



Валерия Косякова

Апокалипсис Средневековья

Иероним Босх • Иван Грозный • Конец Света

История и наука Рунета

Валерия Косякова

**Апокалипсис Средневековья.
Иероним Босх, Иван
Грозный, Конец Света**

«АСТ»

2018

УДК 75/76(091)
ББК 85.1

Косякова В.

Апокалипсис Средневековья. Иероним Босх, Иван Грозный, Конец Света / В. Косякова — «АСТ», 2018 — (История и наука Рунета)

ISBN 978-5-17-103542-6

Эта книга рассказывает о важнейшей, особенно в средневековую эпоху, категории – о Конце света, об ожидании Конца света. Главный герой этой книги, как и основной её образ, – Апокалипсис. Однако что такое Апокалипсис? Как он возник? Каковы его истоки? Почему образ тотального краха стал столь вездесущ и даже привлекателен? Что общего между Откровением Иоанна Богослова, картинами Иеронима Босха и зловещей деятельностью Ивана Грозного? Обращение к трём персонажам, остающимся знаковыми и ныне, позволяет увидеть эволюцию средневековой идеи фикс, одержимости представлением о Конце света. Читатель узнает о том, как Апокалипсис проявлял себя в изобразительном искусстве, архитектуре и непосредственном политическом действе.

УДК 75/76(091)
ББК 85.1

ISBN 978-5-17-103542-6

© Косякова В., 2018
© АСТ, 2018

Содержание

От автора	6
Глава 1	7
Архаичный миф о Конце света	8
Монотеистический Конец света	11
Апокалипсис Христа	15
Как устроено Откровение Иоанна Богослова	17
Альфа и Омега	51
Метаморфозы восприятия	54
Апокалипсис в картинках	57
Конец ознакомительного фрагмента.	81

Валерия Косякова

Апокалипсис Средневековья. Иероним Босх, Иван Грозный, Конец Света

В настоящем издании в качестве иллюстрированных цитат к текстовому материалу используются фоторепродукции произведений искусства, находящихся в общественном достоянии, а также фотографии, распространяемые по лицензии Creative Commons.

Автор книги – Валерия Косякова, кандидат культурологии, член Ассоциации искусствоведов, специалист в области визуальных исследований и культуры Средневековья, преподаватель РГГУ

От автора

Эта книга рассказывает о важнейшей, особенно в средневековую эпоху, категории – о Конце света, об ожидании Конца света. Главный герой, как и основной образ, этой книги – Апокалипсис. Однако что такое Апокалипсис? Как он возник? Каковы его истоки? Почему образ тотального краха стал столь вездесущ и даже привлекателен? Что общего между Откровением Иоанна Богослова, картинами Иеронима Босха и зловещей политической деятельностью Ивана Грозного? Обращение к трём персонажам, остающимся знаковыми и ныне, позволяет увидеть динамику средневековой идеи фикс, одержимости представлением о Конце света. Будучи сначала мифом, устным преданием, это представление постепенно подогревается проповедью, затем скрепляется письмом, превращается в текст, названный «Апокалипсисом» и обретший вскоре статус канонического. Это могущественное и образное пророчество влияет на умы и воображение, заставляя людей бояться, грезить и создавать зримый эквивалент кошмарных картин неминуемого будущего, описанных автором «Откровения». Изобразительный канон формирует ещё одно измерение идеи Конца времён, всё более обрастающей «плотью». Апокалипсис приближается вплотную к человеку, сжимает вокруг него кольцо, становясь реальным, настоящим, действительным. Представление, подкреплённое текстуальным и визуальным канонами, вступающими в диалектическое взаимодействие и взаимовлияние, становится мощнейшим интеллектуальным орудием, порождая особый идеологический дискурс. Наконец представление, миновав стадии мифа, грёзы, текста, изображения, превращается в непосредственные политические действия государственного масштаба, реализующиеся русским царём.

Концепция апокалипсиса – один из базовых алгоритмов европейской культуры. Эта концепция беспокоила не только христиан на заре новой эры, теологов и простых верующих, но также и мыслителей новой формации – от Исаака Ньютона до Стивена Хокинга. Множество художественных (и не очень художественных) современных произведений (текстов, фильмов, игр) и массового, и элитарного характера, не могут обойтись без включения эсхатологического кода. В тяжкие времена невзгод, кризисов разнообразного толка, культурных депрессий, революций – этот код снова обретает силу и символическую значимость. «Мастер и Маргарита» Михаила Булгакова или «Золотой телёнок» Ильи Ильфа и Евгения Петрова, «Доктор Живаго» Бориса Пастернака или «Москва – Петушки» Венедикта Ерофеева, романы Юрия Мамлеева или Виктора Ерофеева, «Альтист Данилов» Владимира Орлова или «Лёд» Владимира Сорокина и т. д., – русская литература XX века особенно переполнена апокалиптическими образами, явленными в прямых либо завуалированных аллюзиях, травестийных либо весьма своеобразных интерпретациях фигур эсхатологического кода, не говоря уже о рецепции и рефлексии утопического мессианства и роли Руси/России в судьбах мира.

Все иллюстрации, данные в книге, возможно увеличить и рассмотреть подробнее благодаря возможностям сети Интернет – для этого иллюстрации снабжены подробными библиографическими данными. Список источников в конце книги и набор постраничных примечаний могут направить особо вездливого читателя на поиски более подробных толкований, объяснений, не вошедших в данную книгу.

Завершая краткие вступительные слова, автор выражает бескрайнюю благодарность всем тем людям, которые сделали возможным появление сего труда в печати.

Глава 1

Апокалипсис навсегда

С чего начать повествование об апокалипсисе? Не с того ли, что представление о Конце света является неременной частью любой культуры искони и поныне? Формы репрезентации этого представления многообразны: от эсхатологического мифа древнего народа или архаического предмета культа в витрине музея до новейшего киноблокбастера с морализаторским подтекстом, изображающего мир на пороге исчезновения. Расхожие разговорные формулы «апокалиптический пейзаж», «апокалиптично» или «постапокалипсис» выражают идею финальности, запустения, отчаяния. Многие литературные тексты XX–XXI вв. повествуют об упадке семьи, страны, экзистенциальных кризисах героев, ощущении конца истории, заката цивилизации, «смерти автора», «смерти читателя», «смерти субъекта» и т. д. – даже если «апокалипсис» и не становится магистральной темой подобного рода произведений, то зловеще проступает в них меж строк, рождая тревожную атмосферу. Что же такое апокалипсис? Означают ли метаморфозы истории, энтропия социальных формаций, войны, кризисы и обречённость человека на смерть через всеобщий эсхатологический знаковый код или же это сугубо европейская черта культуры, сконструированная христианской догматикой? Можем ли мы сказать, что апокалипсис – это рациональная универсалия, или же это бессознательная сублимация потаённых человеческих тревог, страхов и фантазмов? Как бы то ни было – артефактов, включённых в апокалиптическую образную систему, неисчислимо количество, а исследовательское поле бесконечно.

Представления о Конце света уходят своими корнями в архаические культуры. Эсхатологические (от др. – греч. *εὐχάρον* – «конечный», «последний» и *λόγος* – «слово», «знание») мифы и легенды повествуют о фатальных катастрофах и природных катаклизмах, стирающих род человеческий с лица земли. Многие мифологические системы описывают создание, рождение мира, устройство порядка-космоса, борьбу с хтоническими существами, подвиги героев. Но если у бытия или у жизни было богоданное начало, то, по логике мифа, неминуем и финал: как приходит к концу всякая жизнь, так и мироздание в *последние* времена обернётся в тот же хаос, из которого было создано. В верованиях племени кай (Новая Гвинея) описывается творец Маленгфунг – сотворив мир и человека, он удалился на край света, за горизонт, и погрузился в сон. Каждый раз, когда он поворачивается во сне, земля содрогается, но, когда он проснётся и встанет, небо упадёт на землю и будет разрушено всё живое. На одном из Каролинских островов засвидетельствовано предание, что творец однажды уничтожит человечество за грехи, однако боги продолжают жить, и это предполагало новое сотворение мира. Предание с другого Каролинского острова повествует о творце, который затопит остров, когда его сыну наскучит заниматься людьми. А племя негритании на Малаккском полуострове рассказывает об уничтожении мира богом грозы Кареем за неуважение к его воле. Поэтому во время грозы туземцы пытаются предотвратить катастрофу, принося кровавые искупительные жертвы. Несмотря на то что катастрофа будет всеобщей, за ней последует новое творение¹.

Архаичный миф о Конце света

Большинство мифов Новой Гвинеи, Мезоамерики, индейцев, других архаичных и первобытных культур, повествуя о Конце света, предполагают циклическую структуру: мир уничтожается богом из-за каких-то ритуальных нарушений или из-за старости и усталости самого мира, однако за глобальной, чаще всего природной, катастрофой, следует новое творение. По верованиям ацтеков, например, мир разрушался уже три или четыре раза, и в будущем ожидается четвёртое (или пятое) разрушение, связанное с исчезновением Солнца и тотальным потопом, после которого, тем не менее, выживет одна благочестивая пара людей. А индейское племя чокто верило, что мир, уже претерпевший потоп, будет разрушен огнём, но души умерших вернуться, кости обростут плотью и воскресшие люди вновь окажутся в местах своего бывшего обитания². Можно встретить подобный миф и у эскимосов: люди воскреснут, обретя жизнь от своих костей (верование, характерное для охотничьих племён). Вспомним и древних египтян, столь тщательно создававших мумии: они консервировали в отдельных баночках каждый орган умершего, вставляли глаза, раскрашивали антропоморфные саркофаги, – и всё это ради того, чтобы душа после смерти не заблудилась и вернулась, узнав и оживив своего хозяина.

Архаичные мифы в разных вариантах представляют идею, присущую картине мира своей эпохи. Это идея об обновлении природных циклов, обновлении жизни земли, очищении людского рода от накопившегося греха. Мифы, легенды и предания рассказывают об уничтожении человечества (частичном либо полном), они несут в себе позитивную идею бесконечности бытия, потому что за умерщвлением следует возврат на круги своя: после гибели ветхого мира родится новый. Поэтика мифа предполагает мышление по аналогии: как человеческое существо рождается, взрослеет, стареет и умирает, так и мир проходит подобный витальный цикл. Чаще всего после Конца света, приходящего как потоп или другая глобальная катастрофа, губящая людей, выживает пара, мужчина и женщина, от которых вновь берёт начало род человеческий, или само божество создаёт новый мир.

Древнейший миф об уничтожении человечества потопом письменно зафиксирован в шумеро-аккадской культуре задолго до возникновения Библии. К 3 тыс. до н. э. относится частично уцелевшая глиняная табличка из города Ниппура, рассказывающая о всемирном потопе³: некое божество (скорее всего, Энки – божество, отвечающее за землю и воды) сообщает остальным богам о своём желании сохранить человечество, надеясь, что спасшиеся воздвигнут храмы и сделают свои города религиозными центрами. За исключением одного правителя – Зиусудра, шумерского прототипа библейского Ноя, – весь мир погряз во грехе, не почитая богов. По наущению свыше Зиусудра строит корабль, на котором спасается от потопа: *«Все бури с небывалой силой разбушевались одновременно. И в тот же миг потоп залил главное святилище. Семь дней и семь ночей потоп заливал землю. И огромный корабль ветры носили по бурным водам. Потом вышел Уту (бог солнца), тот, кто даёт свет небесам и земле. Тогда Зиусудра открыл окно на своём огромном корабле. И Уту, герой, проник своими лучами в огромный корабль. Зиусудра, царь, простёрся перед Уту. Царь убил для него быка, зарезал овцу»*⁴. О потопе также рассказывается и в шумеро-аккадско-вавилонском «Эпосе о Гильгамеше» – одном из древнейших сохранившихся литературных произведений в мире, ранние фрагменты которого относятся к 2 тыс. до н. э.

В Индии учение о разрушении вселенной было известно уже с ведийских времен (2000–1500 гг. до н. э.). В комментариях к Ведам (Брахманах) и древних былинах (Пуранах) получила развитие идея о четырёх поколениях мира – югах. В своём первом поколении (Крита-юга) мир более совершенен, нежели в последующих. С приходом последующих юг человек

мельчает духовно и физически: регрессирует мироустройство, хилеет разум и тело, сокращается длительность жизни. Божественные сутки продолжительностью 8,64 млрд лет состоят из «дня Брахмы» (кальпа: санскр. *kalpa* – «порядок», «закон») и «ночи Брахмы» (пралая: санскр. *pralaya* – распад, растворение). Махакальпа (жизнь Брахмы: 100 божественных лет) и сопровождающая её махапралая (санскр. *mahapralaya* – великий распад) складываются в более грандиозный циклический виток. При этом великий распад не окончателен и неизбежно сменяется новым зарождением (сарга: санскр. *sarga*, от корня *srj* – выпускать из себя, испускать).

Буддизм предполагает аналогичную цикличность времени, поэтапное регрессивное угасание вселенной. Буддийский период махакальпы сменяется разрушением всех миров, включая мир людей. Крах миров происходит от низшего к высшему. Сначала ветшают и рушатся самые «долгосрочные» и ужасные ады (существует теория, согласно которой эти разрушения будут происходить из-за того, что в адах никто больше не будет рождаться, так как в мироздании больше не будет «злостных» нарушителей кармических законов). Следом за низшими мирами начнут рушиться миры людей. Когда и они превратятся в прах, миры богов и полубогов также начнут гибнуть, и в конечном итоге даже дворцы небожителей разрушатся. С завершением цикла всё мироздание уничтожается. Затем, через огромный промежуток времени, вселенная развёртывается вновь. Черета махакаल्प считается в буддизме бесконечной и не имеющей начала.

Мифы Древнего Египта также рассказывают об уничтожении и возрождении человеческого рода. Но уникальными памятниками этой культуры стали «Тексты пирамид» (Древнее царство – XXIV–XXII вв. до н. э.), «Тексты саркофагов» (Среднее царство – XXI–XVII вв. до н. э.) и «Книга мёртвых» (Новое царство – XVI–XII вв. до н. э.), повествующие не о всеобщей, а об индивидуальной смерти. Изначально заупокойные тексты, которые должны были обеспечить царю благодатную жизнь за дверью гроба, читались вслух, потом стали переноситься на саркофаги придворных и вельмож и, наконец, на папирусы, украшенные рисунками с изображением сцен погребения, заупокойным ритуалом, посмертным судом. Так появилась «Книга мёртвых» – сложносоставной религиозно-магический сборник, формировавшийся в течение веков. Сакральные тексты, где этическое учение переплеталось с древней магией, включали различные произведения, связанные с загробным культом. В знаменитой 125-й главе «Книги» описывается посмертный суд Осириса над умершими, перешедший в изображение на стенах гробниц, а затем – на саркофагах, и постепенно ставший сюжетом древнеегипетского иконографического канона. Коронованный Осирис, царь и судья потустороннего мира, изображался сидящим на троне, с жезлом и плетью в руках – знаками царской власти. Над ним восседали боги. В центре зала суда стоят весы, на которых боги Тот и Анубис взвешивают сердце – символ души покойного. В 30-й главе покойник просит своё сердце не свидетельствовать на суде против себя же. Итак, на одной чаше весов находится сердце (душа, совесть) – лёгкое или обременённое грехами, а на другой – истина в виде пера богини Маат или её фигурки. Если человек вёл на земле праведный образ жизни, то его сердце и перо весят одинаково, если грешил, то сердце перевешивало. Оправданного покойного отправляли в загробный рай, грешника поедало чудовище Амаат (существо с головой крокодила и совмещающее черты льва и гиппопотама). Подсудимый говорил длинную оправдательную речь своим судьям и своеобразным присяжным: *«Вот я пришёл к тебе, владыка правды; я принёс правду, я отогнал ложь. Я не творил несправедливого относительно людей. Я не делал зла. Не делал того, что для богов мерзость. Я не убивал. Не уменьшал хлебов в храмах, не убавлял пищи богов, не исторгал заупокойных даров у покойников. Я не уменьшал меры зерна, не убавлял меры длины, не нарушал меры полей, не увеличивал весовых гирь, не подделывал стрелки весов. Я чист...»*⁵ (см. рис. 1).

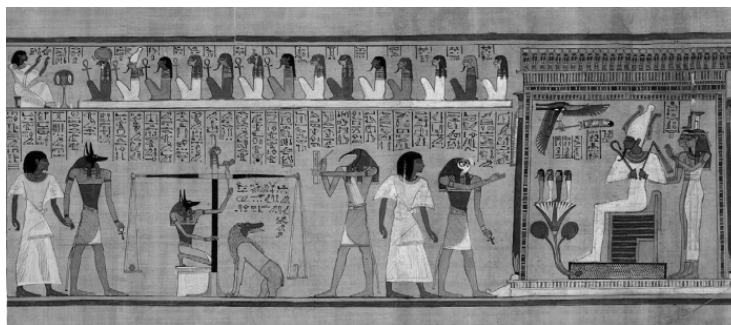


Рис. 1. Слева изображено, как бог Анубис (с телом человека и головой шакала) ведёт почившего на суд, означенный весами, затем подсудимый предстаёт со своим оправдательным словом перед Осирисом. Композиция суда отдалённо напоминает христианскую иконографию, но о непосредственном заимствовании судить сложно: хотя о «Книге мёртвых» и было известно в Средневековье, её содержание смогли дешифровать только в XIX–XX вв. Папирус Хунефера, 1310–1275 гг. до н. э. Лондон. Британский музей. ЕА 9901.

Историю упадка человечества рассказывают и неотъемлемые от западноевропейской культуры мифы Древней Греции. Гесиод в поэме «Труды и дни» представляет мир как последовательную деградацию, происходящую в течение пяти эпох. Первая эпоха – «золотой век» при титане Кроносе – была своего рода раем: люди жили долго, никогда не старели, и их существование казалось подобным существованию богов, но далее человечество двигалось по нисходящей: серебряный, медный, героический, железный века. С приходом каждого нового века жизнь, и это казалось закономерным, ухудшалась. Гесиод полагал, что живёт не в лучшую эпоху старости мира: героические времена прошли, мир, некогда получивший импульс, истратил свою энергию, и Зевс погубит этот мир, когда дети будут рождаться седыми. Гераклит считал, что в итоге мир должен быть уничтожен огнём. Платон в «Тимее» в качестве альтернативы приводит уничтожение мира потопом.

Не только на благодатном юге, но и на севере человечество задумывалось о Конце света. В столь притягательной для киноэкранизаций германо-скандинавской мифологии яркий эсхатологический образ представлен в картинах сражения вселенского масштаба, описанных в Эддах. Мёртвая провидица Вёльва, вызванная Одином из могилы, предсказала последний день существования мира – Рагнарёк. Перед его наступлением начнётся нарушение родовых норм, кровавые распри родичей, моральный хаос. В «Речах Вафтруднира», «Старшей Эдде» и «Младшей Эдде» упоминается также трёхгодичная «великанская зима», предшествующая Рагнарёку. Согласно пророчеству, в день Рагнарёка чудовищный волк Фенрир освободится от своих оков, проглотит Солнце, погрузив мир во тьму – и тогда море выйдет из берегов, а из глубин всплывёт мировой змей Ёрмунганд. К этим чудовищам примкнут огненный великан Сурт с пылающим мечом, выжигающим землю, повелительница загробного царства Хель и коварный бог огня Локи вместе с великанами. Приплывёт корабль мертвецов. Войско сынов Муспелхейма проскачет по радужному мосту Биврёст, который при этом разрушится. Против воинства выступят все асы во главе с Одином. В финальной битве погибнут и Один, и Фенрир, падёт и Тор, и змей Ёрмунганд, и все остальные тоже погибнут, поскольку зло и добро не могут победить друг друга. Тогда великан Сурт всей своей мощью огня разрушит землю, закончив таким образом битву Тьмы и Света. Но за гибелью мира последует его возрождение: выживут и поселятся в долине богов (в центре Асгарда) сыновья Одина и сыновья Тора. Выживут, укрывшись в роще, женщина Лив и мужчина Ливтрасир, которые вновь дадут начало человеческому роду.

Монотеистический Конец света

Эсхатология древнейших верований циклична, в отличие от религий авраамических (иудаизм, христианство, ислам) с линейной концепцией, в которой время мира подобно стреле, выпущенной Богом и стремительно летящей к своей окончательной эсхатологической цели.

