

ИЗОБРАЖЕНИЯ И ПОЛИТИЧЕСКАЯ ИСТОРИЯ

О.С. Воскобойников

СНОВА О ТЕЛЕ КОРОЛЯ. НЕКОТОРЫЕ ОСОБЕННОСТИ ПОЭТИКИ ОТТОНОВСКОЙ КНИЖНОЙ МИНИАТЮРЫ*

УДК 94(4).375/.1492

Статья посвящена знаменитой миниатюре, изображающей посвящение Евангелия императору Оттону III и его апофеоз, из так называемого “Евангелия Лютхара”, созданного около 996 г. для Аахенской капеллы. Предлагается методологически пересмотреть такие привычные категории искусствоведческого анализа, как пространство, плоскость, план. На основе нового представления о том, как эти понятия применять к памятникам средневекового искусства, дается первое в историографии полноценное описание миниатюры, позволяющее откорректировать бытующие в медиевистике и истории искусства прочтения ее смысла. В частности, критическому разбору подвергается считающийся “образцовым” анализ Эрнста Канторовича, видящего в “аахенском фронтисписе” прелюдию английской политической теории двух тел короля, зафиксированной много позднее, в XVI в. Помещенные на развороте рукописи две миниатюры описываются в неразрывном единстве, с точки зрения пересекающихся между собой планов, наделяющих значением фигуры.

Ключевые слова: пространство, планы, методология истории искусства, Оттон III, Эрнст Канторович, средневековая живопись, апофеоз, средневековая империя, Райхенау, рукописи.

Key words: space, plans, methodology of art history, Otto III, Ernst Kantorowicz, Reichenau, medieval painting, manuscripts, apotheosis, medieval empire.

Я долго не решался писать об оттоновской живописи, одном из ярчайших моментов в истории средневекового искусства Запад-

* В данной научной работе использованы результаты проекта “Восток и Запад Европы в Средние века и раннее Новое время: общее историко-культурное пространство, региональное своеобразие и динамика взаимодействия”, выполненного в рамках программы фундаментальных исследований НИУ ВШЭ в 2013 г. Я глубоко благодарен Жерому Баше, Пьеру-Оливье Дитмару и Мод Симон за подробное обсуждение рассматриваемых здесь проблем.



Рис. 1. Аахенское Евангелие. Апофеоз. Посвящение

ной Европы, прежде всего, потому, что историку в данном случае вряд ли имеет смысл искать помощи там, где он чувствует себя на своей “канонической территории”, – в мире текстов. Кроме того, обаяние оттоновской книжной миниатюры столь велико, что затрудняет необходимое в поисках объективности отстранение от предмета. Но есть одно изображение, буквально завожившее

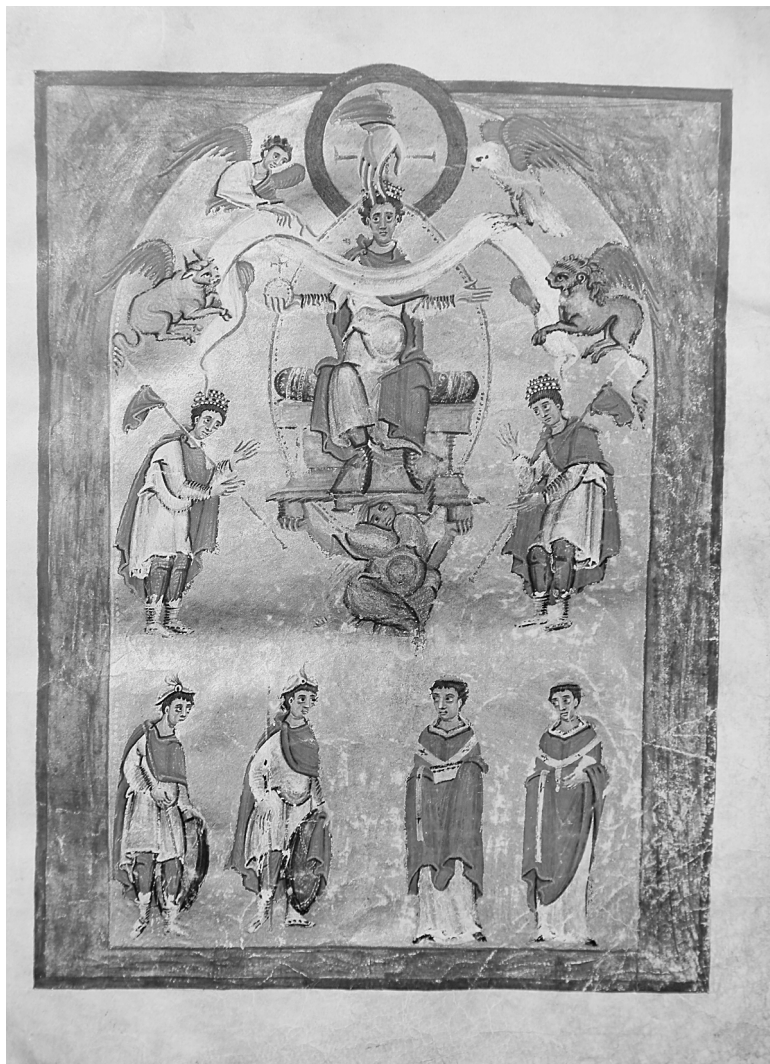


Рис. 2. Аахенское Евангелие. Апофеоз

меня еще в студенческие годы и заставившее, наконец, взяться за перо: речь идет о хрестоматийно известном изображении апофеоза императора Оттона и подносящего ему книгу Евангелия монаха Лютхара. Оно помещено на развороте в начале Евангелия, хранящегося с конца X в. по сей день в сокровищнице Аахенской капеллы (рис. 1–2). Со времен Штефана Байселя, впервые опи-

савшего миниатюры этой замечательной рукописи¹, появились десятки интерпретаций этого изображения, которому нельзя даже дать точного названия, настолько оно многозначно.

Я не ставлю перед собой цели “назвать” или “правильно” объяснить то, что другие объясняли “не совсем правильно”. Моя цель скорее методологического характера: на примере хорошо изученного изображения, опираясь на богатую историографию, я постараюсь показать, сколь важно многоплановое и максимально объективное его описание – как ни удивительно, такого описания интересующей нас миниатюры не существует. Но прежде чем приступить к нему, необходимо сделать несколько предварительных замечаний об уместности и неуместности некоторых привычных нам понятий при описании и анализе средневекового памятника.

НЕУМЕСТНОСТЬ ПРОСТРАНСТВА

“Пространство” – одна из самых распространенных описательных категорий, используемых в гуманитарных науках, в том числе в истории искусства. Между тем применимость ее без специальных оговорок по отношению к изображениям и даже постройкам прошлого, в том числе, западноевропейского Средневековья, уже не раз ставилась под вопрос². Современные английское *space*, французское *espace*, итальянское *spazio* восходят к латинскому *spatium*, но смысловое поле их неизмеримо расширилось после Декарта и Паскаля, а в науки об искусстве “пространство” пришло не более ста лет назад, так и не обретя терминологической определенности. И в физике, и в эстетике наше “пространство” средневековому человеку не сказало бы ничего: он не читал трактата Альберти “О живописи” (1435), и его *universum* вовсе не был таким уютным и единообразным, каким его, удобства ради, иногда рисуют историки Нового времени³. Замкнутой, но дискретной была его картина мира, словом, *spatium* обозначали промежутки времени, этапы пути, но вряд ли, скажем, “пространство” храма, даже если ощущали себя в нем как-то особенно⁴. Мыслили, скорее, “местами” (*loci*), а для “местности”, возможно, неслучайно, использовали неправильное, по среднему роду образованное, множественное число того же слова – *loca*. В отличие от Нового времени Средневековье не любило точных измерений ни для времени, ни для пространства. Его “хронотоп” гетерогенен: человек видел вокруг себя череду мест, от ближайшей деревни до

Иерусалима, его жизнь измерялась молитвами, религиозными и иными праздниками, правлениями государей, возрастами мира.

Материальный образ, несомненно, в определенной мере должен был отражать этот умственный настрой, и мы, старающиеся построить диалог со средневековыми ментальными и материальными образами, обязаны постоянно задумываться даже над самыми привычными для нас словами. “Пространство”, хотим мы того или нет, стало одним из досадных предрассудков, на которых зачастую до сих пор строится прогрессистский, телеологический взгляд на развитие мирового искусства: орнамент, фигура, композиция, цвет – все это так или иначе соотносится с альбертиевой *costruzione legittima*. При всей важности для истории европейского искусства Нового времени изобретения “пространства” и гениальности “глаза Кватроченто” (Баксендолл), нет ничего вреднее, чем видеть в истории искусства балансирование между “орнаментальным” и “фигуративным”, ирреальным и реальным, плоским и объемным, двухмерным и трехмерным, линейным и живописным. В такой “перспективе” искусство бесперспективно, а Средневековью, несмотря на проблески в виде кочующих из страны в страну “ренессансов”, останется только ждать рождения Мазаччо, Альберти, Гиберти.

