназначены к спасению...» [\[2, с. 116\]](#).

В поисках истоков европейской надгробной скульптуры можно провести цепочку вплоть до этрусских гробниц с их возлежащими пирующими фигурами. В этом случае мы подходим к вопросу о месте их расположения как важном элементе в целостном восприятии композиции. Для христианской концепции новым стало захоронение высшей знати и духовенства непосредственно возле храма, «мало кто из нас задумывается о том, насколько невозможно было бы похоронить останки даже Перикла в Парфеноне или останки Юлия Цезаря в храме Юпитера Капитолийского» [\[3, р. 45\]](#). Захоронение в пределах городской черты было крайне исключительным явлением, как, например, праха императора Траяна под одноименной колонной, и совершенно недопустимым в самом святилище, что автоматически означало бы его осквернение. Христианская вера в спасение души и абсолютно новое, неприемлемое для античности понимание воскрешения плоти в день Страшного Суда, усиливали желание быть причастным к священному месту как центру защиты и спасения.

Поскольку отдельно стоящая круглая скульптура в средневековье ассоциировалась с идолопоклонством, то для данного периода становится характерным ее существование в симбиозе с архитектурой и прежде, чем стать частью графических листов «Пляски Смерти» также воспринимались в тесной связи с окружающим пространством. В скульптурах «транзи» мы не увидим такой эмансипации образа. Вырванные из контекста повествования, подобно знаменитой статуи кадавра с кладбища Невинных, ныне хранящейся в Лувре (Илл. 3), они утрачивают всякий смысл [\[1\]](#).

Выглядит очевидным, что наличие нескольких аналогичных тем в искусстве с периодическим выходом на передовые позиции одной из них, не может избежать определенного взаимовлияния и вариативности образов особенно при схожих посылах, направленных публике, таких, как напоминание о быстротечности жизни, призыве к

покаянию и просто элементарном страхе наказания за грех. «По общему признанию, существует очевидное физическое сходство между фигурами трупов, изображенных на транзитных гробницах, и теми, которые используются в популярных образах, таких, как Танец смерти и Триумф смерти» [\[4, р. 3\]](#). – отмечал К. Коен. Причина же столь сильного воздействия гробниц «транзи» в том, что они напрямую связаны с психологией тревоги.

Одним из ключевых факторов, дающих попытки к расшифровке столь стремительной популяризации образов «транзи» и «Пляски Смерти», является эпидемия Черной смерти, опустошившая Европу в середине XIV века. «Транзи» возникли спустя несколько десятилетий после начала шествия чумы в конце 1347 года, что невольно подталкивает к поиску взаимосвязей между этими неординарными событиями. Однако, не приходится говорить о каком-то исключительном влиянии, учитывая сложившиеся традиции в искусстве и литературе, хотя такой крупный исследователь, как Панофский, напрямую связывает появление этих скульптур в северном искусстве с выше обозначенной катастрофой [\[3\]](#). Приблизиться к пониманию явления можно, только суммируя все окружающие факторы культурного воздействия в совокупности с литературными источниками. Здесь можно отметить одно важное историческое событие, объясняющее специфику взгляда человека на смерть, а именно набирающее обороты учение катаров.

Достигшая апогея своей популярности в XII-XIII веках еретическая секта катар считала все материальное состояние признаком дьявольского порождения и таким образом полностью отвергала воскрешение телесной оболочки в день Страшного Суда. Ее превращение в прах являлось для катар логическим завершением цикла существования плоти, призванного освободить душу. В их понимании вся материальная природа, как преходящее явление, есть порождение «князя мира сего», противостоящего Богу и неспособного создать что-то стабильное, не подвергнутое временному разрушению, включая земную оболочку самого Христа, в то время, как доктрина Церкви о нетленности Тела Христова после его казни долгое время распространялась также и на праведников. Однако уже в начале XIV века Церковь вынуждена была признать факт разложения тела человека после смерти вне зависимости от его святости. Популярность катар только усугубляла подобные тенденции. Исходя из картины понимания мира катар, смерть не есть зло, побежденное Христом; она является исходной составляющей самого зла, породившего материальный мир. Покинув земную оболочку, душа как бы возвращает тело в лапы дьявола, которому оно и принадлежало изначально. Деградирующую участь останков как нельзя лучше иллюстрируют скульптуры «транзи», в которых вторжение живых форм в виде жаб и змей дает наглядную картину человеческих грехов, препятствующих проходу души в рай.