Согласно Библии, начало мира и существования человечества также относится к своеобразному «золотому веку», но с нарушением воли Бога жизни Адама и Евы в земном раю приходит конец. Затем следует деградация рода человеческого, заканчивающаяся потопом. После «ритуального очищения водой» с родом Ноя начинается новая жизнь. Однако до Авраама истинный Бог скрыт от человека. Окончательно отношения между Богом и человеком закрепляются на скрижалях завета, данных Моисею. Пришествие пророка знаменовало начало эсхатологического времени. Иудеи в момент дарования Торы достигли высочайшего духовного уровня, но поклонение золотому тельцу, вопреки божественным заветам, помешало наступлению мессианской эры. Богоизбранный народ был вынужден продолжить ожидание истинного мессии, которым для них не стал Иисус из Назарета.

В разных доктринах авраамических религий взгляд на эсхатологию варьируется. Некоторые иудейские и исламские тексты говорят о фатальной ошибке или катастрофе, произошедшей в процессе творения мира, отчего в нём всегда присутствует элемент несовершенства и распада. Христианское же учение содержит мысль, что Царствие Божие уже находится среди верующих (Лк. 17:21), поэтому христианскому восприятию времени присуще перманентное ощущение Конец света: *«тот без сомнения благоискусен, кто ежедневно ожидает смерти, а тот свят, кто желает её на всякий час»*⁶. Кульминационным средоточием такого ощущения становится идея Второго пришествия Христа и апокалипсис. В религии иудеев и христиан Конец света произойдёт единожды, поскольку и мир был сотворён только один раз. В иудео-христианском мифе время линейно и необратимо. Эсхатология обнаруживает сакральную значимость человеческих деяний: люди будут судимы по своим поступкам. После Страшного суда только праведники, верующие в Священное писание, обретут вечное блаженство.

Иудео-христианская парадигма вносит в историю культуры новые представления о времени мирском и божественном, воссоединяющихся в неизбежном грядущем событии, когда горнее и дольнее сойдётся в единой точке – апокалипсисе. Христианская темпоральность разрывает замкнутый круг архаичных временных циклов и стремительно несётся вперёд, подобно всаднику-копыеносцу, страждущему краха или триумфа, к своей наивысшей предначертанной цели – Концу концов, Страшному суду, к месту встречи человека и Бога.

Пророчества о Конце света будоражили умы теологов как на заре христианской эры, в Средние века, так и в Новое время – вплоть до наших дней. Даже полностью секуляризованные апокалиптические знаки, символы и образы, если и не кажутся ныне важнейшими, то по-прежнему обеспечивают связь с фундаментальными культурными кодами.

Эсхатологические представления присутствуют во многих мифах и верованиях, но Апокалипсис как особый жанр литературы восходит к иудейской и раннехристианской традиции, описывающей полученное тайновидцем, пророком, откровение о событиях, символах, потустороннем мире, недоступном восприятию большинства обычных людей. Центральной идеей Апокалипсисов становится аллегорическое, образное изображение будущего и Конец света.

Понятие «Апокалипсис» (греч. *ἀποκάλυψις* – откровение, раскрытие (тайн), латинский синоним – *revelatio*) впервые было использовано в конце I века Иоанном Богословом для обозначения специфического жанра откровения. Термин пришёлся по вкусу аудитории и закрепился в названиях последующих апокалиптических сочинений. Тем не менее, признаки жанра апокалипсиса относят к более ранним произведениям, а его возникновение связывают с иудейской литературной средой середины II века до Рождества Христова.

Почему же возник специфический жанр, описывающий бедствия, язвы, кары, смерть и страдания людей, с одной стороны, и обещание спасения и блаженств праведникам – с другой?

Все эпохи, а в особенности эпохи неблагополучные и времена перемен, сублимируются и концентрированно отражают себя как в фольклоре, сказаниях и легендах, так и в произведениях искусства и героях, рождённых выдающимися авторами этих эпох. Нередко в народном сознании и творчестве пассионарные исторические фигуры: патриарх Никон, Пётр I, Наполеон, Ленин, Сталин и т. д., – осмысляются как Антихрист или как всадники апокалипсиса, явившиеся в мир незадолго до Страшного суда. Вместе с тем, в конце XVIII – первой половине XIX вв., как предчувствие и следствие Великой французской революции и наполеоновских войн, появляется вызывающая проза маркиза де Сада, в процессе становления романтизма вырабатывается всё больше жутких и монструозных образов, а Вертер и Фауст Гёте, Онегин Пушкина и Печорин Лермонтова становятся знаковыми фигурами – символами эпохи. Художественное осмысление бедствий и катастроф будто призвано к повторному, но уже отстранённому или даже отчуждённому переживанию уже пережитого, что позволяет человеку совладать, справиться, смириться с тем, с чем не может быть никакого примирения.

В XX веке после Первой мировой войны художники-экспрессионисты переносят на полотна искаженный внутренний мир современника, а немецкий киноэкспрессионизм выводит на экраны сонмище монстров, истолковываемых Зигфридом Кракауэром как предчувствие прихода Гитлера к власти и грядущих трагедий, спровоцированных Молохом нацизма. После Второй мировой войны субъект европейской культуры ассоциирует себя с опустошёнными героями экзистенциальной прозы Сартра и Камю.

Художественный образ всеобщего бедствия обладает очистительным, терапевтическим характером. Он может быть устрашающим, жутким или искажающим действительность, но также – принимать реакционные формы: становиться образом надежды и спасения. Например, в 30-е годы XX века в Америке появляется новый герой – супермен. Это были времена великой депрессии, беззакония, и утопические чаяния масс обрели своего избавителя, спасителя, – нового Христа, – в блюстителе закона и порядка.

Для европейской культуры художественная мета- и протоформула всякой тотальной катастрофы, – предполагающей после себя восстановление справедливости, пришествие Спасителя, Страшный суд и воздаяние каждому по делам его, – наиболее ярко и полно представлена библейским Откровением Иоанна Богослова. Однако и этот эталонный Апокалипсис имеет глубокие корни в иудейской традиции.

В результате исторических катастроф, череды разрушений, смертей и насилия, постепенно формировался жанр своеобразного утешения и воздаяния, образно даровавший надежду на освобождение от гнёта земных обстоятельств в апокалиптическом будущем. Историческая действительность не предлагала утешения и довольства иудейскому народу, узурпированному чуждыми государствами, религиями и традициями – Египтом, Вавилоном, Римом.

Утопический проект апокалипсиса давал ответы на важнейшие вопросы относительно будущего иудеев и мира в целом, а также предоставлял важнейшие императивы в связи с фатальным грядущим: кульминационные места апокалиптических сочинений рисуют картины не только наказаний грешников, не предоостергшихся от греха, но также прощения и утешения праведников.

О каких же сочинениях апокалиптического жанра идёт речь?

Раннеавраамическая эсхатология, послужившая источником вдохновения для будущих монотеистических религий, обретается в книгах пророков, созданных в период царствования первого Храма и до создания второго Храма (X–VI вв. до н. э.).

Выступая как политические и религиозные фигуры, боровшиеся против архаичных верований и языческих культов, чудотворцы и заступники, пророки и их сыны постоянно фигурируют в библейских книгах. С VIII века до н. э. к этим функциям добавляется и пропо-

ведническая: провидцы свидетельствуют о грядущих бедствиях, призывают к воздержанию, обещая избавление и загробное воздаяние. Помимо этого, сами же пророки: Амос, Осия, Исаия, начали создавать масштабные произведения, в которых предсказываются глобальные события вселенского масштаба – учение о последних судьбах мира.

Ярчайшим пророчеством эпохи первого Храма стала книга Исаии, связавшая исторические события и эсхатологические образы: нашествие ассирийцев за грехи иудейские – центральное место повествования (Ис. 7, 17, 23–24). Исаия предрекает наказание гордецам и сильным мира сего (Ис. 2, 11–15, 19), так в истории культуры возникает картина суда над целыми народами (Ис. 2:2–4), вслед же за истреблением грешников последует эпоха тотального уничтожения зла и как итог – мессианское благоденствие и обращение всех людей к истинному Богу, воцарятся мир и гармония.

У Исаии впервые появляется и образ мессии как идеального царя, выполняющего эсхатологическую миссию на земле, осуществляя премудрое царство справедливости: «...жезлом твоим поразит землю, и духом уст твоих убьет нечестивого» (Ис. 11:1–6). В так называемом «Апокалипсисе Исаии» (24–27 главы)¹ возникает аллегория зла в облике хтонического чудовища – морского левиафана, «змея прямо бегущего, и левиафана, змея изгибающегося» (Ис. 27:1) и пророчество о воскресении мёртвых (Ис. 26:19).

Последняя пророческая книга, стоящая в ряду ранних памятников и изобилующая новыми эсхатологическими образами – книга Иоилия, вероятно, созданная между двумя походами Навуходоносора на Иерусалим, в 600 году до н. э.⁷ Книга начинается с описания, пусть и стихийного, но распространённого природного бедствия – нашествия саранчи, однако по ходу повествования драматизм усиливается, разворачиваясь в трагедию эсхатологического масштаба: «Трубите трубою на Сионе и бейте тревогу на святой горе Моей; да трепещут все жители земли, ибо наступает день Господень, ибо он близок, день тьмы и мрака, день облачный и туманный: как утренняя заря распространяется по горам народ многочисленный и сильный, какого не бывало от века и после того не будет в роды родов. Перед ним пожирает огонь, а за ним палит пламя; перед ним земля как сад Едемский, а позади него будет опустошенная степь, и никому не будет спасения от него...» (Ил. 2:1–32). Иоиль пророчествует о суде Господнем: «И покажу знамения на небе и на земле: кровь и огонь и столпы дыма. Солнце превратится во тьму и луна – в кровь, прежде нежели наступит день Господень, великий и страшный». В рассуждениях Иоилия продолжает развитие образ суда над угнетавшими Израиль народами (Ил. 3:2) и свидетельство о потенциальном спасении всех верующих в Господа (Ил. 2:32) – идея, позже воплотившаяся в христианской проповеди.

К VI веку до н. э. сложились основные мотивы авраамических эсхатологий: идеи греха и искупления, образы вселенских катастроф и бедствий, предчувствие дня гнева Божьего, пришествие Мессии, Страшный Суд и будущий земной рай.

Бум апокалиптических настроений пришёлся на трагический период разрушения Иерусалимского Храма и пленения иудеев Навуходоносором. В пророчествах Иеремии представлен образ будущего избавления иудейского народа и суда над народами вражескими, а обещание нового завета в дальнейшем сыграло базовую роль в развитии христианства (Иер. 31–34).

К периоду вавилонского пленения относится и пророчество пленённого священника, создавшего в конце VI века до н. э. один из самых таинственных образов Писания – книгу Иезекииля. Описанные им эсхатологические картины отличаются впечатляющими образами и мистическими деталями, например, такими как видение воскресения мёртвых: «И сказал мне: изреки пророчество на кости сии и скажи им: «кости сухие! слушайте слово Господне!». Так говорит Господь Бог костям сим: вот, Я введу дух в вас, и оживете. И обложу вас жилами, и выращу на вас плоть, и покрою вас кожею, и введу в вас дух, и оживете, и узнаете, что Я

¹ Вероятно, эти главы более позднего происхождения, датировки разнятся между VIII и II вв. до н. э.

Господь... и когда я пророчествовал, произошёл шум, и вот движение, и стали сближаться кости,

кость с костью своею. И видел я: и вот, жили были на них, и плоть выросла, и кожа покрыла их сверху, а духа не было в них... от четырех ветров приди, дух, и дохни на этих убитых, и они оживут... так говорит Господь Бог: вот, Я открою гробы ваши и выведу вас, народ Мой, из гробов ваших и введу вас в землю Израилеву» (Иез. 37:4-13).

Иезекииль развивает тему эсхатологической войны в образе нашествия Гога и Магога – сил зла, воплотившихся во вселенской катастрофе (Иез. 38). В европейской культуре Гог и Магог стали нарицательной формулой раздоров и бедствий, повлиявшей на визуальность Средневековья. На картинах Иеронима Босха предание о вражеском народе обретает зримый эквивалент, а на русских иконах изображение народов-псоглавцев свидетельствует об апокалиптической войне, идеи которой воплотились в Опричнине Ивана Грозного.

После VI века до н. э. оформившиеся у предшествующих пророков темы, нашли отклик и развитие в книге Аггея, Захарии, Малахии. У последнего появилась новая деталь – Богом ниспосылается на землю пророк Илия с миссией приуготовления народа к Страшному суду (Мал. 4:5–6).

Эсхатологическая образность множилась и обогащалась в проповеди. После завоеваний Александра Македонского влияние греческой культуры простиралось далеко за границами античных полисов: эллинистическая эпоха привнесла новые литературные формы для иудейских пророчеств. В псевдоэпиграфическом жанре создана книга, авторство которой приписывается легендарному древнему мудрецу, упомянутому у Иезекииля, – это книга Даниила (II в. до н. э., во времена гонений Антиоха). В ней явно читается античное влияние: исторические персонажи закодированы в символических образах. Например, вредившие Израилю народы, описываются как апокалиптические звери: последний зверь (македонская держава) имеет 10 рогов, обозначающих царства преемников Александра Македонского (10 – число важнейших диадохов – полководцев и правителей после Александра), «Сын Человеческий» аллегорически изображается как иудейский народ, а функцию грозного мессии занимает архангел Михаил. Само же воскресение мёртвых становится возможным после финальной битвы добра и зла – в ходе которой зло раскроется максимально, что является необходимым условием для окончательной победы добра. Кроме того, в эллинистический период складываются неканонизированные ни иудейской, ни христианской традицией апокрифы. Их читали и переписывали, осмыслили и толковали: «Завещание двенадцати патриархов» (I в. до н. э.), «Вознесение Моисея» (предположительно I в. н. э.), «Книги Сивилл» (II в. до н. э. – IV в. н. э.), важнейший из апокрифов – «Книга Еноха» (влиятельная на раннехристианскую литературу, его яркая образность описывает Страшный Суд, на котором будут судимы и наказаны также и ангелы, восставшие и отпавшие от Бога, – идея, впоследствии развитая в средневековой литературе; предположительно III–I вв. до н. э.).

Столь острое развитие апокалиптической литературы в иудейской среде связано с рядом культурно-исторических событий: преследования евреев со стороны Селевкидов, экспансия римлян, восстание Маккавеев, восстание Бар Кохбы и самое важное – разрушение сакральнейшего места – Иерусалимского Храма. Эпоха выводила на мировую авансцену не просто новые образы и бедствия, но новых героев, христианскую религию.

Апокалипсис Христа

К 20–30 гг. н. э. относится мессианская проповедь Иисуса из Назарета, в которой эсхатология занимала чрезвычайно важное место. Безусловно, Иисус представлен как апокалиптический пророк, возвещавший о конце мира, покаянии перед апокалиптической битвой, спасении верой.

Эсхатологическая проповедь Христа, сначала передававшаяся как устная традиция, к концу I века была зафиксирована в Евангелиях. Вероятно, многие изречения Христа в I веке воспринимались как пророчества о Конце света: *«И сказал им: истинно говорю вам: есть некоторые из стоящих здесь, которые не вкусят смерти, как уже увидят Царствие Божие, пришедшее в силу»* (Мк. 9:1). Впоследствии же эти смыслы ушли, уступив место новым толкованиям.

В словах Христа накануне ареста, вдохновлённых книгами пророков Захарии, Даниила, Исаии, Иезекииля, вырисовывается апокалиптический сценарий. Эта речь представлена в Евангелии от Марка и с вариациями у Матфея и Луки: *«Иисус сказал ему в ответ: видишь сии великие здания? Все это будет разрушено, так что не останется здесь камня на камне»* (Мк. 13:2). И далее: *«Отвечая им, Иисус начал говорить: берегитесь, чтобы кто не прельстил вас, ибо многие придут под именем Моим и будут говорить, что это Я; и многих прельстят. Когда же услышите о войнах и о военных слухах, не ужасайтесь: ибо надлежит сему быть, – но это еще не конец. Ибо восстанет народ на народ и царство на царство; и будут землетрясения по местам, и будут глады и смятения. Это – начало болезней. Но вы смотрите за собою, ибо вас будут предавать в судилища и бить в синагогах, и перед правителями и царями поставят вас за Меня, для свидетельства перед ними... Предаст же брат брата на смерть, и отец – детей; и восстанут дети на родителей и умертвят их. И будете ненавидимы всеми за имя Мое; претерпевший же до конца спасется. Когда же увидите мерзость запустения, реченную пророком Даниилом, стоящую, где не должно, – читающий да разумеет, – тогда находящиеся в Иудее да бегут в горы; а кто на кровле, тот не сходи в дом и не входи взять что-нибудь из дома своего; и кто на поле, не обращай назад взять одежду свою. Горе беременным и питающим сосцами в те дни. Молитесь, чтобы не случилось бегство ваше зимою. Ибо в те дни будет такая скорбь, какой не было от начала творения, которое сотворил Бог, даже доныне, и не будет. И если бы Господь не сократил тех дней, то не спаслась бы никакая плоть; но ради избранных, которых Он избрал, сократил те дни. Тогда, если кто вам скажет: вот, здесь Христос, или: вот, там, – не верьте. Ибо восстанут лжехристы и лжепророки и дадут знамения и чудеса, чтобы прельстить, если возможно, и избранных. Вы же берегитесь. Вот, Я наперед сказал вам все. Но в те дни, после скорби той, солнце померкнет, и луна не даст света своего, и звезды спадут с неба, и силы небесные поколеблются. Тогда увидят Сына Человеческого, грядущего на облаках с силою многою и славою. И тогда Он пошлет Ангелов Своих и соберет избранных Своих от четырех ветров, от края земли до края неба. От смоковницы возьмите подобие: когда ветви ее становятся уже мягки и пускают листья, то знаете, что близко лето. Так и когда вы увидите то сбывающимся, знайте, что близко, при дверях. Истинно говорю вам: не преидет род сей, как все это будет. Небо и земля прейдут, но слова Мои не прейдут. О дне же том, или часе, никто не знает, ни Ангелы небесные, ни Сын, но только Отец. Смотрите, бодрствуйте, молитесь, ибо не знаете, когда наступит это время»* (Мк. 13:5-33).

После казни Христа и его Воскресения общее настроение апостолов, выражает крайнюю степень ожидания скорого возвращения Христа: *«Посему они (апостолы), сойдясь, спрашивали Его, говоря: не в сие ли время, Господи, восстановляешь Ты царство Израилю? Он же сказал им: не ваше дело знать времена или сроки, которые Отец положил в Своей власти... Сказав сие, Он поднялся в глазах их, и облако взяло Его из вида их. И когда они смотрели на небо,*

во время восхождения Его, вдруг предстали им два мужа в белой одежде и сказали: *мужи Галилейские! что вы стоите и смотрите на небо? Сей Иисус, вознесшийся от вас на небо, придет таким же образом, как вы видели Его восходящим на небо*» (Деян. 1:6-11).

Пришествие «Сына Человеческого» также описывается у апостолов (Мк. 13:26–27, Мф. 13:41–42, Мк. 14:61–62). В Евангелии от Иоанна уже напрямую говорится об участии Иисуса в Страшном суде: именно он воскресит умерших (Ин. 6:54).

Конец мира мыслится как внезапное и тотальное событие, ожидаемое апостолами. Так Апостол Павел пишет, что *«Сам Господь при возвещении, при гласе Архангела и трубе Божией, сойдет с неба, и мертвые во Христе воскреснут прежде; потом мы, оставшиеся в живых, вместе с ними восхищены будем на облаках в сретение Господу на воздухе, и так всегда с Господом будем»* (1Фес. 4:16–17). Апостол Пётр свидетельствует: *«Придет же день Господень, как тать ночью, и тогда небеса с шумом прейдут, стихии же, разгоревшись, разрушатся, земля и все дела на ней сгорят»* (2Пет. 3:10). В этом контексте Откровение Иоанна Богослова, вдохновившее создателей визуальной образности Средневековья, становится закономерным итогом всей предшествующей многовековой эсхатологической традиции.

Пророчества о Конце света встречаются в различных местах Нового Завета, поэтому выделяют «малый Апокалипсис» (эпизод в синоптических Евангелиях от Марка, от Матфея и от Луки, где Иисус говорит о «кончине века» в мерзости и запустении и о знамениях скорого пришествия Сына Человеческого) и непосредственно само

«Откровение» Иоанна². Также существуют апокалиптические тексты, вокруг которых велись неустанные споры, из-за чего они не вошли в Новозаветный канон, став апокрифами, среди которых «Апокалипсис Петра» (II в. н. э.) и «Апокалипсис Павла» (III в. н. э.), «Апокалипсис Фомы» (II–IV вв. н. э.), «Откровения Варфоломея» (средневековая компиляция), «Апокалипсис Софонии» (I в. н. э.), «Откровение пресвятой Богородицы» (VIII–IX в. н. э.).