Если поддаться гипнозу, казалось бы, вполне невинного слова, мы рискуем в любом средневековом памятнике находить лишь несуразности и искажения реальности – и это при том, что христианское искусство стремилось отобразить именно реальность, т.е. неизобразимую, умозрительную Истину. Впрочем, если не сменить оптику, то странные искривления “правильной” перспективы мы найдем и в знаменитом “Баре Фоли-Бержер”, последнем великом полотне Мане, и в натюрмортах Сезанна: примеры, приближаясь к XX в., можно легко умножить. А что кроме “пустоты” мы найдем, скажем, у Мондриана или Ротко?

Даже “Перспектива как символическая форма” Эрвина Панофского (1927), эта трансдисциплинарная история пространства от помпеянской живописи до Дюрера, оставляет ощущение телеологии, начинающейся в античном иллюзионизме, заканчивающейся в довольно неопределенной “современности” и на нескольких страницах расправляющейся со Средневековьем словно с тысячелетним недоразумением⁵.

Через несколько лет после выхода эссе Панофского в “Докладах Библиотеки Варбурга” молодой венский историк искусства, “структуралист” Отто Пехт предложил трактовать фламандские алтари XV в. не как вариацию на тему перспективы, а как конфликт

планов, или “проекций” (*Fläche*)⁶. Десятилетия спустя, посвятив себя изучению иллюстрированных средневековых рукописей, он углубил свои юношеские находки, посвятив той же проблеме последнюю главу своего “Введения в изучение средневековой миниатюры”, оказавшего большое влияние не только на историков искусства, например на формалиста Юргиса Балтрушайтиса⁷, но и на историков-антропологов⁸. Если Пехт видел в напластовании планов, например, “Меродского алтаря” конфликт, Жан-Клод Бонн, развивая его метод, склонен трактовать конфликт как мирный диалог, “диалектическую связь плана и глубины”: “Множественность планов и возникающее между ними напряжение могут создавать эффект объема в конкретном месте изображения, тем самым исключая двухмерность в строгом смысле слова, но не вызывая иллюзии трехмерности и работая на пространственную целостность композиции”⁹. Эти планы, продолжает Бонн, могут располагаться параллельно, зонтиком, веером, сетью (добавлю – радугой). Известная всем плоскостность средневекового изображения, остававшаяся правилом с последних веков Античности до Джотто¹⁰, не в том, что оно выглядит плоской поверхностью, лишенной глубины, а в том, что планы наполняют его содержанием, делают ее плотной, глубокой, не рискуя стать иллюзорными. Попробуем и мы трактовать плоскостность не плоско, а “плотно”.

Однако проблема этим не исчерпывается, и видеть развитие средневекового искусства в таком “розовом свете” тоже слишком смело. С одной стороны, средневековый образ, в особенности образ божества, разрывается между необходимостью быть “настоящим” отражением первообраза, – не иллюзией (пространства, тела, предмета, всего, относящегося к миру дольнему и изменяющемуся), – и памятью об Античности, неисчерпаемом источнике не только сюжетов, но и, *mutatis mutandis*, грамматики форм, фигуративного синтаксиса, всего того, что обычно называется стилем. И этот синтаксис во многом противоположен средневековому стремлению к абстракции, обогащенному североевропейским, “варварским”, вкусом к орнаменту и объяснимому как особыми представлениями о красоте божественного творения, так и желанием изобразить неизобразимое¹¹. С другой стороны, средневековый образ по-своему связан с материалом, из которого и на котором он сделан, будь то краска, драгоценный металл или камень, лист пергамена, доска, мрамор или слоновая кость. По меткому замечанию И.Е. Даниловой, “икона предельно умозрительна на уровне содержания и предельно материализована на уровне художественных средств его воплощения; напротив, картина предель-

но материализована на уровне предмета изображения и предельно дематериализована на уровне его зрительного воплощения”¹².

Материал придает средневековому образу значительную часть того смысла, который мы сегодня склонны искать исключительно в иконографии и стиле изображенного¹³. Икона, миниатюра, ретабль, в отличие от картины (вплоть до авангарда рубежа XIX–XX вв.), не скрывает своей предметности, тяжести, своей уместности в контексте, для которого она создана, своей *haecceitas*, как сказали бы схоласты. И все это при том, что в плане выражения средневековое изображение часто покажется нам дематериализованным и абстрагированным от насущной действительности. Понятно, что мы приучены хранителями музейных коллекций узнавать из подписей к картинам, полотно перед нами или доска, но, глядя на Пуссена, мы в принципе не задаемся вопросом, что за плоскость скрывается за красочным слоем, и вряд ли главное для нас в “Сикстинской мадонне” то, что это единственный холст Рафаэля. В этом смысле классическая картина не предмет, а иллюзия, и эту иллюзорность впервые попытался уничтожить, возвращаясь к абстракции, лишь авангард¹⁴.

Логическим следствием описанной выше “планометрии” стало отсутствие в средневековой живописи воздуха, атмосферы. Если каролингские художники умело и “буквально” копировали античные образцы, создавая воздушные иллюзионистические композиции¹⁵, оттоновский мастер, тоже многое заимствуя у древних, уходит от иллюзионизма ради не менее смелой, но совершенно иной по духу игры планов, в то же время, не отнимая у фигуры статуарного достоинства и пластичности. Орнаментальность, от великих англосаксонских рукописей до всплеска “готического” натурализма после 1200 года, подчиняя фигуру (человека или животного) и предмет логике плана, тем самым возвышала их место в иерархии, придавала им символическую весомость, *gravitas*, как сказали бы тогда. В этой парадоксальной игре поле между фигурами, где нет места пейзажу и всему, что средневековому зрителю показалось бы лишь мимолетной видимостью, – далеко не пустота, не плоское “ничто”. Напротив, это плотное поле, распределяющее фигуры в иерархически обоснованных, подобающих каждой местам.

Иногда эта игра планов и “мест” кажется непривычному взгляду даже профессионального историка искусства мешаниной, подобно тому, как историку науки покажется бессмысленной путаницей средневековый космологический трактат, легко смешивающий мифологию овидиевых “Метаморфоз” с Евангелием

и арабской астрологией. Если мы хотим что-то в этой мешанине понять, не стоит прибегать к “несуразности” как когнитивной панацее. Средневековая мысль по-своему систематична, любит классификации, распределяет информацию по ячейкам памяти – в изображении иерархически или аддитивно выстроенные планы, несомненно, несли такую мнемотехническую нагрузку¹⁶. Каждый план вносил свою собственную лепту в построение общего смысла. Современный исследователь, зная об этом, инстинктивно стремится найти этот смысл, с определенным артиклем, если угодно. Это во многих случаях вряд ли оправданно: произведению искусства, в том числе средневековому, не стоит отказывать в амбивалентности¹⁷. В то же время, нужно различать шедевры, уникальные произведения от тривиальных. В этой “тривиальности” нет ничего уничижительного: что для историка может быть ценнее повторяемости и, следовательно, репрезентативности? Просто не стоит искать скрытых смыслов там, где их нет. Когда же перед нами памятник, из ряда вон выходящий, тогда малейшая формальная деталь может оказаться ключевой для его понимания.

КОРОНАЦИОННОЕ ЕВАНГЕЛИЕ?

Мы будем говорить об одном из самых известных изображений политико-богословского характера, дошедших до нас от Средневековья: миниатюре в разворот (листы 14об.–15), входящей в иконографическую программу так называемого “Евангелия Лютхара” или “Аахенского Евангелия”, созданного для Аахенской капеллы в 90-х годах XX в., возможно, около 996 г., в связи с императорской коронацией Оттона III. Но чтобы приступить непосредственно к анализу изображения, нужно сделать ряд необходимых замечаний о рукописи.

В отличие от подавляющего большинства средневековых рукописей этот замечательный кодекс почти все тысячелетие находился в храме, для которого был создан и в котором хранится по сей день под охраной ЮНЕСКО: только политические пертурбации и угроза французского нашествия конца XVIII в. заставили местного каноника Мартина Йозефа фон Орсбаха забрать его к себе, но уже в середине столетия он вернулся на прежнее место¹⁸. Правда, по сравнению с другими роскошными оттоновскими рукописями живописное убранство этого четвероевангелия пострадало, в том числе от реставрационных дорисовок первой половины XIX в., особенно заметных в крупных изображениях

евангелистов и в некоторых сценах. Иконография как таковая из-за них не изменилась, но при анализе цветовой гаммы, жестов, мимики в конкретных сценах, в том числе в занимающей нас, эти поновления нужно учитывать.

Сейчас рукопись, заново переплетенная в начале 70-х годов XX в., снабжена современным кожаным переплетом, но, как все произведения такой ценности, она не могла быть подарена Аахенской капелле без роскошного, наверняка украшенного изображениями, оклада, превращавшего священный текст в сокровище, достойное алтаря, настоящее материальное воплощение Бога-Слова¹⁹. В 1870 г. каноник Франц Бок решил снять заднюю, серебряную створку оттоновского времени с оклада “Коронационного Евангелия” Карла Великого, чтобы украсить ею “Евангелие Лютхара”, но подверг ее при этом такой “реставрации”, за которой можно различить лишь представления местных ювелиров об искусстве их далеких предков. На сегодняшний день мы не можем сказать, сохранился ли – в Аахене или где-либо еще – оригинальный оклад. Из-за этого любая реконструкция смыслов, связанных как со всей рукописью, так и с отдельными миниатюрами, останется неполноценной, потому что *все* изображения, украшающие литургический предмет, ведут между собой диалог и составляют единое смысловое поле²⁰.