Такие изображения рептилий на гробницах «транзи» часто имеют ещё более устрасяющий вид, чем на картинах «Танца Смерти», поскольку выражены объемно. Но чтобы понять, как средневековые зрители могли интерпретировать зловещие образы на надгробных памятниках, необходимо знать основные контексты, в которых они использовались. Традиционно рептилии ассоциировались не только со смертью и разложением, но и со злом, начиная с момента первого искушения человека в раю. Строки Откровения гласят: «И видел я выходящих из уст дракона, и из уст зверя, и из уст лжепророка трех духов нечистых, подобных жабам» [\[5, 16:13\]](#). Из чего следовало сравнение жаб с упадочными еретиками и их демонами. Физиологическая традиция, уходящая корнями в античность, делала стойкими суеверия, согласно которым трупы спонтанно порождают рептилий, например, жабы произвольно возникают из мозгов человеческих трупов, змеи из чресел, а черви из кишок, что подводило итог тому, кем мы являемся и кем мы станем. Четко разработанная средневековая система наказания на

том свете за каждый определенный проступок отводила не последнюю роль рептилиям, а религиозные проповеди и литература предупреждали, что грехи, оставшиеся в теле после смерти, породят паразитов. Эти наглядные описания, в совокупности с изображением, использовались как лучшие образцы образного мышления, нужного для максимально эффективного воздействия на человека. Аналогичная литературная традиция в отношении связи червей, змей и лягушек со злом была характерна и для других стран Европы, но их скульптурные композиции в тесном контакте с человеческим телом не получили такого распространения, как в Германии, где подобное «украшение» «транзи» становится особенно популярно.

Существовали два важных скульптурных прототипа, характерных для этого региона: «Искуситель» (Илл. 4) и «Фрау Вельт» (Илл. 5). В романский период примерно XI-XII веков на порталах соборов начинают появляться скульптуры, в которых вид насекомых, жаб и змей отображает незримое присутствие дьявола в мире. Искуситель представлен обычно красивым юношей, держащим либо яблоко, либо цветок, символы грехопадения человека и преходящих радостей земного мира. Его связь со злом и дьяволом становится очевидной, если смотреть на него сзади, так как вся его спина покрыта змеями и лягушками. Вторящая ему фигура «Фрау Вельт», символизирует обман мира, и изображается не менее красивой женщиной, спереди элегантно задрапированной и также покрытой сзади большими змеями и жабами, глубоко проникающими в ее тело. Скульптурные фигуры датируются в основном второй половиной XIII и началом XIV веков. Фрау Вельт, давно полюбившаяся немецким моралистам, была связана со смертью и дьяволом в региональной проповеди XII века - «Weltdienst ist Teufelsdienst», - тот, кто служит миру, получит в качестве платы его дочь, которая является вечной смертью и проклятием. Изображение рептилий на спине упомянутых фигур является довольно прозрачным намеком, указывающим на опасность отторжения Бога, делающее человека в этом случае подобным источнику заразы. Тем самым становится видно, что вариант, при котором мы не замечаем данные детали на задней части скульптур, равносителен принятию ложных убеждений. В этом случае человеку еще дается время для осознания и принятия правильного решения, подобно риторике, доносимой до нас в легенде о «трех живых и трех мертвых». Внешний вид скульптур «транзи» уже исключает такую возможность и этим становится ближе «Пляскам Смерти» с их сугубо фатальной позицией.

Одно из самых ярких проявлений немецкого влияния можно увидеть в «транзи» Франсуа де ла Сарры церкви Ла-Сарраз кантона Во в Швейцарии (Илл. 6), ориентировочно датируемым концом XIV века. Часто ранние попытки интерпретировать «транзи» объясняли их как буквальное изображение умершего спустя истечение определенного времени после его смерти, чему способствовало множество сложившихся легенд. Так, ещё в XIX веке считалось, что покрытая жабами скульптура Франсуа де ла Сарры наглядно воспроизводит его труп, найденный после утопления в озере Жу. По другой версии, он был так изображен вассалами в отместку за его тиранию. В любом случае столь банальные точки зрения не выдерживают никакой критики. Тем не менее даже среди всей группы подобных скульптур эта выделяется особенно ужасающей транскрипцией, поскольку лицо «транзи» этого влиятельного аристократа почти все скрыто четырьмя жабами и столько же их расположено на гениталиях. Словно стремясь сделать образ максимально омерзительным, художник покрывает все его тело червями и змеями, которые буквально вгрызаются в мертвую плоть. В результате перед нами предстает пример, который становится наиболее близок танцующим двойникам «Плясок Смерти» в их чистом восприятии внешней формы, жуткий вид которой отодвигает на задний план философскую концепцию образа.

