

Ритмы зла в английской Псалтири XIV в.

Михаил Р. Майзульс

*Российский государственный гуманитарный университет,
Москва, Россия, maizuls@gmail.com*

Аннотация. В средневековой иконографии одно из главных свойств зла – его многоликость и изменчивость. Как мы знаем из работ по средневековой демонологии, опубликованных Александром Маховым, эта подвижность форм часто приравнивалась к беспорядку и противопоставлялась упорядоченной иерархии сакрального. Автор статьи демонстрирует, что это касалось не только демонов, но и фигур иноверцев – прежде всего, иудеев и римлян в сценах Страстей Христовых. На примере английской Псалтири Фитцуюринов, созданной в середине XIV в., он показывает, что вариации форм и цветов в фигурах демонизируемых врагов Христа нередко встраивались в ритмическую схему, которая придавала беспорядку частичную упорядоченность. Однако и на изображениях святых, в которых долго господствовала симметрия и иерархичность, постоянно вводились вариации. Они усложняли (делали более «живой») статичную композицию и вели за собой взгляд зрителя. Эти наблюдения говорят о том, что многие трансформации маркеров инаковости, которые давно отмечали исследователи, следует рассматривать не только как визуальные фигуры зла, но и как частные случаи стремления к *varietas*, характерного для средневековой эстетики в целом.

Ключевые слова: Средние века, иконография, ритм, Страсти Христовы, знаки инаковости

Для цитирования: Майзульс М.Р. Ритмы зла в английской Псалтири XIV в. // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2023. № 4. С. 29–54. DOI: 10.28995/2686-7249-2023-4-29-54

The rhythms of evil in the 14th century English Psalter

Mikhail R. Maizuls

*Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia,
maizuls@gmail.com*

Abstract. In medieval iconography, one of the main properties of evil is its multiplicity and changeability. As we know from the works on medieval demonology published by Alexander Makhov, such fluidity of forms was often equated with disorder and contrasted with an orderly hierarchy of the sacred. The author demonstrates that this applied not only to demons, but also to figures of non-Christians, primarily Jews and Romans in scenes of the Passion of Christ. The author of the present article takes the case of the Fitzwarin Psalter, one of the most extraordinary manuscripts illuminated in England in the 14th century. He shows that the variations of forms and colors in the figures of demonized enemies of Christ were sometimes organized in the rhythmic sequences which gave disorder a partial ordering. However, even in images of saints, in which symmetry and hierarchy dominated for a long time, variations were constantly introduced. They complicated (made more “live”) the static composition and led the viewer’s gaze. These observations suggest that many of the transformations of markers of otherness that researchers have long noted should be seen not only as visual figures of evil, but also as particular instances of the desire for *varietas* characteristic of medieval aesthetics in general.

Keywords: Middle Ages, iconography, rhythm, passion of Christ, signs of otherness

For citation: Maizuls, M.R. (2023), “The rhythms of evil in the 14th century English Psalter”, *RSUH/RGGU Bulletin. “Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies” Series*, no. 4, pp. 29–54, DOI: 10.28995/2686-7249-2023-4-29-54

В своей замечательной книге о «средневековом образе между теологией и риторикой» Александр Махов, который безвременно нас покинул в 2021 г., отметил одну из важнейших черт иконографии дьявола. В христианском дискурсе сатана и демоны многолики, изменчивы и способны примерять разные маски, с помощью которых они искушают и губят людей. Они отпали от божественного порядка, несут в себе хаос и множат его повсюду. В мире изображений эти идеи можно было передать двумя способами. Во-первых, тело демона обычно складывали из элементов разных живых существ: людей, зверей, птиц или насекомых. Он главный гибрид в средне-

вековом искусстве. Во-вторых, если на изображении действовало сразу несколько бесов, они во многих случаях чем-то отличались друг от друга.

Исследователь привел в качестве примера группу из четырех падших духов, с ужасом вззирающих на Христа, на фреске Сошествия во ад в церкви Санта-Мария-Новелла (ил. 1). Она была создана Андреа да Фиренце в третьей четверти XIV в. Прочитирую описание, сделанное Маховым, почти целиком: «Помимо того, что все четверо разного цвета, у каждого есть еще по крайней мере один признак, отличающий его от трех других. Только наклонившийся желтый демон имеет рога; только крайний справа голубой демон обладает топорщащимися волосами; только у среднего красного демона – торчащие кверху ослиные уши. Крайний слева синий демон отличается от прочих формой лица, расширяющегося книзу (в то время как у прочих оно сужается), и наличием хвоста (который у других либо отсутствует, либо по крайней мере не виден). Отметим также тонкую игру парами признаков по принципу наличия-отсутствия. Красного и желтого демона объединяет наличие копыт, но различает между собой наличие-отсутствие рогов; у обоих – длинные уши, но у красного они торчат вверх, а у желтого – загнуты назад. Другая пара – синий и голубой – отличается от “копытной” пары лапами, однако между собой они отличны формой головы и “прической”: у голубого волосы торчат, у синего – аккуратно причесаны. Принцип варьирования признаков может приводить и к тому, что демоны на одном и том же изображении предстают существами разных видов: травоядные уживаются с хищниками, человекообразные демоны – с демонами-животными, и т. п.» [Махов 2011, с. 40–42; см. также: Пильгун 2019, с. 101–171]¹.

¹ В качестве более ранней параллели приведу миниатюру с изображением трех искушений Христа из Псалтири, иллюминированной в Оксфорде в 1212–1220 гг. (New York. The Morgan Library and Museum. Ms. M. 43. Fol. 20v; см.: [Strickland 2003, pp. 74–77, fig. 17]). Сцена разделена на два регистра: в верхнем изображено два искушения (фигуры Христа и дьявола повторяются рядом дважды), в нижнем – еще одно. Во всех трех случаях сатана выглядит чуть иначе. Это всегда гибрид человека (его тело ориентировано вертикально) и зверя, но «детали» скомпонованы по-разному. В первом искушении («скажи, чтобы камни сии сделались хлебами») у него человеческая голова с бородой, но длинные звериные уши. На правом плече – шип или рог, в паху – вторая морда, похожая на львиную, а вместо ступней – копыта. Во втором искушении («бросься вниз, ибо написано: Ангелам Своим заповедает о Тебе, и на руках понесут Тебя...») на его голове не звериные уши, а тонкие рога (аналогичные по форме тонкому



*Ил. 1. Андреа да Фиренце
Фрагмент фрески в церкви Санта-Мария-Новелла (Флоренция),
третья четверть XIV в.*

длинному носу, какого не было в первой сцене), на локтях крылышки, шипы на коленях, морды в паху нет, а вместо копыт – три птичьих пальца с когтями. В третьем искушении («Тебе дам власть над всеми сими царствами и славу их...») у дьявола появляются длинные рога, напоминающие козлиные, и снова морда в паху. Одна рука заканчивается человеческой кистью, а вторая – какими-то перепонками. На ногах копытца, но иной формы. Варьируется и цвет: в первом случае все его тело серое; во втором – выше пояса серое, а ниже – красное; в третьем – все тело серое, кроме правой ноги, которая выкрашена в зеленый цвет. Александр Махов, безусловно, прав в том, что средневековые силы зла «пестры», а в дьяволе нет постоянства. Но нужно обратить внимание и на то, что в этой миниатюре изменчив и сам Христос. Его телесный облик, само собой, остается одним и тем же, но вот цвета одежд и нимбов варьируются. Нимбы следуют простой схеме: А – Б – А. В первом и третьем случаях цвет ореола красно-розовый с контрастным зеленым крестом. Во втором – он состоит из двух окружностей: белого и фиолетового цветов – с крестом красного цвета. Вариации одежд сложнее, и в эту схему не вписываются: 1) зеленый хитон + светло-красный гиматий; 2) зеленый хитон + синий гиматий; 3) темно-красный хитон + светло-красный гиматий.