Евангелие было подарено Аахенской капелле, символическому центру Империи со времен Карла Великого. Особое отношение к капелле со стороны юного Оттона III выразилось уже в том, что он стал ее каноником, и этот жест личной привязанности к наследию великого предшественника превратился в имперский обычай. При коронации император клялся защищать не только Церковь в целом, но и конкретно храм Девы Марии в Аахене, как о том свидетельствует короткий текст, следующий за миниатюрой. Не вдаваясь в подробности²¹, отметим, что подношение литургической рукописи *такому* храму в глазах государя, придворной интеллектуальной элиты и местного клира имело особое значение даже на фоне традиции подобных вкладов, дарений и привилегий, бывших всегда важнейшим способом взаимодействия между светской властью и крупными духовными центрами. Предназначенное для одного из важнейших алтарей Империи, это Евангелие было бесценным сокровищем, и его включение в список мирового культурного наследия – лишь запоздалая дань тому, что в 1000 г. было очевидно всем.

Размер “Евангелия Лютхара”, 29,8 × 21,5 см, совпадающий с размером “Коронационного Евангелия” Карла Великого, говорит

одновременно о парадности и подражательности замысла, объяснимого политикой Оттона III, его *renovatio imperii romanorum* с сугубой ориентацией на Карла Великого. На 256 листах содержится полный текст четырех Евангелий в переводе Иеронима, утвердившемся при дворе Карла. Предваряют их, согласно устойчивой традиции, так называемые канонические таблицы, конкорданции, позволявшие легко находить параллели в Евангелиях. Однако отметим, что эти краткие “ссылки” написаны золотой краской, что выделяет их по отношению к основному тексту²². Декор распределен по рукописи равномерно: таблицы (л. 3об.–14), сцена посвящения на развороте 14об.–15, “портреты” евангелистов на разворотах с крупными орнаментальными инициалами первых слов соответствующих Евангелий (л. 21об.–22, 80об.–81, 122об.–123, 190об.–191) и двадцать одна сцена христологического цикла.

Хотя в богатой литературе, посвященной оттоновской живописи, иногда можно встретить легкую снисходительность к уровню исполнения этой программы, когда ее сравнивают с более масштабными памятниками, от “Кодекса Эгберта Трирского” до “Евангельских чтений” Генриха II, перед нами все же работа лучших художников своего времени, представителей так называемой “школы Райхенау”²³. Миниатюры выполнены гуашью поверх тонкого рисунка светло-коричневыми чернилами, проступившего в некоторых местах из-за осыпи живописного слоя. Стилистически они располагаются между раннеоттоновскими памятниками, прежде всего трирским “Кодексом Эгберта” 977/993 гг. (Trier, Stadtbibliothek, ms. 24) и чуть более поздними, хотя и принадлежащими к одной с “Евангелием Лютхара” группе: “Евангелием Оттона III” (Clm 4453)²⁴, двумя рукописями, содержащими комментарии на Исаяю (Bamberg, Staatsbibliothek, ms. bibl. 72), на “Песнь песней” и на пророка Даниила (Bamberg, Staatsbibliothek, ms. bibl. 22), “Евангельскими чтениями” Генриха II (Clm 4452) и “Бамбергским Апокалипсисом”, также созданным для Генриха II (Bamberg, Staatsbibliothek, ms. bibl. 140). Все это памятники высочайшего качества, свидетельства мало с чем сравнимого взлета художественной культуры, поддержанного меценатством и сложным интеллектуальным вкусом оттоновской элиты, неразрывными узами связывавшей ученых клириков и крупных светских магнатов. Не вдаваясь в подробности, напомним лишь, что учителями Оттона III были ученый Герберт Орильякский (папа Сильвестр II) и замечательный покровитель искусств епископ Хильдесхайма Бернвард, в скором времени канонизированный.

Генрих II получил также основательное богословское образование в монастыре св. Эммерама в Регенсбурге. Таким образом, визуальная культура оттоновского времени объяснима тем, что богатые иконографические программы находили в душах высоких заказчиков более сильный отклик, чем, например, богословие или философия, не оставившие от того времени почти никакого следа²⁵. Зато книжная живопись взяла на себя функцию богословствования, в частности тем, что, опираясь на раннехристианскую живопись и отдельные опыты каролингского времени, впервые сделала нарратив о земной жизни и Страстях Христа полноценной составляющей церковного искусства. “Евангелие Лютхара” наряду с “Кодексом Эгберта” стоит у истоков этой великой традиции, причем, если Эгберт решился снабдить полноценным иллюстративным циклом лишь евангельские чтения, то здесь перед нами впервые полный текст, рассчитанный, следовательно, не только на богослужебное использование, но и для чтения и созерцания императором и немногими приближенными.

Все миниатюры вписаны в монументальные аркады и порталы, заимствованные из канонических таблиц, известных в таком виде по крайней мере с VI в.²⁶ Такое подчеркнуто торжественное расположение евангельского рассказа известно в оттоновском мире²⁷, но использовалось не всегда и не везде: в “Кодексе Эгберта” миниатюры, вполне торжественные по стилю и выполненные не менее значительными мастерами, располагают сцены горизонтально, часто непосредственно *внутри* текста, ограничивая их лишь тонкой рамкой в виде злато-пурпурной тесьмы. Такое соотношение текста и образа, при всем богатстве программы, конечно, навязывает зрителю иной ритм их просмотра, иное отношение к каждому сюжету, чем то, что мы видим в “Евангелии Лютхара”. Мы увидим чуть позже, что и в интересующей нас сцене аркада, пусть и упрощенная, сохранила значение осмысленного мотива.

Ничего не известно о монахе Лютхаре, давшем в современной историографии имя не только нашей рукописи, но и, по стилистическим соображениям, целой группе, иногда называемой даже “школой”. Идентифицировать его простоты ради с художником, как это делает Янцен, столь же рискованно, как видеть в аббате Сугерии “архитектора” базилики Сен-Дени. Между тем, гексаметр, сопровождающий его фигуру на миниатюре, ясно говорит нам, что именно он “автор” кодекса, подносимого государю:

Hóc augúste libró tibi cór deus índuat Ótto
quém de Liutháριο té súscerpísse meménto

Книгой сей, Август Оттон, пусть Бог облачит тебе сердце.
Помни и то, что как дар тебе преподнес ее Лютхар

Масштаб и расположение фигуры клирика, торжественность стиха, написанного на пурпуре капитальными золотыми буквами, которые имитируют древнеримские надписи и императорские дипломы (*ottoniana*) – все это говорит в пользу человека, близко стоящего, или по какой-то причине допущенного, к трону. Если он из Райхенау, “Евангелие” могло быть подношением от лица монастыря по случаю коронации. Лютхар мог быть и писцом, труд которого, когда речь шла о священном тексте, ценился зачастую выше труда художника. Наконец, он мог быть просто мыслящим монахом, задумавшим непростую программу и проследившим за ее четким выполнением. Впрочем, о том, как именно создавались рукописи в монастырских скрипториях того времени, известно слишком мало, чтобы перейти от гипотез к констатации фактов. Тем не менее очевидно, что перед нами редкий по значимости памятник политической, богословской и литургической рефлексии, созданный для “святая святых” Империи и, по счастью, оставшийся там навсегда. Можно с достаточной долей основательности представить себе, что все короли Германии во время проходивших в Аахене коронационных торжеств получали честь заглянуть в это своеобразное зеркало государя, хотя бы для произнесения необходимой клятвы верности Аахенской церкви.

МЕСТА И ПЛАНЫ: ГЛУБОКАЯ ИГРА

Обратимся теперь к нашей миниатюре. Начнем с тривиального вопроса: где находятся персонажи? Предоставил ли им художник четкое место? На развороте представлены два способа *локализации*, унаследованные оттоновской живописью от палеохристианской, каролингской и византийской традиций. Художник умело и оригинально их комбинирует именно на двух смотрящих друг на друга страницах, обороте листа 14 и лицевой стороне листа 15, поэтому исключительно важно анализировать их в этом неразрывном единстве. Кроме того, лицевая сторона листа 14 и оборотная листа 15 специально оставлены свободными, во-первых, чтобы текст не просвечивал, нарушая чистоту столь важной миниатюры, во-вторых, чтобы усилить, если угодно, “иконичность”

сцены, выделить ее внутри книги. Читатель, листая книгу, инстинктивно останавливается перед чистым листом и точно так же делает паузу на очередном белом листе после того, как внимательно рассмотрел ее.

Фигура Лютхара вписана в голубой²⁸ ромб, украшенный двойной белой каймой и геометрически усложненный закруглениями на углах. Рамкой ему служит мотив желто-красно-белой тесьмы, в свою очередь окаймленной светло-зеленой полосой, своим цветом выбивающейся из общей гаммы. Если ноги монаха наступают на бордюр, словно на пол, голова его, слегка выдвинутая вперед, аккуратно вписывается в круг, зрительно намекающий – но лишь намекающий – на нимб. Ромб четко отделен от четырех пурпурных полос, несущих на себе выписанную золотом надпись (*titulus*), который я приводил выше. Отметим, что это единственный *titulus* во всей рукописи: ни евангельские сцены, ни персонажи внутри сцен, по замыслу создателей рукописи, в каких-либо пояснениях не нуждались. Такой выбор для того времени не уникален, но осмыслен: молчание текста лишь подчеркивает красноречивость и читаемость образов в глазах потенциального зрителя²⁹. Однако в этой миниатюре текст, обладающий собственным “местом”, полноправно участвует в игре планов.

