



ОДИССЕЙ

2005



Время и пространство
праздника

Школа «Анналов» на рубеже
веков

Девiantное поведение русских
горожан в XVIII веке

Caritas Святого Геральда

Павел I: рыцарство и юродство

«Your country needs you»

НАУКА

2005



ОДИССЕЙ



РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ НАУК
ИНСТИТУТ ВСЕОБЩЕЙ ИСТОРИИ

RUSSIAN ACADEMY OF SCIENCES
INSTITUTE OF UNIVERSAL HISTORY



ODYSSEUS

Man in History

*Festival:
Time and Space*

2005



ОДИССЕЙ

Человек в истории

*Время и пространство
праздника*

2005



Продолжающееся издание
“Одиссей. Человек в истории”
основано в 1989 году

Главный редактор
А.Я. ГУРЕВИЧ

Редакционная коллегия:

М.Л. АНДРЕЕВ, Л.М. БАТКИН,
Г.В. БОНДАРЕНКО (ответственный секретарь),
Б.С. КАГАНОВИЧ, С.И. ЛУЧИЦКАЯ (зам. главного редактора),
В.Н. МАЛОВ, С.В. ОБОЛЕНСКАЯ, М.Ю. ПАРАМОНОВА,
А.В. ТОЛСТИКОВ, П.Ю. УВАРОВ, Д.Э. ХАРИТОНОВИЧ,
А.Л. ЯСТРЕБИЦКАЯ

Секретарь редакции М.Л. КОПЫТОВА

Редакционный совет:

Ю.Н. АФАНАСЬЕВ, ВОЙЦЕХ ВЖОЗЕК, НАТАЛИ ЗЕМОН ДЭВИС,
ВЯЧ.ВС. ИВАНОВ, ЖАК ЛЕ ГОФФ, Е.М. МЕЛЕТИНСКИЙ,
В.И. УКОЛОВА, А.О. ЧУБАРЬЯН

Рецензенты:

кандидат исторических наук В.Г. ЧЕНЦОВА,
кандидат исторических наук А.В. ШАРОВА

Одиссей : Человек в истории / [гл. ред. А.Я. Гуревич ; Ин-т всеобщ. истории]. – М. : Наука, 1989. –

2005. – 2005. – 470 с. – ISBN 5-02-010264-4 (в обл.).

В статьях ведущих представителей “школы Анналов” – М. Эмара и Ж.-И. Гренье обсуждаются проблемы эпистемологии и теории исторического познания. Главный раздел номера посвящен историческому анализу феномена праздничной культуры. Большое внимание уделяется также теме “Историк и изображение”. В этом разделе публикуется статья выдающегося итальянского историка К. Гинзбурга.

Для специалистов по гуманитарным наукам и широкого круга читателей.

Темплан 2005-I-330

ISBN 5-02-010264-4

© Коллектив авторов, 2005

© Российская академия наук и издательство “Наука”, продолжающееся издание “Одиссей. Человек в истории” (разработка, редакционно-издательское оформление), 1989 (год основания), 2005