Конечно, не все образы демонов, созданные в Средние века, были столь вариативны. Часто святых в их отшельническом уединении или грешников в преисподней атаковали идентичные черные «тени» или звероподобные гибриды, скроенные на один и тот же лад. Где-то вариации облика были едва заметны и вряд ли семантически нагружены. Однако с XIII в. очень многие изображения, действительно, были устроены так, чтобы подчеркнуть падшую множественность и беспорядочность «тел» демонов.

Схожие различия в деталях, подчеркивавшие «пестроту» зла, регулярно появлялись и в сценах, где действовали злодеи-иноверцы, прежде всего, иудеи и римляне – антигерои Страстей Христовых. Когда в кадре появлялось сразу несколько персонажей одного типа (например, стражников или палачей), их тип лица, цвет кожи, прически, формы головных уборов, покрой или цвет одежд, позы и жесты каждый раз чуть менялись. Более того, время от времени такие вариации выстраивались в систему, формируя замысловатый ритм. Беспорядок зла мог быть сравнительно упорядочен, а порядок добра на изображениях апостолов, святых или ангелов регулярно допускал немалую долю вариативности.

В этой статье я хотел бы продолжить наблюдения Александра Махова о вариациях элементов и вписать их в более широкую проблематику ритмов, столь масштабно очерченную в недавней книге Жана-Клода Шмитта [Schmitt 2016; см. также: Gombrich 1984]. Понятие ритма обычно используют для того, чтобы описать различные типы движения (звука в музыке, тела в танце или ритуале), т. е. процессы, разворачивающиеся во времени. Однако оно в полной мере применимо и к статичным изображениям. Регулярные вариации форм и цветов играли огромную роль в средневековой иконографии. Там ритм, в частности, помогал создать иллюзию движения – например, в сценах, представлявших процессию придворных или наступающий конный отряд. Он позволял избавиться от монотонности изображения неподвижных множеств: святых, взирающих на Христа, или воинов, выстроившихся перед своим повелителем. Кроме того, в цикле миниатюр в одной рукописи или в сложном нарративном витраже из множества «отсеков» регулярные вариации в форме или цвете рамок, в цвете или узоре фона вели за собой взгляд зрителя, направляли процесс восприятия [Schmitt 2016, pp. 130–154].

Христос перед Пилатом: визуальные оппозиции

Я предлагаю подойти к вопросу о роли ритмов в иконографии зла на примере одного иллюминированного манускрипта. Речь идет о Псалтири Фитцуоринов (*Fitzwarin Psalter*) – рукописи, созданной в Англии в середине XIV в. [Paris. Bibliothèque nationale de France. Ms. Latin 765]. Она открывается христологическим циклом из 16-ти миниатюр: от Иоакима и Анны с юной Девой Марией до Распятия. Все сцены вписаны в архитектурные рамки замысловатой конструкции, и многие из них отличает редкая экспрессия поз и жестов [Wormald 1943; Joslin, Joslin Watson 2001, pp. 228–230]². Для английской иконографии XII–XIV вв., т. е. в период до и после изгнания иудеев, случившегося в 1290 г., характерна особая склонность к карикатуре, обличительной деформации черт, и особая интенсивность демонизации. Дебра Стрикленд справедливо пишет, что во многих сценах Страстей евреи представляли почти как чудовища, воплощение всего, что «средневековое христианство считало отвратительным, зловещим и угрожающим» [Strickland 2003, p. 111; ср.: Blumenkranz 1966, p. 94].

На 11-м листе Псалтири Фитцуоринов предстает Христос, которого иудеи привели на суд к Понтию Пилату (Мф. 27:1; Мк. 15:1; Лк. 22:66, 23:1; Ин. 18:28) [Mellinkoff 1993 II, fig. I.38] (ил. 2). Этот сюжет известен по тысячам средневековых миниатюр, ретаблей, фресок и витражей [Schiller 1972, pp. 60–66]. Здесь он решен необычным образом. Однако именно эта специфика помогает выявить логику вариаций, которая в других случаях не так заметна, и показывает, какую роль они могли играть в конструировании образа Другого/Врага.

Любые сцены Страстей в позднее Средневековье, как хорошо известно, были выстроены на резком противопоставлении Христа и его врагов: обличителей, истязателей и палачей [Marrow 1979]. Однако здесь «маркеров инаковости» [Mellinkoff 1993; Blanc 1999, pp. 58–67], которые были призваны обличить нечестивых преследователей Спасителя, соединено необычно много. Пойдем по порядку.

²Эта рукопись, вероятно, была иллюминирована в Норидже двумя фламандскими мастерами. Привычное название манускрипта происходит от семейства Фитцуорин, чей герб изображен на нижних полях листа с инициалом В (*Beatus vir*), открывающем текст Псалтири (fol. 23). О сценах Страстей в английских Псалтирях XII–XIV вв. и родственных рукописях см. [Kauffmann 2003, pp. 105–182, 207–242].



Ил. 2. Христос перед Пилатом.

Псалтирь Фитцуоринов. Англия, середина XIV в.

Paris. Bibliothèque nationale de France. Ms. Latin 765. Fol. 11

Волосы и борода Спасителя русые, а у его врагов (вряд ли тут изображены иудейские первосвященники, старейшины и книжники, упомянутые в Евангелиях, поэтому будем для краткости называть их стражниками) – рыжеватые или серо-синие (по смыслу седые?). Они оживленно жестикулируют, а их головы (особенно у тех, что стоят по обе стороны от Христа) задраны вверх или скошены на бок. Поза Спасителя, напротив, полна спокойствия: он стоит ровно и смотрит вперед. Его уста замкнуты, а у Пилата, который восседает на троне, властно положив ногу на ногу, и трех иудеев – открыты: они обвиняют, клеветают или кричат.

Кожа у Христа светлая, а у его врагов – темно-коричневая и серо-синяя³. Черный, а порой и неестественно синий цвет лиц – один из ключевых маркеров греха, который английские мастера

³Такая же серо-синяя кожа в Псалтири Фитцуоринов появляется и в сцене ареста Христа в Гефсиманском саду (fol. 9): у раба Малха, которому апостол Петр отрубил ухо, и у некоего персонажа, который выглядит из-за спин других стражников и смотрит прямо на зрителя.

с XII в. регулярно применяли к врагам Христа. Язычников-римлян и иудеев представляли в облике «сарацин», «мавров». Тем самым древних противников Христа уподобляли тогдашним врагам христианского Запада и одновременно соотносили с «князем тьмы» – дьяволом и его воинством «темных духов» [Strickland 2003, pp. 61–93; Майзульс 2021, с. 249–285].