Не следует называть чистую поверхность пергамена между ромбом и надписями пустой или свободной: всякая миниатюра – персидская или китайская не меньше, чем средневековая христианская, – наполняет смыслом эту чистую поверхность, делая ее планом проекции изображения, что подчеркивается тонким бордюром, обрамляющим весь лист³⁰.

“Место” Лютхара – геометрическая абстракция, впрочем, не новая. Наряду с мандорлой ромб уже в каролингской живописи становился местом – не “фоном” – для божества “во славе”, *maiestas*. Его четыре угла позволяли художнику разместить в них фигуры и/или символы евангелистов в качестве свидетелей божественной тайны. Оттоновские прелаты иногда изображали себя в таких же ромбах, помещая по углам четыре кардинальных добродетели³¹. Для них это было формой благочестивого подражания божеству: вызволяя их из земной юдоли, такой род изображения помещал их между миром людей и миром ангелов, не наделяя, однако, нимбом, обычно воспринимавшимся как атрибут святости. Фигура Лютхара в этом контексте одновременно проще, но в своей простоте – сложнее: лишенный каких-либо атрибутов, помимо тонзуры, он не выставляет напоказ ни своих добродетелей, ни своего социального или церковного статуса, но и смиренным

писцом его тоже не назовешь. С книгой в руках, той самой, что упомянута в стихах, он обращается к императору, восседающему напротив, в вышних.

Чтобы показать движение фигуры и, следовательно, нарративность композиции разворота, художник слегка сместил ее по отношению к центру ромба: она занимает углы его вертикальной оси, но не равномерно, голова монаха, хотя и прорисована “реставратором”, скорее всего, изначально задумана слегка выдвинутой вперед, что свойственно и этой рукописи, и вообще изображению человека в живописи того времени, не боявшейся подобных “искажений” ради экспрессии. Горизонтальные углы ромба оставлены свободными, будто приглашая к движению. Но движется ли Лютхар? Видим ли мы действительное движение *в пространстве*? Я скорее склонен трактовать фигуру Лютхара как своеобразный вектор воли, вписанный в план, обладающий, несмотря на видимую геометрическую абстрактность, поразительной эмпатической силой: подносящий книгу не падает ниц у ног государя, он даже равен ему по росту, но у него свое место, на собственной странице. И все это – пред взором небес! Ниже мы увидим, с помощью какого хитроумного приема художник разрешает эту проблему этикетной субординации.

СЦЕНА АПОФЕОЗА: ДЕЙСТВУЮЩИЕ ЛИЦА И ИСПОЛНИТЕЛИ

Посмотрим теперь на правую страницу, как это и делает большинство исследователей, не обращая особого внимания на вроде бы малосодержательную левую страницу. Сцена вписана в монументальную аркаду. Говоря точнее, это широкая глухая рама, завершающаяся сверху аркой, ради сохранения видимого единства с евангельскими сценами, но лишенная всего архитектурного и орнаментального. Чистая, плоская абстракция, но странным образом увеличенная по сравнению с другими аркадами и портиками, украшенными прихотливыми антикизирующими мотивами в виде лоз, птиц, сидящих на месте акротериев на скатах фронтонов. Несмотря на абстрагирование, мотив аркады несколько не теряет в монументальности, напротив: его пурпур еще сильнее бросается в глаза – и Оттоны знали цену именно этому цвету и соответствующим материалам, прежде всего порфиру и дорогостоящей пурпурной краске. Для их взгляда пурпурный цвет плотен, тяжел, тверд, это имперский цвет по преимуществу, даже

если он наложен кистью на лист пергамена. Лаконичность, даже аскетичность такой рамы тем сильнее концентрировала взгляд на главном – на сцене, разворачивающейся внутри³².

Место действия – золотой фон. И перед нами едва ли не самая ранняя в истории западноевропейской живописи сцена, помещенная полностью на золоте. Это – одно из важнейших заимствований из византийской живописи, которому было суждено большое будущее³³, заимствование, объяснимое хотя бы тем, что Оттон III был сыном принцессы Феофано. На этот план спроецированы фигуры различного роста. Внизу стоят воины, вооруженные копьями и щитами, в стилизованных римских шлемах, и прелаты, аббаты или епископы, чей статус обозначен паллиями – белыми лентами с вышитыми на них крестами, обычно присылавшимися лично папой римским. Представители двух важнейших “чинов” (*ordines*) общества, стражи порядка и устои трона, дружески смотрят друг на друга, являя гармонию, царящую в политическом космосе. Церковь, что логично в данном историческом контексте, изображена как “чин” *внутри* Империи, но ее достоинство все же едва заметно усилено чуть более высоким ростом прелатов, книгами в их руках³⁴ – знаком духовного авторитета хранителей веры, и, наконец, чуть более выраженной фронтальностью их поз. Такова глубокая игра между “фасом” и “профилем”, на которую способен лишь крупный мастер, оставляющий зрителю самому решать, икона перед ним или “сцена из жизни”³⁵.

В других также хорошо известных изображениях императоров IX–начала XI в. “чины” обычно помещались по бокам от трона, эдакими “хранителями священных чресел” (*protectores sacri lateris*), “спутниками” (*comites*) власти³⁶. В созданной в Туре “Библии Вивиана”, преподнесенной Карлу Лысому около 845 г., клир и мир выстроился кругом перед парящим в облаках тронном, причем клир, помещенный на плане ниже светских сановников, как раз связывает государя и его воинскую свиту с землей, подчеркивая свою верность выразительной жестикуляцией: они – участники сцены, разворачивающейся между небом и землей, но все же именно сцены, реальность которой подчеркивается “театральным” мотивом занавеса, а сакральность – присутствием десницы Божией и светильников, напоминающих церковные паникадила³⁷. Здесь же и те, и другие жестами никак не связаны с тронном и государем, их группа самодостаточна, а на их месте мы видим двух коронованных государей. Кто они? На них те же серые хламиды и красные плащи, но и усыпанные жемчугом короны, достойные герцога или короля. Склоненные почти под равным углом копия с

флажками указывают, скорее всего, на их вассальную верность по отношению к государю: копьё вообще было распространённым знаком инвеституры, вручавшимся при обряде, а в оттоновской идеологии оно всегда указывало на свой прообраз – священное “копьё св. Маврикия”, проткнувшее, согласно преданию, бок Христа и ставшее при Оттоне I главной императорской инсигнией³⁸.

Может показаться, что эти государи парят в воздухе с лёгкостью символов евангелистов, но такое прочтение – лишь необоснованное навязывание фигуративной мысли Средневековья наших визуальных привычек: золотой фон есть их *место*. Фигуры государей (*subreguli*) вводят нас в умозрительную сферу, верхний полукруг которой обозначен аркой, а нижний, угадываемый, проходит по их коленям и по ногам *Tellus*, одной из распространённых античных персонификаций Земли, поддерживающей трон. Эта замысловатая композиция, в первую очередь, и дала повод для бесконечных интерпретаций, одна смелее другой, из которых наиболее известная принадлежит, конечно, Эрнсту Канторовичу и до сих пор слывет чуть ли не “образцовой”³⁹. Действительно, нетрудно увидеть “сверхчеловеческое” в том, как “с головой в небесах и ногами на земле” изображен государь, власть которого под острым пером историка обретает мистический ореол. Из этого мистического ореола германской *Kaiseridee* совершенно “органично”, через несколько веков, возникают и “таинства Государства” (*mysteries of State*), и английская доктрина “двух тел короля”. Канторовича не беспокоит, какой из Оттонов здесь изображен, 973 г. дается им в качестве не подлежащей обсуждению датировки, но никакой привязки к политике и идеологии правившего тогда Оттона II исследователю не требуется, как и Шрамму или Янцену. Идентификация предметов и мотивов сцены, приводимая Канторовичем, в его время уже не представляла особых сложностей, но видеть в покрывале, несомненно символами евангелистов, не Евангелие, а завесу ковчега, как метафору неба⁴⁰, по меньшей мере странно. Для того чтобы поделить *надвое* между землей и небом тело государя, эта метафора имеет ключевое значение, потому что на следующих страницах автор приводит интересные текстовые параллели из Отцов, легко доказывающие нам, что государь действительно “двухприродный гигант” (*gigas geminae naturae*), сражающийся за нас прямо на небе...

Йоханнес Фрид, авторитетный знаток мира Оттонов, предложил во многом противоположное, хотя и не менее спорное прочтение, в силу своей смелости не встретившее особой поддержки. Он идентифицирует королей с Болеславом Храбрым и

св. Иштваном, которым Оттон III без папского одобрения даровал королевское достоинство и ко всеобщему удивлению и возмущению церковных иерархов Германии основал митрополии в Польше и Венгрии, тем самым включив огромные территории герцогств к востоку от Эльбы в орбиту Империи. Этот смелый и необычный политический шаг, закрепленный так называемым Гнезненским актом 999 г., по мнению исследователя, и отразился, естественно, в глубоко символической форме, в этой миниатюре⁴¹. Неслучайно покрывало, на самом деле евангельский свиток (что верно), проходя по сердцу императора, спускается к коронам королей, как бы просвещая их самих и их подданных истинной верой. Таким образом, роль Оттона III как наместника Бога на земле сохранена, но в его отношениях с польским и венгерским королями немецкий историк (отметим в скобках: враг всякого, даже тщательно скрываемого национализма в интерпретациях германской истории) отказывается видеть малейший намек на субординацию: их короны, говорит он, такие же “роскошные”, как у Оттона III (но их формальное отличие принципиально), а копья с флажками – совсем не обязательно знаки инвеституры, а просто знаки достоинства и братского единства под эгидой христианской Империи⁴².