СОДЕРЖАНИЕ

ВРЕМЯ И ПРОСТРАНСТВО ПРАЗДНИКА

Г.В. Бондаренко

ВВЕДЕНИЕ: ВРЕМЯ ПРАЗДНИКА 5

Г.В. Бондаренко

НЕКОТОРЫЕ ОСОБЕННОСТИ ВОСПРИЯТИЯ ДРЕВНЕИР-
ЛАНДСКОГО ПРАЗДНИКА 8

М.Ю. Реутин

НЕСКОЛЬКО СООБРАЖЕНИЙ ПО ПОВОДУ КАРНАВАЛЬ-
НОГО “ХРОНОТОПА” 23

Д.Э. Харитонович

ВЕСЕЛИЕ И НАСИЛИЕ 38

З.А. Чеканцева

ПРАЗДНИК И БУНТ ВО ФРАНЦИИ МЕЖДУ ФРОНДОЙ
И РЕВОЛЮЦИЕЙ 49

Л.А. Пименова

ПРОСТРАНСТВО И ВРЕМЯ КОРОЛЕВСКОГО ПРАЗДНИКА
ВО ФРАНЦИИ КОНЦА СТАРОГО ПОРЯДКА 68

В.Я. Петрухин

“ПРАЗДНИК” В СРЕДНЕВЕКОВОЙ РУСИ; К ПРОБЛЕМЕ
ИСТОРИЧЕСКОЙ СПЕЦИФИКИ 81

Л.А. Трахтенберг

СУМАСБРОДНЕЙШИЙ, ВСЕШУТЕЙШИЙ И ВСЕПЬЯНЕЙШИЙ
СОБОР 89

О.С. Воскобойников, Г.В. Бондаренко

ЗАКЛЮЧЕНИЕ 119

ЖУРНАЛУ “АННАЛЫ” 75 ЛЕТ

А.Я. Гуревич

ПОЗИЦИЯ ВНЕАХОДИМОСТИ 122

М. Эмар

“АННАЛЫ” – XXI ВЕК 131

Ж.-И. Гренье

РАЗМЫШЛЕНИЯ О “КРИТИЧЕСКОМ ПОВОРОТЕ” 138

ИСТОРИК И ИЗОБРАЖЕНИЕ

Ж. Баше

СРЕДНЕВЕКОВЫЕ ИЗОБРАЖЕНИЯ И СОЦИАЛЬНАЯ ИСТОРИЯ: НОВЫЕ ВОЗМОЖНОСТИ ИКОНОГРАФИИ 152

К. Гинзбург

“ТЫ НУЖЕН СВОЕЙ СТРАНЕ”: ИССЛЕДОВАНИЕ ИЗ ОБЛАСТИ ПОЛИТИЧЕСКОЙ ИКОНОГРАФИИ 191

СРАВНИТЕЛЬНАЯ ИСТОРИЯ

И.М. Супоницкая

КОЛОНИЗАЦИЯ ЗЕМЕЛЬ: СИБИРЬ И АМЕРИКАНСКИЙ ЗАПАД (ВТОРАЯ ПОЛОВИНА XIX в.) 219

ИСТОРИК И ВРЕМЯ

Б.С. Каганович

НАДЕЖДА ОСЕЕВНА ЩУПАК. ЖИЗНЬ И СУДЬБА 241

ЛИЧНОСТЬ И ИСТОРИЯ

Ю.П. Соловьев

РЫЦАРСТВО И ЮРОДСТВО. К ПОЭТИКЕ ОБРАЗА ИМПЕРАТОРА ПАВЛА ПЕРВОГО 262

НОВАЯ ПОЛИТИЧЕСКАЯ ИСТОРИЯ

М.М. Кром

К ПОНИМАНИЮ МОСКОВСКОЙ “ПОЛИТИКИ” XVI в.: ДИСКУРС И ПРАКТИКА РОССИЙСКОЙ ПОЗДНЕСРЕДНЕВЕКОВОЙ МОНАРХИИ 283

ПРОБЛЕМЫ ИСТОРИИ НАРОДНОЙ КУЛЬТУРЫ*О.А. Савельева*

“СВЕТ КОНЧИНЕ МОЕЙ...”: ОБРАЗ РАЯ У СТАРООБРЯДЦЕВ 304

А.А. Панченко

КУЛЬТ ЛЕНИНА И “СОВЕТСКИЙ ФОЛЬКЛОР” 334

МИКРОИСТОРИЯ*А.Б. Каменский*

ДЕВИАНТНОЕ ПОВЕДЕНИЕ В РУССКОМ ГОРОДЕ XVIII в. 367

ПРОБЛЕМЫ ИСТОРИЧЕСКОГО НАРРАТИВА*Ю.Е. Арнаутова*

CARITAS СВЯТОГО ГЕРАЛЬДА: К ПРОБЛЕМЕ АВТОРСКИХ ИНТЕНЦИЙ В *VITA S. GERALDI* ОДО КЛЮНИЙСКОГО 393

РЕЦЕНЗИИ И РЕФЕРАТЫ

Die Methodik der Bildinterpretation. Les méthodes de l'interprétation des images / Éd. J.-C. Schmitt, A. von Hülsen-Esch. Göttingen, 2002 (*И.Г. Галкова и С.И. Лучицкая*) 428

Лавров А.С. Колдовство и религия в России. 1700–1740 гг. М., 2000
Смилянская Е.Б. Волшебники. Богохульники. Еретики. Народная религиозность и “духовные преступления” в России XVIII в. М., 2003 (*О.Е. Кошелева*) 443

НАШИ ЮБИЛЯРЫ 456

MEA CULPA 457

SUMMARIES 459

CONTENTS

FESTIVAL: TIME AND SPACE

<i>G.V. Bondarenko</i>	
INTRODUCTION: THE TIME OF FESTIVAL	5
<i>G.V. Bondarenko</i>	
ON SOME PECULIARITIES OF THE FESTIVITY IN EARLY IRISH TRADITION	8
<i>M.Yu. Reutin</i>	
SOME DELIBERATIONS ON THE CARNIVAL'S 'CHRONOTOPE'	23
<i>D.E. Kharitonovich</i>	
JOY AND VIOLENCE	38
<i>Z.A. Chekantseva</i>	
FESTIVAL AND RIOT IN FRANCE BETWEEN THE FRONDE AND THE REVOLUTION	49
<i>L.A. Pimenova</i>	
THE SPACE AND THE TIME OF THE LATE <i>ANCIEN RÉGIME</i> FRENCH ROYAL FESTIVAL	68
<i>V.Ya. Petrukhin</i>	
'FESTIVAL' IN THE MEDIEVAL RUSS'. TOWARDS THE PROBLEM OF ITS HISTORICAL PECULIARITIES	81
<i>L.A. Trakhtenberg</i>	
ALL-MAD, ALL-JESTING, ALL-DRUNKEN ASSEMBLY	89
<i>O.S. Voskoboïnikov, G.V. Bondarenko</i>	
CONCLUSION	119

ANNALES' 75TH ANNIVERSARY

<i>A.Ya. Gurevich</i>	
POSITION OF OUTSIDENESS	122
<i>M. Aymard</i>	
THE ANNALES IN THE 21 ST CENTURY	131
<i>J.-Y. Grenier</i>	
THE DELIBERATIONS ON THE 'CRITICAL TURN'	138

HISTORIANS AND IMAGES*J. Baschet*

MEDIEVAL IMAGES AND SOCIAL HISTORY: NEW POSSIBILITIES OF ICONOGRAPHY	152
--	-----

C. Ginzburg

“YOUR COUNTRY NEEDS YOU”: A CASE-STUDY IN POLITICAL ICONOGRAPHY	191
---	-----

COMPARATIVE HISTORY*I.M. Suponitskaya*

RUSSIA AND AMERICA: EXPERIENCE OF COLONIZATION (THE SECOND HALF OF THE 19 TH CENTURY)	219
--	-----

THE HISTORIAN AND THE TIME*B.S. Kaganovich*

NADEZHDA OSEEVNA STCHOUPAK. LIFE AND DESTINY	241
--	-----

INDIVIDUAL AND HISTORY*Yu.P. Solovjev*

CHIVALRY AND FOOLISHNESS FOR CHRIST'S SAKE. ON THE POETICS OF THE IMAGE OF EMPEROR PAUL I	262
---	-----

NEW POLITICAL HISTORY*M.M. Krom*

UNDERSTANDING MUSCOVITE ‘POLITICS’ OF THE 16 TH CENTURY: DISCOURSE AND PRACTICE OF RUSSIAN LATE MEDIEVAL MONARCHY	283
--	-----

THE ISSUES OF HISTORY OF POPULAR CULTURE*O.A. Savelieva*

“THE LIGHT FOR MY DECEASE...”: OLD-BELIEVERS’ PARADISE IMAGERY	304
--	-----

A.A. Panchenko

LENIN'S CULT AND THE ‘SOVIET FOLKLORE’	334
--	-----

MICROHISTORY

A.B. Kamensky

DEVIANT BEHAVIOUR IN THE 18TH CENTURY RUSSIAN TOWN 367

PROBLEMS OF HISTORICAL NARRATIVE

Yu.Ye. Arnautova

ST. GERALD'S *CARITAS*: ON THE PROBLEM OF AUTHOR'S INTENTIONS IN *VITA S. GERALDI* BY ODO OF CLUNY 393

BOOK REVIEWS

Die Methodik der Bildinterpretation. Les méthodes de l'interprétation des images / Éd. J.-C. Schmitt, A. von Hülsen-Esch. Göttingen, 2002 (*J.G. Galkova, S.I. Luchitskaya*) 428

A.S. Lavrov. Witchcraft and Religion in Russia. 1700–1740. Moscow, 2000;
Ye.B. Smilianskaya. Magicians. Blasphemers. Heretics. Popular Religious Ideas and “Spiritual Crimes” in the 18th Russia. Moscow, 2003 (*O.Ye. Kosheleva*) 443

ANNIVERSARIES 456

MEA CULPA 457

SUMMARIES 459

Die Methodik der Bildinterpretation. Les méthodes de l'interprétation des images / Éd. J.-C. Schmitt, A. von Hülsen-Esch. Göttingen, 2002

Вышедший в 2002 г. сборник статей “Методика интерпретации изображений” – итог серии франко-германских коллоквиумов, состоявшихся в период с 1998 по 2000 г. Изображение и методы его анализа – такова была центральная тема этих встреч, задуманных как методологический диалог историков и искусствоведов.