Пришедшие на смену умиротворенному спокойствию порой конвульсивные фигуры «транзи» делали собой заявление о своей предстоящей судьбе в загробном мире. В соответствии с богословской литературно-проповеднической традицией позднего средневековья, пребывание души в Чистилище сопряжено со страданиями и способностью испытывать боль, несмотря на отсутствие тела. Представление о физической боли легко соприкасалось с концепцией нахождения души в Чистилище, как материальном и, следовательно, греховном объекте, в то время как обитание той же души в Раю воспринималось в качестве ипостаси бестелесной и более связанной с теологическим образом света, сияющим над материальностью. В этом случае тело становится символом души, поскольку на заре средневекового периода узы между телом и душой стали переплетаться самым тесным образом, что лишний раз находит подтверждение в народном фольклоре и богословских диспутах [\[6\]](#). Те соматические мучения, которые выражены в образах «транзи», лишний раз напоминают о пребывании души в Чистилище и муках, направленных на ее очищение, когда «...одновременно с очищением души последовало и очищение тела. И чтобы очистить труп, его нужно было оставить без следа прежней плоти, другими словами, он должен был пройти через весь процесс разложения; разложиться, чтобы очиститься» [\[7, p. 3\]](#). Процессу ускоренного разложения придавалось немаловажное значение, о чем свидетельствует факт, связанный с кладбищами Кампосанто в Пизе и Невинных младенцев в Париже. По представлениям того времени, привезенная из Иерусалима земля, присутствовавшая в обозначенных местах, способствовала этому действию. Отсутствие спасительного исхода как цели подобного чуда могло бы свести к нулю значимость такой легенды. Из этого можно сделать вывод, что процесс стремительного тления понимался как влияние времени, проведенного душой в Чистилище и способность сократить этот отрезок. «Умерший был представлен как проходящий через предельный период распада, что означало, что его душа подверглась чистилищным мучениям» [\[7, p. 3\]](#). В средневековом обществе отмечается поразительная разницу отношения к трупу и скелету. Скрытие первого глубоко под землей резко контрастировало с выставленными в склепе или оссуарии сухими костями. В конечном итоге обезличенные кости легко превратились в предмет декоративного убранства, практически утратив первоначальный контекст, примером чему могут служить Склеп Капуцинов в Риме или знаменитая чешская Костница. Черепа и скелеты предстают здесь массой, и мы не задумываемся о какой-либо отдельной, предшествующей им личности.

Возвращаясь к «Пляскам Смерти», мы можем увидеть, что скелет всегда имеет более отвлеченную ассоциацию. В конечном итоге, это способствовало приравнению данного изображения к персонифицированному образу смерти, в то время как мумифицированный труп имел конкретное значение, сопоставимое с присутствующим рядом двойником. Общая литературно-художественная направленность таких посланий, в особенности подкрепленная доносимым с кафедры словом священника, должна была помочь прихожанам в восприятии собственной смерти и скоротечности жизни, помочь им оставаться при этом на пути праведности, ведь, согласно убеждениям, даже Адам осознал серьезность последствий грехопадения только после того, как лицезрел труп Авеля.

Рассматривая иконографию «транзи» как предмет взаимодействия основных, связанных со смертью тем, мы должны коснуться ее менее дорогого эквивалента, представляющего собой так называемый «брасс» - гравированное изображение на листе бронзы или латуни, которым покрывали надгробные плиты. Одним из самых ранних примеров подобного типа является плита Вультера Купмана в Брюгге, датируемая 1387 годом

(Илл. 7). Этот типаж ещё не превратился в ее классический образец, но уже представляет собой мертвое тело, закутанное в саван. Построение складок определяет фигуру как поставленную вертикально, подобно скульптуре готического храма. Созданные гораздо позднее наиболее яркие и экстравагантные образцы таких памятников являются плоским вариантом своего трехмерного прототипа и, конечно, испытывают влияние фигур, почерпнутых из «Плясок Смерти», с той лишь разницей, что, в отличие от последних, в них полностью отсутствуют элементы динамики. Чаще всего сам образ, так же как в «Плясках», а еще раньше в «Легенде о трех живых и трех мертвых», воспринимается не как лишенный жизни мертвец, а как живое существо. На монументальной погребальной плите из Оддингтона священника Ральфа Хэмстерли, умершего в 1518 году, мы видим скелет в саване с молитвенно сложенными руками на манер ранних скульптурных надгробий, остатки плоти которого изъедены червями. Отвисшая челюсть создает ощущение, что он не столько призывает помолиться за душу усопшего, сколько сам читает молитву. Ярко выраженный призыв к молитве, наблюдаемый нами как в легенде о «трех живых и трех мертвых», так и в гробницах «транзи», в «Плясках Смерти» присутствует в завуалированной форме. Это объясняется тем, что первые два варианта были гораздо теснее связаны с конкретным заказчиком, личности которого было адресовано произведение искусства. Однако схожим элементом, объединяющим все три сюжета в образном эквиваленте молитвы, может служить часто встречающаяся эпитафия. Например, между самыми популярными сюжетами - легендой о «трех живых и трех мертвых», «Плясками Смерти» и эпитафиями гробниц, - нетрудно выявить очевидные точки соприкосновения. Используя вариант древней формы обращения к стороннему наблюдателю, зрителя в первую очередь призывают не к молитве, а, скорее, к своего рода унижительному самосозерцанию.