Как я говорил в начале, лучше сохранить за изображением право на амбивалентность, чем пытаться видеть в нем иллюстрацию “события”, даже символическую, если изображение само не эксплицирует это подписями или точными атрибутами. *Subreguli* могли трактоваться и как персонификации стран, приносящих императору дань: *Gallia, Italia, Sclavinia, Gotia, Alemania* в качестве участниц репрезентации власти Оттонов не раз встречаются в других роскошных рукописях их времени, в том числе в “Евангелии Оттона III” (Clm 4453. Fol. 23v–24). Но здесь сам торжественный вертикальный формат предполагает уход от “сценичности”, “театральности” и вообще “сюжетности” ради каких-то других ценностей.

CAPUT IN COELO, PEDES IN TERRA

Вернемся к описанию того, что мы видим. Фигуры государей образуют нижний полукруг сферы вокруг императора, включающей в себя восемь персонажей: королей, четыре символа евангелистов, десницу Божию и *Tellus*. Скорчившаяся под тяжестью верховной земной власти⁴³, она столь же твердо занимает срединное положение в миниатюре, как настоящая земля в центре библей-

ского мироздания. Если попытаться назвать ее место в композиции, она одновременно внизу и в центре: такой парадокс, начиная с Василия Великого и Амвросия Медиоланского, легко разрешался средневековым комментатором “Шестоднева” с помощью красивых риторических оборотов и аргумента божественного всемогущества, не нуждающегося в “мерах”, даже если Премудрость все утвердила “мерю, числом и весом” (Прем. 11, 21)⁴⁴.

Император, безусловно, смысловой центр не только описанной “сферы”, но и всего разворота. Он неподвижно сидит в четко фронтальной позиции на троне без спинки в мандорле, изящно прочерченной коричневыми чернилами, без украшений, но вполне различимой. Его распростертые руки и голова касаются этой линии, корона и держава находятся на границе между мандорлой и другими “местами”. Евангельский свиток (мотив, нечасто, но все же встречающийся), символизируемый покрывалом, следуя букве посвящения, буквально “обволакивает” (*induit*) грудь Оттона и спускается, параллельно мандорле, на головы королей. Фигуры их вместе с покрывалом как бы окружают мандорлу кругом, проходящим через десницу, головы, копыя и *Tellus*. Для склонного к медитации зрителя этот круг был красноречивым знаком единения.

Императорская мандорла, естественно, отсылает к апокалиптической мандорле Всевышнего, использовавшейся реже и для Вознесения Девы Марии, и для святых. Здесь она накладывается на темно-синий круг, *место* Божией десницы, как бы ее собственный “нимб”. За рукой отчетливо виден крест, исключительный атрибут нимба божества (в отличие от святых и ктиторов), явившего Себя в Страстях. Десница кладет (или благословляет?) венец на голову государя: этим простым жестом выражалась важная для всей христианской имперской традиции идея о непосредственной связи между Богом и светским государем, как бы вовсе не нуждающимся в посредничестве Церкви⁴⁵. Впрочем, в той же оттоновской традиции можно найти примеры присутствия в подобных же сценах политического апофеоза святых – от апостола Петра до местных канонизированных епископов, вроде св. Эммерама Регенсбургского. То был реверанс светской власти по отношению к Церкви, которым неизменно пользовался набожный и расчетливый Генрих II, возможно, неслучайно, единственный из средневековых императоров вместе с супругой стяжавший святость.

В “Евангелии Лютхара” Оттон, конечно, подражает божеству уже самым своим нахождением в мандорле, но мы помним, что и прелаты иногда пользовались этим приемом. Распростертые же

руки напоминают являющийся над головой государя крест: символически “распиная” свое тело, император подражает Христу, он *christomimétès*, а тяготы его власти – сродни Страстям. Для Оттона III, вера которого, хорошо известная современникам, граничила с мистицизмом, медитация над Страстями значила очень много: одно из важнейших материальных свидетельств тому знаменитый “крест Лотаря”, тоже подаренный им Аахенской капелле⁴⁶. На лицевой его стороне, в центре, помещена античная гема с изображением Августа, явно “криптопортрет” донатора, на обратной, обращенной к государю во время богослужебных процессий, на золоте выгравировано изображение умершего Христа. Хотя этот иконографический тип уже не был чем-то неслыханным, образ смерти Спасителя предполагал в зрителе способность к особому рода вчувствованию в божественную драму, то самое “подражание” Страстям, которое получит широчайшее распространение в последующие столетия вплоть до Нового времени.

Итак, перед нами композиция сложная, но строго рассчитанная, настоящая игра планов, включающая в себя верховную власть на земле, власти местных монархов или герцогов, символы евангелистов, сам священный текст (свиток), Землю и, наконец, божество. Все это переплетение планов, “сфер” реальных и имплицитно присутствующих, “нимбов”, мандорл, абстрактных фигур и символов не происходит в каком-то конкретном месте (в отличие, скажем, от сцены в “Библии Вивiana”, разворачивающейся явно между заоблачной высью и темно-коричневой землей). Золотой фон здесь своеобразный *hyperlocus*, *Un-Raum*, по удачному и совершенно непереводаемому янценовскому выражению, в котором привативная частица, в отличие от простого *nicht*, видимо, сродни абсолютному нулю. Но благодаря свечению золота, несравнимого по плотности и несопоставимого по иерархическому значению ни с каким цветом, это “нигде” парадоксальным образом одновременно “езде” и “всегда”.

Золото и игра планов смогли столь четко выявить соотношения человеческих, земных и небесных сил, что этому позавидовали бы даже замечательные мастера каролингского времени, с чьим творчеством оттоновские художники были хорошо знакомы⁴⁷. На правой странице действие ограничено едва различимыми жестами, сами фигуры превратились в “жесты”, по еще одному непереводаемому выражению Янца (Gebärdefiguren). Их роль состоит лишь в том, чтобы выразить сакральность видения, которое, пожалуй, нельзя назвать даже “происходящим”, потому что всякое действие есть рассказ, а рассказ отвлекает от чистого созерцания.

Налицо единственное действие – подношение книги, но оно сознательно вынесено за “рамку”. Лютхар вместе с нами созерцает чудо.

Канторович совершенно справедливо трактовал апофеоз Оттона III с точки зрения истории “имперской идеи”, он нашел то, что *хотел* найти: сублимацию верхней части тела государя. Его метафорическое прочтение, сколь бы они ни было привлекательным, оставляет сомнения. Действительно, описанные нами “места” и планы делят между собой тело государя, облаченное в торжественное одеяние, но лишенное каких-либо индивидуальных признаков, тело, вовсе не дематериализованное, а напротив, очень живое и “плотное”. Мы почти можем почувствовать его тяжесть благодаря иллюзионистическому эффекту игры складок⁴⁸, не говоря уже о суровой доле *Tellus*. Вместе с тем, это плотное тело легко “возносится” Евангелием (кстати, тоже вполне натуралистичным покрывалом) в горние выси. Но так ли уж они недостижимы для простых смертных? Как мы только что убедились (во всяком случае, я надеюсь, что предложенное описание этому помогает), здесь нет ни одного замкнутого на себе самом плана, все они сообщаются или, если угодно, *приобщаются* друг к другу, соединяя – а не разъединяя – божественное и человеческое.

В этой миниатюре (как и во всех миниатюрах аахенской рукописи) поражает не только эта антикизирующая телесность человеческих фигур, символов евангелистов, покрывала, но и эмоциональная энергия, излучаемая широко распахнутыми, экзатическими глазами государя и его спутников, их одновременно сдержанными и выразительными позами и жестами, их естественной, не орнаментализованной драпировкой, важнейшим выразительным средством именно в средневековом образе человека. Все это оттоновские художники переняли у раннехристианского искусства любимых Оттоном III Равенны и Рима, у Константинополя, у великих монастырских школ Каролингов. Умели они учиться и у работавших бок о бок с ними резчиками по слоновой кости и ювелиров. Но как им удалось сочетать эту эмоциональную напряженность с вечным покоем, на который нам указывают другие выразительные средства, абстрагирующие по своей природе и целеполаганию? Почему плотная и в общем-то по-своему натуралистичная фигура человека – на антинатуралистичной плоскости золотого листа? Говорит ли здесь желание художника возвести зрителя, ассоциирующего себя с изображенным, человеком из плоти и крови, к созерцанию надмирных тайн? Или перед нами сложный поиск равновесия между абстрактным и чувственным, глубиной и плоскостью, местом и *Un-Raum*?