Изображение представляет собой сложный и многогранный объект исследования, являясь одновременно произведением искусства, продуктом человеческого мышления и элементом социальной действительности. Круг вопросов, возникающих при его изучении, не укладывается в узкие рамки одной из наук. В последнее время заметно стремление к расширенному, комплексному подходу к изображениям, что содействует сближению практик социальной истории и искусствоведения. Однако существующая между ними разница в постановке вопроса, в определении целей и методов анализа, ведет к по-разному выстроенной логике исследования и разной расстановке акцентов. Прямой диалог историков и искусствоведов оказался в такой ситуации весьма продуктивным. То же самое можно сказать и о полемике двух национальных школ, определенная замкнутость которых обуславливает различный подход к проблеме.

Составители сборника – профессор Дюссельдорфского университета Андреа фон Хюльзен-Эш и профессор Высшей школы социальных исследований в Париже Жан-Клод Шмитт – выпустили его в двух томах, объединив в первом статьи немецких авторов, а во втором – французских. Такая форма издания, думается, адекватно отражает ситуацию, в которой при взаимном интересе и часто совпадающей проблематике каждая из двух групп исследователей говорит об изображениях на своем языке (как в прямом, так и в переносном смысле).

Исторически сложилось так, что изучением изображений в Германии занимаются в первую очередь искусствоведы, и обновление методологии происходит преимущественно в искусствоведении. Внимание немецких ученых обращено к искусству разных времен, от древности до современности. Их статьи опубликованы в первом томе рецензируемого сборника. Этот том в основном посвящен анализу трех важных проблем – репрезентации времени в искусстве,

проблеме выразительных средств в произведениях искусства и анализу эстетики восприятия изображений. Ни в одной статье каждая из тем не рассматривается изолированно; всем этим аспектам, хотя и в разной степени, авторы тома уделяют внимание. Обсуждая названные проблемы, немецкие искусствоведы не столько рассматривают произведения искусства как иллюстрации каких-то сюжетов, сколько видят в них воплощение символических ценностей и представлений. В анализе изображений они нередко заимствуют подходы историков. Это особенно четко проявилось в статьях авторов, изучавших различные способы изображения времени в произведениях искусства.

В одной из этих работ (И. Гардилл “*Sancta benedicta mater mea ora pro nobis*”) исследуется средневековый иллюстрированный кодекс “Жития св. Бенедикты”. Когда монахини монастыря в Ориини – в основном знатные дамы – заказывали кодекс, они желали прославить свою патронессу и убедить всех, что их монастырь обладал бесценными сокровищами в виде мощей известной святой. Художник, выполнявший заказ, сообразовывался с желаниями монахинь, рассказав в своих миниатюрах о жизни святой и истории монастыря. Изобразительный цикл действительно представляет собой рассказ в иллюстрациях, но речь вовсе не идет о непрерывном линейном повествовании слева направо в картинках. И. Гардилл выделяет три способа изображения времени: изображение текущего времени, “остановившегося” времени, ритмизация и сопоставление различных временных уровней. В первом случае (например, когда художник рассказывает в зрительных образах о путешествии в Галлию 12 юных дев под руководством святой) различные по времени события – выезд юных дев из Рима, а затем их прибытие в Галлию – размещаются на противоположных друг другу страницах, и так наглядно изображается поступательное движение времени. При помощи другого приема изображается “остановившееся время”, которое составляет как бы противоположность “текущему времени”. Так художник сосредотачивает свое внимание на одном-единственном важном с его точки зрения моменте. Это достигается за счет того, что композиция располагается почти на оси симметрии. Таково, например, изображение проповеди св. Бенедикты в Лане. Святая стоит на высоком холме, ее фигура располагается почти по центру, а группы людей симметрично размещены по обе стороны относительно нее. Иногда с помощью этого приема в миниатюре, воспроизводящей, например, сцену пытки святой, противопоставлены беспорядочное движение, беспокойство, характерное для изображенных в иллюстрации мучителей, и покой и отсутствие движения, свойственные святой и ее спутнице. Они пребывают в идеальном времени, безучастные к происходящему.

Наконец, самый важный прием изображения времени – сопоставление трех временных уровней. И. Гардилл выделяет три временных отрезка внутри изобразительного цикла, три сюжета: жизнь и мученичество святой в IV в. н.э.; обнаружение ее мощей через 300 лет в VII в.; события, происходящие в монастыре св. Бенедикты в Ориньи и вторичное обнаружение ее реликвий в IX в. Эти сюжеты трижды повторены в иллюстративном ряду, и таким образом художник достигает своеобразной ритмизации изображаемых событий. В миниатюрах эти три темы сопоставлены за счет того, что отдельные миниатюры тесно связаны между собой по форме и содержанию. Так, коррелируют между собой миниатюра, рисующая святую в окружении юных крещеных дев, и другая миниатюра, представляющая собрание епископов, готовящихся под руководством Св. Духа отправиться на поиски мощей святой. В качестве примера можно привести другую пару миниатюр. На одной из них изображена сцена обнаружения ларца с мощами в VII в., а также сопровождавшие находку чудеса, а затем на другой миниатюре – события, происходившие в Ориньи в 876 г., когда вновь обнаруженные в ларце мощи признаются в качестве подлинных реликвий. С помощью этих приемов подчеркивается континуитет в развитии событий. Кульминацией повествования является последняя миниатюра, на которой изображена основательница монастыря. Она обращается с филиakterием “Oga” к статуе Бенедикты-патронессы. Водруженная на алтаре статуя св. Бенедикты попирает жалкую фигуру язычника Матрокла, парящие вверх ангелы коронуют святую. Все три временных уровня воплощены в этой миниатюре – жизнь и мученичество св. Бенедикты, обнаружение мощей, символом чего является алтарь, и молящаяся монахиня, фигура которой напоминает о происходящих в Ориньи событиях. Кроме того, можно выделить еще один временной пласт, некий сверх-уровень: фигура основательницы монастыря символизирует, воплощает земное время, святая – небесное.