При этом часто на Спасителя одновременно обрушивались злодеи с темной и светлой кожей. Скорее всего, подобное разноцветье подчеркивало греховную «пестроту» зла и не указывало на то, что обладатели более темных лиц – иудеи, а более светлых – римляне или наоборот.

Приведу лишь один пример. В Псалтири, созданной в Йорке около 1260 г., инициал «D» («Сказал безумец в сердце своем: “нет Бога”»), открывающий текст 52-го псалма, разделен на две половины. В нижней перед царем Давидом стоит сам безумец (*insipiens*) с длинным горбатым носом [Gross 1989]. В верхней – перед Христом выстроилось пятеро врагов – иудеев. У четырех из них носы тоже ломаные. Они замахиваются на Спасителя камнями (Ин. 8:59, 10:31) [Blumenkranz 1966, pp. 82–85]. Композиция инициала построена по принципу хиазма. Христос (стоящий в верхнем правом углу) соотносится с Давидом (нижний левый угол), а безумец (нижний правый) – с иудеями, которые не признают в Христе Сына Божьего (верхний левый). Цвета их кожи чередуются через один: темный – светлый – темный – светлый – темный [London. British Library. Ms. Add. 54179. Fol. 46] (ил. 3). Аналогично в английском Апокалипсисе третьей четверти XIII в. облик демонической саранчи, которая во главе с Аваддоном (Аполлионом) вырвалась из кладезя бездны (Откр. 9), идентичен: ослабленные человеческие лица, крючковатые носы и золотые короны. Однако цвет кожи чередуется: темно-серый – коричневый – темно-серый и т. д. [Oxford. Bodleian Library. Ms. Douce 180. Fol. 26]. Единообразное множество требует вариаций.

В Псалтири Фитцуоринов Христос одет в синий хитон до пят, Пилат и стражники, приведшие к нему Христа, – в котты выше колен и облегающие чулки-хузы разных цветов. При этом одежда вооруженных иудеев украшена вертикальными или горизонтальными полосками, которые сразу же противопоставляют ее одноцветному хитону Христа⁴.

⁴ На страницах Псалтири Фитцуоринов мучители Христа одеты в полосатые одежды и в сцене Бичевания [fol. 12; Mellinkoff 1993 II, fig. I.40]. Христос привязан к колонне. С двух сторон его хлещут плетями бородатые истязатели с серыми лицами и крупными ломаными носами. Колонна



Ил. 3. Псалтирь. Йорк, ок. 1260 г.
London. British Library. Ms. Add. 54179. Fol. 46

Мишель Пастуро и Рут Меллинкофф в свое время показали, как часто в средневековой иконографии одежда в полоску использовалась в роли негативного маркера [Пастуро 2019, с. 5–24; Mellinkoff 1993 I, pp. 5–22, 38]. Полосы могли ассоциироваться с греховной пестротой и беспорядком – так же, как пятна, какие изображали на телах зооморфных демонов. В полосатом, в частности, представляли Каина, Далилу, Саломею, Каиафу и Иуду Искарюта. В реальном мире такую одежду носили слуги, менестрели и шуты. Юридические нормы (от Саксонского зеркала 1220–1235 гг. до более поздних законов о роскоши) порой

делит сцену на две половины. Справа и слева от нее за каждым из двух вооруженных людей с бичами цвет фона разный. И там, и там стилизованные завитки (акант?), но в одном случае по бордовому, а в другом – по желто-зеленому полю. У левого истязателя зеленая котта с двойными горизонтальными полосками красного цвета и хузы в красно-зеленую диагональную полосу. У правого – красная котта с вертикальными полосками белого и зеленого цветов, а хузы в красно-белую широкую полосу.

запрещали полосы для духовенства или всех достойных мирян и предписывали их для маргинальных групп или профессий: прокаженных, калек, палачей и т. д. Это, конечно, не означает, что на улицах средневекового города или в мире изображений все полосатые ткани, кто бы их ни носил, вызывали негативные ассоциации. Например, в саксонской Псалтири (ок. 1239 г.) в двуцветные и полосатые одежды облачены праведники, стоящие в раю вокруг праотца Авраама [Mellinkoff 1993 I, pp. 8–9; Mellinkoff 1993 II, fig. I.11]. Однако в тех случаях, когда в иконографии Христос или святые одеты в одноцветные ткани, а их истязатели и убийцы – в полосатые, это противопоставление ясно указывает на пейоративную или прямо демонизирующую роль пестроты⁵.

В сцене приведения к Пилату в Псалтири Фитцуоринов ноги Христа, как всегда, босые. Его враги одеты в кожаные туфли с вытянутыми носами. Они смотрят вниз и похожи на черные когти. Во Франции обувь с очень длинными, задранными вверх носами стала входить в моду еще в XII в. Такие туфли именовались *pigaches*, а в XIV–XV вв., когда они вновь возвратились в гардероб знати и богатых людей, – *chaussures à la poulaine* («обувь на польский манер») или просто *poulaines*. Считалось, что этот фасон пришел из Польши. Такие туфли с середины XIV в. носили и в Англии, где их нередко называли *cracowes* – «краковскими».

Столь причудливый фасон, призванный продемонстрировать высокий статус модника, вызывал негодование у многих клириков. Они критиковали *poulaines* за тщеславную экстравагантность и утверждали, что подобная обувь искажает контуры человеческого тела, созданного по образу и подобию Божьему. Кристина де Пизан в «Книге о деяниях и добрых нравах мудрого короля Карла V» (1404) упоминала о том, что добродетельный государь не позволял своим придворным и слугам носить столь нескромные туфли. По его указанию прево Парижа Юг Обрио даже запрещал парижским башмачникам изготавливать *poulaines*.

⁵Мучителей или палачей Христа и святых регулярно изображали не только в полосатых, но и в двуцветных одеждах (*mi-parti*). В Псалтири Фитцуоринов эта деталь появляется у двух стражников в сцене Шествия на Голгофу (fol. 13). Ср. с тем же сюжетом в английской Псалтири конца XIII в. [Baltimore. The Walters Art Museum. Ms. W.102. Fol. 76]. Там Христа окружают четыре стражника с гротескно уродливыми лицами. Двое на первом плане одеты в двуцветные (сине-красные) котты. У одного ниже пояса нарисован (видимо, как подразумевается, вышит) паук, а у другого – дракон, привычные символы демонического.

Длинные и острые носы не могли не вызвать дьявольских ассоциаций. В XII в. нормандский хронист Ордерик Виталий приписывал увлечение такими туфлями нечестивому графу Фульку Анжуйскому, который будто бы стал их носить, чтобы скрыть свои деформированные ступни. Ордерик сравнивал *pigaciae* со скорпионьими хвостами [Sansy 1992, p. 358]. Аналогично анонимный составитель английской хроники *Eulogium historiarum* (ок. 1366 г.), осуждая *poulaines*, писал, что их форма больше напоминает когти дьявола, чем украшение человека [Grew, Neergaard 2004, pp. 115–117; Lachaud 2007, p. 84; Tschen-Emmons 2015, pp. 157–161].