Первой гробницей, которая содержала как изображение, так и эпитафию, подчеркивающую созерцание мертвого тела как средство подавления гордости, была гробница французского кардинала Ла Гранжа в Авиньоне, построенная в начале XV века (Илл. 8). Изначально представлявшая собой чрезвычайно сложную структуру сочетания погребального памятника с архитектурой [\[8\]](#), она была разделена на десять регистров с горизонтально представленной фигурой «транзи», в нижнем ярусе, которая в общем композиционном контексте играла незначительную роль. Подвергшись вандальному разрушению со стороны протестантов в период иконоборческих войн, на сегодняшний день гробница представлена разрозненными фрагментами. Ссылаясь на сохранившиеся рисунки, можно прийти к выводу, что такая визуальная подавленность расположенного в самом низу «транзи» Ла Гранжа, была задумана преднамеренно, как подчеркнутый образ смирения, что ненавязчиво дополнялось внедренным в общую композицию сюжетом легенды о «трех живых и трех мертвых». В отличие от подавляющего большинства подобных скульптур, «транзи» кардинала Ла Гранжа выглядит вполне изящно. Скорее всего, это обусловлено влиянием близкого итальянского искусства. Такая странная красота могильного памятника подчеркивается следующей надписью:

- Нас сделали зрелищем для мира, чтобы старые и молодые могли ясно смотреть на нас, чтобы они могли увидеть, в каком состоянии они будут унижены. Никто не избежит этого независимо от имущественного положения, пола или возраста; несчастные, чем вам гордиться? Вы всего лишь пепел, и вы, как я, превратитесь в зловонный труп, пищу и лакомства для червей.

Столь нарочито акцентированное самоуничижение, однако, резко контрастирует с первоначальным видом семнадцатиметровой гробницы, что не помешало (а скорее

повлияло, как один из поводов) возникновению английских двухъярусных гробниц, сочетавших в себе как местные, так и континентальные традиции.

Первым таким памятником в Англии была гробница архиепископ Генри Чичеле (Илл. 9), которая, с большой долей вероятности, восходит к гробнице Лагранжа. Еще до получения столь высокого сана, Чичеле мог вполне видеть ее во время одной из своих деловых поездок по пути в Италию. Время создания гробницы Чичеле (1424-1426) совпадает с написанием первой фрески «Пляски Смерти» кладбища Невинных в Париже. Часто повторяющаяся интерпретация исследователей, заключающаяся в том, что художественное изображение разлагающегося тела в посмертном состоянии выражает религиозное благочестие презрения плоти, остается в целом верным, но игнорирует немаловажный факт, связанный с общей формой композиционного решения гробницы и процесса ее целостного прочтения. Могила «транзи», представляет собой вертикальную форму, предназначенную для чтения снизу вверх, а не наоборот. Привлекающий в первую очередь вид трупа в нижней части гробницы перемещает взгляд зрителя на верхнюю фигуру, представляющую архиепископа, в церемониальном облачении понтифика спокойно ожидающего воскрешения. Крылатый ангел, спрятанный рядом с подушкой, присутствует как помощник в его молитвах. Арка под навесом спроектирована так, что имитирует арку соборов с расписными скульптурами в нишах и геральдическими знаками. Возвращаясь к нижней скульптуре, мы видим, что памятник начинается с отрицания земной идентичности в плане физической формы. При этом верхняя фигура утверждает Чичеле в его высоком сане и подчеркивает его высокий социальный статус.

Хотя гробница Лагранжа и оказала влияние на формирование идей Чичеле, мы должны помнить, что последняя была сооружена еще при жизни архиепископа, который должен был утверждать ее идейную программу. Конкретный тип памятника имел и другие истоки, и именно структура гробницы Чичеле, а не Лагранжа, была принята для более поздних двойных памятников «транзи». Английские варианты гробниц могут быть связаны с местной традицией погребального ритуала, к церемонии которого изготовлялся специальный манекен, обычно деревянный, максимально отображавший покойника и одетый в соответствующую форму. Его помещали либо на гроб, либо на деревянный каркас над гробом. Первая такая конструкция была использована на похоронах Эдуарда II в 1327 году, после чего она становится обычным атрибутом английских королевских похорон, а также английских священнослужителей высокого ранга, к которому принадлежал, в том числе, и архиепископ Чичеле. Поскольку гробница была закончена задолго до смерти владельца, она не могла быть основана на той процессии, что на самом деле происходила на его похоронах, однако на самого архиепископа могли повлиять церемонии его предшественников. Такие изображения, по-видимому, были обычным явлением на похоронах английских епископов XV века и это считалось большой честью, так как практически не было доступно для представителей низшего духовенства.

Двойное изображение умершего на похоронах символизировало два различных аспекта: достоинство королевской или церковной должности и смертность человека, занимавшего эту должность [\[9\]](#). Согласно доктрине средневековых юристов, действующее достоинство может распадаться, в то время как само достоинство, как Идея, никогда не умирает и имеет прямое сочетание с символикой индивидуальной души, вечно живущей на небесах.

Важной составляющей гробницы архиепископа Чичеле является надпись, перекликающаяся с подобным вариантом кардинала Ла Гранжа:

- Я был рождён в нищете, но был я здесь в приматы (архиепископы) возведён, сейчас я

впал в ничтожество и служу пищей могильным червям... Всякого, кто будет проходить мимо, я прошу помнить, что всё преходяще в этом мире.