Попытка связать приемы изображения времени в нидерландской живописи XVII в. с символическими ценностями и представлениями этой эпохи была предпринята Т. Михальски в статье “Время и бренность. Трактовки картины Якоба ван Рейсдала “Солнечный луч”. На этой картине изображен внезапный луч солнца – речь идет о мгновении. Характерны ее детали: картина обнимает очень широкое пространство, на ней изображены каменный мост, руины как символ бренности, соседний берег реки, на котором видна маленькая фигурка – таким образом художник воплощает идею *homo viator* как символа жизненного пути. Другая важная деталь произведения – одинокий купальщик посреди бушующих волн (сопровождающая это изображение надпись гласит: “aut natet, aut pereat”). Несомненно, этот изображенный на картине эпизод воспринимается зрителем

как символ жизни, представляющей собой бесконечное плавание с неизвестным концом. Именно в XVII в. в искусстве становится популярной тема бренности земного, преходящего характера человеческой жизни. В творчестве Рейсдаля, Рубенса и Рембрандта эта тема из чисто символического представления превращается в конкретное опытное переживание. Образы нидерландской живописи призывают зрителя жить настоящим, сегодняшним днем – *hodie vive*. Но как линия состоит из точек, полагает Т. Михальски, так вечность складывается из мгновений. Достигается это изображение контраста вечности и мгновения разными способами. Так, в пейзажах нидерландских живописцев часто изображается природа в различную погоду и при различном освещении, тем самым подчеркиваются ее циклические изменения. Они противопоставляются переживанию мгновения; они опосредуют друг друга – ведь без настоящего и без отдельных событий не было бы ни истории, ни вечности. В воззрениях нидерландских художников, как показывает Т. Михальски, немалую роль сыграли космологические представления стоиков, согласно которым время – это даже не столько опыт и переживание, сколько момент циклического развития или величина космического порядка. В искусстве природа изображается как некий символ и пространство жизни, в которой человек должен обрести свой путь. Перед лицом изменяющейся природы человек осознает бренность своей жизни. Так пейзаж становится в нидерландской живописи неким фоном моральной дидактики.

С иной точки зрения вопрос об изображении времени рассмотрен в статье В. Стойчиты и А.-М. Кодерк (“Гойя и карнавал”). Этим авторов интересует проблема амбивалентности времени, как она отражена в иконографии Поста в творчестве Ф. Гойи. Авторы пытаются вписать произведения великого испанского художника в историю пиренейских обычаев рубежа XVIII–XIX вв. Оригинальный подход позволил исследователям дать новую интерпретацию многих загадочных, с эстетической точки зрения, произведений художника. Такой, например, представлялась зрителю картина Гойи “Похороны сардинки”. Изображенный на ней популярный во времена Гойи в Мадриде праздник происходил в Пепельную среду и знаменовал собой конец Карнавала и начало Поста. Искусствоведы нередко задавались вопросом: как расшифровать смысл этого странного ритуала – означал ли он символическое прощание с чревоугодием, иронию, простонародную остроту или что-то другое? Как выясняется при ближайшем рассмотрении, этот праздник был не лишен двусмысленности. Изначально, в соответствии с обычаем, хоронили не сардинку, а свинью. В этом ритуале можно наблюдать переплетение антитез, игру символическими противоречиями вокруг понятий “жирный” и “тощий” – отсюда присущая празднику ирония с привку-

сом и жертвы, и искупления одновременно. Хоронили сардинку, и подразумевали свинью – ведь лучше грустный праздник, чем вообще никакого праздника! В картине Гойи “Похороны сардинки”, по мнению авторов, присутствуют многие топосы карнавала: типичный карнавальный персонаж медведь, переодетый в женские одежды мужчина, присущее карнавалу миру переворачивание социальных статусов и ролей, изображение греховного беспорядка. Эти топосы не случайны, они присутствуют и в другой известной картине Гойи “Геракл и Омфала”. Уже в античности история Геракла, посланного по приказанию дельфийского оракула в Лидию и Омфалу, завладевшей его оружием и заставившей его выполнять женские работы, стала неким символом транссексуальности. Хотя этому сюжету, трактуемому чаще всего как тема символической кастрации, художники и уделяли внимание (вспомним картины Лукаса Кранаха, итальянскую графику XVI в.), в творчестве Гойи он приобретает совсем другой смысл: переворачивание атрибутов, соответствующее топосам перевернутого мира, столь характерного для карнавальской культуры. В произведениях Гойи авторы ищут и находят и бахтинский образ “гротескного тела”. С их точки зрения, о его присутствии свидетельствуют не только изображенные на картинах гротескные существа с огромными животами, но и всякого рода тривистии; причем речь идет не только о феминизации мужчины, но и о маскулинизации женщины. Один из излюбленных мотивов картин Гойи – изображение женоподобного мужчины и даже беременного мужчины или образ бородатой женщины. Присущие карнавальской культуре комические инверсии постоянно встречаются в творчестве великого испанского художника. Параллели между творчеством Гойи и карнавальными топосами все же натянуты, но видимо, в этой интерпретации следует видеть поиск немецкими искусствоведами новых подходов к изучению изображений и стремление рассматривать не только эстетические, но и социальные функции произведений искусства.

Вопросами историзации стиля на примере придворного искусства эпохи Филиппа Красивого занимался в своей статье Б. Карке (“Проклятые короли, одаренные художники? Проблемы придворного искусства эпохи Филиппа IV”). В историографии (не в последнюю очередь под влиянием романов Мориса Дрюона) сложилась легенда о “проклятых королях” – Филиппе IV и его сыновьях. Этот период, в течение которого Франция оказалась постепенно втянутой в Столетнюю войну, считается началом упадка в социальной и политической жизни Франции. То же наблюдение распространяется на сферу искусства, традиционно рассматриваемую искусствоведами в перспективе истории стилей и жанров. Если, согласно точке зрения искусствоведов, на середину XIII в. приходится апогей готики, то с

середины XIV в. начинается “расцвет придворного искусства”. Начало XIV в., согласно этой точке зрения, представляет собой компромисс разных тенденций. Искусству эпохи Филиппа Красивого также приписываются такие черты, как упадок, стерильность, маньеристские тенденции. Б. Карке подошел к этому феномену с другой стороны: его прежде всего интересуют социальные функции и роль искусства, при этом он учитывает аудиторию, для которой работали художники. С этой точки зрения он анализирует скульптурные надгробия Филиппа III, Филиппа Красивого, Людовика X и других капетингских королей и обнаруживает в этих памятниках стремление художников ориентироваться на более ранние произведения искусства, в частности художественные образцы эпохи Людовика Святого. В качестве модели рассматриваемых памятников служили созданные в правление Людовика Святого образы Богородицы, например Мадонны из приората св. Людовика (Сен-Луи) в Пуасси. Вообще харизма святого короля оказалась очень влиятельной. Сравнительный анализ привел Б. Карке к новой интерпретации смысла искусства эпохи Филиппа Красивого. Со времен Людовика IX Капетинги имели в своем клане официально признанного святого, и использовали это обстоятельство в целях сакрализации капетингской династии, что способствовало формированию династического самосознания. Капетингский клан сам был адресатом придворного искусства, ориентировавшегося на образцы славного прошлого эпохи Людовика Святого. Таким образом, междисциплинарный подход позволил Карке показать, что развитие искусства в это время приняло совсем другое направление. Речь идет не столько об упадке стиля или жанра, сколько о визуальном воплощении династической метафоры и генеалогического мышления.