На позднесредневековых изображениях в *poulaines* нередко представляли аристократов или буржуа-модников, которые действительно ходили в такой обуви. Но в религиозных сюжетах она легко превращалась в негативный знак – для злодеев-иноверцев и даже порой для проклятых в преисподней [Klemettilä 2006, pp. 151–152]. В Псалтири Фитцуоринов сходство острых носов с когтями, о котором говорилось в *Eulogium historiarum*, видимо, специально подчеркнуто.

Иудейская стража: ритмы и вариации

Нетрудно заметить, что в сцене приведения Христа к Пилату многие элементы образуют ритмические последовательности. Их словесное описание неизбежно выходит очень тяжеловесным. Однако без него визуальные данные, которые взгляд считывает почти мгновенно, трудно сделать объектом анализа.

У Пилата кожа темно-коричневая, а волосы – серо-синие. У ближайшего воина, который показывает ему на приведенного узника, наоборот, кожа синевато-серая, а волосы рыжеватые. Эта схема воспроизводится дальше – у следующих стражников, которые держат Христа. В итоге возникает перекрестное чередование цветов: коричневый – серый – коричневый – серый.

Кроме того, стоит обратить внимание на носы трех иудеев, которые стоят перед Пилатом. Их форма тоже чередуется: горбатый – вздернутый – горбатый. С XII в. негативных персонажей: прежде всего иудеев и римлян в сценах Страстей Христовых, но далеко не только их – стали регулярно представлять с носами этих двух форм. Обе противопоставлялись прямому – как считалось, идеальному – носу, с каким обычно изображали самого Спасителя и святых. Тракаты по «чтению» лиц и тел – например, «Книга физиогномики» Михаила Скота (ок. 1230 г.) – приписывали обладателям

коротких и вздернутых или, наоборот, слишком длинных, горбатых или крючковатых носов множество негативных черт [Michel Scot 2019, pp. 361–362].

С XIII в. сформировался, а на исходе Средневековья стал вездесущ сатирически-зловещий типаж иудея: с длинной бородой и хищным носом. Позже он был унаследован антисемитской карикатурой Нового времени [Lipton 2014; Lipton 2016]. Однако нельзя забывать о том, что иудеев, как и других врагов Христа, часто представляли и с короткими вздернутыми носами. Они напоминали носы Силенов с античных статуй или носы чернокожих.

Эта пара: нос длинный и крючковатый / нос короткий и вздернутый – регулярно появлялась в иконографии гибридных существ, которые населяли поля стольких рукописей, а также в изображениях демонов⁶. В последнем случае художникам вовсе не приходилось считаться с анатомическим правдоподобием. Одних бесов представляли с носами, неотличимыми от пяточков свиней, а у других длинные носы напоминали клювы птиц или даже хоботки насекомых.

В XV–XVI вв. та же пара носов многократно воспроизводилась в физиогномических опытах Леонардо да Винчи, в изображениях сцен Страстей, созданных Иеронимом Босхом и особенно его эпигонами, а также в сатирических изображениях шутов, дураков и грешников [Майзульс 2020]. Все эти «неправильные» носы, в зависимости от контекста, служили знаками физического или морального уродства, а порой и религиозной инаковости. И во многих случаях – например, у демонов на гравюре, иллюстрирующей ульмское издание «Искусства смерти» (*Ars moriendi*) (ок. 1469 г.) – они тоже чередовались через один (ил. 4).

Вернемся к Псалтири Фитцуоринов. В сцене, где Христа приводят к Пилату, есть элементы, которые варьируются по ясной схеме через один (цвета кожи, волос и бород), элементы, вариации которых иррегулярны (цвета хузов), и элементы, где никаких вариаций нет (форма и цвет обуви). Вся сцена построена так, чтобы противопоставить Христа и его врагов: иудеев и римского прокуратора. Но между Христом и Пилатом есть и визуальные параллели. Первая – цвет одежды (правда, у Спасителя длинный хитон до пят, а у Пилата – котта выше колен). Вторая – форма носа. В отличие от трех иудеев, у прокуратора нос прямой – такой же, как у арестанта, которого к нему привели.

⁶См. двух гибридов, с горбатым и вздернутым носами, на одном из листов в английской Псалтири Латтрелла (1325–1340) [London. British Library. Ms. Add. 42130. Fol. 182v].



Ил. 4. *Ars moriendi*. Ульм, ок. 1469 г.
 Paris. Bibliothèque nationale de France.
 Reserve des livres rares. Inv. XYLO-25

На других миниатюрах в этой рукописи тоже есть элементы вариативности. Сцена Поругания, или Осмеяния, Христа (Мф. 26:67–68; Мк. 14:65; Лк. 22:53) построена на осевой симметрии [Mellinkoff 1993 II, fig. I.39] (ил. 5). Однако в левой и правой половинах нет буквальных повторов. В центре на красном престоле восседает Спаситель, которому истязатели накинули на глаза плат, чтобы он не видел, кто его бьет и задирает. С обеих сторон к нему тянутся по два мучителя. Все они агрессивны и гротескно безобразны. У тех, что слева, кожа светлая, а у тех, что справа – серо-синяя (А – А – Христос – Б – Б). Двое, которые ближе всего к Христу слева и справа, одеты в розовые котты, синие хузы и капюшоны. Их выгнутые позы почти идентичны. Только у того, что слева, капюшон красный, а у того, что справа – синий (в вертикальную двойную полоску). У того, что слева, одежда с пуговицами, а у того, что справа – без. Персонажи по краям тоже отчасти вторят друг другу: оба одеты в хузы в красно-розовые диагональные полосы и в котты *mi-parti*: одна сторона красная, а другая – синяя в такую же двойную полоску. Но их позы разные.



*Ил. 5. Псалтирь Фитцуоринов. Англия, середина XIV в.
Paris. Bibliothèque nationale de France. Ms. Latin 765. Fol. 10*

В целом позы и основные детали одежды персонажей выстраивают их в зеркальную схему вокруг центральной фигуры Христа: А – Б – Христос – Б – А. Она, в частности, усиливается цветами поясов, сумок и кинжалов, которыми вооружены его мучители: А (золотой) – Б (красный) – Христос – Б (красный) – А (золотой). При этом положение оружия следует другой, нерегулярной последовательности: кинжал спереди за поясом – кинжал спереди в поясной сумке – кинжал сзади за поясом – кинжал спереди в поясной сумке. Столь же нерегулярны и развороты лиц: анфас – профиль – анфас (Христос) – три четверти – профиль [Wirth 2022]. Структура этой миниатюры следует принципам, постоянно встречавшимся в средневековых изображениях: симметричная композиция, но без идентичных повторов; регулярное чередование и вариации, выбивающиеся из ритма, но не нарушающие общее впечатление упорядоченности.

Varietas святости

Не стоит думать, что на миниатюрах в Псалтири Фитцуоринов и в средневековой иконографии в целом постоянные вариации форм и цветов характерны только для врагов Христа и мира зла как такового. Фигуры апостолов, собравшихся вокруг Учителя за столом Тайной вечери, или святых, выстроившихся на небесах перед своим Творцом, тоже часто стремятся к украшенному многоцветью – *varietas*. Это одна из фундаментальных черт средневековой эстетики образа [Schmitt 2016, pp. 110–111]. В XII в. автор трактата «О различных искусствах», известный под именем Теофила, объяснял, что украшение дома Божьего подразумевает сочетание трех элементов: *ordo*, *varietas* и *mensura* [Dodwell 1961, p. 62]. В *ordo* можно увидеть порядок, например, симметрию или иерархию фигур и элементов. *Varietas* – разнообразие, вариации форм и цветов, визуальное изобилие свойств, а *mensura* – их мера, упорядоченность, в частности, ритм [Descola 2021, pp. 302–303].