Этот текст практически напрямую цитирует фразу мертвого короля из «Плясок Смерти». Мы можем видеть, что эпитафия, рассматривающая тело как пищу для червей, становится классическим вариантом как в гробницах «транзи», так и в иконографии «Плясок Смерти».

Изображение «транзи», было характерно в первую очередь для регионов, находящихся к северу от Альп, но один итальянский пример представляет исключение — гробница доктора юридических наук Антонио Амати (Илл. 10), которая сильно выделяется на фоне современных ему флорентийских гробниц и относится примерно к третьей четверти XV века. Существовавшие в это время во Флоренции строгие правила по организации похорон и установке памятников позволяют точно определить социальный контекст данного произведения. Принадлежавший к элите, Амати имел право на оформление собственной гробницы с резным портретом в интерьере церкви Санта-Тринита. Главной отличительной особенностью является то, что фигура представлена не завернутой в саван, а одетой в мантию с изображением черепа вместо головы покойного, что полностью перечеркивает северный канон. Значение этого образа в контексте итальянского искусства становится более понятным, если мы вернемся к легенде о «трех живых и трех мертвых» или рассмотрим присутствующую символику смерти в итальянском искусстве в виде черепа Адама. В надгробии Амати наблюдается уникальный случай замены популярной во Флоренции формы портрета на внеличностное изображение черепа, как возможный вариант имитации смирения. Так как в Италии процесс умирания не воспринимался как длительный переход одного состояния в другое, тело Амати представлено неподвижным на манер классической фигуры «гисантов». В итальянском менталитете момент резкого разделения души и тела не означает потерю всякого значения для трупа. Став бесчувственным и неодушевленным, труп просто означает, что он «...внезапно изменил свой статус с субъекта на объект» [\[10\]](#). Одетый в академическое платье и капюшон, Амати изображен лежащим на подушке под навесом, соответственно тому, как это могло выглядеть во время ритуальной церемонии. Когда мы сравниваем этот образ с «Плясками Смерти», сразу бросается в глаза, что облачение мертвых в одежду, соответствующую статусу двойника, в тех случаях, когда она присутствует, никогда не дается в целостном виде. Как правило, это лохмотья, параллельно сопровождающие мотив тления самой фигуры, и даже когда она прикрыта саваном, он не скрывает ее полностью. Для зрителя северной части Европы нетленная одежда на полусгнившем трупе могла означать грех, который невозможно искупить. Изъедающие тело насекомые наглядно отображают освобождение от прошлых проступков и при всем ужасающем облике в сочетании с «транзи» выглядят естественно, в отличие от контрастирующего сочетания цельной одежды Антонио Амати, так же как и читающегося под ней тела и его мертвого черепа. Мантия доктора полностью скрывает фигуру, за исключением стоп и кистей рук, оставляя ощущение объемной плоти, что выглядит контрастом при сравнении со свисающими тряпками, как это показано на бесчисленных скелетах «Плясок Смерти». Формула, при которой на фигуру никогда не надевается одежда, является одной из составляющих образа «транзи», подчеркивающей смиренность умершего и никогда не делающей его образцом для подражания, поскольку «обнаженная фигура имела двоякое значение: обнаженная в результате греха, но также и при подготовке к воскресению» [\[4, p. 53\]](#).

Анализируя перечисленные сюжеты, мы прежде всего замечаем одну существенную основу: они все объединяются понятием двойника. «Представление в двойственной