Идеи, образы и символы Откровения Иоанна Богослова неизменно актуальны в культуре. Однако что мы знаем о тексте Апокалипсиса – памятнике, ставшем самым известным и значимым эсхатологическим произведением, помимо того, что Откровение, полученное Иоанном Богословом на греческом (но тогда принадлежавшем римской империи) острове Патмос, повлияло на умы, сердца и коллективное воображение христианской культуры?

В рукописной традиции существует не менее шестидесяти вариантов наименования данного текста, и сам текст Апокалипсиса, читаемый нами сегодня, прошёл долгий путь становления, коррекций и редакций.

Несмотря на то, что согласно христианской традиции Откровение было дано Иоанну Богослову, записавшему его, доподлинно неизвестно, кто был его автором. Традиция закрепила его за «Иоанном» – возможно, это псевдоним автора или авторов, принадлежавших к «иоанновскому кругу» или «школе», у истоков которой мог стоять сам апостол. «Иоанн» проповедовал в Малой Азии, был эрудитом, знатоком Ветхого Завета и апокалиптической литературы. Судя по всему, он был палестинским иудеем: текстологический анализ Апокалипсиса показал, что в нём встречается большое количество отступлений от классического греческого языка. На это ещё в III веке н. э. обратил внимание александрийский епископ св. Дионисий Великий, отметивший, что автор Откровения *«пишет по-гречески неправильно... и делает ошибки в языке»*⁸, а в самом тексте присутствуют семитские языковые конструкции⁹.

² Самыми ранними описаниями «конца века» в новозаветном корпусе считают именно слова Иисуса Христа, приведённые в Евангелии от Марка и повторённые у Матфея и Луки.

Как устроено Откровение Иоанна Богослова

Текст Откровения имеет ярко выраженную структуру: вступление (гл. 1:1-20), 7 посланий (гл. 2–3), основной корпус видений (гл. 4-21:9) и заключение (гл. 21.10–22). При этом деление может быть сужено до вступления, повествующего о пребывании Иоанна в ссылке, его вознесения ангелом «в духе» и посланий церквам. Затем следует основная часть, в которой Иоанн становится «тайнозрителем» последних времен и Страшного суда. В финальной части Иоанну даётся откровение о Новом Иерусалиме, повеление зафиксировать истинность Откровения и предчувствие скорого прихода судьбоносного дня.

Повествование в Откровении ведётся от первого лица – от Иоанна, засвидетельствовавшего богоданное ему послание. Пребывая в особом экстатическом состоянии (в духе), Иоанн услышал громкий трубный голос, сказавший ему: «*Я есмь Альфа и Омега, Первый и Последний*» (1:10). Обернувшись, Иоанн увидел семь светильников, посреди которых стоял подобный Сыну Человеческому: «*облеченный в подир и по персям опоясанный золотым поясом: глава Его и волосы белы, как белая волна, как снег; и очи Его, как пламень огненный; и ноги Его подобны халколивану (драгоценному камню), как раскаленные в печи, и голос Его, как шум вод многих. Он держал в деснице Своей семь звезд, и из уст Его выходил острый с обеих сторон меч; и лице Его, как солнце, сияющее в силе своей*» (1:13–16).

Этот фрагмент стал частью устойчивой иконографии, представленной как в восточной (православной), так и в западной (католической) традициях. Сын Человеческий с обоюдоострым мечом изображается беловласым и грозным. Его специфическая репрезентация отсылает к идее неизобразимого Бога-отца. В менее догматически строгих визуализациях можно встретить образ Ветхого денми³. Композиция и структура иконы подчинена достаточно строгим канонам, связанным с чином сакрального сюжета, но на фресках и книжной миниатюре, не освящавшихся как иконы, художник мог позволить себе определённую вольность, отвечавшую его задачам.

³ Ветхий денми (днями; из книги пророка Даниила) – в христианском искусстве весьма спорное иконографическое изображение: одни видят в образе седовласого старца Иисуса Христа, другие – Бога-отца, третьи – единство Отца и Сына.



Рис. 2. Миниатюра визуализирует сразу несколько стихов первых трех глав: нижний регистр вводит нас в историю ссыльного Иоанна (подчерпнутую из жития), лодочник в красном вздыбленном капюшоне – демонический надзиратель, доставивший апостола на Патмос, где тайновидец (изображённый молодым) получает от Ангела Откровение в виде свитка. В центре среди семи подсвечников коленопреклоненный Иоанн предстаёт перед Сыном Человеческим, держащим в руке книгу жизни и с обоюдоострым мечом в устах. Из храмов с характерными готическими шпилями и витражными окнами вылетают ангелы в белых облачениях – знак послания семи церквам. Нидерланды, XV в. Paris. Bibliothèque nationale de France. Néerl. 3, fol. 2r.

Припав к ногам Сына Человеческого, Иоанн убеждается в необходимости записать Откровение. В знак семи подсвечников, следуют семь посланий церквам, имеющих литургическое значение (см. рис. 2).

На этом вводная часть заканчивается и начинается центральная часть Откровения: очутившись «в духе», Иоанн увидел престол, над которым простиралась радуга, на нём же – Сидя-

щий, вокруг Него двадцать четыре старца в белых одеждах с золотыми венцами. *«И от престола исходили молнии и громы и гласи, и семь светильников огненных горели перед престолом, которые суть семь духов Божиих; и перед престолом море стеклянное, подобное кристаллу; и посреди престола и вокруг престола четверо животных, исполненных очей спереди и сзади. И первое животное было подобно льву, и второе животное подобно тельцу, и третье животное имело лице, как человек, и четвертое животное подобно орлу летящему. И каждое из четырех животных имело по шести крыл вокруг, а внутри они исполнены очей; и ни днем, ни ночью не имеют покоя, взывая: свят, свят, свят Господь Бог Вседержитель, Который был, есть и грядет»* (4:5–9).



Рис. 3. Красочные соборы с легко распознаваемыми колокольнями, крышей, выложенной каменной черепицей, с розами над готическими порталами и ангелами в белых облачениях посреди дверей – все эти детали кодируют образ послания семи церквам. Франция, конец XIII в. Paris. Bibliothèque nationale de France. Lat. 14410, fol. 3v.

Иоанн узрел книгу за семью печатями, но никто не мог открыть её, что повергло тайновидца в горесть, однако один из старцев утешил его, указав на Агнца (образ Иисуса Христа и его жертвы), способного открыть книгу: *«И я взглянул, и вот, посреди престола и четырех животных и посреди старцев стоял Агнец как бы закланный, имеющий семь рогов и семь очей, которые суть семь духов Божиих, посланных во всю землю»* (5:6).

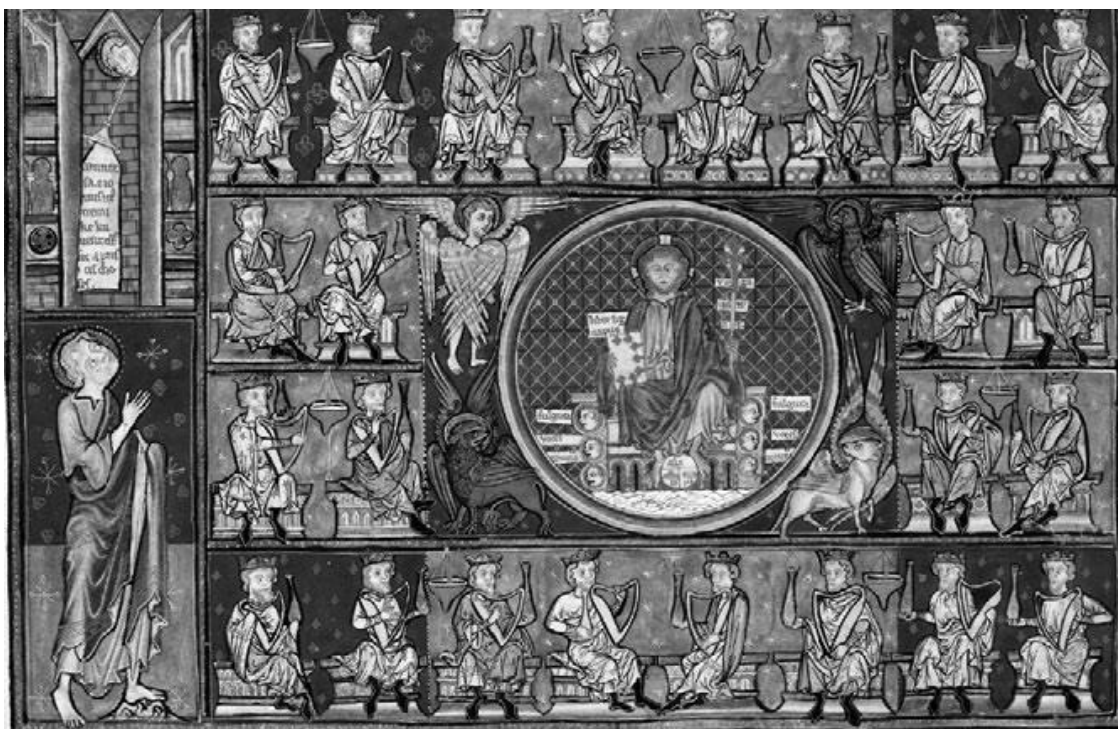


Рис. 4. Миниатюра из английского Апокалипсиса XIII в., так называемого «Тринити» демонстрирует Иоанна (слева), созерцающего Откровение. В центре – Господь, окружённый радужной цвета смарагда (изумруда) восседает на престоле, ступни его ног покоятся на мировой сфере с надписями на латыни: «Азия, Африка, Европа», ниже – стеклянное море. Слева и справа – персонификации молний, гласов и грома. В Его руках запечатанная книга (*liber signatus*) и жезл праведности (*virga iusticie*) – образы власти (все атрибуты подписаны). Окружают радужную мандорлу Четыре живых существа, а по периметру – 24 старца на лавках с арфами и кубками. Меж них горят семь подсвечников. Великобритания, ок. 1250 г. Cambridge. Trinity College Library. R. 16.2, fol. 4r.



Рис. 5. Иоанн видит Агнца с семью очами и семью рогами, раскрывающего книгу за семью печатями (Откр. 4–5). Центральная композиция окружена Четырьмя живыми существами и музицирующими старцами, падающими ниц. Франция, конец XIII в. Paris. Biblothèque nationale de France. Lat. 14410, fol. 7v.



Рис. 6. Посреди семи подсвечников на престоле сидит Сын Человеческий, подле него Агнец (золотые нимбы с вписанным внутри крестом указывают, что оба есть Христос). Слева изображён один из старцев, объясняющий экзальтированному Иоанну, что Агницу дана сила открыть Книгу за семью печатями (Откр. 5). Четыре живых существа, славящих Его, начиная с II в. н. э. трактовались как персонификация апостолов. Нидерланды, конец XV в. Paris. Bibliothèque nationale de France. Need. 3, fol. 6r.

Агнец начинает снимать печати с книги, и после снятия каждой из первых четырёх печатей тетраморфы восклицают Иоанну – «*иди и смотри*», знаменуя поочерёдное появление апокалиптических всадников. Сняв первую печать, Агнец выпускает всадника с луком на белом коне. Сняв вторую печать появляется другой конь, рыжий; и сидящему на нём дано взять мир с земли, чтобы люди убивали друг друга; и дан ему был большой меч. За снятием третьей печати следует конь вороной, и на нём всадник, имеющий меру в руке своей. Сняв четвертую печать появился конь бледный, и на нём всадник, которому имя «смерть»; и ад следовал за ним; и дана ему власть над четвёртою частью земли – умерщвлять мечом и голодом, и мором, и зверями земными. Снятие пятой печати обнаруживает под жертвенником души убиенных за слово Божие и за свидетельство, которое они имели (6:2–9).



Рис. 7. Миниатюра изображает Агнца на престоле, снимающего печати и выпускающего всадников – специфическое воинство Господне: на белом коне – увенчанный королевской короной наездник с луком, а на рыжем (красном) – скачет воин, разящий мечом. Справа Иоанн фиксирует Откровение. Франция, конец XIII в. Paris. Bibliothèque nationale de France. FR. 13096, fol. 16r.

Явление апокалиптической рати – самый, пожалуй, распространённый эпизод Откровения. Европейское Средневековье создало множество страшных, необыкновенных, пронзительных трактовок и изображений всадников, кочующих со страниц рукописей и фресок в искусство последующих веков вплоть до наших дней. Символика апокалиптических воителей по-прежнему остается загадкой, всё сильнее интригующей воображение. О чём свидетельствуют их цвета, их атрибуты, каково их предназначение?

Первый всадник появляется на белом коне, белый цвет обладал в Средневековье положительной семантикой: белы одежды праведников и ризы ангелов. Тем не менее, положителен или отрицателен образ победоносного всадника в венце и с луком (Откр. 6:1)? Видный богослов раннего средневековья, Ириней Лионский (II в.), считал, что всадник – сам Иисус, а белый конь – это специфическое медиа, обеспечивающее распространение Евангелия. Каким-то богословам такая интерпретация показалась нонсенсом, поскольку тогда Христос одновременно был бы и Агнцем, и всадником, выпускающим самого себя, к тому же Христос на белом коне триумфально возникнет в 19 главе Откровения.



Рис. 8. Второе животное (телец) даёт послание «взять мир», и на рыжем (красном) коне выезжает всадник, облачённый в доспехи, кольчугу. Он несёт войну и раздор: люди поби-
вают друг друга. Апокалипсис с комментариями Беренгадуса. Англия, 1320–1330. London. British Library. Add MS 17333, fol. 6r.



Рис. 9. *Иоанн созерцает всадника на вороном (чёрном) коне с мерой-весами в руке. Франция, конец XIII в. Paris. Bibliothèque nationale de France. Lat. 14410, fol. 13v.*

Другая трактовка белого всадника, вызвавшего наибольшее количество комментариев, рассматривает его как Святой Дух (ипостась Бога), а лук победоносный есть апостолы, разящие Духом Слова. Однако и это толкование в контексте облика и символики следующих трёх всадников, явно олицетворяющих губительное начало, кажется неточной. Отсюда возникает негативное прочтение всадника как знака римского императорского триумфа (белый конь и венец – атрибуты императорского величия) или в качестве образов лжеправедности, лжепрофетов, раздора, гражданской войны и даже Антихриста.

Кроваво-огненный цвет второго всадника (с мечом в руках вершащего суд именем Бога) позволил ассоциировать его с бранью. Другая его интерпретация восходит к идее мученичества за Христа, принёсшего не мир, но меч, а символика свидетельствует о крови праведников, пролитой за Слово Божие.

Появление третьего всадника на чёрном коне и с весами в руке ознаменовано особым образом: голосом одного из четырёх животных, который говорит о росте цен на ячмень и пшеницу, при этом подчёркивая неприкосновенность елей и вина. Одни интерпретаторы видят в этом образе идею высшего суда над мирским, ведь оружие в руках всадника, весы – мера ценностей и дел человеческих (товарных, рыночных) в противовес духовным, елейю и вину, сакральным материалам, используемым в христианском богослужении – знакам спасения человека. Другие интерпретаторы склонны видеть в чёрном всаднике, несущем смерть, голод физический и духовный.

Пожалуй, только четвёртый всадник на бледном коне вызывает наименьшее количество споров и диаметрально противоположных толкований, ибо имя ему – Смерть; он ничего не несёт в руках, но за ним следует ад. На древнегреческом диалекте койне мертвецкий цвет всадника «*khloros*» выражен сильнее: пепельный, бледно-желтый, изжелта-зелёный, – а этими цветами характеризовалась бледность трупа. В некоторых переводах всадника иногда называют «мор» или «чума», изображают с косой или мечом.

Откровение Иоанна создавалось в I веке, в лоне культуры римской империи, христианская же экзегеза толкует всадников как разновидность кар господних, грехов человеческих; другой тип их дешифровки – позитивистски-исторический: за всадниками видят либо правителей ненавистного Иоанну Рима, либо конкретные беды – чуму, засуху, голод, войну. Так или иначе всадники в римской империи, были узнаваемы не только в связи с милитаристскими амбициями империи, но также указывали на образ императора в целом, триумфатора на коне. Апокалиптические всадники – аллегория империи Бога, начавшего свой поход на мир и вершащей последний Суд над ним.

Специфическая иконография ада проистекает из мотива пожирания души, воплотившегося в образах печи, кухни или пасти. «*Преисподняя и Аваддон – ненасытимы*», – сказано в притче (Пр. 27:20). Вход в ад или ад в целом изображался в виде разинутой пасти, сходной с львиной (иногда волчьей, собачей, драконьей или львиной: «*спаси меня от пасти льва*» Пс. 21:22), а источником иконографии послужили буквально визуализированные слова Священного писания: «*Преисподняя расширилась и без меры раскрыла пасть свою*» (Ис. 5:14); «*Как будто рассекают и дробят нас, сыплются кости наши в челюсти преисподней*» (Пс. 140:7). Ранние изображения пасти ада относятся к XI веку: она разевается либо снизу-вверх, принимая и демонстрируя грешников, либо «встречая» их – горизонтально (см. рис. 32, 33, 35, 60). Нередко и зёв левиафана понимался как метафора врат ада: «*из пасти его выходят пламеники, выскакивают огненные искры; из ноздрей его выходит дым, как из кипящего горшка или котла. Дыхание его раскаляет угли, и из пасти его выходит пламя. На шее его обитает сила,*

и перед ним бежит ужас» (Иов. 41:11–14). Кит, поглотивший Иону, также отождествлялся с левиафаном, а его чрево – с адом.



Рис. 10. Всадник на бледном коне по имени Смерть несет в своей руке чашу с адским пламенем. Позади него – разверзшаяся пасть ада, куда чёрт запихивает грешников. Франция, конец XIII в. Paris. Biblothèque nationale de France. Lat. 14410, fol. 11r.



Рис. 11 .На миниатюре английского Апокалипсиса XII в. – всадник на бледном коне с разящим мечом, не упомянутым в тексте Откровения. За ним лохматый чёрт с рогами козла, ушами осла, копытами и хвостом, завершающимся хищной пастью волка запихивает мирских грешников в львиный зев ада. Oxford. Bodleian Library. Douce 180, fol. 16.



Рис. 12. Нидерландский Апокалипсис XV в. демонстрирует всех всадников одновременно в концентрированном визуальном повествовании.

В верхнем регистре на фоне неба – звездопад, солнце стало мрачно как власяница, луна сделалась как кровь, началось землетрясение, подул сильный ветер, люди попрятались, надо всем навис всевидящий лик Бога, посредине изображён алтарь с евхаристической чашей, свечой и писанием, под ним – души убиенных за слово Божие, рядом – четыре животных говорят Иоанну: «иди и смотри». Центральная часть композиции разворачивает стремительную атаку всадников на царский город – аллегорию мира, из пасти ада выскакивает Смерть в виде скелета, вооружённая мечом и стрелами (Откр.6:1-17). Paris. Bibliothèque nationale de France. Need. 3, fol. 7r.

Со снятием шестой печати происходит великое землетрясение: солнце померкло, луна стала, как кровь, звёзды небесные пали на землю, небо свернулось, будто свиток, – началось землетрясение. Тогда все люди поняли, что пришёл День гнева Божьего и ничто от Него не скроется.

После Иоанн увидел, как запечатлевают избранных, дабы четыре Ангела, державшие ветра, вредили морю и земле, но не им (см. рис. 14). Подчеркивается, что верующие и пострадавшие за Христа удостоятся созерцания Его и пребывания подле. Агнец же снимает последнюю – седьмую печать... И начинается светопредставление: «сделалось безмолвие на небе, появилось семь Ангелов, которые стояли пред Богом; и дано им семь труб. И пришёл иной Ангел, и стал перед жертвенником, держа золотую кадильницу; взял Ангел кадильницу, и наполнил ее огнем с жертвенника, и поверг на землю: произошли голоса и громы, и молнии, и землетрясение. И семь Ангелов, имеющие семь труб, приготовились трубить. Первый Ангел вострубил, и сделалась град и огонь, смешанные с кровью, и пали на землю; и третья часть деревьев сгорела, и вся трава зеленая сгорела (см. рис. 15, 16, 19).