Проблемы специфики выразительных средств касается в своей статье “Мимесис и фрагментация. Изображения тела в эпоху Чинквиченто” К. Крюгер. Статья посвящена анализу ренессансной рефлексии о способах изображения тела человека. Согласно средневековым представлениям человек создан Творцом небесным; и микрокосм должен соответствовать макрокосму. Рождающаяся же в эпоху Ренессанса идея заключается в том, что сам художник – Творец, Создатель. Выразительное воплощение этого представления можно видеть во фресках Сикстинской капеллы, посвященной Страшному суду. Микеланджело в этом произведении выступает поистине в роли Творца, который благодаря божественной силе своего искусства из мертвых красок возрождает человеческое тело – речь идет о подлинном акте Воплощения, осуществляемом самим художником. Эта эпоха проявляла глубокий интерес к анатомии, строению человеческого тела. Не случайно живописцы и граверы неоднократно пытались визуализировать известный пассаж

из 37-й главы “Книги Иезекииля”, в которой говорилось о воскрешении дома Израилева. Так, на гравюре Дж. Гизи “Видение Иезекииля” (1554) представлены все стадии этой метаморфозы. Интерес к анатомии обнаруживается и в трактате Андрея Везалия “*De humani corporis fabrica*”, и в произведениях Леонардо да Винчи. Фрагментация тела часто становится предметом его анатомических рисунков. Художник расчленяет тело как анатом, с тем чтобы потом соединить его в новом образе тела. В его произведениях, как и в трактатах ренессансных ученых и художников, отразилось новое понимание смысла изображения человеческого тела. В основе всех этих представлений идея целостности человека в очень широком смысле, причем речь идет не о мимесисе – миметической передаче чувственно воспринимаемого, а об использовании анатомии в процессе визуального изображения тел. Впервые анатомия, интерес к человеческому телу, его расчленению и структуре были включены в логику изображения.

Та же тема, касающаяся системы выразительных средств (*Medialität*), как и вопросы эстетики восприятия, – в фокусе исследования Г. Кернера («Без названия. Вольс: изобразительный материал, понятие изображения и “правильная установка” зрителя»). Сосредоточив свое внимание на творчестве известного немецкого художника Вольса, Г. Кернер показал, каким образом современное сюрреалистическое искусство разбило телеологические интерпретации искусства. Кернер отталкивается от “классических” дефиниций известного немецкого искусствоведа Зельдмайера, полагавшего, что определенная интерпретация произведения порождает соответствующее восприятие зрителя, и эта интерпретация должна быть адекватной, ибо она заложена художником в его произведении. В своей статье Г. Кернер показывает, что оригинальное творчество Вольса трудно вместить в “прокрустово ложе” подобных взглядов на искусство. Произведения художника, который много экспериментировал (среди его произведений картины, фото, афиши) – открыты для многих точек зрения и поражают зрителей своей необычностью. Изображенные на голубоватом фоне корни, из которых вырастают тела; нарисованные тушью линии, накладывающиеся друг на друга, или размытые линии, выглядящие как ресницы, – все эти изображения плохо согласуются с классической теорией эстетики восприятия. Согласно очень древнему представлению художник в своем творчестве имитирует природу, стремится создавать нечто подобное природе. Но Вольс исходил из представления о непреднамеренном характере природных процессов. Его творчество порождает другое представление: живописец не только творит созданное природой (*natura naturata*), но и сам является творцом и создателем (*natura naturans*). Все это радикально меняло роль самого мастера и возможности зрительско-

го восприятия, так как в своей открытости художник избегал “определенной установки” и “правильной интерпретации”.

Как видим, стремление немецких искусствоведов рассматривать изображения с разных точек зрения, а не только как эстетический феномен, применять междисциплинарный подход, приводит их к переформулировке задач искусствоведческого исследования. Однако, как это отмечалось на коллоквиумах, занимаясь конкретными исследованиями, немецкие искусствоведы не столь склонны к рефлексии о методах интерпретации изображения. Даже если такие работы и появились в последнее время (Талькенберг, Синьори), то и это осмысление теоретических подходов происходит в рамках эстетической концепции.

В настоящее время как в Германии, так и во Франции создаются банки электронных иконографических данных (в Институте текста в Париже и Орлеане, группе ГАНОМ в Высшей школе социальных исследований в Париже, доме Варбурга в Гамбурге и пр.), но опять-таки сбор этих данных в Германии находится в руках искусствоведов.

Во Франции, в отличие от Германии, изучение средневековых изображений в последнее время оформилось в специфическую область исследований с определенным кругом вопросов и постоянно развивающейся методологией¹. То, что там изучением изображений занимаются историки, осознающие специфику визуальной культуры, но обозначающие круг своих интересов гораздо шире рамок истории искусства, возможно, определяет их большую склонность к теоретической рефлексии. При этом разрабатываемые ими гибкие методологические приемы применяются главным образом в исследованиях искусства европейского Средневековья, для понимания которого в первую очередь необходимо осознание его сакральной функции. Все эти особенности охарактеризованного метода нашли отражение в статьях французских историков, опубликованных во втором томе сборника. Они сформулировали ряд новых вопросов, весьма важных для анализа смысловой структуры изображения. Это композиционное решение, размеры и взаимное расположение персонажей, их жесты и позы; цветовая гамма и стилистические особенности; наконец, сам объект (здание церкви, книга, ювелирное изделие и т. п.), в структуру которого вписано изображение.

Весьма важный вопрос для понимания природы сакрального образа поднимает в своей статье Ж.-К. Бонн (“Думать в цвете”): он обращается к декоративной составляющей изображения как к одной из главных его характеристик. Орнаментальные мотивы могут нести дополнительный к основному сюжету смысл (основанный на символике цветов и предметов), выполнять синтаксическую функцию (расставляя акценты и устанавливая взаимоотношения между

персонажами), но этим их роль не исчерпывается. Декоративный лепект – т.е. те приемы, которые позволяют говорить о “красоте” произведения, обеспечивая его эмоциональное воздействие – имеет собственную значимость в смысловой структуре изображения. По мнению Ж.-К. Бонна, о нем нельзя рассуждать в отвлеченно-эстетическом ключе уже потому, что неправомерно отделять изображение от его основы – реального объекта, которому оно сообщает требуемую “красоту”. Это “украшение” неразрывно связано с сакральной функцией предмета или места.