форме в целом соответствует дуалистическому мышлению Средневековья и особенно противоположной дидактике его более поздних веков. Две стороны усиливаются в противостоянии и иллюстрируются как противоположности. То же самое происходило и с изображениями надгробий начиная с 13 века» [11, p. 258]. Амбивалентное восприятие фигур «транзи», также, как персонажей «Легенды» или «Танцев Смерти», рассчитано на шокирующе-отстраненный эффект, постепенно сменяющийся неимоверной притягательностью образа. Сама сложность восприятия определяется ещё и тем, что «представить смерть — значит представить отсутствие. Ни один жанр искусства не взаимодействует с этим парадоксом более продуктивно или проблемно, чем надгробный памятник» [12, p. 162]. Современный взгляд на жуткий вид транзитных гробниц на первый взгляд не оставляет шансов для ведения каких-либо дискуссий, предполагая только то, что мы перед собой видим, а именно разложившееся мертвое тело. Истинное же значение всегда включает сумму всевозможных факторов, при которых пожелания заказчика и мастерство исполнителя могут вовсе и не являться определяющими, отдавая лавру первенства тому культурному фону, из которого произрастает данный объект. В своем невысказанном послании современности эти памятники кажутся предельно понятными, однако на исходе средних веков это послание было существенно другим. «Гробницы транзи, бросая вызов, разоблачали мифы и молчаливую благопристойность средневековых захоронений. Они олицетворяли анти – приличия, которые могли развиваться только со ссылкой на ранее существовавшие нормы демонстрации. К пятнадцатому веку в Западной Европе сформировалась беспрецедентно развитая визуальная культура смерти и культ памяти, которые, как это ни парадоксально, служили все чаще отрицанию реальности смерти» [13, p. 151]. Пришедшая на смену эпоха Ренессанса с ее концептуальной проблемой постановки человека в центр мироздания не могла не отразиться на трансформации образа «транзи», отринув средневековый принцип собственного отрицания и направив общий вектор на прославлении личности. Это наиболее отчетливо проявляется в одной из самых известных скульптур, по-новому воспроизводящих форму «транзи» — памятнике Рене де Шалону 1544 года (Илл. 11), установленному в церкви Сент-Этьен в Бар-ле-Дюк. Доктрина всеобщей тленности пересматривается здесь как необходимый шаг к возрождению. Отвратительный труп с его рваной свисающей с костей плотью стоит прямо, а рука, сжимающая сердце, протягивает его вверх к небу. Этот жест преданности Богу выражает свою уверенность в последующем воскресении мертвых. В этом случае жесты имеют определенную патетическую интерпретацию, которую можно трактовать как веру — обращенный вверх взгляд, надежду — прижатую к груди правую руку, любовь — вознесенное к Богу сердце. Таким образом, скульптура сама становится символом вечной жизни, что вновь возвращает нас к положительной символике надгробных памятников XIII – начала XIV веков. Пессимистическое напоминание о человеческой смертности было преобразовано в положительное подтверждение вечной жизни. «Транзи сыграли жизненно важную роль в выражении надежды на спасение души умершего, роль, которая сама по себе эволюционировала от символа смирения и раскаяния умершего до символа самого воскресения его тела» [4, p. 53]. На примере памятника Рене де Шалону можно зафиксировать, как была отринута одна из главных доктрин, напоминание о которой красной нитью проходило как в гробницах «транзи», так и во всех сериях «Плясок Смерти» - кадавр больше не является пассивной пищей для червей, но активно утверждает свою веру.

Еще одно главное отличие от традиционных лежащих надгробных скульптур предшествующих столетий заключается в том, что памятник установлен вертикально, а динамичные элементы придают некоторое сходство с фигурами «Плясок Смерти», но с

одной существенной разницей. В их длинной веренице танцоров мы не найдем столь возвышенного и обоснованного пафоса, присущего «транзи» Рене де Шалона. И только в середине XIX века можно будет вновь увидеть драматически-философскую интерпретацию смерти в серии «Плясок» Альфреда Ретеля, когда ее образ будет переживать новый яркий расцвет.

Подводя итог можно сделать вывод, что анализируя развитие иконографии Плясок Смерти, мы имеем дело с совокупностью множества факторов. Если от «Легенды о трех живых и трех мертвых», подкреплённой литературными источниками «Пляски Смерти» унаследовали оживленный образ кадавров, скульптуры «Транзи» дают мертвый эквивалент, отрицающий надежду на воскрешение в момент его созерцания. Изображение скелета, менее отталкивающие в визуальном плане появится позднее и, как итог, получит собственную интерпретацию. Полностью перевернувшие представление о надгробных памятниках скульптуры «транзи», тип которых был рожден как один из результатов страшных потрясений прошедших по Европе эпидемий, стали первым именно средневековым шагом к наглядности проклятия плоти как материальным оковам Души, шагом, в духовном плане в конечном итоге приведшим к появлению иконографии «Плясок Смерти».



Иллюстрация 1. Надгробие сэра Джона Голафра. (фрагмент). Файфилд, Осфордшир. 1442.

Источник

изображения:

https://ru.fishki.net/picsw/082012/17/post_anti/nadgrobiya/nadgrobiya-0023.jpg



Иллюстрация 2. Надгробие Вольфганга фон Шлейнитца, 1523 г. Массейн. Церковь св. Афра.

Источник изображения:

https://picryl.com/media/12593-meissen-1911-grabmal-in-den-kreuzgangen-des-franziskaner-klosters-bruck-0170f6?__cf_chl_tk=I5Z2Le5xemCE0EV1AvB6pCNHjkY0_dXR4VvqIL0ns7I-1730712193-1.0.1.1-MQ57zonzIMi_IWig3gyEKbDQS0dn0jw3ivC68JoEnI0

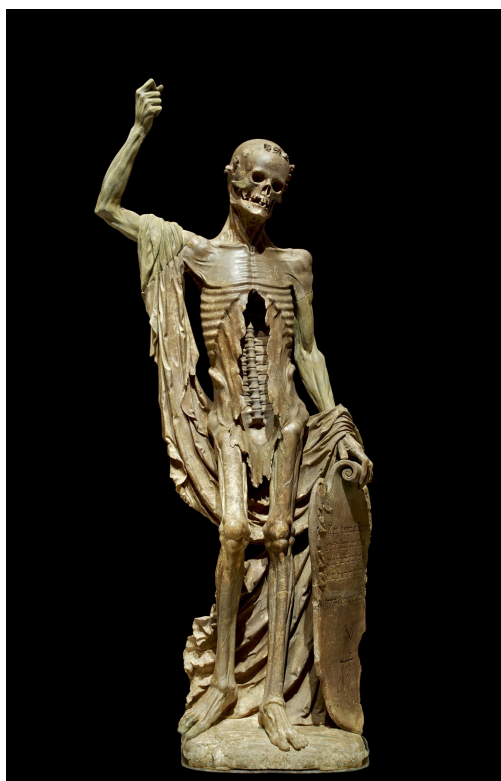


Иллюстрация 3. Статуя Смерти-транзи с кладбища Невинных в Париже. ок. 1530 г. Париж. Лувр.