Рис. 13. На фреске знаменитой капеллы Скровеньи Джотто изобразил ангела, сворачивающего небо будто свиток (Откр. 6:14). Джотто, фрагмент из Страшного суда, начало XIV в., Италия, Падуя.



Рис. 14. Четыре ангела держат ветра, изображённые в виде крылатых масок (Откр. 7:1–3). Oxford. Bodleian Library. Douce 180, fol. 19.



Рис. 15. Ангел низвергает на землю кадильницу, наполненную огнём жертвенника. Художник изобразил и глас первой трубы: град и огонь, смешанные с кровью, обрушились на землю; третья часть деревьев и трав сгорела (Откр. 8:5–7). Oxford. Bodleian Library. MS. Canon. Bibl. Lat. 62, fol. Or.



Рис. 16. Второй Ангел вострубил, и как бы большая гора, пылающая огнем, низверглась в море; и третья часть моря сделалась кровью, и умерла третья часть одушевленных тварей, живущих в море, и третья часть судов погибла. Франция, конец XIII в. Paris. Bibliothèque nationale de France. Lat. 14410, fol. 19r.

Третий ангел вострубил, и упала с неба большая звезда, горящая подобно светильнику, и пала на третью часть рек и на источники вод. Имя сей звезде «полынь»; и третья часть вод сделалась полынью, и многие из людей умерли от вод, потому что они стали горьки. Четвертый Ангел вострубил., и поражена была третья часть солнца и третья часть луны и третья часть звезд, так что затмилась третья часть их, и третья часть дня не светла была – так, как и ночи» (8:1-12).



Рис. 17. Апокалипсис Сен-Севера изображает Аваддона и саранчу. В др. евр. *abaddon* – место разрушения – первоначально абстрактное понятие пространства небытия, синоним шеола-ада (место обитания всех умерших). «Преисподняя и Аваддон перед Господом (открыты), тем более сердца сынов человеческих» (Пр. 15:11). «Преисподняя обнажена перед Ним, и нет покрывала Аваддону. Он распростер север над пустою, повесил землю ни на чем» (Иов 26:6–7). В книге Иова Аваддон отождествляется со смертью. Образ ангела, поставленного правителем над адом, встречается в 1 книге Еноха. В Откровении Аваддон окончательно персонифицирован, маркирует низ, бездну, уничтожение. У Иоанна ветхозаветная идея контаминируется с греческим богом Аполлоном (культ Аполлона-разрушителя был введён императором Августом). Фигура Аваддона связана со средневековой концепцией ада – места не уничтожения, но вечных мук грешников. Paris. Bibliothèque nationale de France, MS lat. 8878, fol. 145v.

Пятый Ангел вострубил, и Иоанн увидел звезду, падшую с неба на землю, и дан был ей ключ от кладезя бездны, из неё же вышел дым, всё помрачнело, тогда из дыма вышла на землю саранча с силою скорпиона, чтобы мучить людей без божьей печати на челе. За нею появился и царь бездны – Аваддон (см. рис. 17, 59). Вострубив, шестой Ангел освободил четырёх Ангелов, чтобы те умертвили третью часть людей. Конное войско смерти имело на себе брони огненные, гиацинтовые и серные; головы у их коней – как головы у львов, изо рта их выходил огонь, дым и сера, убившие третью часть людей (9:1-18; см. рис. 50, 55, 63, 64).

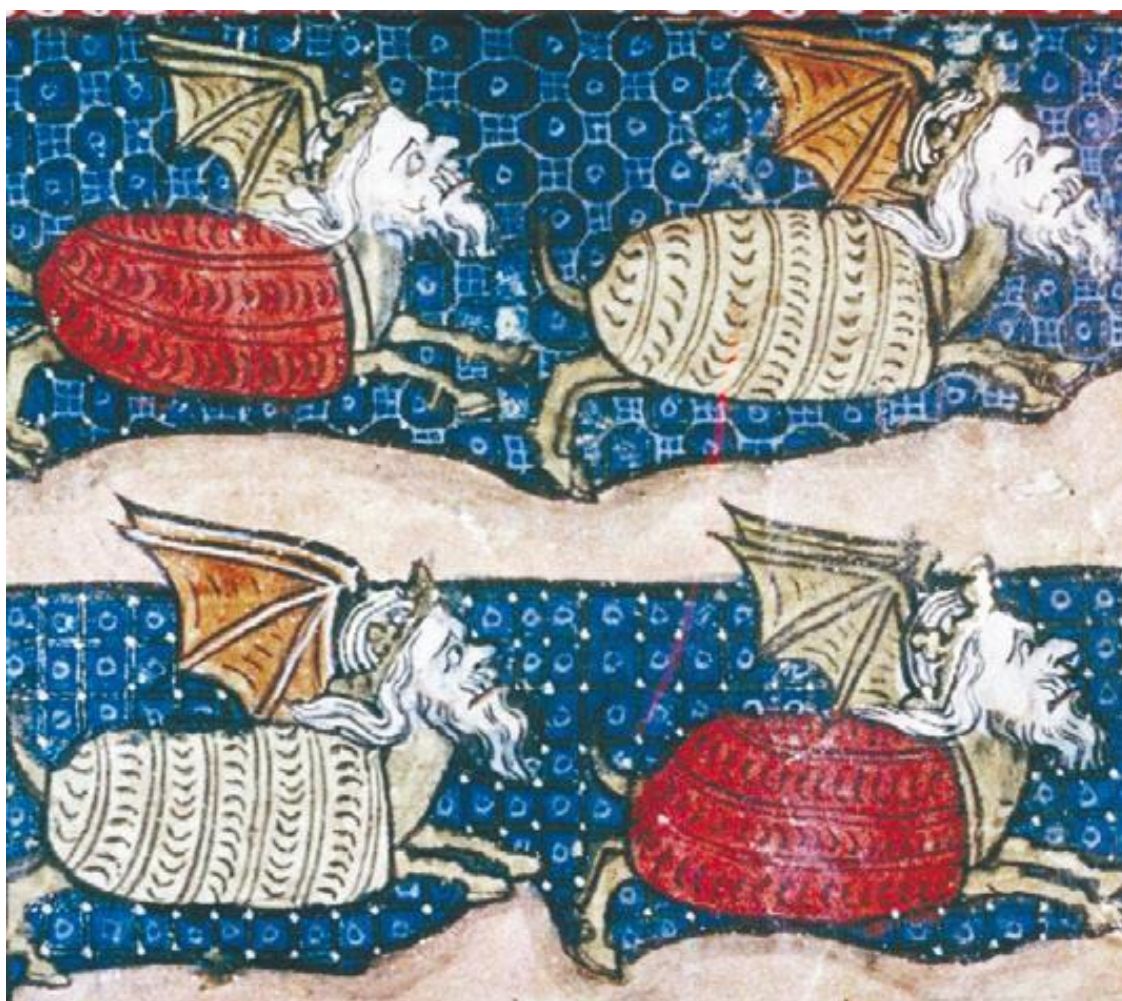


Рис. 18. Миниатюра, изображающая пугатых насекомых, отсылает к описанию апокалиптической саранчи: «по виду своему саранча была подобна коням, приготовленным на войну; и на головах у ней как бы венцы, похожие на золотые, лица же ее – как лица человеческие; и волосы у ней – как волосы у женщин, а зубы у ней были, как у львов. На ней были брони, как бы брони железные, а шум от крыльев ее – как стук от колесниц, когда множество коней бежит на войну; у ней были хвосты, как у скорпионов, и в хвостах ее были жала; власть же ее была – вредить людям пять месяцев» (Откр. 9:7-10). Англия, XIV в. Oxford. Bodleian Library. MS Selden Supra 38, fol. 69r.



Рис. 19. Иоанн созерцает разрушения, сотворяемые пятью ангелами одновременно. Вверху ангел в белых одеждах и с розовыми крыльями раздаёт апокалиптические трубы семи другим, у престола с золотой кадильницей в руках ангел славит Бога, благословляющего мир на Суд, который и вершат ангелы своими карами: кадильницей полной огня и гласом трубным (Откр. 8:1-13). Нидерланды, XV в. Paris. Bibliothèque nationale de France. Néerl. 3, fol. 9r.



Рис. 20. Затем Иоанн съедает книгу с Откровением, получив её из рук грозного Ангела, пророчествующего о Конце света (Откр. 10:10). Paris. Bibliothèque nationale de France. Lat. 14410, fol. 26v.

В 11 главе рассказывается о двух избранных свидетелях, пророчествовавших 1260 дней, после чего их погубил «зверь, выходящий из бездны». Однако после трёх с половиною дней пророки вознесутся на небо. Начнётся землетрясение, погибнет 7 тысяч имен человеческих, раздастся седьмой глас трубы, продолжится литургия старцев, павших ниц перед Богом и просящих о Суде: «И отверзся храм Божий на небе, и явился ковчег завета Его в храме Его; и произошли молнии и голоса, и громы, и землетрясение, и великий град» (11:19).

Двенадцатая глава описывает пророчество об Иисусе Христе (см. рис. 22).

Предстаёт Жена, облаченная в солнце, под её ногами луна, на голове венец из двенадцати звёзд. Ей противопоставлен красный дракон-дьявол с десятью рогами на увенчанных диадемами семи головах, желающий погубить Жену и младенца. Но «произошла на небе война: Михаил и Ангелы его воевали против дракона, и дракон и ангелы его воевали против них, но не устояли, и не нашлось уже для них места на небе. И низвержен был великий дракон, древний змий, называемый дьяволом и сатаной, обольщающий всю вселенную, низвержен на землю, и ангелы его низвержены с ним» (Откр. 12:7–9).



Рис. 21. В верхнем регистре изображается Иоанн, получивший трость, подобную жезлу, чтобы измерить храм Божий и жертвенник. Выброшенный за пределы храмового двора юноша в красном – язычник – образ недопустимости оных в церкви. Средняя сцена демонстрирует двух избранных пророков, увещающих грешников, вследствие чего их обезглавливают, но на третий с половиной день свидетели воскреснут и взойдут на небо. Трубит седьмой Ангел (Откр. 11). Нидерланды, XV в. Paris. Bibliothèque nationale de France. Néerl. 3, fol. 12r.

В 12 главе Откровения является дьявол (восходит к др. – греч. *διάβολος*, лат. *diabolus* – клеветник, обвинитель – возникло при переводе на греческий язык с еврейского *ha-satan* «сатана»), представший в образе многоголового дракона, ибо лики нечистого бесчисленны. В Средние века дьявол – наиболее распространённое имя высшего духа зла, но в качестве его номинации могли выступать и другие обозначения инфернального пантеона: Люцифер, Вельзевул, левиафан, сатана, дракон и др. Имя Люцифер же – «денница» в синодальном переводе – взято из Ветхого завета (14 главы книги пророка Исаии, переведённой на вульгату), где рассказывается о «сыне зари», попиравшем небо, желавшем быть богоравным, возгордившемся, а потому – низверженном во ад, в глубины преисподней. Образ Падшего в добавок соединился с преданием о «помазанном херувиме» (из книги Иезекииля), соблазнённом собственной красотой и изгнанном из Эдема, – в одного негативного персонажа. Дьявол обрёл ещё одно из многих имён – Люцифер: некогда светозарный и прекрасный, но затем обезображенный патиной гордыни, падший в тартар ангел – князь тьмы. Однако до наступления позднего Средневековья использовать имя Люцифер не любили, оно вызвало массу противоречий между негативной семантикой слова и его позитивной этимологией (лат. *lucifer* – несущий свет, а свет ассоциировался с Иисусом), поэтому в ранние века было отдано предпочтение «сатане» и «дьяволу».



Рис. 22. Нидерландская миниатюра XV в. изображает Жену, облаченную в солнце. В толкованиях образ апокалиптической Жены получил две основные трактовки – это христианская церковь и/или Богородица, преследуемая Драконом-дьяволом – врагами Христа, Церкви, язычниками, Иродом, Нероном и т. д. Paris. Bibliothèque nationale de France. Néerl. 3, fol. 13 r.

В своём Откровении тайновидец Иоанн продолжает лицезреть и другое апокалиптическое чудовище, которому была дана сила над человечеством: «и увидел выходящего из моря зверя с семью головами и десятью рогами: на рогах его было десять диадем, а на головах его имена богохульные. Зверь был подобен барсу; ноги у него – как у медведя, а пасть у него – как пасть у льва; и дал ему дракон силу свою и престол свой и великую власть». Иоанн видел, что одна из голов его как бы смертельно была ранена, но эта смертельная рана исцелилась.



Рис. 23. Франция, середина XIII в. Paris. Biblothèque nationale de France, Lat. 14410, fol. 22v.



Рис. 24. Миниатюра из французского Апокалипсиса конца XIII в. изображает народ, присягнувший зверю и дракону. Окрас семиглавого барса передаёт идею запятнанности (признак нечистого), а головы обоих существ венчают тёмные лжеимббы, означающие дьявола и Антихриста. Paris. Bibliothèque nationale de France. Lat. 14410, fol. 39r.

«И дивилась вся земля, следя за зверем, и поклонились дракону, который дал власть зверю, и поклонились зверю, говоря: кто подобен зверю сему? И кто может сразиться с ним? И даны были ему уста, говорящие гордо и богохульно» (13:1–5).

Тринадцатая глава даёт образ и третьего чудовища: *«увидел я другого зверя, выходящего из земли; он имел два рога, подобные агнчим, и говорил, как дракон. Он действует перед ним со всею властью первого зверя и заставляя всю землю и живущих на ней поклоняться первому зверю. И чудесами, которые дано было ему творить перед зверем, он обольщает живущих на земле, говоря живущим на земле, чтобы они сделали образ зверя, который имеет рану от меча и жив. И дано ему было вложить дух в образ зверя, чтобы образ зверя и говорил, и действовал так, чтобы убиваем был всякий, кто не будет поклоняться образу зверя. И он сделает то, что всем, малым и великим, богатым и нищим, свободным и рабам, положено будет начертание на правую руку их или на чело их, и что никому нельзя будет ни покупать, ни продавать, кроме того, кто имеет это начертание, или имя зверя, или число имени его. Здесь мудрость. Кто имеет ум, тот сочти число зверя, ибо это число человеческое, число его шестьсот шестьдесят шесть» (13:11–18).*

Весьма непросто разобраться в трёх дьявольских зверях, представленных в 12 и 13 главах Откровения. Изображает ли автор сих кошмарных видений лишь многоликость сатаны и зла в мироздании? Или же за каждым из этих зверей закреплена определённая семантика? По меньшей мере, описание их различно. Появляются в тексте они последовательно и будто принимают один у другого эстафету по осуществлению богопротивной и пагубной деятельности.

Первый зверь – красный дракон преследует жену, облечённую в солнце, и жаждет пожрать её младенца. Семь голов дракона с десятью рогами на них увенчаны семью диадемами, а хвост его увлёт с неба на землю третью часть звёзд. Этот *«древний змий, называемый диаволом и сатаною»*, низвержен с небес на землю со всеми своими ангелами мрака. Здесь не трудно обнаружить аналогию с ветхозаветным низвержением Люцифера.

Второй зверь, выходящий из моря, описан несколько подробнее. В количестве голов и рогов он равен первому зверю, но число диадем его уже возросло с семи до десяти. Дракон передаёт ему свою силу, престол и власть. Второй зверь похож на барса, медведя и льва одновременно. Сходство с этими тремя животными отсылает к ветхозаветному символическому изображению трёх могущественных империй древности: Греции (барс; Дан. 7:6), Мидо-Персии (медведь; Дан. 7:3) и Вавилона (лев; Дан. 7:4). Существует и другое толкование, согласно которому барс олицетворяет лукавство Антихриста, медведь – упорство, лев – высокомерие и алчное честолюбие.

Третий зверь выходит из земли. У него два рога подобные агнчим, говорит он, как дракон, и заставляя людей поклоняться зверю из моря.

Третий – явно продолжает тёмное дело первых двух зверей, подбираясь всё ближе к людям. Именно он обольщает живущих на земле чудесами, например, низводит огонь с неба, а также нанесёт на правую руку или на чело обольщённых начертание дьявольской метки, числа зверя – 666. Предостережение об этом двурогом персонаже как о лжепророке и лжехристе, творящем псевдочудеса, тянется в 13 главу Откровения из 13 главы ветхозаветного Второзакония (Втор. 13:2), а также из Евангелия от Матфея (Мф. 24:24).

Все три апокалиптических зверя наследуют один другому в порядке появления в тексте. Они во многом тождественны, но вместе с тем имеют существенные различия, которые должны о чём-то сообщить читателю. О чём же?

В XX веке со всевозрастающей демократизацией общества и с небывалой дотоле возможностью исповедовать почти любые взгляды, особо явно, ясно и чётко обнажился алгоритм изображения и описания злого, тёмного, сатанинского, дьявольского, организованного не только и не столько как альтернативное, как отличное от божественного, но как прямая зеркальная противоположность последнему, как травестированное, поруганное подобие Бога или извращённая идентичность Христа. Показательным примером может стать одна из девяти заповедей «Сатанинской библии» Антона Шандора Ла-Вея, гласящая: «Сатана олицетворяет месть, а не подставляет после удара другую щеку\» Подобные антитезы или реверсы в представлении зла всегда производят определённый эффект, и поэтому были апроприированы в качестве приёма кинематографом. Например, в фильме «Ребёнок Розмари» Романа Полански главная героиня, в имени которой явно слышится имя Богородицы – Мария, предназначена для вынашивания и рождения дьявольского отпрыска – Антихриста.



Рис. 25. Зверь ставит метку – харагма. Это греческое слово связано с несколькими древними обычаями:

1. Харагмой называли клеймо хозяина, ставившееся на домашних (беглых или преступных) рабах. В контексте Откровения знак на телах, присягнувших зверю маркирует их как собственность последнего. Кроме того, на всех римских монетах изображалась голова и имя кесаря – харагма, свидетельствовавшая, что поклонившиеся принадлежат ему.

2. Преданные воины иногда клеймили себя именем своего полководца. Тогда поклонившиеся зверю – его истовые последователи.

3. Харагма, печать с именем императора, ставилась на каждом договоре купли-продажи. Она маркировала его верховную власть. Отступники же, получающие метку в Откровении, признают власть лукавого. 4. Каждый гражданин Империи должен был участвовать в обряде поклонения кесарю, это выражалось в сжигании фимиама в честь правителя. После обряда человек получал удостоверение о сделанном. Если христианин совершал традиционное прославление и признание императора – верховного жреца (лат. Pontifex Maximus), то он

автоматически отрекался от Царя царей – Христа (Откр. 13:16–18). Англия, 1320–1330 гг. Oxford. Bodleian Library. MS Canon. Bibi. Lat. 62, fol. 20v.



Рис. 26. Концентрированная репрезентация событий на одной иллюстрации: дракон, передача власти, зверь и лжеслужение ему вместо истинного Бога, убийство верующих. Образы чудовищных животных из 12 и 13 глав также породили неисчислимое количество разнообразных изображений. Нидерланды, XV в. Paris. Bibliothèque nationale de France. Néerl. 3, fol. 14r.

Возвращаясь к трём апокалиптическим зверям, можно теперь с достаточной долей уверенности предположить, что они представляют собой извращённую модель божественной троицы: Отца, Сына и Святого Духа. Драконоподобный первый зверь назван «древним змием» и был низвержен с небес на землю. Весь его образ, перекликающийся и с эдемским змеем-искусителем, и с мятежным Люцифером, выстроен как кошунственный соперник ветхозаветного Саваофа, как противопоставление Богу-Отцу. Второй зверь – Антихрист – изображён как траvestированный образ Бога-Сына: его исцелившаяся смертельная рана намекает на воскресение Христа. В противоположность Сыну человеческому он говорит богохульно и призывает поклоняться не Богу-Отцу, а дракону – его жуткому двойнику. Третий зверь – наследник первых двух и неотторжимая часть чёртовой троицы: с одной стороны, он – лжепророк, уподобляющийся проповеднику, внедряющему слово божие в массы и вербующему адептов, а с другой – подобен Святому Духу, поскольку именно ему «дано вложить дух в образ зверя» (Откр. 13:15).