Автор вводит два понятия, характеризующие сложную природу образа, сочетающего смысловой и декоративный аспекты: **фигуративность** и **орнаментальность**. Это два полюса в единой структуре средневекового изображения. На формальном уровне фигуративность способствует индивидуализации отдельных элементов, орнаментальность – их упорядочению, приведению в единую ритмическую и колористическую систему. На семантическом – фигуративность соотносится с повествовательной стороной сюжета, орнаментальность – с его сакральной значимостью.

В качестве примера приведен детальный разбор миниатюры из “Апокалипсиса” Беата Лиебанского IX в., хранящегося в библиотеке Пьерпонт Морган в Нью-Йорке. Ж.-К. Бонн концентрирует внимание на цвете, который здесь выполняет сразу несколько важнейших функций: задает общую ритмическую структуру изображения; выделяет главных персонажей и принципиальные детали; своей насыщенностью дематериализует пространство и человеческие фигуры, как будто вынося их за рамки земного бытия. В результате этого изображение сообщает странице кодекса особую характеристику, которую, по мнению Бонна, адекватно отражает латинский термин *ornatus* – соотносимый одновременно с понятиями “порядок” (*ordo*) и “красота” (*decor*). Такого рода “украшенность” являет собой визуальное воплощение сакральной сущности сюжета.

Выводы Ж.-К. Бонна полностью развевают представления о “чистой декоративности” в отношении средневекового искусства и заставляют задуматься о значении средневековой эстетики для смысловой структуры изображения. Так, понятие “орнаментальность”, будучи характеристикой целостного изображения, позволяет отойти от условностей анализа, разобщающего его на “смысловые” и “декоративные” элементы, рассматривать произведение целиком, без нарушения сложной взаимосвязи образующих его факторов.

С постулирования внутренней целостности произведения, как его важнейшей характеристики, которую должен учитывать анализ, начинается своя статья и Даниэль Арас (“Функции и границы иконографии”). Целостность изображения (нераздельность смысла и фор-

мы) подразумевает его уникальность. Автор вступает в полемику сразу с тремя авторитетами искусствознания – Э. Гомбрихом, Э. Панофски и М. Шапиро, – говоря о том, что проведение смысловых параллелей между разными изображениями не может быть обосновано ни совпадением их сюжетов, ни наличием формально сходных элементов. Трактовка смысла должна быть соотнесена с процессом воплощения темы в конкретном произведении, т.е. с тем, как именно в нем вступают во взаимодействие цели и средства изображения.

В каждом конкретном случае именно процесс воплощения (*mise en œuvre*) обуславливает применение тех или иных семантических приемов. Немаловажную роль здесь играет то, что принято называть особенностями стиля. Обращаясь к роли границ и их нарушения в живописных произведениях Кватроченто, Д. Арас отмечает происходившую тогда смену художественной парадигмы, в частности, кардинально менявшую представление об изобразительном пространстве. Средневековое искусство трактует его как условный фон, обозначающий место события, Ренессанс создает иллюзию реального пространства. В средневековом изображении отдельные детали могут выходить за рамки фона; в законченной теории ренессансной картины границы “истории” (подчиненной закону единства времени и места действия) должны совпадать с границами изображения. Хотя художники эпохи Кватроченто уже конструировали пространство по законам перспективы, все же принципы пространственно-временного единства картины в их работах нередко нарушались. Играя на этом аспекте, художник получал возможность зримо и чувственно воплотить нереальную, т.е. сакральную суть образа. Пересечение границы миров (земного и небесного, бренного и вечного) соответствует главному парадоксу христианства – Воплощению божества в человеческом образе. Однако в каждом конкретном случае этот прием реализовывался по-своему, порождая уникальные смысловые коннотации. Обращаясь к теме Благовещения, Д. Арас наглядно демонстрирует то, как семантика одного этого приема вписывается в общую структуру изображения. В “Благовещении” Франческо дель Косса улитка на переднем плане традиционно трактуется как символ Богоматери и непорочного зачатия (согласно средневековым представлениям, улитки размножаются от дождя). Но это не объясняет ни ее огромных (по сравнению с другими персонажами) размеров, ни необходимости вообще использовать этот довольно редкий символ. Анализ воплощения темы дает автору возможность сформулировать гипотезу: улитка, нарушая границу пространственно-временного единства произведения, переходя из пространства картины в пространство зрителя (чем и объясняется ее рост, сопоставимый с размерами реальной улитки), заключает в себе мысль о нетождественности внешнего облика и сакральной су-

ти. Идея непорочного зачатия и Боговоплощения в одном из миров предстает в образе прекрасной Девы Марии, в другом – в виде нечистозачатного животного.

Мысль о том, что пространственное построение картины несет важную семантическую нагрузку, не нова. Но Д. Арас говорит не о самостоятельной важности этого аспекта, а о необходимом вовлечении его (как и других особенностей стиля) в комплексный анализ, раскрывающий уникальность каждого произведения. Демонстрирую на весьма ярком примере необходимость сочетания иконографического и стилистического исследования, в своих выводах он близок к Ж.-К. Бонну: сакральная суть образа может быть раскрыта только в анализе взаимопроникновения формальных и смысловых аспектов произведения.

Одна из интереснейших тем, затронутых авторами сборника – связь изображений с теорией музыки и музыкальной практикой. Полемика по поводу того, как изобразительная традиция соотносится с текстовой, долгое время оставляла в тени другие ветви культуры, которые тоже соотносимы с визуальной сферой². Как показывают исследования Изабель Маршезен (“Времена и пространства во фронтисписе Псалтири первой библии Карла Лысого”) и Мартин Клузо (“Музицирующие ангелы в XIV–XV вв. Отображение и идеализация божественного космоса”), анализ “музыки в изображении”, – а музыкальные инструменты нередко фигурируют в разных иконографических сюжетах – способен во многом прояснить глубинный смысл произведения. Концепция христианского универсума, осмысленная в категориях музыки, была сформулирована в трактате Боэция “De institutione musica”. Соотношения между *musica mundana* (идеальной “вселенской музыкой”), *musica instrumentalis* (земной “инструментальной музыкой”) и находящейся между ними *musica humana* (“человеческой музыкой”, т.е. вокалом) в определенном смысле отвечают представлениям о небесном и земном Иерусалимах и о неразрывной связи этих образов, воплощенной в человеке. Оба автора задаются вопросом о том, имеет ли значение звук в смысловой структуре сюжетов, связанных с музицированием – и отвечают на него утвердительно. Принадлежность инструментов к верхнему или нижнему регистру, играемая ими роль ритмической основы (перкусионные) и мелодического содержания (струнные, духовые), – все это имеет свой смысл в изображении. Немаловажны также форма инструмента и способ игры на нем: рог, приводимый в звучание выдыхаемым воздухом, может вызывать аллюзию со святым духом, а струнные инструменты, где звук рождается из единства натянутых струн и резонирующего корпуса, – с единством души и тела. То, что изображения музыкальных инструментов обладают особым смыслом, соответствующим их звучанию, ведет к особому