На изображениях сакральных персонажей вариативность форм и цветов могла быть ритмически упорядочена, на изображении бесов – лишена видимого порядка, т. е. сближена с хаосом, восторжествовавшим в царстве дьявола. Однако установка на чередование значимых элементов (от цветов одежд до формы геометрических рамок, в которые вписана сцена) в рамках симметричной и/или иерархически выстроенной композиции проявлялась очень во многих сюжетах. Например, у апостолов или святых цвета нимбов нередко чередовались через один (золотой – серебряный – золотой и т. д.) или по более сложной схеме, часто выстроенной вокруг оси симметрии – центральной фигуры Христа или Девы Марии. Такие вариации «разбавляли» строгую иерархичность образа.

Элизабет Болман показала, как сложно устроены схемы цветов на миниатюрах в Апокалипсисах с толкованиями Беата из Лиебаны, созданных к югу и северу от Пиренейских гор в X–XII вв. [Bolman 1999, pp. 27–29]. Во многих сценах цвета ключевых элементов (одежд, нимбов, ангельских крыл) отражаются зеркально (АВВ – ВБА), построены так, что идентичные элементы обрамляют ритмический ряд (А – БВГВБВГВ – А), или паттерн из нескольких элементов повторяется ряд за рядом так, что ни по горизонтали, ни по вертикали одинаковые элементы не соприкасаются:

АСВАС
ВАСВА
СВАСВ

Кроме того, средневековые художники систематически применяли принцип контраста [Pastoureaux 2015, pp. 228, 235]. Скажем, в системе, где главными цветами были синий и красный, красные элементы помещали на синий фон, а синие – на красный. В рамках одной фигуры соседние элементы старались сделать цветов, которые точно не сливались бы друг с другом. Аналогично было выстроено и соседство разных персонажей. Например, если рядом стоят два апостола и у одного хитон красный, а нимб синий, то у его визави будет наоборот. Два одинаковых цвета не встречаются. Контраст облегчает распознавание персонажей и «чтение» образа в целом⁷.

Подобные цветовые вариации в целом причастны тому, что Жан-Клод Бонн назвал орнаментальным принципом (*l'ornemental*) средневекового образа. Речь идет не об орнаменте как отдельном типе изображения, обрамлении или украшении фигуративной сцены, а о паттернах и ритмически организованных элементах, которые в нее влетают, составляют с ней единое целое. Они прямо не причастны ни мимезису (подражанию формам зримого), ни символической (значению, закрепленному за определенными предметами или цветами). Роль орнаментальных элементов иная – они придают изображению большую торжественность и сходство с многоцветным сокровищем; структурируют визуальное повествование: сопоставляют или противопоставляют персонажей, выстраивают их в иерархию; ведут за собой взгляд зрителя [Bonne 1997, pp. 209–210; Bonne 2015, p. 202; см. также: Schmitt 2016, pp. 60–61].

⁷ На знаменитом ковре из Байе (ок. 1077–1087) у коней, на которых скачут воины, ноги часто оказываются разного цвета. Например, у черного (вороного) коня, устремленного справа налево, левые (т. е. более близкие к зрителю) конечности тоже черные, а правые (т. е. более далекие) – светло-коричневые. При этом на всех четырех конечностях копыта контрастных цветов. На двух черных ногах – светло-коричневое и белое, а на светло-коричневых – черное и терракотово-красное. Эти вариации цветов, само собой, не подразумевали, что норманны и англосаксы сражались на многоцветно-лоскутных конях. Они помогали создать на плоском изображении ощущение глубины, «распутывали» фигуры коней при их наложении друг на друга и помогали создать иллюзию движения [Schmitt 2016, p. 541, fig. 99; см. также: Pastoureaux 2015, p. 235, fig. 14.1]. Частный случай контраста – «принцип выделения» (*the isolation principle*), о котором писала Рут Меллинкофф [Mellinkoff 1993 I, p. 38]. Чтобы противопоставить персонажа (злодея или, наоборот, святого) окружающим, его одежде придавали цвет, который больше ни у кого не встречался.



Ил. 6. Псалтирь Фитцуоринов. Англия, середина XIV в.
Paris. Bibliothèque nationale de France. Ms. Latin 765. Fol. 19

Взглянем еще на одну миниатюру из Псалтири Фитцуоринов, которая представляет Вознесение Христово (ил. 6). Сама сцена вписана в замысловатую готическую конструкцию с четырьмя арочными проемами и пятью звериными (дьявольскими?) мордами, которые вклиниваются между фигурами апостолов. Вертикальную ось симметрии образует фигура Девы Марии. Она единственная изображена анфас и обута. Вокруг нее двенадцать апостолов, по шесть с каждой стороны. Все они, по традиции, изображены босыми. И там, и там трое в первом ряду и трое во втором.

Позы апостолов, расположенных на первом плане, идентичны: Петр и Павел, развернутые в три четверти, смотрят вверх – на исчезающую фигуру Христа. Их ладони одинаково сложены в жесте молитвы и обращены в центр – к Спасителю и Деве Марии. За Петром и Павлом по обе стороны сидят апостолы с разведенными в стороны руками – это еще один молитвенный жест [Schmitt 1996, pp. 289–320]. Их фигуры тоже почти одинаковы. Наконец, по краям вновь расположились апостолы со сложенными ладонями. Жесты рук образуют простую схему: сложены – разведены – сложены – сложены (Мария) – сложены – разведены – сложены.

Теперь посмотрим на цвета одежд. Их четыре: розовый, красный, лиловый и синий. Оттенки достаточно сложные, но наша цель состоит в том, чтобы описать схему их чередования и контрастов. Поэтому точное обозначение цветов (оранжевато-красный, светло-лиловый и т. д.) не имеет принципиального значения. Дева Мария, сидящая в центре, одета в синий хитон и розовый плащ, подбитый горностаем. Петр и Павел по обе стороны от нее – в фиолетовые хитоны и красные плащи. Их фигуры в этом плане идентичны. Одежды следующих двух апостолов, напротив, выкрашены по принципу хиазма: левый – в фиолетовом хитоне и лиловом плаще, а правый – наоборот. Наконец, крайние апостолы выпадают из обеих схем: у сидящего слева красный хитон и розовый плащ, а у сидящего справа – хитон розовый, а плащ синий.

Осталось два важных элемента: физический облик апостолов (черты лица, цвет волос и форма бород) и цвет их нимбов. У двух учеников по краям волосы темные, у двух следующих – русые, а у Петра и Павла, сидящих ближе всего к Деве Марии, – разные. У первого – темные, выстриженные тонзурой, а у второго – более светлые, почти лысая голова и более длинная борода. В итоге схема выглядит следующим образом: темные – русые – темные – русые (Мария) – светлые – русые – темные. Петр и Павел здесь единственные из апостолов, кого можно узнать по внешнему виду – прическе и длине бороды. Их типажи, которые к XIV в. давно утвердились в традиции, совсем не похожи, но жесты и цвета одежд идентичны. У остальных учеников Христа узнаваемых черт нет. Чтобы они не выглядели близнецами, требовались регулярные вариации элементов портрета.