Подробно описав в 12 и 13 главах трёх дьявольских зверей, в 14 главе Иоанн свидетельствует о великом моменте жатвы мира и человеческих душ: «на облаке сидит подобный Сыну Человеческому; на голове его золотой венец, и в руке его острый серп. И вышел другой Ангел из храма и воскликнул громким голосом к сидящему на облаке: пусти серп твой и пожни, потому что пришло время жатвы, ибо жатва на земле созрела. И поверг сидящий на облаке серп свой на землю, и земля была пожата. И другой Ангел вышел из храма, находящегося на небе, также с острым серпом. И иной Ангел, имеющий впасть над огнем, вышел от жертвенника и с великим криком воскликнул к имеющему острый серп, говоря: пусти острый серп твой и обрежь гроздья винограда на земле, потому что созрели на нем ягоды. И поверг Ангел серп

свой на землю, и обрезал виноград на земле, и бросил в великое точило гнева Божия. И истоптаны ягоды в точиле за городом, и потекла кровь из точила даже до узд конских, на тысячу шестьсот стадий» (14:15–22).

В пятнадцатой и шестнадцатой главах описываются кары семи Ангелов чашами, полными гнева Божьего: «Пошел первый Ангел и вылил чашу свою на землю: и сделались жестокие и отвратительные гнойные раны на людях, имеющих начертание зверя и поклоняющихся образу его. Второй Ангел вылил чашу свою в море: и сделалась кровь, как бы мертвеца, и все одушевленное умерло в море. Третий Ангел вылил чашу свою в реки и источники вод: и сделалась кровь. Четвертый Ангел вылил чашу свою на солнце: и дано было ему жечь людей огнем. И жег людей сильный зной, и они хулили имя Бога, имеющего власть над сими язвами, и не вразумились, чтобы воздать Ему славу. Пятый Ангел вылил чашу свою на престол зверя: и сделалось царство его мрачно, и они кусали языки свои от страдания, и хулили Бога небесного от страданий своих и язв своих; и не раскаялись в делах своих. Шестой Ангел вылил чашу свою в великую реку Евфрат: и высохла в ней вода, чтобы готов был путь царям от восхода солнечного».



Рис. 27. Жатва винограда символизирует «жатву» мира. Англия, 1320–1330 гг. London. British Library. Add. MS 17333, fol. 28r.

«И видел я выходящих из уст дракона и из уст зверя, и из уст лжепророка трех духов нечистых, подобных жабам: это – бесовские духи, творящие знамения; они выходят к царям земли всей вселенной, чтобы собрать их на брань в оный великий день Бога Вседержителя (образ сквернословия и богохульства также передаётся изображением мерзких жаб, выползающих из ртов, см. рис. 28). Се, иду как тать: блажен бодрствующий и хранящий одежду свою, чтобы не ходить ему нагим и чтобы не увидели срамоты его... И он собрал их на место,

называемое по-еврейски Армагеддон. Седьмой Ангел вылил чашу свою на воздух: и из храма небесного от престола раздался громкий голос, говорящий: совершилось! И произошли молнии, громы и голоса, и сделалось великое землетрясение, какого не бывало с тех пор, как люди на земле. Такое землетрясение! Так великое! И город великий распался на три части, и города языческие пали, и Вавилон великий воспомянут пред Богом, чтобы дать ему чашу вина ярости гнева Его. И всякий остров убежал, и гор не стало; и град, величиною в талант, пал с неба на людей; и хулили люди Бога за язвы от града, потому что язва от него была весьма тяжкая» (16:1-21, см. рис. 29, 30).



Рис. 28. Англия, XIV в.

The Queen Mary Apocalypse. London. British Library. Royal MS 19, fol. 38r.



Рис. 29. Подробное изображение 16 главы: чаши гнева изливаются на мир при Армагеддоне. Армагеддон – место последней битвы сил добра с силами зла в Конце времён – изначально топоним, ставший именем нарицательным. Происходит от древнего города Мегиддо (также: Мегиддон), стратегической точки на севере Израиля – свидетеля многих исторических и ветхозаветных баталий. Нидерланды, XV в. Paris. Bibliothèque nationale de France. Néerl. 3, fol. 17r.



Рис. 30. Баварская Библия-Оттхайнрих, иллюстрированная в 1530–1531 гг. Матиасом Герунгом, знакомым с творчеством Босха, демонстрирует семь чаш гнева, излившихся на землю, на сатанинскую троицу, хулящую Бога, о чём свидетельствуют жабы, исходящие из дьявольских уст. Праведный гнев из ангельских чаш также нисходит на уже завербованных зверем людей, отчего тела их покрываются жуткими язвами, похожими на чумные бубоны. Германия, XV в. München. Bayerische Staatsbibliothek. Cgm 8010, fol. 298r.



Рис. 31. «...с нею блудодействовали цари земные, и вином ее блудодеяния упивались живущие на земле. И повел меня в духе в пустыню; и я увидел жену, сидящую на звере багряном, преисполненном именами богохульными, с семью головами и десятью рогами. И жена облечена была в порфиру и багряницу, украшена золотом, драгоценными камнями и жемчугом, и держала золотую чашу в руке своей, наполненную мерзостями и нечистотою блудодействия ее; и на челе ее написано имя: тайна, Вавилон великий, мать блудницам и мерзостям земным. Я видел, что жена упоена была кровью святых и кровью свидетелей Иисусовых, и видя ее, дивился удивлением великим» (Откр. 17:1–6). Франция, конец XIII в. Paris. Bibliothèque nationale de France. FR. 13096, fol. 56r.



Рис. 32. *Ад пожирает блудницу вавилонскую. Paris. Bibliothèque nationale de France. FR. 13096, fol. 65r.*

Затем совершается кара Великой блудницы вавилонской, сидящей на звере багряном с семью головами и десятью рогами. Однако это не просто женщина, а город, который должен быть сожжён, «*стоя издали от страха мучений ее и говоря: горе, горе тебе, великий город Вавилон, город крепкий! ибо в один час пришел суд твой*» (18:10, см. рис. 32).



Рис. 33. На белом коне восседает воин, с очами как пламень, одетый в одежды, обгащенные кровью, имя его «Слово Божие», из уст его исходит острый меч. За ним следует небесная рать. В ходе великого сражения добра и зла побеждены зверь и лжепророк, брошенные в огненное озеро, горящее серою. Огненное озеро же на миниатюре смыкается с расхожим образом пылающей пасти ада, в которую со зверем и Антихристом отправляются грешники. (Откр. 19:11–20). Нидерланды, XV в. Paris. Bibliothèque nationale de France. Neerl. 3, fol. 22r.

После этого пройдет ещё тысяча лет, по окончании которых будет освобожден из темницы сатана и снова станет соблазнять народы. Но гнев божий уничтожит его вновь. Собственно, в этой части начинается Страшный Суд: море отдаёт своих мёртвых, смерть и ад отдадут мёртвых, чтобы судим был каждый (19–20).



Рис. 34. Другие были убиты мечом Сидящего на коне, исходящим из уст Его, и все птицы питались их трупами (Откр. 19:21). Англия, XIV в. The Queen Mary Apocalypse. London. British Library. Royal MS. 19 B XV, fol. 38r.

Эти главы и составляют центральный корпус видений Иоанна, состоящий из трёх разделов: видение печатей (6:1–8:1), видение труб (8:2–11:14) и видение чаш (15–16:21). Повествование полно апокалиптической символики и единой образности происходящего на земле Апокалипсиса и Страшного Суда. При этом в каждом цикле кар увеличивается масштаб бедствий, заканчивающийся войною сил зла с народом божьим и финальным Судом. Добро противопоставляется злу, Новый Иерусалим – Вавилону.

В окончании Иоанн видит новое небо и новую землю, уже после Суда. Ему даётся созерцание святого града – Нового Иерусалима, приготовленного и украшенного Богом, как невеста для мужа: «се, скиния Бога с человеками, и Он будет обитать с ними; они будут Его народом, и Сам Бог с ними будет Богом их. И отрет Бог всякую слезу с очей их, и смерти не будет уже; ни плача, ни вопля, ни болезни уже не будет, ибо прежнее прошло» (21:3–4).



Рис. 35. «И увидел я Ангела, сходящего с неба, который имел ключ от бездны и большую цепь в руке своей.

Он взял дракона, змия древнего, который есть диавол и сатана, и сковал его на тысячу лет, и низверг его в бездну, и заключил его, и положил над ним печать» (Откр. 20:1–3). Англия, XII в. Winchester Psalter. London. British Library. MS. Nero C IV, 39r.



Рис. 36. Образ Небесного Иерусалима из «Книги цветов» (Liber floridus). Центральная доминирующая башня символизирует Христа. Идею святого града передавали различными способами: Агнцем, стоящим в центре схематичного, кубистического периметра – абстрактного города; Агнцем меж пальмами – деревом жизни, райским источником, ангелами и праведниками; непосредственным изображением романского или готического храма, дворца или средневекового города. Франция, XII в. Wolfenbützel. Herzog August Bibliothek. Cod. Guelf. 1 Gud. lat. 4305, fol. 43v.

Новый Иерусалим – высокий город из чистого золота, подобен чистому стеклу, украшенный разноцветными драгоценными камнями и жемчугом, с двенадцатью воротами, на которых двенадцать Ангелов. Стена кристаллоидного города имеет двенадцать оснований, и на них имена двенадцати Апостолов Агнца. Длина, ширина, высота города, возведённого из ясписа (яшма или бриллиант) идеально равны. Сам же град является божественным храмом, местом жизни человека в Боге.

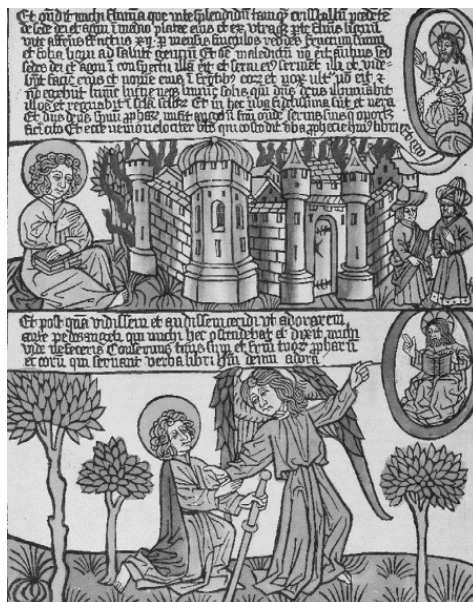


Рис. 37. Немецкий печатный блокбук 1470–1475 гг. иллюстрирует 22 главу Откровения, стих 1–9, рассказывающий о видении Небесного Иерусалима. Иоанн созерцает чистую реку жизни, текущую от престола Бога, и дерево жизни. Сам же трансцендентный город бесконечного света напоминает позднесредневековый бюрг – город/крепость. Ниже разворачивается финальный эпизод: благодарение ангела. Oxford. Bodleian Library. Aust. M 3.14, fol. 45r.

Альфа и Омега

Когда же было создано Откровение Иоанна?

Текст Апокалипсиса точно существовал уже в начале II века, его знал Папий Иерапольский и мученик Иустин Философ. Самое раннее прямое свидетельство о тексте содержится у Иринея Лионского, который полагал, что откровение было получено Иоанном в конце правления императора Домициана (81–96 гг.)¹⁰. Феофилакт Болгарский же писал, что Иоанна сослали спустя тридцать два года по вознесении Христовом, то есть при Нероне (54–68 гг.). Традиционно исследователи связывают время создания текста именно с правлением последнего. С известным гонителем христиан – властолюбивым сластолюбцем императором Нероном – в Откровении ассоциируется образ «зверя» (17:7-11), на котором сидит «великая блудница», а головы «зверя» отождествляются с семью царями, из которых «*пять пали, один есть, а другой ещё не пришёл, и когда придёт, недолго ему быть*». В III веке н. э. Викторин Петавийский в своих комментариях на Откровение, основываясь на легенде о воскресении Нерона, соединил образы императора и Антихриста. Согласно популярной богословской версии, утвердившейся в XIX веке, дьявольское число 666 при написании его еврейским алфавитом, в котором буквы имеют свой цифровой эквивалент, составляет словосочетание «Нерон кесарь».

Как и всё, что касается разгадывания символов Откровения – это лишь одна из версий, при тщательном рассмотрении рассыпающаяся подобно зыбким домикам двух братьев-поросят из популярной сказки. Традиционно число зверя во всех переводах составляет знаменитое число дьявола – 666 (χξξ). Однако в самой древней известной рукописи Откровения – Папирусе 115 (находится в Музее Эшмола при Оксфордском университете), а также в других древних источниках (*Ефремов кодекс, свидетельства Тихония, Иринея и др.*), указано число зверя как 616 (χις). В актуальных современных комментариях к Новому завету число 616 уже фигурирует как один из вариантов, а во II веке н. э. Ириней Лионский также знал об этом числе, но счёл его ошибкой, допущенной при переписывании. В древности цифры записывались буквами: посредством нехитрого действия любое число обращалось в набор букв, и наоборот, слово или фраза легко переводились в число. Подобные операции назывались изопсефией (в Каббале – гематрия) и были чрезвычайно популярны в античности. Поэтому вопрос Ефрема Сирина (ок. 306–373 гг.) кажется вполне закономерным: «*Ужели имени зверя не знал тот, кто сказал число имени? Сперва известны ему стали слоги, а потом уже разложил имя на буквы; сперва сам в себе произнес имя, а потом, сложив буквы, сказал число, то есть, что из букв составляется шестьсот шестьдесят шесть?*»¹¹.

На истолкованиях числа 666 сломалось не одно теологическое копье. Первые богословские рассуждения на тему числовой расшифровки имени зверя датируются II веком н. э. Собственно Ириней Лионский в своём произведении «Против ересей» предполагал несколько имён (чисел), которые в сумме составляли 666: Еванфас, Латинос, Титан. Самой убедительной версией показалось имя мощного и мстительного Титана, с точки зрения Иринея, подобного солнцу и почитаемого многими народами и властями. Толкование Иеронима (унаследованное от Иринея через Викторина) повторяет греческое имя «*Teitan*», нумерологически переводя его на латынь как «*Dichux*» – ложное солнце – Антихрист (в латинских комментариях на Откровение это определение будет часто встречаться). Экумений (VI в.) в комментариях на Откровение вывел новые варианты прочтения (Лампеций, Бенедикт), однако он продвинулся дальше, вычитав в заветных цифрах уже не просто имена собственные, но и нарицательные: «буйный», «злой вождь», «истинный губитель», «порочный агнец». Антемоса – «противника чести», Аруме – «я отрицаю», вычислил Примасий (VI в.), в то время как Андрей Кесарийский (VI–VII вв.) предположил, что отсутствие пагубного имени в книге – замысел Божий.

В XIX веке богословы выдвинули гипотезу, что число 666 есть зашифрованное имя «Нерон Кесарь» в еврейском написании. В эпоху Нерона в восточной части Римской империи чеканились монеты с надписью а древнееврейском «נרון קסר», что означает «Нерон Кесарь» (лат. *Neron Caesar*). Если рассмотреть не сами буквы, а их цифровые значения (согласно правилам древнееврейской гематрии), то их сумма будет равна 666. Странно, но факт – в пользу этой теории говорит и найденный при раскопках в Оксирихе фрагмент стиха, утверждающий, что число дьявола – 616. Если взять за основу правильное латинское написание «*Nero Caesar*» (носовой звук «н» в нём не передаётся, в отличие от греческого), то сумма цифровых значений уменьшится на 50 и будет равна 616, поэтому в любом случае (*Nron Qsr* — 666 или *Nrn Qsr* – 616) вычисляется император Нерон.

Число зверя – своеобразная мистерия, макгаффин христианства: узнать, какой смысл находится внутри числовой последовательности, невозможно. К примеру, в XX веке немецкий теолог Этельберт Штауфер расшифровал «число зверя» как имя императора Домициана, главного конкурента Нерона за титул Антихриста. Таким образом в зависимости от подсчета и культурно-исторического контекста символика числа в разные эпохи могла указывать на Наполеона, Гитлера, Сталина и т. п.

Император ли Нерон, Домициан, Папа Римский, Мартин Лютер или другой властный правитель, диктатор, деспот, узурпатор или революционер зашифрован в имени зверя, пока выяснить не удалось, но именно из незнания проистекает неизменная актуальность Откровения, позволяющего привязывать символику Антихриста не к какому-то конкретному персонажу, но наделять её новыми, злободневными трактовками. В любом случае, основной пафос маркирования народов связан с идеей поклонения зверю-кесарю как абсолютному правителю или даже – аллегории земной империи в целом, а присяга ей на верность отрицала связь человека с истинным судьей-правителем – Богом.

Исторический контекст создания текста Откровения отсылает к противопоставлению христиан первых веков Римской империи, оппозиция же верных и не верных, правых и не правых по-прежнему является частью человеческой культуры.

Итак, возникновение Откровения в конце I века во многом детерминировано историческими реалиями, поскольку этот текст кодирует образ тогдашнего Рима как упадочного, разлагающегося, погрязшего во грехе царства. Образ Рима в данном случае уподобляется образу Вавилона и отсылает к событиям VI века до н. э. – захвату Иерусалима вавилонянами, зарифмованному со взятием римлянами Иерусалима в 70 году н. э., после которого произошло знаменательное «разрушение Храма».

Выдвигаются и другие, менее популярные гипотезы о времени создания текста Откровения: при Тите, Трояне, Адриане, – но проблема датировки сводится к выбору между ранней (конец 60-х гг., во всяком случае до разрушения Иерусалима в 70 г.) и поздней (середина 90-х гг. – конец I в.) датами¹². Более того, усложняет картину и ранняя полемика патристов по поводу авторства Откровения: то отождествление автора с евангелистом Иоанном¹³, то опровержение этой точки зрения, вплоть до приписывания текста Откровения еретику Керинфу, а Дионисий Великий предлагал видеть в авторе тезку Апостола¹⁴. Вопрос авторства Апокалипсиса по-прежнему является не только открытым, но и предоставляющим обширное поле как для сравнительных исследований текстов новозаветного корпуса, фразеологии, христологии, так и для спекулятивных теорий.

Усмотрение параллелей с реальными событиями, с одной стороны, даёт маркеры датировки, но с другой – рискует свести интерпретацию сложного, символического произведения к набору исторических фактов.

Откровение Иоанна Богослова стало последней книгой Нового Завета, резюмирующей ряд иудео-христианских текстов эсхатологического и провиденциалистского характера. Уни-

кальность Апокалипсиса – не только в суммировании на символическом уровне пророчеств на эсхатологическую тематику, но и в том, что Откровение Иоанна как бы закольцевало и тем самым закончило библейское предание о творении, мироздании, истории и человечестве. Отражая начало и подводя итог, Апокалипсис стал альфой и омегой предания и завета. Если в Книге Бытия (первой книге и своего рода прологе всего Писания) представлен процесс творения Богом мира, занявший семь дней, то Апокалипсис (своеобразный эпилог) заканчивает Библию – закрывает книгу бытия человечества. Откровение будто становится зеркальным отражением Книги Бытия, только повествующим не о создании мира, но о поэтапном его сворачивании в процессе апокалиптической хаотизации и Страшного суда. Творение мира сродни инженерному созиданию, конструкции, состоящей из земли, моря, неба, человека, порядка и т. д. Апокалипсис же деструктурирует эту систему, препарирует и разбирает мир по кирпичику, открывая благу бесконечность Нового Иерусалима для праведников и обрекая грешников на вечные адские муки. Райский быт Нового Иерусалима практически сокрыт от тайнозрителя Иоанна, оставаясь непредставимым для ума и недостижимым для глаза пространством слияния Бога и человека. Поскольку человеческая эмпирика пока ещё не знает такого состояния, то и однозначное описание его невозможно. Опыт Нового Иерусалима – опыт запредельный, внечеловеческий, нематериальный; осуществление дефиниции его может состояться лишь посредством апофатических определений: через отрицание тварности, материи и мира как такового. Представление процесса разборки мира до ничто достигается в Апокалипсисе благодаря не только шокирующим картинам Страшного суда и Гнева Божия, но строгой и стройной структурой текста, скреплённой числовой и знаковой (животных, ангелов, светил и пр.) символикой, усложняющейся в развитии нарратива.

Своеобразие и самобытность Откровения, содержащего различные элементы поэтики пророчеств, речевые обращения, признаки эпистолярного жанра и даже трагедии, более чем очевидны при внимательном чтении.

Метаморфозы восприятия

Как восприняли столь яркое и убедительное произведение о грядущем Конце света современники и ранние отцы церкви?