“сверхчувственному” восприятию звука. Отталкиваясь от видимого образа источников музыки, изображение обращается к ее нематериальной идее (*musica mundana*), которая постижима лишь на интеллектуальном уровне. Сам процесс музицирования предстает как осуществление перехода от хаоса к порядку, от сумятицы чувств к гармонии. Эта идея по-разному отражена в двух случаях, рассмотренных авторами.

Фронтиспис псалтири Карла Лысого (статья И. Маршезен) изображает играющего на псалтерионе царя Давида, в мандорле, в окружении музыкантов и аллегорических фигур четырех Добродетелей. Композиционное решение и символическое значение фигуры Давида позволяет на разных уровнях прочтения сопоставить его с Христом и с императором Карлом. Мудрое правление должно сообщать миру согласие и порядок, подобно тому, как упорядочивает мир пришествие Христа, как музыка его ветхозаветного предтечи царя Давида привносит гармонию во Вселенную.

М. Клузо соотносит мотив музицирующих ангелов, который присутствует в многочисленных сюжетах позднесредневековых часословов, с музыкой небесной сфер (воплощением абсолютной гармонии), сопровождающей восхождение души читателя к спасению.

Значительное внимание в сборнике уделено исследованию монументальных скульптурных и живописных комплексов. Им посвящены три статьи (Доминик Донадь-Риго “Образ ордена в развитии. Капитулярный зал монастыря в Тревизе”; Мария Кристина Перейра “Скульптуры галереи клуатра Муассака и их местоположение”; Сесиль Вуайе “Пространственная композиция и темпоральность во фресках церкви св. Евтропия в Саль-Лавогийон”). В каждом из случаев отправной точкой анализа является специфика памятника и его функциональные особенности. При всем своеобразии подходов каждого автора круг вопросов, задающих главные векторы анализа, является общим: как отдельные изображения соотносятся между собой; каким образом они организуют пространство; как они связаны с символикой разных частей помещения и процессами, происходящими в них.

Через сопоставление отдельных изображений выявляется образуемая ими смысловая сеть. Исследуя взаимоотношения отдельных скульптурных капителей восточной галереи клуатра Муассака, К. Перейра обнаруживает существующую между ними формально-смысловую симметрию: капители, равноудаленные от центра, соотносятся друг с другом по разным параметрам – по форме, по сюжету, по смысловому противопоставлению при формальном подобии и т.д. При этом явный параллелизм одних капителей побуждает сопоставлять другие пары, чья взаимосвязь не так очевидна. При сравнении некоторых из них обнаруживается третий смысл, который, в

свою очередь, тоже включается в семантическую игру (так, центральная фигура первого клюнийского аббата Муассака – Дуранди находится в логической взаимосвязи с параллельными сюжетами Омовения ног и Поклонения волхвов, каждый из которых акцентирует различные аспекты духовной власти: ее величие и смиренность). В целом такая симметричная организация акцентирует центральную часть галереи, где расположен вход в зал капитула, подчеркивая важную роль этого места в жизни монастыря. Таким образом, кажущаяся бессистемность предстает сложным, семантически сбалансированным комплексом, вполне отражающим симультанность и органичность средневекового мышления.

Каждый ансамбль строится по своим принципам и обладает разной степенью целостности. Если в галерее Муассака отношения между его элементами предстают скорее как система скрытых связей, то в другом случае – во фресках капитулярного зала монастыря Сан-Николо в Тревизе (статья Д. Донадь-Риго) – комплекс с первого взгляда осознается как единая семантическая структура. Он представляет собой расположенные в определенном порядке изображения наиболее значимых фигур доминиканского ордена. Как показывает исследование Д. Донадь-Риго, это не просто галерея портретов или история ордена в лицах. Сеть из пересекающихся логических систем заставляет видеть в нем единый образ доминиканского ордена, представление об ордене “изнутри” – своего рода образное осознание себя. Анализ логических структур, создаваемых изображениями, неотделим от исследования их соотношения с пространством и функциями помещения. Ритмическая композиция фресок, смысл которых заключается в символической репрезентации ордена – приобретает завершенный характер именно во время происходящего там действия: собрания монастырского капитула.

В статье Сесиль Вуайе, посвященной сложной игре пространственно-временных структур во фресках церкви св. Евтропия в Лавогийон, рассматривается взаимодействие изображений с пространством храма и связанными с ним процессами – молитвой и богослужением. В общей структуре выделяются изображения усопших каноников с посланием к живущим: “Молитесь за нас, сыновья и братья”. Их фигуры выходят за обозначенные рамки. Принадлежат одновременно земному и потустороннему мирам, они активно вторгаются в реальное пространство и время с призывом к молитве.

Еще один немаловажный аспект монументальных изображений – их связь с материальной основой, т.е. стеной помещения, колонной или капителью, которые не просто служат изобразительной поверхностью, но составляют неделимое целое с изображением, нередко активно участвуя в создании смысла. С. Вуайе разбирает один из наиболее показательных случаев такого взаимодействия. В изоб-

ражениях евангельского цикла о детстве Христа разделяющим их элементом являются двери в стене. Одновременная реальность и условность этой границы (она воспринимается как преграда только в тот момент, когда двери открыты) позволяет воспринимать изображение как единое нарративное целое или как отдельные сцены (Рождества и Поклонения волхвов), обладающие самостоятельной значимостью. В то же время эта граница символизирует взаимопроникновение человеческого и сакрального миров, явленное в воплощении Христа.

Исследование монументальных изображений во взаимосвязи с конструкцией здания и происходящими в нем процессами – вот главный принцип, которому следуют все авторы. Изображения не просто “вписаны” в этот семантический ансамбль. Они соединяют структурные элементы в единое функциональное целое. Монументальные ансамбли суть отображение сакрального действия, будь то литургия, собрание монастырского капитула или покаяние монаха (а также спонтанного процесса – например, внутренней борьбы в душе христианина). Они же несут в себе идею соединения мира горнего с миром дольным, поскольку составляют единое целое с функциональными частями здания.