Источник изображения: <https://pixy.org/src/477/4774257.jpg>



Иллюстрация 4. «Князь мира сего» (Искуситель). Статуя портала собора в Стасбурге. XIII в. Фото автора.



Иллюстрация 5. «Госпожа мира» (Фрау Вельт). Вид сзади. Собор в Вормсе. XIII в. Фото автора.



Иллюстрация 6. Надгробие Франсуа и Де Ла Сарра. 1363 г. Церковь Ла-Сарра, кантон Во, Швейцария.

Источник

изображения:

https://moodle2.units.it/pluginfile.php/333266/mod_resource/content/1/François%20de%20la%20Sarraz_pietra%20sepolcrale_1363.jpg



Иллюстрация 7. Бронзовая надгробная плита brass Вультера Купмана из Собора Спасителя в Брюгге. 1387 г. 251.46 x 133.4 см., Лондон. Музей Виктории и Альберта.

Источник изображения: <https://collections.vam.ac.uk/item/O1054531/brass-rubbing-unknown/?carousel-image=2018KT0706>



Иллюстрация 8. Памятник «транзи» кардинала Жана Ла Гранжа. 1403 г. Авиньон. Музей Петит Палас.

Источник изображения: <https://corps.crac.bzh/1/16/3/img/1.16.3.2.jpg>



Иллюстрация 9. Двойная гробница архиепископа Генри Чичеле. 1424–1426 гг. Кентерберри. Кафедральный собор.

Источник изображения:

<https://forum.arimoya.info/attachments/tombchic-jpg.73762/>



Иллюстрация 10. Могильная плита Антонио Амати. XV в. Флоренция. Санта Тринита.

Источник

изображения:

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/9/9c/Santa_trinita%2C_controfacciata%2C_lastra_tombale_di_giovanni_di_antonio_amati%2C_attr._ad_antonio_del_Pollaiolo.JPG



Иллюстрация 11. Лижье Ришье. Транзи Рене де Шалона. Бар-ле-Дюк. ок. 1547 г. Церковь Сент-Этьен.

Источник

изображения:

<https://i.pinimg.com/736x/19/c9/f5/19c9f59bb074ee30afd6efa107c84085.jpg>

Библиография

1. Mâle E. L'art religieux de la fin du moyen âge en France. Paris: A. Colin, 1908. 558 p.
2. Арьес Ф. Человек перед лицом смерти / пер. с фр. В. К. Ронина. М., Прогресс Академия, 1992. 536 с.
3. Panofsky E. Tomb Sculpture: Four Lectures on Its Changing Aspects from Ancient Egypt to Bernini. New York: H.N. Abrams. 1964. 319 p.
4. Cohen K. Metamorphosis of a death symbol: The Transi tomb in the late Middle Ages and the Renaissance. Berkeley: Univ. of California press, 1973. 315 p.
5. Откровение Иоанна Богослова. Апокалипсис. СПб.: Вита Нова. 2015. 288 с.
6. Caciola N. Revenants and Ritual in Medieval Culture. // Past & Present. 1996. No. 152. Pp. 3–45.
7. Dordevic J. Made in the skull's likeness: of transi tombs, identity and memento mori. Journal of Art Historiography. Birmingham. 2017. No. 17. Pp. 1–19.
8. Morganstern A. The La Grange Tomb and Choir: A Monument of the Great Schism of the West // Speculum, Jan., Vol. 48. 1973. No. 1. Pp. 52–69.
9. Канторович Э. Два тела короля: исследование по средневековой политической теологии / пер. с англ. М. А. Бойцова, А. Ю. Серегинной, М.: Институт Гайдара, 2014. 744 с.
10. Park K. The Life of the Corpse: Dissection and Division in Late Medieval Europe. Journal of the History of Medicine and Allied Sciences 50. 1995. Vol. 50. Pp. 111–132.
11. Bauch K. Das mittelalterliche Grabbild: Figürliche Grabmal der 11. bis 15. Jahrhunderts in Europa. Berlin, New York: de Gruyter, 1976. 396 p.

12. Bass M. The transi tomb and the genius of sixteenth-century Netherlandish funerary sculpture. // *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek (NKJ) / Netherlands Yearbook for History of Art*. 2017. Vol. 67. Pp. 160–187.
13. Binski P. *Medieval Death: Ritual and Representation*. London. British Museum Press. 1996. 224 p.