Текст Откровения – вот уже две тысячи лет один из наиболее комментируемых в новозаветном корпусе. Он неизменно вызывает интерес у читателя, стимулируя работу мысли и провоцируя различные интерпретации. Исследователи и теологи постоянно и неустанно осмысляют его, а поэтому рассмотреть и учесть все мнения, точки зрения и взгляды на Откровение не представляется возможным. Однако необозримое многообразие толкований сводится лишь к нескольким экзегетическим алгоритмам.

Первоочередной вопрос, тревоживший всех – когда же и где настанет Царствие небесное – Новый Иерусалим. В течение II века Откровение получило широкое распространение и признание. Патриоты, как и апостолы, были уверены, что Страшный суд и Второе пришествие не просто состоятся в скором будущем, но уже происходят «здесь и сейчас». Ощущение близкого или уже наступившего Конца света всегда отличало христианскую Церковь от прочих верований и мифологий. Самым же примечательным и важным для периода Средневековья стало формирование универсального толкования Апокалипсиса, роднящего воззрения множества разных авторов (Ипполита Римского, Коммодиана, Викторина Петавского, Мефодия Олимпийского, Лактанция). Этот взгляд на Апокалипсис связан с представлением о мировой седмице, по истечении которой произойдёт Армагеддон, но предшествовать ему будет тысяча лет изобилия и благодати – седьмой день. Такая формула отражает события Книги Бытия: подобно тому как мир создан Богом в шесть дней, за которыми следует суббота покоя и благословения, – мир должен просуществовать шесть тысяч лет, и с их окончанием настанет тысячелетнее царство святых. Ириней Лионский, Юстин Мученик и Тертуллиан считали, что Царство Христово восторжествует на земле и Христос с праведниками во плоти будут править миром тысячу лет, после чего произойдёт финальное сражение Добра со Злом и Страшный суд.

В связи с шестидневным творением мира новый смысл обретала и зачатая шестёрка в числе зверя. Ириней полагал, что мир, созданный за 6 дней, должен просуществовать 6000 лет. Соответственно число зверя, составляющее *«шесть раз стоу шесть раз десять и шесть единиц»* символизирует полное восстановление Антихристом всего отступничества, бывшее в течение 6000 лет бытия мира: *«И потому в грядущем звере будет восстановление всего нечестия и всякого коварства, чтобы вся богоотступническая сила, собравшись и заключившись в нём, ввержена была в печь огненную. И кстати его имя будет иметь число 666, потому что он восстанавливает в себе самом все смешение зла, бывшее пред потопом и происшедшее от ангельского отступничества»*¹⁵. В толковании многих средневековых богословов число 666 символизирует тройкратное провозглашение творения без субботы и мира без Творца, что означает тройственное и окончательное отречение от Бога.

Победа над дьявольскими силами и грёзы о тысячелетнем царстве праведников были чрезвычайно популярны и основывались на буквальном прочтении Откровения: *«Они ожили и царствовали со Христом тысячу лет»* (Откр. 20:4). Мысль об этом тысячелетии повторяется в 20 главе целых шесть раз. Однако мнение отцов церкви расходилось в интерпретациях деталей: до или после Воскресения наступит век благодати, до или после Суда и т. д.

Впервые в богословии александрийской школы Откровение перестало восприниматься как пророчество о тысячелетнем царстве на земле. Ориген и Климент предлагали аллегорически толковать произведение, сместив акцент на духовную жизнь христианина не в будущем, а в нынешнем веке. Богослов Тихоний в своих фрагментарно сохранившихся толкованиях отказался от понимания тысячелетнего царства как периода, следующего за Вторым пришествием Христа. Именно Тихоний, повлиявший на учение Августина, трактовал тысячелетие

как период существования на земле Церкви, начало которой уже положено спасительными событиями распятия и воскресения Христа. Вслед за этой мыслью Блаженный Августин полагал в 20 главе «О граде Божьем», что тысячелетнее царство праведников – это и есть уже существующая Церковь, таким образом, Страшный суд – это крестные муки и смерть Христа, после чего для поверивших в него, а, следовательно, и спасённых, начинается эпоха Царства Христова в этом мире, в том времени и истории, которые проживаются человеком.

По мере ослабления гонений на христиан, утверждения Церкви и её полного признания, угасает также и интерес к Апокалипсису. К V веку восточные отцы церкви усомнились в самой каноничности текста, ставшего в православии менее популярным, чем на западе, где патристы отказались от миллениаризма и идеи о Конце света как о прогнозируемом скором будущем.

Хотя текст Иоанна Богослова отнюдь не утратил привлекательности в глазах западного теолога, прочитывался он в символическом ключе или же как аллегория духовной жизни и становления христианина. Концептуально в Апокалипсисе обнаруживалась связь с проблемами индивидуальной души и путями персонального спасения в рассуждениях Беаты Лиебанского, Амвросия Аутперта, Гаймона Осерского. Средневековые интеллектуалы постоянно обращались к Апокалипсису за вдохновением, появлялись всё новые трактовки. Одни считали Откровение единственным текстом, написанным самим Христом, другие же – важнейшей книгой всего христианского учения¹⁶, «цветком теологии»¹⁷.

В конце XII века Иоахим Флорский (ум. 1202 г.) воспринял Откровение как пророчество о ходе человеческой истории, которой соответствуют те или иные разделы книги. Полагая, что он живёт во времена снятия 6-ой печати, Иоахим смело соотносил отдельные образы с современными ему реалиями: в шестом царе, соответствующем шестой голове зверя, он увидел Салах-ад-Дина, отвоевавшего Иерусалим у крестоносцев. В каждой из семи голов дракона он видел признак дьявола, реализовавшийся в истории: семь царей, из которых *«пять пали, один есть, а другой еще не пришел»* (Откр. 17:10), пять «павших» царей-антихристов – это Ирод, Нерон, Констанций, Магомет, Мельсемут; Антихрист, современник Иоахима – Салах-ад-Дина. А последний Антихрист отождествляется со «зверем из моря», который придёт в скором будущем. В некоторых случаях Иоахим истолковывает один и тот же ряд видений применительно к событиям разных эпох. Согласно Флорскому, Откровение отображает ход всей человеческой истории и даёт ключ к пониманию всего Писания. Спустя несколько десятков лет после смерти Иоахима Флорского появились толкования францисканца Александра Минорита, а затем Николая де Лира: Откровение уже не рассматривалось как многоплановый символическо-исторический текст, но как отражение конкретных исторических событий в их строгой хронологической последовательности.

Казалось бы, за полтора тысячелетия Откровение приобрело всевозможные оттенки интерпретаций, однако неисчерпаем кладёз столь символического и полного тайн текста. На излёте позднесредневековой культуры Реформация (и в ответ на неё – контрреформация) оголила механизмы функционирования текста Апокалипсиса в кризисные времена. Реформаторами всех направлений (Мартин Лютер, Филипп Меланхтон в Германии, Джон Бейл, Джон Фокс в Англии, Генрих Буллингер в Швейцарии) создавались толкования, в которых католические деятели, те или иные папы, светские властители отождествлялись с Антихристом, зверем, лжепророком, великой блудницей, и прочими узнаваемыми героями Откровения, маркируя «хороших» и «плохих», «своих» и «чужих». В свою очередь и представители католицизма пользовались теми же методами, предчувствуя Конец века сего в «лжепророках» и «воинстве» Реформаторов. Так, с одной стороны, Откровение стало орудием пропаганды, но с другой – частая апелляция к этому тексту возбудила интерес и потребность в разностороннем текстологическом анализе, впоследствии ставшем научным.

Нюансы же и вехи развития теологической полемики о грядущем Страшном суде и обретении Царствия небесного отражались и запечатлевались в изменениях христианской иконо-

графии на протяжении всех веков и поколений, соприкасавшихся с Откровением Иоанна Божьего слова".⁴

⁴ Для западной традиции изображение никогда не было предметом особых догматических споров, как на востоке. Римская церковь объявила иллюстрацию важным компонентом по отношению к тексту Священного писания. Папа Григорий Великий постановил, что изображение является как бы текстом/письмом (лат. *pictura quasi scriptura*), рисунок не просто дополнителен, но и самостоятелен по своей значимости, наглядными образами «радует глаз и душу» читателя. Теологическое «разрешение» на изображение привело к расцвету иллюминированных рукописей, в том числе Апокалипсисов, и визуальной культуры в целом.

Апокалипсис в картинках

Что такое визуализация Апокалипсиса, как можно увидеть, а значит, отчасти, и познать непознаваемое и непредставимое? Правомерно ли будет изображение Откровения, ведь ни Страшного суда, ни всадников апокалипсиса, ни блудницы, ни воскресения мёртвых и т. д. в зримых образах никто не лицезрел (за исключением тайновидца Иоанна)? Что может стать визуальными эквивалентами аллегоричных фраз, узнаваемыми картинками потустороннего и где искать истоки художественных образов Откровения? Конечно же, в античной греко-римской культуре.

Любой исследователь, обратившийся к истории раннего христианства, увидит, что изображения апокалипсиса редко встречаются до окончания правления Константина Великого. К концу IV века христианство утверждается в качестве официальной религии Римской империи при Феодосии (391 г.): наступает расцвет раннехристианского искусства, обречённого на соблюдение старых добрых имперских амбиций Рима. Привычная римлянину иконография обретала новые смыслы, растворяясь в христианском ритуале⁵. Единый христианский Бог всё больше проявлял себя в узнаваемых торжественных изображениях императоров и языческих богов. Фреска и мозаика были христианизированы, а фаумский портрет мимикрировал в икону. Как новый невидимый Бог становился видимым, так и грядущий апокалипсис обретал свой зримый эквивалент.

Однако на катакомбных фресках и саркофагах, созданных до Константина, можно найти истоки христианской иконографии и те её элементы, которые в дальнейшем станут неотъемлемыми в визуальной программе Апокалипсиса. Отдельные символы: Альфа и Омега⁶, агнец, пальмовая ветвь, разделение мудрых и неразумных дев, агнцев и козлиц (Мф. 25:1-33), – будут композиционно объединены на стенах храмов V–VI вв. в Риме и за его пределами. А к ним добавятся новые образы, которые войдут в арсенал художественного языка христианской культуры: агнец, стоящий на престоле, преуготовление престола Христу в знак Второго пришествия (*Hetoimasia* – престол уготованный), свиток за семью печатями, семь подсвечников, ангелы, поклонение Христу 24 старцами в образе оммага императору, уходящего корнями в придворный церемониал античности (*Aurum coronarium*).

⁵ Изображение теофании, образа Бога в триумфе и славе небесной, – яркий пример римской имперской традиции и новых, христианских мотивов.

⁶ Греческие буквы А – первая в алфавите и И – последняя – указывают на всемогущество Христа, вмещающего в себя всё творение, от начала времен до их конца. Эти две буквы, неоднократно встречаются в тексте Апокалипсиса, а также раннехристианском искусстве.



Рис. 38. Десять девушек вышли встречать жениха с зажжёнными светильниками в руках. Однако жених всё не шёл и не шёл, и невесты тем временем, устав от ожидания, погрузились в сон. Проснувшись, пятеро из них обнаружили, что их светильники потухли. При этом именно они не взяли с собой масла. Пятеро других – маслом запаслись, но делиться не захотели, посоветовав подругам сходить в лавку. Как раз в тот момент, когда неразумные девы отправились за покупкой, явился жених и взял с собою на пир разумных, ожидавших его, и «готовые вошли с ним на брачный пир, и двери затворились; после приходят и прочие девы, и говорят: Господи! Господи! отвори нам. Он же сказал им в ответ: истинно говорю вам: не знаю вас. Итак, бодрствуйте, потому что не знаете ни дня, ни часа, в который придет Сын Человеческий» (Мф. 25:1-13). Образ Суда явлен притчей Христа о разделении дев на неразумных и мудрых: Справа (на стороне Христа) – райские кущи, куда удаляются разумные девы в парадных облачениях патрицианок; слева же – неразумные, они остаются в повседневных одеждах. Россанский кодекс, VI в. Музей диоцеза в Россано, Италия.

Мозаика римской базилики Санта-Пуденциана (Santa Pudenziana) конца IV – начала V вв., с пристрастием отреставрированная в XVI веке, тем не менее сохранила идею репрезентации Страшного суда: посреди апостолов восседает Христос, над ним изображено видение Иерусалима, сливающегося с Голгофой, на которой стоит монументальный крест – символ смерти и воскресения, начала и конца, окружённый Четырьмя живыми существами в лучах закатного солнца.



Рис. 39. Под центральной сценой крещения Иисуса (умирание для старой жизни и принятия новой) изображён престол уготованный – этимасия. В присутствии императора-Христа апостолы держат полами одежды венцы – награда за праведную веру (высшая награда в римской империи). На фоне райских, пальмовых кущ они славят величественный престол с киворием, он также и трон – знак Второго пришествия и воцарения Христа. На императорском троне лежит пурпурное седалище, на которое опирается драгоценный крест – символ Спасителя. Красная ткань, обнимающая крест, – это плат с главы Христа (Иоан. 20:7). Баптистерий Ариана, VI в. Италия, Равенна.



Рис. 40. Венец окружает монограмму Христа (Хризма – Хи-Ро, – монограмма имени Христа, состоящая из двух начальных греческих букв его имени: греч. ΧΡΙΣΤΟΣ), на концах буквы Х висят медальоны с буквами Альфа и Омега. Мрамор, IV в. Музей Ватикана. Италия, Рим.

Необычен облик Четырёх живых существ, весьма часто встречающийся в христианском искусстве. Он восходит к описанию единого существа, тетраморфа из пророчества Иезекииля (др. – греч. *τετρά-μορφος* – «четырёхобразный, четырёхвидный»), объединяющего четыре лика: человека, льва, быка и орла. В 4 главе Откровения Иоанн Богослов продолжил эту традицию, но описывая по отдельности каждое из четырёх существ – стражей четырёх углов Трона Господа и четырёх пределов рая. Позднее эти животные были истолкованы как символы четырёх евангелистов.

В триумфальной арке над апсидой базилики V века Сан-Паоло-фуори-ле-Мура в Риме (Basilica di San Paolo fuori le Mura) центральную часть занимает поклонение агнцу 24 старцев – так же, как и на старом фасаде церкви Св. Петра¹⁸. А мозаика церкви VI века Св. Космы и Домиана (Santi Cosma e Damiano) изобилует знаками Второго пришествия в многочисленных визуальных отсылках к тексту Апокалипсиса: агнец на престоле, свиток за семью печатями, семь подсвечников, Четыре живых существа.

Памятники Равенны VI века продолжают эсхатологическую эстафету: в куполе базилики Сан-Витале (Basilica di San Vitale) о Страшном суде напоминает агнец в медальоне, несомый четырьмя ангелами. На северной стене – ангелы держат апокалиптический крест. В базилике Теодориха Сант-Аполлинаре-Нуово (Sant'Apollinare Nuovo) – Страсти Христовы, Воскресение и притча о разделении агнцев и козлищ запечатлевают евангельскую эсхатологию: по правую руку от Христа изображён красный ангел, опекающий овец (праведников), по левую, рядом с козлищами (грешниками) – синий (Мф. 25:31–33, см. рис. 42). Базилика Св. Михаила в Афричиско (Chiesa San Michele in Africisco) демонстрирует Христа, сидящего на престоле в окружении семи ангелов с трубами, дополняющими апокалиптическую программу. На фасаде базилики в Порече (Хорватия) VI века – апокалиптические образы семи подсвечников свидетельствуют об ожидании Страшного суда.



Рис. 41. В раннехристианском искусстве Иисус чаще всего представал в образе Доброго Пастыря, похожего на Орфея, молодого, безбородого и в короткой тунике. Эта катакомбная фреска – одно из первых изображений Христа с бородой и длинными тёмными волосами – отражает смену императорской моды на бороды и стрижки, а также подчёркивает его иудейское происхождение. По обе стороны от Христа – апокалиптические знаки начала и конца (Альфа и Омега). Катакомбы Коммодиллы, V в. Италия, Рим.



Рис. 42. Символическое изображение Страшного суда, где Христос (в императорском облачении) отделяет праведников от грешников: «Когда же придет Сын человеческий во славе своей и все святые ангелы с ним, тогда сядет на престоле славы своей, и соберутся пред ним все народы; и разделит одних от других, как пастырь отделяет овец от козлов; и поставит овец по правую свою сторону, а козлов – по левую» (Мф. 25:31–33).

По левую руку от Христа – синий ангел. Вероятно, это одно из первых изображений дьявола. Пред ним – злые козлища тёмного цвета, которым противопоставлены белые агнцы подле красного ангела. Сант-Аполлинаре-Нуово (ок. 520 г.). Италия, Равенна.

Собирательным эсхатологическим высказыванием, сложившимся к IX веку, стала монументальная мозаика базилики Санта-Прасседе (Santa Prassede) в Риме. Сцена в конхе апсиды показывает грядущее Второе пришествие Христово. Агнец, стоящий на горе, древо жизни, райские реки выражают идею небесного Иерусалима. В центре изображён Спаситель, идущий по красным, синим и зелёным облакам. В левой руке Христос-законодатель держит свиток (*traditio legis*) с греческими буквами А и П. Этот образ иллюстрирует начало Апокалипсиса: «Се, грядет с облаками, и узрит Его всякое око, и те, которые пронзили Его... Я есть Альфа и Омега, начало и конец» (Откр. 1:7–8). Правая рука Христа поднята, на ней видны следы от гвоздей – стигматы – символ мук, смерти и воскресения. Свиток за семью печатями и агнец, окружённый Четырьмя живыми существами, пустой трон, ожидающий Христа, символизирующий его правление и Второе пришествие, сам Христос, стоящий среди апостолов, – всё это яркие образы Конца света, визуализированные в мозаиках и на страницах рукописей.

Обилие апокалиптических мотивов в раннехристианском искусстве может быть истолковано как отражение эсхатологических размышлений о реальном наступлении последнего дня, ожидаемого в относительно скором времени после уже свершившегося Воскресения Христа. Вневременной триумфальный характер образов, утверждаемых репрезентацией Христа, связан с толкованием «настоящей парусии» – это понятие христианского богословия, первоначально обозначавшее и незримое присутствие Господа в мире с момента его явления, и его пришествие в мир в конце времён.

С одной стороны, абстрактизация и деисторизация Апокалипсиса – результат экзегезы Тихония и Августина. С другой стороны, теология связала мир горний и дольний – не в последнюю очередь посредством слияния, отождествления образа правителя с образом Христа. Силу и значение обретала концепция божественного происхождения власти королей. Итогом этого процесса стали изменения иконографии: идея Бога – и в особенности Христа – персонифицировалась не в добром пастыре, но в императоре, пантократоре-вседержителе⁷. Менялась не только иконография, но и само осмысление мира: всё физическое обретало свое метафизическое измерение. Христианская культура обогащалась и полнилась знаками, символами и толкованиями, разгадка которых зависела от знания Священного писания. Мир мыслился через Текст. Слово, обладавшее сакральной природой, становилось основной для понимания всей жизни и устройства бытия. Поэтому созерцательное изучение, медитативное переписывание и контакт со священным текстом воплотился в культе книги-манускрипта, а также в красотах миниатюр, сопровождавших его.

⁷ Образы апокалипсиса в монументальном искусстве IX – начала XII вв., практически не менялись. Описанные выше мотивы поклонения старцев агнцу и «передача законов» представлены во множестве памятников Рима и за его пределами: в зале базилики Сан-Джованни ин Латерано, в Санта-Чечилия-ин-Трастевере и Санта-Мария-ин-Трастевере, в Сан-Марко, Сан-Джованни-а-Порта-Латина, церкви Св. Себастьяна на Палатинском холме и базилике Св. Климента; в апсиде базилике Св. Ильи рядом с Непи, Св. Петра в Тускание, церкви Св. Себастьяна в Тиволи и т. д.



Рис. 43. *Агнцы (символизирующие праведников, святых или мучеников) предстают у врат Небесного Иерусалима, изображённого как единое центрическое городское/храмовое пространство.*

Мозаика триумфальной арки Санта-Мария-Маджоре (IV в). Италия, Рим.

Хотя развитие культуры манускриптов, – создание и воспроизведение священных текстов, – одна из важнейших составляющих христианства, иллюминированных Апокалипсисов раннехристианского периода и поздней античности не сохранилось, но они наверняка существовали с V века. Однако более поздние произведения унаследовали раннюю образность, благодаря чему можно реконструировать две традиции: во-первых, раннехристианские романские прототипы, влиявшие на иконографию центральной Европы и раннесредневековую испанскую традицию, во-вторых, североафриканские прототипы V–VI вв., отразившиеся в Апокалипсисе Беата¹⁹.