СКРЫТОЕ СОКРОВИЩЕ

Приближаясь к концу, отметим, вслед за одним современным исследователем, еще одну важную особенность описанной игры планов: обе страницы разворота ведут диалог между собой не только в открытом, но и, что удивительно, в закрытом состоянии. Если книгу закрыть, тяжелая, более значительная часть ее, 500 страниц евангельского текста, оказывается под изображением императора, легкая же часть, в дюжину листов, закрывает ее, словно крышка ларца (и такое сравнение в данном случае более чем оправданно!). Рамка, в которую вписан Лютхар, приходится ровно на выделенную темным пурпуром рамку аркады Оттона, вторая часть первого гексаметра (TIBI COR DEUS INDUAT OTTO) приходится на сердце государя и на свиток. Лютхар, этот “вектор воли”, направленный к императору, оказывается вместе с *Tellus* у подножия трона и возлагает изготовленное им Евангелие к ногам Оттона, с полным почтением, не преступая “сферу” власти, – ведь он остается на своей странице, внутри своего ромба. Оттон же, с его двойственной природой, человеческой и сверхчеловеческой, фактически получает Евангелие дважды: в материальной форме – из рук человека, в духовной, прямо в сердце – от самих евангелистов. Слово DEUS оказывается на груди императора, будто для иллюстрации одной из важнейших в политическом богословии Средневековья максим: “Сердце царя – в руке Господа, как потоки вод: куда захочет, Он направляет его” (Притч. 21, 1).

Этот диалог между помещаемыми на одном развороте миниатюрами крупноформатных рукописей раннего (и не только раннего) Средневековья – не откровение. Достаточно вспомнить “Евангельские чтения” Генриха II и “Бамбергский Апокалипсис”. Однако сложность этого диалога, связанная с особым отношением к произведению искусства, в частности книге, как предмету (*Körperlichkeit des Bildes*), раскрыта относительно недавно Вольфгангом Кристианом Шнайдером, чьи наблюдения над этим специфическим эффектом оттоновских иллюминированных рукописей я лишь позволил себе немного развить в связи с интересующей меня миниатюрой⁴⁹.

Предложенное здесь многослойное – и, боюсь, по необходимости многословное – прочтение хрестоматийного памятника может показаться искусственным, а “глубокая игра” – плодом воображения историка, у которого в данном случае нет возможности опереться на хоть что-нибудь объясняющее тексты. Действительно, в отличие от Каролингов или времен Сугерия и

Бернарда Клервоского, Оттоны не оставили нам почти никаких свидетельств того, как они относились к искусству, к художникам, к их произведениям. Нам мало что известно об условиях их создания и заказа. Иногда, впрочем, известны их судьбы, местонахождение, перемещения. Как я старался показать, это уже немало. У нас нет ни одного политически или богословски значимого текста времен Оттона III, который что-нибудь бы объяснил в рассмотренном изображении, – возможно, потому, что оттоновская политика, неразрывно связанная с литургией, богослужением, привязывавшая все свои важнейшие начинания к важнейшим праздникам, просто не нуждалась в многословной саморефлексии. Но я также убежден, что сопоставление некоего текста с изображением, этим текстом описываемым, далеко не всегда ведет к единственно правильному его, изображения, толкованию: чтение “Карловых книг” (*Libri Carolini*), написанных при участии Карла Великого против провозглашенного Вторым Никейским собором иконопочитания, может создать впечатление, что Каролинги вообще не нуждались в изобразительном искусстве! Полезно знать, что думали парижские журналисты о картинах, выставившихся у Надара на бульваре Капуцинок в 70-е годы XIX в., но нам не приходит в голову использовать нелестный, почти случайно брошенный одним из них эпитет “impression” в первоначальном его значении: мы предпочитаем вести диалог с полотнами, они красноречивее. Точно так же необоснованно было бы расшифровывать живопись Кандинского, вооружившись исключительно его “трактатами” и лекциями, Климта – с подшивкой “*Ver sacrum*”, а Мондриана – с его “*De Stijl*”. Как верно писал Шатобриан по поводу Байрона, “не стоит спрашивать у лиры, о чем она думает, но о чем поет, стоит”⁵⁰. Молчание текстов и обусловило мою попытку – очередную после многих предшествующих – подобрать правильные слова для описания того, что называется то “апофеозом”, то “сценой посвящения”, то “фронтисписом” Евангелия, исходя исключительно из того, что мы видим.

¹ *Beissel St.* Die Bilder der Handschrift des Kaisers Otto im Münster zu Aachen. Aachen, 1886.

² См. подробнее: *Recht R.* Le croire et le voir: L’art des cathédrales (XII^e–XV^e siècle). P., 1999. P. 48–49; *Schmitt J.-Cl.* La représentation de l’espace et l’espace des images au Moyen Âge. Genève, 2012. P. 11 ss. Применимость понятия “пространство” для изучения феодального общества ставится под вопрос в обобщающей книге Жерома Баше: *Baschet J.* La civilisation féodale: De l’an mil à la colonisation de l’Amérique. P., 2006. P. 475–476.

- ³ О неискоренимости этой “белой” легенды о Средневековье, потеснившей “черную”, в один голос говорят Эксле, Герро и многие другие. См.: *Эксле О.Г.* Действительность и знание: очерки социальной истории Средневековья. М., 2007. С. 314–316; *Guerreau A.* L’avenir d’un passé incertain: Quelle histoire du Moyen Âge au XXI^e siècle? P., 2001. P. 28 ss.; *Manufacturing Middle Ages.: Entangled History of Medievalism in Nineteenth-Century Europe / Ed. P. Geary, G. Klaniszay.* Leiden, 2013.
- ⁴ Доминик Йонья-Пра резонно указывает на долгий и тернистый путь формирования в Средние века специфической лексики для описания церковных построек. См.: *Iogna-Prat D.* La Maison-Dieu: Une histoire monumentale de l’Église au Moyen Âge. P., 2006. P. 48–53.
- ⁵ Средневековье неслучайно названо здесь “крупным *обратным движением*” (курсив Панофского). См.: *Панофский Э.* Перспектива как “символическая форма”. СПб., 2004. С. 54.
- ⁶ *Pächt O.* Methodisches zur kunsthistorischen Praxis: Ausgewählte Schriften. München, 1977. S. 17–20. Это первая в истории наук об искусстве попытка формулировать проблему “планов”, понятия, необходимого, подчеркивает автор, для анализа композиции любой картины, в данном случае, нидерландских ретаблей XV в. В них творческая фантазия распределяет фигуры и предметы не случайным образом в некоем реальном пространстве, а в спроецированных на поверхность планах. Выразительность картины зависит от способности ее поверхности вместить в себя эти планы, а их сочетание называется “фигуративным шаблоном” картины (*Bildmuster*), объясняющим видимые противоречия в ее “пространстве”: например, в “Меродском алтаре” в сцене Благовещения план кувшина с лилией спроецирован на план стола, в “Гентском алтаре” ландшафт вокруг алтаря Мистического Агнца “заваливается” на зрителя. Отношения между такими планами наполнены смыслом, более глубоким и символическим, чем описанная Панофским перспектива как “символическая форма”. Они позволяют соединить зрительно удаленные друг от друга предметы и, наоборот, символически разъединить то, что находится рядом.
- ⁷ Поставив перед собой задачу показать отражение христианской космографии в искусстве, исходя исключительно из формального анализа иллюстраций в средневековых космологических рукописях, Балтрушайтис, при всей зрелости многих выводов, верно замечает, что средневековый образ мира в искусстве строится не в “открытом пространстве”, а как “сложное напластование ячеек и зон”, и старается найти объяснение этому феномену. См.: *Baltrušaitis J.* Cosmographie chrétienne dans l’art du moyen âge. P., 1939. P. 56.
- ⁸ Вышедшее в одном из первых выпусков берлинских “*Kunstwissenschaftliche Forschungen*” эссе Пехта было перепечатано в доработанном виде в сборнике его работ: *Pächt O.* Buchmalerei des Mittelalters: Eine Einführung. München, 1984. S. 173–202 (глава “Контраст плоскости и пространства, сквозные тенденции развития”).
- ⁹ *Bonne J.-Cl.* Histoire et théorie de l’art médiéval: Le modèle d’Otto Pächt // Y voir mieux, y regarder de plus près: Autour d’Hubert Damisch / Dir. D. Cohn. P., 2003. P. 43–47. См. также его более раннюю, но не менее интересную методологическую критику Панофского: *Bonne J.-Cl.* Fond, surfaces, support (Panofsky et l’art roman) // Erwin Panofsky. Cahiers pour un temps / Dir. J. Bonnet. P., 1983. P. 117–133.
- ¹⁰ Более подробно об изменениях в изображении пространства в искусстве поздней Античности см. классическое исследование Андре Грабара 1945 г.:

- Grabar A. Plotin et les origines de l'esthétique médiévale // Idem. Les origines de l'esthétique médiévale. P., 1992. P. 36 ss.
- ¹¹ Эта задача средневекового искусства (уточню: не единственная его задача и не только им решаемая) раскрывается во многих специальных исследованиях Герберта Кеслера, собранных в кн.: *Kessler H. Spiritual Seeing: Picturing God's Invisibility in Medieval Art*. Philadelphia, 2000 (особ. гл. 6. P. 104–148).
- ¹² *Данилова И.Е.* “Исполнилась полнота времен”: Размышления об искусстве: Статьи, заметки, этюды. М., 2004. С. 26.
- ¹³ *Kessler H. Seeing Medieval Art*. Peterborough, Orchard Park, 2004. P. 19.
- ¹⁴ Мишель Фуко в лекции, прочитанной в 1972 г. в Тунисе и недавно расшифрованной по магнитофонной записи, доказывал, что первой картиной, посмевшей снова стать “предметом”, стал как раз “Бар в Фоли-Бержер”, тем самым возведенный философом в ранг первой “современной” картины, открывшей путь искусству XX в. (*Фуко М.* Живопись Мане. СПб., 2011. С. 21–24, 48–54). В этом же издании можно найти полемику вокруг весьма спорного и субъективного истолкования знаменитого полотна из лондонской Галереи Курто, резонно раскритикованного Тьерри де Дювом.
- ¹⁵ Группа так называемых “Коронационных Евангелий”, созданных на рубеже VIII–IX вв. для Карла Великого (Аахен, сокровищница собора, и Вена, сокровищница Хофбурга), Евангелие архиепископа Эббона Реймского (816–835, Épernay, bibliothèque municipale, ms. 1), “Евангелие целестинцев”, третьей четверти IX в. (Paris, bibliothèque de l' Arsenal, ms. 1171) и, конечно, знаменитая “Утрехтская Псалтирь” 816/823 гг. из Утрехтской университетской библиотеки (ms. 32). Однако “Ксантенское Евангелие” из Королевской библиотеки в Брюсселе (ms. 18723), лейденский “Арат” и многие другие рукописи, явно связанные с двором Каролингов, показывают, что мотивы ландшафта вовсе не были чем-то обязательным. Эллинистический по происхождению, завезенный на Север из Италии “импрессионистический”, очень живописный стиль был лишь одним из течений каролингского возрождения, мастера того времени умело оперировали и “варварским” орнаментом.
- ¹⁶ Мнемотехническая функция изображений, как и “образность” в средневековом искусстве памяти, унаследованном от Античности, не раз анализировались: *Йеймс Фр.* Искусство памяти. СПб., 1997. Гл. II, III, VIII; *Carruthers M.* The Craft of Thought: Meditation, Rhetoric, and the Making of Images, 400–1200. Cambridge, 2000. P. 116–170.
- ¹⁷ Еще Буркхардт предостерегал своих студентов: “Горе тому, кто скрупулезно свяжет искусство с фактами, и уж тем более со сферой мыслимого!” (*Буркхардт Я.* Размышления о всемирной истории. М., 2004. С. 61). Сложными виделись базельскому историку и отношения между религией и искусствами: их “юность” прошла на службе у веры, но вся дальнейшая их жизнь – поэтапное от нее освобождение (Там же. С. 95–97).
- ¹⁸ *Grimme E.G.* Das Evangeliar Kaiser Ottos III. im Domschatz zu Aachen. Freiburg-in-Breisgau, 1984. S. 8. В этой книге опубликованы все миниатюры, снабженные иногда спорными, но полезными комментариями.
- ¹⁹ Именно так относились к литургическим рукописям, в том числе к напестольным Евангелиям. См. об этом подробнее: *Kessler H.* Seeing... P. 87 ff.; *Orofino G.* “Leggere” le miniature medievali // *Arti e storie nel Medioevo* / a cura di E. Castelnovo, G. Sergi. Vol. 3: Del vedere: pubblici, forme e funzioni. Torino, 2002. P. 343 ss.

- ²⁰ Роскошное “Евангелие Оттона III”, созданное около 1000 г. (München, Bayerische Staatsbibliothek Clm 4452) сохранило оклад с византийской плакеткой из слоновой кости, изображающей “Успение Богородицы”. Генри Мейр-Хартинг убедительно показал и связь этого образа со всей богатой иконографией рукописи, и его значение для реконструкции религиозно-политических представлений круга Оттона III. См.: *Mayr-Harting H. Ottonian Book-Illumination: An Historical Study*. L., 1999. P. 139–156.
- ²¹ Все обстоятельства политики Оттонов по отношению к Аахенскому квази-сакральному комплексу подробно рассмотрены в кн.: *Garrison E. Ottonian Imperial Art and Portraiture: The Artistic Patronage of Otto III and Henry II*. Farnham, 2012. P. 19–30.
- ²² Специального палеографического исследования об аахенской рукописи, насколько мне известно, не существует, но высочайшее качество его, спокойный дукт, мягкость светло-коричневого тона говорят сами за себя. Эти внешние характеристики гармонично согласуют текст с сопровождающими его миниатюрами, наряду, конечно, с полностраничными инициалами, призванными, по меткому наблюдению Виллибальда Зауэрлендера, соединить в себе несоединимое: абстрактный знак с чувственным образом. См.: *Sauerländer W. Romanesque Art: Problems and Monuments*. L., 2004. P. 147.
- ²³ По поводу географического нахождения этой школы споры не утихают уже столетие. См.: *Mayr-Harting H. Op. cit.* P. 203–209. За Трир авторитетно высказывается, например, Чарльз Додвелл: *Dodwell Ch.R. The Pictorial Arts of the West. 800–1200*. New Haven; L., 1993. P. 130–134.
- ²⁴ *Das Evangeliar Otto III. CLM 4453 der Bayerischen Staatsbibliothek München / Hrsg. Fl. Mütterich, K. Dachs*. München; N.Y., 2001.
- ²⁵ Приводимое Янценом (*Janzen H. Ottonische Kunst*. München, 1947. S. 75) сопоставление “среднелатинской”, но “немецкой” по духу, поэзии Хротсвиты Гандерсгеймской и “среднелатинского” же стиля живописи Райхенау заманчиво и удобно, так сказать, для контекстуализации и выделения общекультурного фона, но проблемы не снимает: при дворе Оттонов и в крупнейших монастырях можно найти хороших – и даже очень хороших, как Хротсвита или Ратхер Веронский, – писателей, но вряд ли объем их продукции сопоставим с тем, что было сделано в изобразительных искусствах, о чем и Янцен прекрасно знал. Именно ему, несомненно, принадлежит наиболее тонкий на сегодняшний день анализ оттоновского стиля во всех жанрах и техниках искусства того времени.
- ²⁶ Один из древнейших образцов – сирийское “Евангелие Раввулы” (Firenze, Biblioteca Laurenziana, ms. Plut I. 56).
- ²⁷ Сакраментарий из церкви св. Гереона в Кёльне (Paris, BnF, lat. 817) скромнее по размеру и богатству оформления.
- ²⁸ Фон этого ромба, скорее всего, несколько затемнен стараниями “реставратора” XIX в., общий колорит миниатюр рукописи, тяготеющий к пастельной мягкости, не терпит контраста.
- ²⁹ Надпись не просто часто сопровождала и поясняла миниатюру, фреску, мозаику, рельеф, статую, но была неотделимой частью художественного образа, причем это правило относится вовсе не только к христианскому Средневековью. Надпись – “тело” внутри образа. Она такая же плоская, как соседствующие с ней геометрические фигуры и аркада, что, возможно, облегчало ее фиксацию взглядом и, следовательно, усиливало убедительность. Сосуществование и диалектическая связь текста и изображения в средневековой жи-

вописи давно занимает исследователей, но настоящая история этой связи еще не написана. См.: *Pächt O. Buchmalerei des Mittelalters...* S. 173; *Kendrick L. Animating the Letter: The Figurative Embodiment of Writing from Late Antiquity to the Renaissance.* Columbus (Ohio), 1999; *Schapiro M. Script and Pictures: Semiotics of Visual Language // Idem. Words, Script and Pictures: Semiotics of Visual Language.* N.Y., 1996. P. 117–198.

³⁰ Исходя из вышесказанного, может возникнуть анахронистическая, но, надеюсь, не совсем бессмысленная ассоциация с поздними полотнами Сезанна, где фрагменты холста не просто проступают за красочным слоем, а равноправно соседствуют со стремящимися к простым геометрическим фигурам крышами провансальских домов. На такую *материализацию* картины не решился ни один его современник, хотя научился он этому, безусловно, не у средневековой живописи.

³¹ Таков “портрет” Уты, аббатисы Нидермюнстера в Регенсбурге, в созданной для нее рукописи монашеского устава (Bamberg, Staatsbibliothek, ms. lit. 142, fol. 58v.). В одном стилистически близком к “Бамбергскому Апокалипсису” четвероевангелии из Райхенау начала XI в. (Clm 4454, fol. 20v) в ярко-зеленой мандорле изображен Христос, уверенно стоящий на древе жизни – плодоносящей смоковнице, – а в четырех закруглениях мандорлы мы видим персонификации солнца и луны по сторонам, неба и земли – вверх и вниз.

³² Элиза Гэррисон вообще склонна видеть в мотиве аркады во всем кодексе и в этой сцене отсылку к внутреннему архитектурному устройству Аахенской капеллы – ведь рукопись действительно непосредственно связана именно с этим храмом (*Garrison E. Op. cit. P. 39–49*). Такие сопоставления опасны, хотя и заманчивы. Учитывая устремление оттоновских художников к абстрагированию и лаконизму, мне хочется видеть параллель скорее в таком замечательном изобретении современных им зодчих, как простая кубическая капитель, лучшие образцы которой сохранились в построенной епископом Бернвардом церкви св. Михаила в Хильдесхайме. Их простота – лишь видимость. Наряду с плоским потолком (нынешний восстановлен после бомбежек), ровным ритмом колонн и окон, разрезающих абсолютно гладкую поверхность стены, эти абстрактно-кубические капители, поставленные в ключевых точках храмового пространства, создают неповторимое ощущение исполненной собственной достоинства мощи (*gravitas*), но и покоя и словно материализовавшейся вечности. Представить себе что-либо чуть более “игривое” и орнаментальное в *таком* пространстве несложно: несколько колонн в том же нефе пришлось “отреставрировать” в XII в., что повлекло за собой довольно значительное изменение общей картины. К счастью, потолок не заменили сводом, иначе разрушилась бы и световая цельность базилики. Замечательный анализ этой “монументальной абстракции” дает Янцен: *Jantzen H. Op. cit. S. 26–31*.