Взглянем теперь на цвета нимбов: синий – розовый – красный – розовый (Мария) – розовый – синий – красный. Здесь какой-то ритмической схемы нет, и даже нарушен принцип контраста, который так часто применялся в средневековых изображениях. У Девы Марии и апостола Павла, которые расположены рядом, нимбы одного цвета – розовые. Обычно таких совпадений стремились избегать.

В целом благодаря центральной оси симметрии, повторяющимся жестам нескольких ключевых персонажей на первом плане и чередованию цветов некоторых элементов сцена кажется упорядоченной и торжественной. При этом в ней много вариативности, и часть элементов не следуют никакой закономерной схеме. Изображение построено так, чтобы внутри достаточно строгой композиции, выстроенной вокруг фигуры Девы Марии, не было идентичных фигур. Какие-то элементы у них повторяются, а какие-то обязательно разнятся. Апостолы Петр и Павел отличаются прическами, формой бороды и цветом волос, но одеты одинаковым



Ил. 7. Фронтал из церкви Богоматери в Арнедильо,
первая треть XIII в.
Madrid. Museo del Prado. № P008118

образом. Апостолы, изображенные за ними, идентичны чертами лица, прическами, формой бороды, цветом волос, но их одежды выкрашены перекрестно. Вдобавок у одного из них плащ скреплен крупной застёжкой, а у его визави такой нет.

Замысловатые игры форм и цветов, аналогичные тем, что я описал на примере Псалтири Фитцуоринов, не были строго английским феноменом. В качестве параллели я предлагаю проанализировать более раннее изображение, созданное на другом конце латинской Европы. Речь идет не о миниатюре в рукописи, а об алтарном фронтале первой трети XIII в. из церкви Девы Марии в Арнедильо, Испания (Madrid. Museo del Prado. № P008118; см. также [Silva 2014]) (ил. 7).

Изображение разделено на два горизонтальных регистра. Каждый из них состоит из золотых аркад: пяти идентичных проемов между колоннами, перекрытых полукруглым сводом, какой господствовал в архитектуре романской эпохи. Сверху изображено Поклонение волхвов, снизу – Принесение во храм (Сретение). Перед нами словно разрез церкви, где на двух этажах одновременно

разворачиваются два евангельских эпизода: сверху язычники, а снизу иудеи (старец Симеон и пророчица Анна) поклоняются новорожденному Богочеловеку.

Художники романской, а потом готической поры часто помещали фигуры святых и различные нарративные сцены в рамки из арок и других архитектурных элементов. Это был стандартный прием. При этом на фронтале алтаря самые обычные арки, вероятно, приобретали дополнительное значение. Они помогали соотнести события и праздники, в которых была явлена божественность Иисуса, с христианской церковью – как сакральным пространством, в котором верующие видели это изображение, и как материальным олицетворением Церкви – коллективного тела Христова.

Сретение, как и многие сцены поклонения Христу, Деве Марии или кому-то из святых, выстроено вокруг центральной оси симметрии. В середине на алтаре стоит младенец Иисус. С двух сторон его окружают мужчины – старец Симеон и приемный отец Иосиф (оба на красном фоне). Дальше расположены женщины. За Симеоном – пророчица Анна, за Иосифом – Дева Мария (на синем фоне). И у той, и у другой в руках корзинки с жертвенными горлицами.

Позы и жесты в обеих парах *почти* идентичны. Скажем, мужчины с двух сторон поддерживают Иисуса. Положение одной руки у них одинаково, а второй – нет. Симеон держит в правой руке кадило, а Иосиф выставляет ладонь левой руки вперед – в знак принятия/молитвы.

Ритм, заданный повторением арок, усложняется чередованием цветов. Фон, на котором стоят персонажи, здесь либо красный, либо темно-синий. В обоих регистрах цвета чередуются так, что под красным фоном оказывается темно-синий, и наоборот.

Помимо этого, ритмический рисунок усложняют вариации в цветах одежд. В верхнем ряду, на изображении Поклонения волхвов, персонажи в оранжевых хитонах и темно-зеленых плащах (на красном фоне) чередуются с персонажами в светло-синих хитонах и красных плащах (на синем фоне). Перед нами еще одно проявление контраста. Иисус, облаченный в оранжевый хитон и темно-зеленый плащ, формально нарушает этот принцип, так как по обе стороны от него расположены волхв Балтазар и Иосиф, одетые в той же гамме. Но здесь художнику требовался контраст между одеждой Сына и его Матери, которая изображена в синем хитоне и красном плаще. В целом цветовая схема Поклонения волхвов выглядит так: А – Б – А – Б (А) – А.

В сцене Сретения все чуть сложнее. По обе стороны от Иисуса в красном хитоне стоят мужчины в одеждах оранжево-зеленой

гаммы. Только у Симеона зеленый хитон и оранжевый плащ, а у Иосифа – наоборот. Такой хиазм, как я показал выше, очень часто встречается на средневековых изображениях. При этом руки, которыми Симеон и Иосиф с двух сторон поддерживают Иисуса на алтаре, одинаково оранжевые: у Иосифа это цвет хитона, у Симеона – плаща. У женских фигур, стоящих по краям сцены, такого хиазма уже нет. И Мария, и пророчица Анна одеты в синие хитоны и красные плащи.

На изображении Поклонения волхвов фокус движений и взглядов – фигура Девы Марии с Младенцем – смещен от геометрического центра вправо. Композиция Сретения выстроена вокруг центральной оси (фигуры Иисуса на алтаре) и основана на симметрии (но со значимыми вариациями деталей). При этом и в ней применен тот же принцип чередования цветов одежд: синий + красный (Анна) – зеленый + оранжевый (Симеон) – красный (Христос) – оранжевый + зеленый (Иосиф) – синий + красный (Мария). В верхней сцене Поклонения волхвов Иисус, сидящий на красном плаще матери, одет в оранжевый хитон и зеленый гиматий. В нижней сцене Сретения Иисус, помещенный на синий фон, получил хитон красного цвета.

Выбор цветов в узкой цветовой гамме, использованной на этом фронтале, обусловлен прежде всего установкой на контраст (между фигурой и фоном; элементами одежды у каждой из фигур; соседними фигурами – по горизонтали и по вертикали) и стремлением вписать персонажей в ритмический рисунок, охватывающий оба «этажа» и десять «отсеков», в которых разворачивается действие.

* * *

Подведем итоги. Вариативность средневековых образов зла, которую так убедительно описал Александр Махов, безусловно, служила визуальной фигурой беспорядка. Однако перед нами и нечто большее – частный случай *varietas*, разнообразия и многоцветья, которые так ценили мастера романской, а потом готической эпох. В Псалтири Фитцуоринов сцены, где Христа с двух сторон атакуют враги и где вокруг него выстраиваются апостолы, устроены по схожим принципам. И там, и там порядок (зеркальная симметрия, регулярное чередование элементов), сразу считываемый взглядом зрителя, усложняется (оживляется) многочисленными вариациями цветов и форм. Изучая функционирование знаков инаковости, важно помнить о том, что их выбор и применение зависели не только от семантики конкретного знака, но и от вариаций, визуальных ритмов, в которые они были встроены, логики соотношений и оппозиций между фигурами.