Ещё Константин Великий, замысливший создание второй столицы Римской империи, выбирал между городами-претендентами Миланом, Триром, Троей и Византием. Выбор пал на последний, тут же в честь императора перенаречённый Константинополем. В IX же веке Карл Великий, коронованный на титул императора Священной Римской империи Папой Львом III, провозгласил столицей город Аахен, который находился неподалёку от Трира. Начиналось

так называемое «каролингское возрождение». Имперские амбиции Карла Великого вдохновляли его обращаться к устойчивым формулам римского и раннехристианского искусства: несохранившаяся мозаика купола императорской капеллы в Аахене демонстрировала известный сюжет поклонения престолу 24 старцев (*augim coronarium*), также зафиксированный в изображении поклонения агнцу в позднем каролингском Золотом кодексе Эммерама (Aureus of Saint Emmeram, около 870 г.)²⁰.

Влияние позднеантичной традиции встречается и в других каролингских памятниках. К примеру, пролог Св. Иоанна из Евангелия Св. Медарда (*Plures fuisse Évangélique de Saint-Médard de Soissons*, начало IX в.)²¹ демонстрирует вольное изображение раннехристианского поклонения агнцу, совмещённое с позднеантичным образом моря («и перед престолом море стеклянное, подобное кристаллу», Откр. 4:6) и архитектурными мотивами, символизирующими Новый Иерусалим из Апокалипсиса в виде богато украшенного постоянного фона античного театра (*scaenae frons* – задник античного театра, см. рис. 44)⁸.

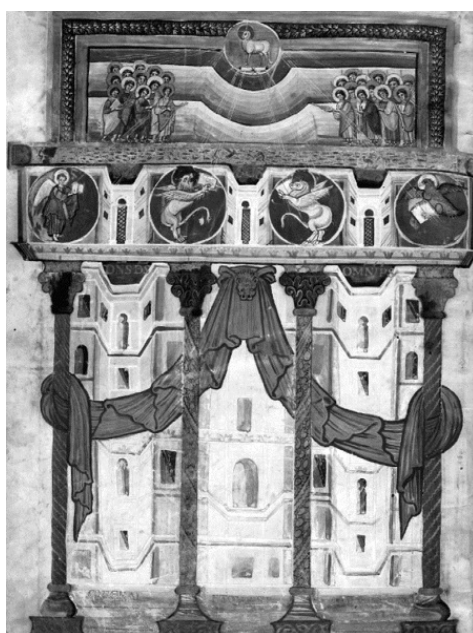


Рис. 44. Евангелие Св. Медарда. Paris. Bibliothèque Nationale, MS. lat. 8850, fol. 1 v.

В итоге – образ Римской империи, которая рисуется в Откровении Иоанна исключительно в монструозных аллегориях, стал неотъемлемой частью дискурса власти и иконографии Апокалипсиса.

Выдающимся образцом романского средневекового искусства является Апокалипсис, ныне хранящийся в библиотеке Трира²². Манускрипт начала IX века, созданный в северных скрипториях империи Карла, в аббатстве Сен-Мартен в Туре или же в городе Камбре, где сохранилась частичная копия²³, содержит 74 полностраничных миниатюры и считается самым ранним и полным иллюстрированным Апокалипсисом, дошедшим от каролингской эпохи. Трирский Апокалипсис, если и не был полностью основан на античной рукописи, то впитал позднеримскую визуальную традицию, адаптированную для христианского высказывания: сатана калькирует образ Вакха, а ангел – богиню победы – Нику. Образы рая и агнца почерпнуты из римских мозаик, как и множество других деталей: земля – в облике человеческой

⁸ К другим раннесредневековым циклам относятся памятники каролингского периода – оттоновский и романский циклы VIII–XII в.: Апокалипсис из Льежа IX в. (Valenciennes Bibliothèque municipale. MS. 99) и каролингский Апокалипсис X в. (Bibliothèque nationale, MS. nouv. acq. lat. 1132). Оба основаны на нортумбрийских образцах VIII в.

фигуры, кары Господни и зло – в виде дракона, изображённого крылатым змеем. Блудница вавилонская на звере восходит к иконографии богини Исиды, восседающей на собаке Сириусе с римских гностических монет (см. рис. 45). В виде античного свитка показана книга, а болезненная экспрессия трагических лиц напоминает античные театральные маски. Персонифицированные ветры изображены в виде обнажённых бюстов с крылатыми головами, что отсылает к крылатой широкополой шляпе «петас» Гермеса (иногда средневековые художники рисовали рога вместо крыльев, не понимая истоки иконографии). Апокалипсис разворачивается в архитектуре античных городов, ангелы одеты в римские тоги, на их главах красуются лавровые венки. Определённое расположение иллюстраций в тексте также восходит к позднеантичным образцам²⁴. Однако, несмотря на прямую связь с античной традицией, сам текст написан на вульгате и специфическим каролингским минускулом (шрифтом)²⁵.



Рис. 45. Иконография блудницы вавилонской восходит к изображению богини Исиды на собаке Сириусе с римских гностических монет *Valenciennes Bibliothèque municipale. MS. 99, fol. 31 r.*

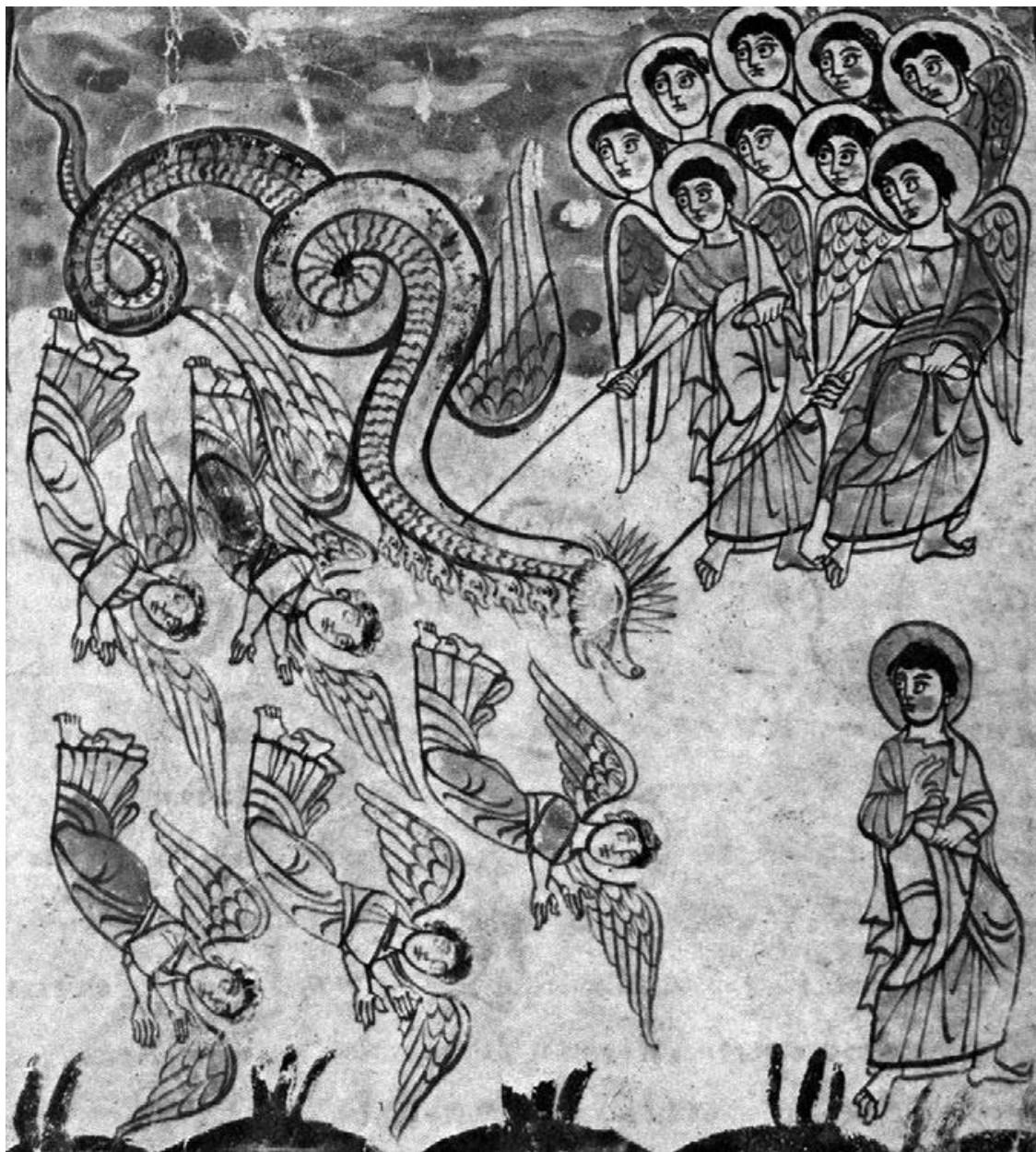


Рис. 46. *Иоанн наблюдает победу Архангела Михаила над драконом с семью рогами. Нечистая рать в образе одетых в тоги ангелов без нимбов падает наземь. Дьявол предстаёт в образе червеподобного змия (это отражает специфику слова «дракон», происходящего от др. – греч. δράκων «змея»). Для многих средневековых авторов дракон был вполне реальным существом. Робан Мавр полагал, что этот монстр – самый большой из всех змеев и земных животных. Выйдя из пещеры, дракон летает, содрагая воздух. Он имеет гребешок и узкую пасть, сила его не в зубах, но в хвосте, которым он убивает свою жертву. Оплетая узлом вокруг всего тела, дракон может убить и слона – таков мистический образ могучего дьявола! Trier. Stadtbibliothek. Codex 31, fol. 38r.*

Из всей традиции визуализации Апокалипсиса выделяется цикл Беата, появившийся в Испании в VIII–IX вв. Он отличается схематичными, напоминающими специфическую графику игровых приставок 1980-х годов, иллюстрациями, первые варианты которых были созданы ещё при жизни Беата – священника, написавшего комментарий к тексту Апокалип-

сиса⁹. Соединение ярких, примитивных картинок с комментариями Беата к основному тексту превращали Откровение в занимательный и поучительный «комикс», а специфическая иконография «законсервировала» ранний североафриканский тип образности, также представленный и в коптской традиции. Подобные визуальные толкования отображали мнемоническую технику духовно-монастырской бенедиктинской практики (*Lectio Divina*), состоящей из чтения и запоминания текста, медитации и размышления о содержании.



Рис. 47. Поклонение зверю и дракону. Рукописные списки получили название «беаты», и все они следуют схожей, легко распознаваемой иконографической программе: картины чрезвычайно яркие, примитивные, сочные цвета с выраженным драматизмом. Так, известны Беат Факундуса, Урхельский Беат, Беат из Жироны, Беат Моргана, Эскориальский Беат, Беат из Осмы, Беат из Сен-Севера и др. (см. рис. 15). *El Escorial. Real Biblioteca de San Lorenzo. Ms. II. 5, fol. 108v.*

Намного сложнее определить происхождение средневекового образа Христа в Силах (*Majestas Domini*), вдохновлённого видением Бога в Апокалипсисе (гл. 4–5), в противоположность восточновизантийскому типу, почерпнутому из видений Иезекииля.

Западный прототип присутствует в раннесредневековых манускриптах, изображающих Христа с книгой за семью печатями, сидящего на земном шаре или троне, окружённого Четырьмя живыми существами (символами евангелистов). Если сравнить Христа в Силах из Амиатинского кодекса (примерно 700 г.)²⁶ и ранний трирский Апокалипсис (начало IX в.)²⁷, а они оба базируются на итальянских моделях VI века, то видно, как западный, «римский» тип был объединён с «восточным», византийским типом изображения Христа в силах. Именно во второй четверти IX века в скрипториях Тура создавался уникальный каролингский стиль. Возникли такие устойчивые визуальные знаки, как мандорла (особая форма нимба, окружающего Христа), радуга-трон (на которой Христос восседает), аркообразный престол и Четыре существа, обрамляющие изображение.

⁹ Сохранились полностью или фрагментарно 26 манускриптов IX–XII вв. (из Испании, преимущественно из монастырей Каталонии, Арагона, Наварры), названных в честь Беата Лиебанского (лат. *Beatus Liebanensis*, испан. *Beato de Liebana*; ок. 730 – после 798) – монаха из монастыря св. Марии в долине Лиебана (Испания), в 776 году написавшего комментарий к Откровению «Толкование на Апокалипсис». Это «Толкование» было снабжено многочисленными иллюстрациями, выполненными, очевидно, по указаниям автора или при его участии. Сочинение пользовалось большой популярностью в Испании в X–XII вв.



Рис. 48. Инициаль альфа и омега. Беат Либанский. *Madrid. Biblioteca Nacional de España. Codex of Fernando I and Doha Sancha, fol.6r.*

Устойчивая иконография Апокалипсиса зафиксирована во множестве манускриптов и монументальном искусстве «каролингского возрождения», влиявшего на художественный канон церквей Германии, Франции, Италии IX–XIII вв.²⁸ Также встречаются единичные сцены из Апокалипсиса в иллюминированных рукописях²⁹. Обычно они сводятся к изображению Сына Человеческого посреди семи подсвечников (1:12–20) и апокалиптически-декоративным инициале в романских библиях. Иногда изображался Христос в силах, сидящий на шаре (земном шаре или радуге с книгой в руках, окружённый мандорлой) как в «максиминовском» Евангелии XI века³⁰ или Библии из Адмонта, демонстрирующей Христа из видения пророка Иезекииля³¹.



Рис. 49. Христос посреди подсвечников на радуге и сфере мира, у его ног – Иоанн. Трир, XI в. Berlin. Staatsbibliothek. St. Maximin. MS. Teol. lat. 283, fol. 11r.

Как в образах, так и в толкованиях Церковь жила с предчувствием Второго пришествия, возлагая надежды и чаяния на Страшный суд как на торжество справедливости и веры в Христа. Ранние христиане остро ощущали грядущее Царствие Небесное, Суд, наказания и воздаяние. Иустин Мученик (110–165 гг.) писал: «Я и другие здравомыслящие во всем мире христиане, знаем, что будет воскресение тела и тысячелетие в Иерусалиме, который устроится,

*украдется и возвеличится»*³². Однако Второе пришествие, ожидаемое со дня на день, никак не наступало, поэтому его приход был отсрочен на 1000 лет. Смена тысячелетий всегда переживалась человечеством болезненно и фатально, ярким примером оказался переходный 1000 год и даты, окружавшие его³³.

Бернар, отшельник Тюрингии, взял эти слова Откровения: *«И детей ее поражу смертью, и уразумеют все церкви, что Я есмь испытующий сердца и внутренности; и воздам каждому из вас по делам вашим»* (Откр. 2:23), *«И увидел я новое небо и новую землю, ибо прежнее небо и прежняя земля миновали, и моря уже нет»* (Откр. 21:1) как текст проповеди и примерно в 960 году публично объявил, что Конец света не за горами. Бернар даже назвал точную дату рокового дня, который должен был свершиться, когда дата Благовещения совпадет с датой Святой пятницы и такой день должен был быть в 992 году³⁴.

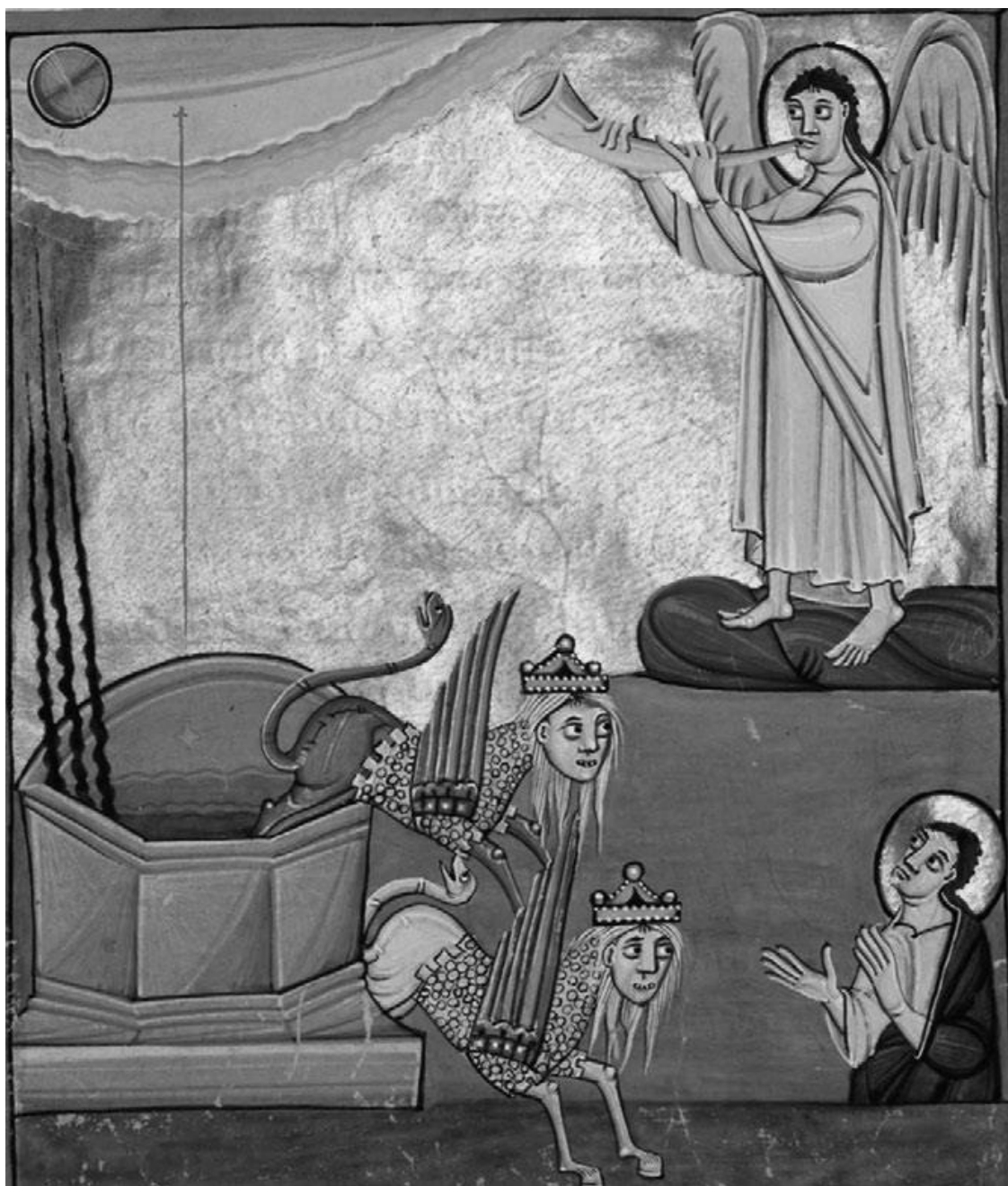


Рис. 50. Открывается колодезь бездны. Бамбергский Апокалипсис. Kaiser-Heinrich-Bibliothek der Staatsbibliothek Bamberg. Msc. Bibl. 140, fol. 23r.

Монах эсхатологического толка Друтмар Аквитанский, настоятель бенедиктинского монастыря в Корвее, предсказал Конец света на 24 марта 1000 года³⁵. Во многих городах вера в надвигающийся апокалипсис была столь велика, что люди просили убежища в церквях, чтобы провести ночь в молитве святым у мощей и креста. На первой странице рукописи монаха Рауля Глабера описывается предчувствие скорого прихода сатаны, *«как и было предсказано Иоанном, когда наступит тысячный год, и это будет ныне»*³⁶. Сильвестр II, Римский папа при Оттоне III, высчитал официальную дату апокалипсиса, подкрепившую жуткие настроения Европы. При нём же изготовили знаменитую иллюминированную рукопись, красочно демонстрировавшую образы грядущего Судного дня – Бамбергский Апокалипсис³⁷, как и более поздний каролингский Апокалипсис из Мюнхена (оба были созданы в Райхенау)¹⁰.