Результаты процедуры рецензирования статьи

В связи с политикой двойного слепого рецензирования личность рецензента не раскрывается.

Со списком рецензентов издательства можно ознакомиться [здесь](#).

В журнал «Культура и искусство» автор представил свою статью «Иконография скульптуры «транзи» и ее влияние на образы «Плясок Смерти»», в которой проведено исследование вариативности средневекового образа смерти в местах погребения и предметах изобразительного искусства.

Автор исходит в изучении данного вопроса из того, что появившаяся в конце XIV века в северной части Европы и практически исключенная из итальянского искусства гробница «транзи» дает интерпретацию смерти как мрачную реалистичную картину физического разрушения в отличие от кадавров «Плясок Смерти», в которых покойные лица и идеализированная безмятежность образов передавали ощущение смирения и богобоязненности, надежду на спасение и уверенность в Божьей милости.

В соответствии с поднимаемыми в статье проблемами цель исследования заключается в изучении трансформации образа смерти в средневековом религиозном искусстве.

Методика исследования строится на основе комплексного подхода, включающего в себя как общенаучные методы описания, анализа и синтеза, так и компаративный, семиотический, стилистический и иконографический анализ. Теоретической основой исследования выступают труды таких ученых как Канторович Э.Х, Бински П., Коэн К., Ваух К. и др. Эмпирической базой служат образцы средневековой скульптуры, итальянских и немецких надгробий.

К сожалению, в статье отсутствует теоретическая составляющая исследования: во введении отсутствует постановка проблемы, автором статьи не представлена информация по актуальности и научной новизне исследования. Не проведен библиографический анализ, не представлено исследование степени научной проработанности изучаемой проблематики. Вследствие отсутствия данных материалов затруднительно делать заключение о научной новизне исследования и его теоретической значимости. Практическая значимость может состоять в возможности применения результатов исследования при анализе и атрибуции предметов средневекового религиозного искусства аналогичного типа.

Автор прослеживает истоки европейской надгробной скульптуры до этрусских гробниц. Однако, как отмечает автор, средневековые надгробные ансамбли являлись частью общей церковной архитектуры и воспринимались в тесной связи с окружающим пространством, что символизировало быстротечность жизни, призыв к покаянию и просто страх наказания за грех. Изображение «Плясок смерти» имело подобную функцию и символику.

Автор объясняет стремительную популяризацию образов «транзи» и «Пляски Смерти» такими социокультурными факторами как эпидемия чумы в Европе середины XIV века и учение катаров о греховности всего материального.

На примере стилистического и иконографического анализа скульптур «Искуситель», «Фрау Вельт», «транзи» Франсуа де ла Сарры церкви Ла-Сарраз кантона Во в Швейцарии, гробницы французского кардинала Ла Гранжа в Авиньоне, погребальных

плит («Брасс»), изображений смерти и мертвого человека в «Плясках смерти» и в «Легенде о трех живых и трех мертвых», автор выделяет одну существенную основу: они все объединяются понятием двойника.

Автор отмечает и различие в восприятии образов «транзи» современным и средневековым представителем: если для современного человека скульптура «транзи» представляет собой жуткое полуразложившееся тело и не является предметом дискуссий, то в период позднего Средневековья данный образ олицетворял собой символ вечной жизни, образец визуальной культуры смерти и культа памяти. Главное отличие скульптур «транзи» от традиционных лежащих надгробных скульптур предшествующих столетий автор видит в том, что памятник установлен вертикально, а динамичные элементы придают некоторое сходство с фигурами «Плясок Смерти».

В завершении автором представлен вывод по проведенному исследованию, который включает все ключевые положения изложенного материала.

Представляется, что автор в своем материале затронул актуальные и интересные для современного социогуманитарного знания вопросы, избрав для анализа тему, рассмотрение которой в научно-исследовательском дискурсе повлечет определенные изменения в сложившихся подходах и направлениях анализа проблемы, затрагиваемой в представленной статье.

Полученные результаты позволяют утверждать, что изучение особенностей трансформации религиозных художественных канонов представляет несомненный теоретический и практический культурологический интерес и может служить источником дальнейших исследований.

Представленный в работе материал имеет четкую, логически выстроенную структуру, способствующую более полноценному усвоению материала. Этому способствует и адекватный выбор методологической базы. Библиографический список исследования состоит из 13 источников, в большинстве иностранных, что представляется достаточным для обобщения и анализа научного дискурса по исследуемой проблематике. Однако автору следует оформить библиографию в соответствии с требованиями ГОСТа и редакции. Текст статьи выдержан в научном стиле.

Автор выполнил поставленную цель, показал глубокие знания изучаемой проблематики, получил научные результаты, позволившие обобщить материал. Следует констатировать: статья может представлять интерес для читателей и заслуживает того, чтобы претендовать на опубликование в авторитетном научном издании после устранения указанных недоработок.