Литература

- Майзульс 2020 – *Майзульс М.Р.* Стигма на лице: средневековые истоки «еврейского носа» // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2020. № 5. С. 10–38.
- Майзульс 2021 – *Майзульс М.Р.* Воображаемый враг: Иноверцы в средневековой иконографии. М.: Альпина, 2021. 436 с.
- Махов 2011 – *Махов А.Е.* Средневековый образ между теологией и риторикой: Опыт толкования визуальной демонологии. М.: Изд-во Кулагиной – Intrada, 2011. 256 с.
- Пастуро 2019 – *Пастуро М.* Дьявольская материя: История полосок и полосатых тканей. М.: НЛО, 2019. 112 с.
- Пильгун 2019 – *Пильгун А.В.* Потусторонний мир Средневековья: рай, чистилище, ад и их персонажи в визионерских текстах и миниатюрах из западноевропейских рукописей IX–XV вв. М.: Гамма-Пресс, 2019. 468 с.
- Blanc 1999 – *Blanc O.* Parades et parures. L'invention du corps de mode à la fin du Moyen Âge. Paris: Gallimard, 1999. 237 p.
- Blumenkranz 1966 – *Blumenkranz B.* Le juif médiéval au miroir de l'art chrétien. Paris: Études augustiniennes, 1966. 159 p.
- Bolman 1999 – *Bolman E.S.* De Coloribus. The meanings of color in Beatus manuscripts // Gesta. 1999. Vol. 38. No. 1. P. 22–34.
- Bonne 1997 – *Bonne J.-Cl.* De l'ornemental dans l'art médiéval (VII^e – XII^e siècle). Le modèle insulaire // L'image. Fonctions et usages des images dans l'Occident medieval / Ed. par J. Baschet, J.-Cl. Schmitt. Paris: Le Leopard d'or, 1997. P. 185–219.
- Bonne 2015 – *Bonne J.-Cl.* Ornementation et representation // Les images dans l'Occident médiéval / Ed. par J. Baschet, P.-O. Dittmar. Turnhout: Brepols, 2015. P. 199–212.
- Descola 2021 – *Descola Ph.* Les Formes du visible. Une anthropologie de la figuration. Paris: Seuil, 2021. 757 p.
- Dodwell 1961 – *Theophilus.* De diversis artibus. The Various Arts / Ed. par C.R. Dodwell. L.; Edinburgh; Paris: Thomas Nelson and Sons, 1961. 178 p.
- Gombrich 1984 – *Gombrich E.* The sense of order. A study in the psychology of decorative art. Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, 1984. 411 p.
- Grew, Neergaard 2004 – *Grew F., Neergaard M., de.* Shoes and pattens (Medieval finds from excavations in London. Woodbridge: The Boydell Press, 2004. 146 p.
- Gross 1989 – *Gross A.* L'exégèse iconographique du terme "insipiens" du Psaume 52 // Historical Reflections / Réflexions Historiques. 1989. Vol. 16. No. 2/3. P. 265–285.
- Joslin, Joslin Watson 2001 – *Joslin M.C., Joslin Watson C.C.* The Egerton genesis. L.: British Library; Toronto University Press, 2001. 312 p.
- Kauffmann 2003 – *Kauffmann C.M.* Biblical imagery in Medieval England, 700–1550. L.: Harvey Miller, 2003. 365 p.

- Klemettilä 2006 – *Klemettilä H.* Epitomes of evil. Representation of executioners in Northern France and the Low Countries in the Late Middle Ages. Turnhout: Brepols, 2006. 388 p.
- Lachaud 2007 – *Lachaud F.* La critique du vêtement et du soin des apparences dans quelques oeuvres religieuses, morales et politiques, XII^e – XIV^e siècles // *Micrologus*. Vol. 15 (Le corps et sa parure. The body and its adornment). Firenze: Sismel-Edizioni del Galluzzo, 2007. P. 61–85.
- Lipton 2014 – *Lipton S.* Dark mirror. The Medieval origins of anti-Jewish iconography. N.Y.: Metropolitan, 2014. 390 p.
- Lipton 2016 – *Lipton S.* Isaac and Antichrist in the archives // *Past and Present*. 2016. Vol. 232. No. 1. P. 3–44.
- Marrow 1979 – *Marrow J.H.* Passion iconography in Northern European art of the Late Middle Ages and Early Renaissance. A study of the transformation of sacred metaphor into descriptive narrative. Kortrijk: Van Ghemmert Publishing Company, 1979. 369 p.
- Mellinkoff 1993 – *Mellinkoff R.* Outcasts. Signs of otherness in Northern European art of the Late Middle Ages. Vol. 1, 2. Berkeley; Los Angeles: University of California Press, 1993. 360, 543 p.
- Michel Scot 2019 – *Michel Scot*. Liber particularis. Liber physionomie / Éd. critique, introduction et notes par O. Voskoboynikov. Firenze: SISMEL Edizioni del Galluzzo, 2019. 415 p.
- Pastoureau 2015 – *Pastoureau M.* La couleur // *Les images dans l'Occident médiéval* / Ed. par J. Baschet, P.-O. Dittmar. Turnhout: Brepols, 2015. P. 227–237.
- Sansy 1992 – *Sansy D.* Chapeau juif ou chapeau pointu? Esquisse d'un signe d'infamie // *Symbole des Alltags. Alltag der Symbole*. Festschrift für Harry Kühnel zum 65. Geburtstag. Graz: Akademische Druck- u. Verlagsanstalt, 1992. P. 349–375.
- Schiller 1972 – *Schiller G.* Iconography of Christian art. Vol. 2: The passion of Jesus Christ. N.Y.: Graphic Society LTD, 1972. 692 p.
- Schmitt 1996 – *Schmitt J.-Cl.* La raison des gestes. Paris: Gallimard, 1996. 432 p.
- Schmitt 2016 – *Schmitt J.-Cl.* Les rythmes au Moyen Âge. Paris: Gallimard, 2016. 720 p.
- Silva 2014 – *Silva P.* Anónimo. Frontal con escenas de infancia de Jesús // *Museo Nacional del Prado. Memoria de actividades 2013*. Madrid: Museo Nacional del Prado, 2014. P. 26–28.
- Strickland 2003 – *Strickland D.H.* Saracens, demons, and Jews: Making monsters in Medieval Art. Princeton: Princeton University Press, 2003. 171 p.
- Tschen-Emmons 2015 – *Tschen-Emmons J.B.* Artifacts from Medieval Europe. Santa Barbara; Denver; Oxford: Greenwood, 2015. 321 p.
- Wirth 2022 – *Wirth J.* Face, trois-quarts et profil dans l'art médiéval // *L'éloquence du visage entre Orient et Occident* / Ed. par O. Voskoboynikov. Firenze: Sismel Edizioni del Galluzzo, 2022. P. 103–113.
- Wormald 1943 – *Wormald F.* The Fitzwarin Psalter and its allies // *Journal of the Warburg and Courtauld institutes*. 1943. Vol. 6. P. 71–79.