Другая важнейшая и весьма часто встречающаяся в связи с апокалипсисом тема – образ Страшного суда и Архангела Михаила, побеждающего дракона (змея). С IX века сцены Страшного суда украсили западные стены соборов. Самый ранний уцелевший пример – фрески из церкви бенедиктинского монастыря Св. Иоанна в Мюстаире (Benediktinerinnenkloster St. Johann, Miistair, начало IX в., Швейцария). В отличие от византийской иконографии Страшного суда, западная намного типологически ближе к репрезентации Апокалипсиса. Образовавший единый мотив, изображены два ангела с книгами по обе стороны от Судьи (Откр. 20:12), св. Михаил, протыкающий дракона копьём, святые, в сопровождении ангелов, Небесный Иерусалим и невеста агнца (Откр. 21–22). В дальнейшем образ Страшного суда усложнился за счёт пополнения и детализации сцен.

Под влиянием книжной миниатюры развивается монументальное искусство – фреска. Баптистерий кафедрального собора в Навара (Италия) представляет величественные сцены Откровения Иоанна, датированные XI веком. Необычные ломбардские фрески XI века, сохранившиеся на территории северной Италии, в аббатстве Св. Петра в Чивате (Abbazia di San Pietro al Monte), изображают

Эдем, райские реки, зло в виде грифонов и химер – в притворе, Архангела Михаила и его соратников, побеждающих дракона – на западной стене хор, поклонение агнцу восемнадцати персон, среди которых восемь женщин и десять мужчин в куполе кивория над алтарём. Уцелевшие сцены из Апокалипсиса в центральном нефе французского аббатства Сен-Савенсюр-Гартамп (Saint-Savin-sur-Gartempe, Вьенна, 1100 г.) погружают зрителя в образный мир романской эмблематичности монументального искусства.

Конец X и начало XI вв. – страшное время в европейской истории. В период 980–1040 гг. казалось, будто сам ангел смерти распростёр свои крылья над миром людей: царил голод, мор ходил по Европе вдоль и поперёк, бушевала болезнь, названная огнём святого Антония – эрготизм, гангренозная болезнь конечностей, изжигавшая кости людей. Страдающие осаждали дороги, ведущие к святыням, в первую очередь, к реликвиям Св. Антония, наполняя церкви зловонием и духом смерти. Страсти этого недуга запечатлелись на триптихе Иеронима Босха «Искушение Св. Антония». В результате кризиса гигиены и медицины, не справлявшейся с людским мором, около 40 тысяч человек стали жертвами чумы в регионе Аквитания в южной части Франции, чёрная смерть выкашивала огромные пространства Европы, затем пришёл голод. С 987 по 1060 гг. тянулся долгий период голода и эпидемий, началось вторжение венгров и вернулись ужасы Аттилы: венгры представляли иную антропологию и чуждую культуру, производя пугающее, устрашающее, жуткое впечатление на жителей Европы, чьи территории были

¹⁰ Нортумбрианская модель списков Апокалипсиса относится к VIII в., англо-саксонский аббат Бенедикт Бископ (Benedict Biscop, примерно 628–690) принёс эту традицию в Англию в 676 г. из своих путешествий в Рим, послужившую источником иконографии для Бамбергского Апокалипсиса, фресок северной стены собора Св. Петра в Монквермуте (Abbey Church of Saint Peter and Saint Paul, Monkwearmouth-Jarrow) и многих других памятников.

опустошены. Рауль Глабер описывает сцены жуткого состояния упадка и бессилия людей, каннибализм. Исторические обстоятельства воспринимались как процесс начала апокалипсиса. Пропорционально популярности эсхатологических идей развивалась и образная традиция: с XI века всё больше создавалось рукописей на тему Откровения Иоанна. Возник обширный романский цикл Апокалипсисов, доминировавший в средневековой Европе в позднекаролингский период и до начала эпохи готики (IX–XIII вв.). Эти рукописи объединяет общий стиль величественных и больших по формату иллюстраций, их количество росло, рисунки детализировались, обретая экзегетическое значение. Образы романского цикла можно встретить не только на страницах манускриптов: настенные фрески, декор, церковная скульптура также формировались в русле одной парадигмы. Ранние предшественники романской традиции в рукописях – сцены Апокалипсиса из каролингских библий: Библии Мутье-Грандваль (Moutier-Grandval Bible, Тур, 830–840 гг.)³⁸, Библия Вивиана (Vivian, Тур, 846 г.)³⁹, Библия из Сан-Паоло-фуориле-Мура в Риме (Реймс, примерно 870 г.)⁴⁰. Их фронтисписы демонстрируют Агнца и Льва, святой престол (Откр. 5), ангелов или изображение церкви, символизирующее послания (Откр. 2, 3).

Будто сошедшие со страниц романских манускриптов фрески церкви аббатства Сен-Шеф (Saint-Chef, третья четверть XII в., Франция) крупномасштабно демонстрируют мону-ментальные сцены Апокалипсиса: 24 старца, Христос в силах, вершащий Суд, Небесный Иерусалим. В той же стилистической манере выполнены значительно хуже сохранившиеся фрески церкви Св. Иоанна Крестителя в Клейтоне (Clayton, Англия, вторая четверть XII в.), как и величественные фрагменты фрески из аббатства Сен-Поликарп (Saint-Polycarpe, Aude, Франция, вторая половина XII в.). Грандиозные фрески украшают внутреннее пространство романской двойной церкви Св. Марии и Климента в Бонне (Doppelkirche St. Maria und Clemens, Германия, вторая половина XII в.).

С конца XII–XIII вв. иконография апокалипсиса продолжила своё развитие в сторону усложнения сцен и образов: поклоняющиеся старцы воссели на престолы полукругом подле Христа, держа в руках чаши или музыкальные инструменты. Один из ранних примеров – Сен-Северский Беат (середина XI в.)⁴¹.

В XII веке преобразившиеся старцы появляются на изображениях служебника в сокровищнице Аббатства Сен-Жермен в Осер (Abbaye Saint-Germain d'Auxerre) и на тимпанах портала Аббатства Св. Петра в Муассак (Abbaye Saint-Pierre de Moissac). Ярчайшие примеры из романского цикла: Библия из монастыря Сант-Пере-де-Родес (Жирона, Испания)⁴² и Ломбардский Беат из Берлина⁴³, отличающийся от вышеописанной пекторальной испанской традиции.



Рис. 51. Агнец окружён старцами, музицирующими на лютнях. *Beatus. Commentaire sur l'Apocalypse. Paris. Bibliothèque nationale de France. NAL. 2290, fol. 126r.*

Примерно в начале XII века создается уникальнейший цикл фресок крипты в кафедральном соборе Ананьи (Италия) – один из важнейших сохранившихся ансамблей Средневековья⁴⁴. Сцены из Апокалипсиса интегрированы в сложносоставное высказывание о микрокосме и макрокосме. Человек, его творение, естественная история связаны с событиями Священного Писания и жизнью небесных светил. Сцены фресок демонстрируют знаки зодиака, Ноев ковчег, пророков, а в самой апсиде над историей мученичества Св. Магна, покровителя Ананьи, представлены сцены Апокалипсиса – Четыре живых существа окружают агнца с семьей рогов, семью глазами и запечатанной книгой, в молении к нему обращены старцы с кубками в руках. Восточная, а не западная часть крипты, изображает всадников апокалипсиса, снятие печатей, а также Сына Человеческого с белыми как снег волосами, огненными очами и обоюдоострым мечом из уст. Он восседает на радуге с ключами в правой руке – образом ключей рая и ключей ада, где будет заточено зло после Суда.



Рис. 52. Царственно одетый Антихрист едет верхом на левиафане – часто встречающемся средневековым чудовище, персонификации хтонической мощи дьявола. Пророк Исаия предрекал: перед Концом света монстр вырвется из уцелья, но вновь будет повержен Богом (Ис. 27:1). *Liber Floridus* (XII в.). Ghent University Library. Ms. 92, fol. 62v.

К этому периоду относятся и другие итальянские памятники: фрески, передающие раннеитальянскую образность, в трансепте базилики Св. Ильи рядом с озером Непи (Basilica di Sant'Elia), плохо сохранившиеся фрески в нефе Сан Северо в Бардолино (Chiesa di San Severo, Bardolino, вторая половина XII в.) и два манускрипта Нового завета Веронезе (начало XIII в.)⁴⁵.

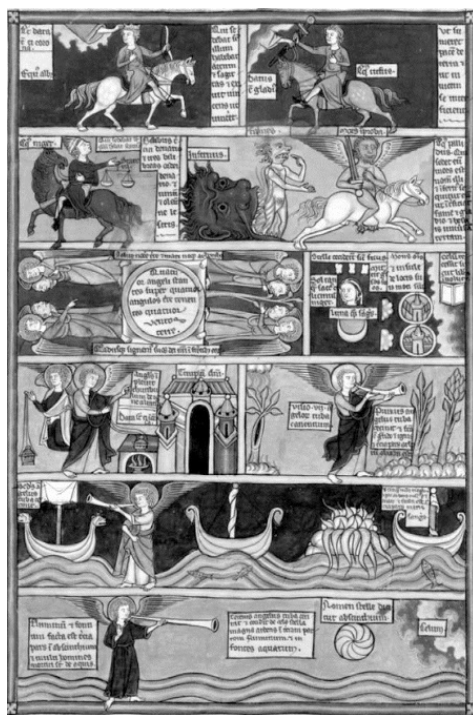


Рис. 53. На одном листе представлены основные сцены 6–8 глав Откровения. *Liber Floridus*. Paris. Bibliothèque nationale de France. Latin 8865, fol. 36r.

Романская традиция представлена не только в итальянских памятниках, но и в циклах миниатюр центральной Европы: комментариях на Апокалипсис архиепископа Гаймона Осерского (Haimo Autissiodorensis, около 865 г.)⁴⁶ и энциклопедии «Книга цветов» (*Liber floridus*)⁴⁷ Ламберта из Сент-Омера (Lambertus de Sancto Audomaro, 1120 г.), содержащей около 60 сцен Апокалипсиса¹¹. Характерная черта стиля этих манускриптов – изобильная иллюстративность: страница предлагает множество изображений, сопровождаемых немногочисленными врезками цитат из текста Откровения. Также в подобной стилистике выполнены фрески галереи кафедрального собора в Гурке (Dom zu Gurk, Австрия, 1260–70 гг.).

¹¹ Сцены апокалипсиса из «Книги цветов» доходят во множественных копиях.



Рис. 54. На одном листе представлены основные сцены Откровения 15–17 глав. *Liber Floridus*. Paris. Bibliothèque nationale de France. Latin 8865, fol. 41 v.



Рис. 55. Сверху: шестой ангел, благословлённый рукой Бога из золотого жертвенника, вострубил, освободив четырёх ангелов, связанных у реки Евфрат, они должны умертвить третью часть людей (Откр. 9:13–14). Посередине: кони с головами льва, пожирающие людей, бесовские всадники, умерщвляют людей (Откр. 9:17–19). Ниже: ангел с книгой в правой руке, одной ногой на земле, другой стоит на воде. Иоанну даётся свиток, огонь выходит из уст свидетелей (Откр. 10 и 11:1–13). Oxford. Bodleian Library. MS. Bodl. 352, fol. 8r.

Под влиянием интенсивного развития апокалиптической образности в манускриптах XII–XIII вв. усложняется и храмовое убранство: барельеф и скульптура. Отныне картины Страшного суда на тимпанах готических соборов грандиозно нависают над прихожанами; внутри соборов с капителей корчатся и кривляются демоны, они истязают грешников, а Архангел Михаил пронзает копьём Люцифера; кроме того, множество апокалиптических сцен исполняются в резной кости реликвариев.



Рис. 56. *Сверху: Михаил и ангелы сражаются с драконом (Откр. 12:7). Средний регистр: Женщине даны крылья, чтобы спастись от дракона. Зверь, которому поклонились грешники. (Откр. 12:14; 12:1-10). Внизу: второй зверь с «рогами агнца», огненный дождь с небес. (Откр. 13:11–18). Oxford. Bodleian Library. MS. Bodl. 352, fol. 9r.*

Романские капители портика из Аббатства Святого Бенедикта на Луаре (Saint-Benoît-sur-Loire, Франция, вторая половина XI в.) демонстрируют сцену с четырьмя апокалиптическими всадниками, а капители южных галерей упомянутого монастыря в Муассаке, (Cloître de l'abbaye Saint-Pierre de Moissac, 1100 г.) представляют четырёх всадников и апокалиптического зверя. На тимпане портала церкви Св. Петра в Ла Ланд-де-Фронсак, Жиронда (Eglise Saint-Pierre de La Lande-de-Fronsac, XII в.) изображен Христос с обоюдоострым мечом. На сводах крыльца романской церкви аббатства Сен-Савен-сюр-Гартамп (Saint-Savin-sur-Gartempe, Франция, около 1100 г.) в камне высечены Новый Иерусалим, представленный в виде невесты Христа, и хор спасённых.

Безусловно, экзегетическая практика имела первостепенное влияние на формирование иконографии Апокалипсиса: разные библейские образы могли совмещаться, а новое синтетическое изображение в свою очередь рождало новые смыслы. Например, на фреске апсиды церкви Св. Пере (X–XI вв.) Архангел Михаил сражается с семиглавым драконом. Это изображение помещается рядом с поклонением волхвов. Дракон извергает воду из своей пасти, целясь в Марию из сцены поклонения. Слияние двух разных сюжетов, связано с одной средневековой интерпретацией Апокалипсиса (гл. 12), озвученной Амвросием Аутпертом (Ambrosius Autpertus, 730–784 гг.)⁴⁸, и его последователями – Гаймо из Осера и Беренгауду-

сом (Berengaudus, *Expositio super septem visiones libri Apocalypsis*, см. рис. 8, 27)⁴⁹, отождествлявшими Богоматерь с Женщиной из Апокалипсиса, одетой в солнце, а Ирода – с семиглавым драконом (см. рис. 22).

Уникален фронтиспис манускрипта «Града Божьего» Св. Августина, находящегося в Оксфорде (примерно 1130-40 гг.), изображающий под Градом Христа, сидящего на троне среди апостолов. Ниже и слева – христоподобный Архангел Михаил изгоняет копьем побеждённого сатану из Небесного града (Откр. 12:7–9), а справа изображена благодатная Церковь, представленная в образе Жены (Богородицы), одетой в солнце. В своих руках она держит, защищая, новокрещённые души, возрождённые из греха и неподвластные атакам сатаны, а старое тело только что крещённой души лежит подле (Рим. 6:22)⁵⁰.



Рис. 57. Св. Августин «О Граде Божьем». Oxford. Bodleian Library. MS. Laud misc. 469, fol. 7v.

Фреска середины XII века из крипты Св. Стефана кафедрального собора в Осере обнаруживает контаминацию имперских амбиций и богословских идей в образе Христа-всадника, сидящего на белом коне (Откр. 19:11–16). Христос представлен в контексте церемонии римского триумфального въезда в город (*Adventus*: в античном Риме официальное приветствие

императора после военной кампании) напротив фронтального изображения огромного креста и в сопровождении небесной армии ангелов-всадников.

Христа-всадника также можно увидеть на капители хор церкви Сен-Нектера (Saint-Nectaire, Пюи-де-Дом, Франция, XII в.): Спаситель, одетый в красную тогу и восседающий на белом коне с луком и стрелой, совмещён с изображением Страшного суда, вершимого Архангелом Михаилом. А на капители хор церкви Св. Петра в Шовиньи (Eglise Saint-Pierre de Chauvigny, Франция, XII в.) Архангел Михаил, осуществляющий Страшный суд, сочетается с изображением Вавилонской блудницы и падением самого Вавилона – идеей краха зла.

Примерно в ИЗО году был создан величественный тимпан, один из шедевров романской пластики, на тему Страшного суда в кафедральном соборе горда Отён, Франция (Cathedrale Saint-Lazare d'Autun). В самом центре композиции, в мандорле, окружённый ангелами, на престоле восседает Христос. Справа – праведники входят в двери небесного Иерусалима, открытые апостолом Петром. Слева Архангел Михаил, с одной стороны, и дьявол, с другой, взвешивают души людей.

Над этой сценой выбита надпись, гласящая: «пусть ужас этих картин устрасит грешных, земных людей, ибо всё страшное, что изображается здесь, действительно случится»⁵¹. Суд окружён сценами из Апокалипсиса. Арки свода над Христом украшены зодиакальными знаками, медальонами с изображением времён года и сезонных работ. Существование планет и природных циклов, – время мира, – подчинено его Создателю и движется к неумолимому концу, который разоблачит все людские дела. Символика рельефа последовательно отражает богословские взгляды, выраженные Гонорием Августодунским (Honorius Augustodunensis, ок. 1080–1156 гг.) – средневековым схоластом, историком и философом. Третья книга энциклопедии «Светильник» (*Elucidarium*) Гонория с огромным энтузиазмом обсуждает христианскую эсхатологию. В духе сократического диалога ведутся рассуждения об Антихристе, Втором пришествии, Страшном суде, Чистилище, демонстрируются муки ада и радости Небесного Иерусалима. С идеями Гонория также связана интерпретация Жены, облаченной в солнце, как Церкви-экклесии. Такое истолкование Богородицы представлено в знаменитом «Саду утех» (*Hortus deliciarum*) – в первой энциклопедии, что написана женщиной – Геррадой Ландсбергской (Herradis Landsbergensis, 1130–1195 гг.) – бенедиктинской монахиней, игуменьей Хоэнбургского монастыря. Рукопись, законченная в 1185 году, была одним из самых известных манускриптов этого периода, компендиумом знаний XII века, однако в 1870 году манускрипт погиб, сохранившись лишь в копиях. Текст содержал помимо энциклопедических сюжетов, отрывки из греческих и арабских авторов, стихи Геррады, положенные на музыку, а также множество иллюстраций, 336 из которых представляли различные темы: теософские, философские, литературные, в том числе и рассуждения об Апокалипсисе.

Популярность средневековых толкований Апокалипсиса отразилась и на монументальном искусстве: в уникальных иконографических программах, таких как фрески Капеллы всех святых в Регенсбурге (Allerheiligenkapelle, Германия, примерно 1165 г.). Они изображают мотивы литургии всех святых, основанной на комментариях того же Гонория и Руперта Деутца к сценам из 7 главы Откровения: ангелы сдерживают ветры с четырёх сторон света, происходит запечатление сынов Израилевых, в куполе возвышается Христос-вседержитель, а также хор избранных перед троном Господним. Эти сцены исполнены по канону византийской иконографии и аналогичны мозаике Палатинской капеллы в Палермо⁵².



Рис. 58. Ад. Геррада Ландоверская, «Сад утех». Копия Кристиана Мориса Энгельгардта, 1818 г.

Прогресс XII–XIII вв. затронул разные области прикладной культуры: мастерство изготовления керамики, кузнечное дело и стекольное искусство. Окна и витражи монументальных готических соборов украшались сценами библейского предания и апокалиптическими картинами в том числе. Дневной свет, мерцаая, пронизывал цветное стекло (свет, красота, гармония являются эманацией Бога с точки зрения схоластического проекта, реализовавшегося в готике), высвечивая образы Страшного суда, почерпнутые из рукописных миниатюр⁵³.

В течение XIII века по всей Европе происходит расцвет городов, стимулирующий развитие университетов, искусств и интеллектуальной культуры⁵⁴. С новой мощью образы Страшного суда предстали в архитектуре готических соборов: украсили центральный портал Нотр-Дам де Пари, позже северный портал Собора Богоматери в Реймсе, Святого Стефана в Бурже и многие другие.

Необычайный подъём в культуре отразился и на традиции иллюминированных рукописей, в частности, апокалипсисах Франции и Англии XIII–XIV вв., выполненных в готической манере под стать новому, возвышенному типу архитектуры.

Готический тип Апокалипсисов возник около 1240-х гг. в Англии в контексте дискуссий о Конце света, вдохновлённых проповедями Иоахима Флорского (Gioacchino da Fiore). Помимо него, многие мыслители Европы ожидали прихода Антихриста около 1260 года.

Образцом готического цикла является «группа Морган», объединённая по наименованию коллекции, содержащей однотипные иллюстрированные списки Апокалипсиса⁵⁵. В первых вариантах иллюстрации сопровождалась комментариями Беренгадуса, а позже к ним был добавлен и сам текст Откровения. В образцах 1245–55 гг. изображения занимают значительную часть страницы, они более красочны и детализированы. Текст Откровения и комментарии к нему размещаются под объёмной картинкой и выглядят скромным дополнением. Общее количество изображений в этих рукописях колеблется от 80 до 100. К традиционному визуальному набору иллюстраций Откровения романского периода добавились сцены с деяниями Антихриста и апокрифической жизнью Иоанна⁵⁶.

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.