Интересно сопоставить храмовые и монастырские ансамбли с изображениями другого рода, тоже на свой лад организующими пространство. Речь идет о шпалерах, которым посвящает свою статью Лаура Вайгерт («Специфика шпалер как жанра в создании образа “Куртуазной жизни”»). В позднем Средневековье шпалеры были непременным атрибутом интерьера замка богатого и знатного сеньора. Ими завешивались стены комнаты – как правило, небольшого интимного помещения в глубине замка. Сцены аристократической жизни, изображенные на шпалерах, манящие красотой, но недоступные в своей замкнутости, по мнению автора, воплощали самую суть куртуазного идеала – прекрасного и недостижимого. Кроме того, сама фактура шпалер – мягких на ощупь, сохраняющих тепло в комнате в холодную зиму – могла сочетаться с идеей о чувственном удовольствии, неотъемлемой составляющей куртуазной культуры, при всей недоступности ее идеала. Здесь перед нами искусство совсем иного рода. При несомненно глубокой связи куртуазного идеала с христианской культурой, восходящие к нему образы – светские, и функционируют они совершенно иначе. Монументальные ансамбли храмов организуют пространство, но не замыкают его. Напротив, они должны создавать ощущение повсеместного присутствия невидимого мира, обозначаемого ими. В контексте этого мира христианин не имеет права на интимность, ибо он не может отгородиться от Бога. Шпалеры же надежно “отгораживают” внутренний мир человека, храня его неприкосновенность. По

гипотезе Л. Вайгерт, их роль состоит в том, чтобы вовлечь зрителя в нескончаемое мысленное странствие, сообразно мистической природе куртуазного идеала.

В исследованиях всех авторов подчеркивается медитативная роль образов. С их точки зрения, роль изображения как посредники между сакральным и чувственным мирами обусловлена самой спецификой средневекового христианского искусства. Созерцание внешних форм должно приводить человека к внутреннему постижению истинного образа. Причем, как показывает пример с музыкальными инструментами, изображение ведет не просто к созерцанию невидимого, но к сложному и комплексному его ощущению, соотносимо со всем спектром чувств. Именно медиативная роль обуславливает “диалоги” изображений в рамках монументального ансамбля (ибо горний мир, обозначенный разрозненными образами, един). Специфика каждого жанра определяет свои способы, с помощью которых изображение выполняет свою функцию “проводника” между мирами. В миниатюре это путь интеллектуальной медитации, сопровождающий процесс чтения. Монументальное искусство опирается на чувственное, даже осязаемое ощущение пространства и объектов в нем. Его посредничество часто проявляется в прямом вторжении в человеческий мир, упорядочении его, слиянии с ним в момент литургии.

С медитативной ролью образов связана и другая их функция. Изображение существует сразу в нескольких временах: эсхатологическом, литургическом, историческом (библейском) и т.д. – в этом тоже проявляется его посредническая функция. Находясь в тесной связи с процессом, длящимся во времени (литургией или чтением текста) и в определенном смысле принимая в них участие, изображения соединяют сакральное время с человеческим.

Так же тесно медиативная роль связана с материальностью изображения. Оно существует не само по себе, а как часть определенного предмета или места. Сочетаясь с функцией объекта, изображение-посредник может повышать его сакральную значимость, но в то же время оно и само от нее зависит. Изображения на шпалерах не могут взаимодействовать с миром так же, как храмовые фрески: их роль совершенно иная. Рождение нового жанра – картины, где изображение замкнуто на себе, связано с изменением образительного языка – живописный мир отделяется от реального непроницаемой завесой, что знаменует собой уход в прошлое средневекового сакрального образа.

Средневековое изображение – сложная система, подобная живому организму. Осознание его органичности и многоплановости объединяет все статьи авторов сборника: в них прослеживается стремление не *разобрать* произведение на составные части, но *рассмот-*

реть его как можно пристальней с возможно большего количества сторон. Главной задачей стала не дешифровка изображения, предполагающая существование его вербального эквивалента, но выявление того уникального механизма, с помощью которого смысл получает свое визуальное воплощение. Подобный подход, где на первый план выходят вопросы “как” и “почему”, приводит к более глубокому пониманию не только самого произведения, но и социальных, интеллектуальных и ментальных особенностей той среды, в которой оно возникло и существовало. Пожалуй, именно стремление разработать такой подход в конкретных исследованиях объединяет сегодня немецких и французских историков и искусствоведов.

И.Г. Галкова, С.И. Лучицкая

¹ Эти методы обоснованы в программных ст. Ж.-К. Шмитта и Ж. Баше. См.: *Шмитт Ж.-К.* Культура imago / Пер. О.С. Воскобойникова // *Анналы на рубеже веков: антология* / Отв. ред. А.Я. Гуревич; сост. С.И. Лучицкая. М., 2002. С. 89–102; *Баше Ж.* Средневековые изображения и социальная история: новые возможности иконографии (см. наст. сб. с. 152–190).

² См. об этом у П. Франкастеля: “Произведения искусства представляют собой знаковую систему, которую можно не отождествить, но сопоставить с другими многочисленными языками: вербальным, математическим, музыкальным, используемыми в обществе для коммуникации”. См.: *Francastel P.* La figure et le lieu: l’ordre visuel du Quattrocento. P., 1980. P. 25.

Лавров А.С. Колдовство и религия в России. 1700–1740 гг. М., 2000¹. **Смилянская Е.Б.** “Волшебники. Богохульники. Еретики. Народная религиозность и “духовные преступления” в России XVIII в. М., 2003²

Однажды в дождливую погоду дворовый человек Иван Столяр пошел в конюшню, но из-за “мокроты” путь оказался труден и он взроптал на Бога. “Я бы взял Бога и бил его в три плети и высек бы в проводку кнутом”, – сказал он во всеуслышанье. Из-за этих слов Столяр оказался в застенке, и в 1730 г. Синод вынес ему смертный приговор о сожжении (*Смил.* С. 219). Таков пример одного из 133 следственных дел о богохульстве и кощунстве, представленных в монографии Е.Б. Смилянской. В отличие от авторов работ советского времени, искавших в народном богохульстве стихийный атеизм, исследовательница приходит к выводу, что большинство преступлений “богохульников” “состояло в пьяной брани или ругательстве в состоянии аффекта” (*Смил.* С. 209), т.е. без “вредного умысла”.