References

- Blanc, O. (1999), *Parades et parures. L'invention du corps de mode à la fin du Moyen Âge*, Gallimard, Paris, France.
- Blumenkranz, B. (1966), *Le juif médiéval au miroir de l'art chrétien*, Études augustiniennes, Paris, France.
- Bolman, E.S. (1999), "De Coloribus. The meanings of color in Beatus manuscripts", *Gesta*, vol. 38, no. 1, pp. 22–34.
- Bonne, J.-Cl. (1999), "De l'ornemental dans l'art médiéval (VII^e – XII^e siècle). Le modèle insulaire", in Baschet, J. et Schmitt, J.-Cl. (eds.), *L'image. Fonctions et usages des images dans l'Occident médiéval*, Le Leopard d'or, Paris, France, pp. 185–219.
- Bonne, J.-Cl. (2015), "Ornementation et représentation", in Baschet, J. et Dittmar, P.-O. (éds.), *Les images dans l'Occident médiéval*, Brepols, Turnhout, Belgium, pp. 199–212.
- Descola, Ph. (2021), *Les Formes du visible. Une anthropologie de la figuration*, Seuil, Paris, France.
- Dodwell, C.R. (ed.) (1961), *Theophilus. De diversis artibus. The Various Arts*, Thomas Nelson and Sons, London, Edinburgh, UK, Paris, France.
- Gombrich, E. (1984), *The sense of order. A study in the psychology of decorative art*, Cornell University Press, Ithaca, New York, USA.
- Grew, F. and Neergaard, M., de. (2004), *Shoes and pattens (Medieval finds from excavations in London)*, The Boydell Press, Woodbridge, UK.
- Gross, A. (1989), "L'exégèse iconographique du terme 'insipiens' du Psaume 52", *Historical Reflections / Réflexions Historiques*, vol. 16, no. 2/3, pp. 265–285.
- Joslin, M.C. and Joslin Watson, C.C. (2001), *The Egerton genesis*, British Library, London, UK, Toronto University Press, Canada.
- Kauffmann, C.M. (2003), *Biblical imagery in Medieval England, 700–1550*, Harvey Miller, London, UK.
- Klemettilä, H. (2006), *Epitomes of evil. Representation of executioners in Northern France and the Low Countries in the Late Middle Ages*, Brepols, Turnhout, Belgium.
- Lachaud, F. (2007), "La critique du vêtement et du soin des apparences dans quelques oeuvres religieuses, morales et politiques, XII^e – XIV^e siècles", *Micrologus*, vol. 15, Sismel-Edizioni del Galluzzo, Firenze, Italy, pp. 61–85.
- Lipton, S. (2014), *Dark mirror. The Medieval origins of anti-Jewish iconography*, Metropolitan, New York, USA.
- Lipton, S. (2016), "Isaac and Antichrist in the archives", *Past and Present*, vol. 232, no. 1, pp. 3–44.
- Maizuls, M.R. (2020), "Facial stigma. Medieval origins of the 'Jewish Nose' ", *RSUH/RGGU Bulletin. "Literary Theory, Linguistics, Cultural Studies" Series*, no. 5, pp. 10–38.
- Maizuls, M.R. (2021), *Voobrazhaemyi vrag: Inovertsy v srednevekovoi ikonografii* [Imaginary enemy. 'Infidels' in the Medieval iconography], Alpina nonfiction, Moscow, Russia.

- Makhov, A.E. (2011), *Srednevekovyi obraz mezhdru teologii i ritorikoi: Opyt tolkovaniya vizual'noi demonologii* [Medieval image between theology and rhetoric. An essay about the Medieval demonology], Izdatel'stvo Kulaginoi – Intrada, Moscow, Russia.
- Marrow, J.H. (1979), *Passion iconography in Northern European art of the Late Middle Ages and Early Renaissance. A study of the transformation of sacred metaphor into descriptive narrative*, Van Ghemmert Publishing Company, Kortrijk, Belgium.
- Mellinkoff, R. (1993), *Outcasts. Signs of otherness in Northern European art of the Late Middle Ages*, vol. 1, 2, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, USA.
- Michel Scot (2019), *Liber particularis. Liber physonomie. Édition critique, introduction et notes par Oleg Voskoboynikov*, SISMEL Edizioni del Galluzzo, Firenze.
- Pastoreau, M. (2015), “La couleur”, in Baschet, J. et Dittmar, P.-O. (éds.), *Les images dans l'Occident médiéval*, Brepols, Turnhout, Belgium, pp. 227–237.
- Pastoreau, M. (2019), *D'yavol'skaya materiya. Istoriya polosok i polosatykh tkanei* [The Devil's cloth. A history of stripes and striped fabric], NLO, Moscow, Russia.
- Pil'gun, A.V. (2019), *Potustoronniy mir Srednevekov'ya: rai, chistilishche, ad i ikh personazhi v vizionerskikh tekstakh i miniatyurakh iz zapadnoevropeiskikh rukopisei IX–XV vv.* [The medieval otherworld. Heaven, purgatory, hell and their inhabitants in the visionary texts and miniatures from Western manuscripts, 9th – 15th centuries], Gamma-Press, Moscow, Russia.
- Sansy, D. (1992), “Chapeau juif ou chapeau pointu? Esquisse d'un signe d'infamie”, in *Symbole des Alltags. Alltag der Symbole. Festschrift für Harry Kühnel zum 65. Geburtstag*, Akademische Druck-u. Verlagsanstalt, Graz, pp. 349–375.
- Schiller, G. (1972), *Iconography of Christian art*, vol. 2: The passion of Jesus Christ, Graphic Society LTD, N.Y., USA.
- Schmitt, J.-Cl. (1996), *La raison des gestes*, Gallimard, Paris, France.
- Schmitt, J.-Cl. (2016), *Les rythmes au Moyen Âge*, Gallimard, Paris, France.
- Silva, P. (2014), “Anónimo. Frontal con escenas de infancia de Jesús”, in *Museo Nacional del Prado. Memoria de actividades 2013*, Museo Nacional del Prado, Madrid, Spain, pp. 26–28.
- Strickland, D.H. (2003), *Saracens, demons, and Jews. Making monsters in Medieval Art*, Princeton University Press, Princeton, USA.
- Tschen-Emmons, J.B. (2015), *Artifacts from Medieval Europe*, Greenwood, Santa Barbara, Denver, Oxford, USA.
- Wirth, J. (2022), “Face, trois-quarts et profil dans l'art médiéval”, in Voskoboynikov, O. (éd.). *L'éloquence du visage entre Orient et Occident*, Sismel Edizioni del Galluzzo, Firenze, Italy, pp. 103–113.
- Wormald, F. (1943), “The Fitzwarin Psalter and its allies”, *Journal of the Warburg and Courtauld institutes*, vol. 6, pp. 71–79.

Информация об авторе

Михаил Р. Майзульс, Российский государственный гуманитарный университет, Москва, Россия; 125047, Россия, Москва, Миусская пл., д. 6; maizuls@gmail.com

Information about the author

Mikhail R. Maizuls, Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia; bld. 6, Miusskaya Sq., Moscow, Russia, 125047; maizuls@gmail.com