³³ Как ни странно, никакого систематического исследования об использовании в средневековой живописи золотого фона не существует.

³⁴ Гримме видит в них не книги, а принадлежности писца (*Schreibustensilien*), которые прелаты как бы подносят Лютхару, но эта интерпретация представляется необоснованной и нелогичной в общей логике миниатюр этого разворота (*Grimme E.G. Op. cit. S. 20*).

³⁵ О семиотическом значении профиля и фронтальности в живописи, в том числе средневековой, см. классическую работу Мейера Шапиро “Фронтальность и профиль как символические формы”: *Schapiro M. Words, Script, and Pictures: Semiotics of Visual Language.* N.Y., 1996. P. 69–114.

- ³⁶ Шрамм верно указывает на то, что в раннее Средневековье величие государя (*maiestas*) в отличие от преклонения перед божеством (*devotio*) фактически всегда изображается в сопровождении свиты. Такой тип он называет *Trabantenbild*. См.: *Schramm P.E. Das Herrscherbild in der Kunst des frühen Mittelalters // Vorträge der Bibliothek Warburg. Bd. 2/1. 1922/23. S. 177–179.* Клирики и воины в нижнем регистре трактуются им как представители “общественных классов”, т.е. более широко, чем “придворные” (*Ibid.* S. 199). Эта ранняя работа Шрамма, как и его более поздние монументальные труды, остается едва ли не лучшим исследованием о средневековом политическом символизме.
- ³⁷ BnF lat. 1. Fol. 423.
- ³⁸ О его почитании в Германии и трансляции этого культа в Польшу и Венгрию см.: *Fried J. Otto III. und Boleslaw Chrobry: das Widmungsbild des Aachener Evangeliars, der “Akt von Gnesen” und das frühe polnische und ungarische Königtum: eine Bildanalyse und ihre historischen Folgen.* Stuttgart, 1989. S. 127–135.
- ³⁹ *Канторович Э.* Два тела короля: Исследования по средневековой политической теологии. М., 2014. С. 135–154.
- ⁴⁰ “Белое полотнище представляет собой вовсе не ленту и не свиток, не является оно и просто декоративной драпировкой, это – завеса”. Там же. С. 141. Герман Фёге еще в конце позапрошлого века видел в покрывале евангельский свиток, что вскоре после выхода книги Канторовича специально было заново обосновано Вильгельмом Месерером: *Messerer W. Zum Kaiserbild des Aachener Ottonenkodex // Nachrichten der Akademie der Wissenschaften in Göttingen: Philologisch-historische Klasse. Nr. 2. 1959. S. 28–29.*
- ⁴¹ *Fried J.* *Op. cit.* S. 64. Автор указывает на пример с крещением Владимира Святого, произошедшим по инициативе светской власти, как на образец решения Оттона III, воспитанного не только Гербертом и Бернвардом, но и греком Иоанном Филагатом (*Ibid.* S. 120–121).
- ⁴² *Ibid.* S. 137–140.
- ⁴³ Этот образ, как не раз отмечалось, заимствован из современных рукописи изображений Распятия.
- ⁴⁴ “Разве не самым очевидным образом Бог показал, что все существует в Его могуществе согласно числу, весу и мере? И творение не создает закон, но принимает и, принимая, исполняет. Не потому земля в центре, что будто бы на чаше весов подвешена, а потому, что Божие величие утвердило ее законом своей воли”. Это, говорит Амвросий, объясняет слова пророка Давида: “Ты поставил землю на твердых основах: не поколеблется она во веки и веки” (Пс. 103, 5). И продолжает: “Бог здесь не просто ремесленник. Его следует назвать всемогущим. Он повесил ее не в некоем центре, но на тверди своего произволения и не потерпит, чтобы она поколебалась. Следовательно, мы должны воспринять не меру центра, но меру божественного суда, ибо это не мера науки, но мера могущества, мера правосудия, мера познания. Ничто, сколь безмерным (*immensa*) бы оно ни было, не превосходит Его науку, но все как бы измеренное (*dimensa*) подчиняется Его знанию” (*Амвросий Медиоланский. Шестоднев. I, VI, 22.*)
- ⁴⁵ Мартин Кириджин, посвятивший специальное исследование иконографии Божией десницы, почему-то обходит стороной многочисленные примеры этой важной для христианского политического сознания функции, хотя и включает венчание святых в число символов “действующего Бога” (*dio agente*). См.:

Kirigin M. La mano divina nell'iconografia cristiana. Città del Vaticano, 1976. P. 123–129.

- ⁴⁶ Об этом замечательном памятнике в контексте ювелирного искусства оттоновского времени см.: *Lasko P.* *Ars sacra. 800–1200.* New Haven; L., 1994. P. 100–101. Возможно, он был подарен во время ошеломившей современников церемонии эксгумации Карла Великого, задуманной государем как особая дань памяти основателю Империи, но и в подражание одновременно “обретениям” мощей христианских святых и рассказу Светония (“Жизнеописание Октавиана Августа”, гл. 18) о том, как Октавиан открыл гробницу Александра Македонского (*Garrison E.* *Op. cit.* P. 63–64). О крестах как типичных дарениях церквам и знаках присутствия государя см.: *Hahn C.* *Strange Beauty: Issues in the Making and Meaning of Reliquaries, 400–circa 1204.* Univ. Park: Univ. of Pennsylvania Press, 2012. P. 73 ff.
- ⁴⁷ Можно посвятить целое исследование одним только оттоновским “копиям” императорских изображений великих каролингских рукописей: оно бы наглядно показало, сколь осторожно нужно оперировать с этим привычным понятием при анализе творчества средневековых художников.
- ⁴⁸ Мотив “воронки” или спирали на животе, который в романской живописи и пластике достигнет максимальной эстетизации, вплоть до гротеска, здесь лишь намечен и еще не мешает пластическому анализу массы тела.
- ⁴⁹ *Schneider W.C.* *Geschlossene Bücher – offene Bücher: Das Öffnen von Sinnräumen im Schließen der Codices // Historische Zeitschrift.* 2000. Bd. 271. S. 573–580. Это единственное исследование, интерпретирующее общий смысл нашей миниатюры исходя из анализа всего разворота.
- ⁵⁰ *Chateaubriand.* *Mémoire d'outre-tombe.* Livre XII. Chap. 4 / Éd. J.-Cl. Berchet. P., 2003. T. 1. P. 580.

СОДЕРЖАНИЕ

MULIERES IN ECCLESIIIS TACEANT? ЖЕНЩИНА В РЕЛИГИОЗНОЙ ОБЩИНЕ

Ю.Е. Арнаутова

ВВЕДЕНИЕ 5

С. Кланп

ЖЕНСКИЕ ДУХОВНЫЕ ОБЩИНЫ В ГОРОДАХ ЮЖНОГО ВЕРХНЕГО РЕЙНА (НА ПРИМЕРЕ ОБЩИНЫ СВ. СТЕФАНА В СТРАСБУРГЕ В ЭПОХУ ПОЗДНЕГО СРЕДНЕВЕКОВЬЯ) 9

З. Хирбодиан (Шмитт)

“ДИКИЕ, РАЗВРАТНЫЕ И НЕДУХОВНЫЕ СЕСТРЫ”: ЖЕНСКИЕ РЕЛИГИОЗНЫЕ ОБЩИНЫ СТРАСБУРГА В ПОЗДНЕЕ СРЕДНЕВЕКОВЬЕ 32

А.Ю. Серегина

ЗАЩИТНИК ВЕРЫ И УЛИЧНЫЙ ПРОПОВЕДНИК: ЛУИСА ДЕ КАРВАХАЛЬ В ЛОНДОНЕ НАЧАЛА XVII ВЕКА 57

Е.Б. Смилянская

ЖЕНСКОЕ СЛУЖЕНИЕ В СТАРООБРЯДЧЕСКОЙ ОБЩИНЕ КОНЦА XX ВЕКА (ИЗ НАБЛЮДЕНИЙ ПОЛЕВОГО АРХЕОГРАФА) 90

О.И. Тогоева

“ОСТАВИВШИЕ СОЗДАТЕЛЯ И ОБРАТИВШИЕСЯ К САТАНЕ”. ВЕДОВСКИЕ СЕКТЫ ПОЗДНЕГО СРЕДНЕВЕКОВЬЯ 115

ПРАВИЛО СВЯТОГО ЦЕЗАРИЯ [Арльского] 133

ТЕОРИЯ ИСТОРИЧЕСКОГО ПОЗНАНИЯ

О.Г. Экле

“ИСТОРИЯ” КАК НАУКА – “ИСТОРИЯ” КАК РОМАН 157

ИЗОБРАЖЕНИЯ И ПОЛИТИЧЕСКАЯ ИСТОРИЯ

О.С. Воскобойников

СНОВА О ТЕЛЕ КОРОЛЯ. НЕКОТОРЫЕ ОСОБЕННОСТИ ПОЭТИКИ ОТТОНОВСКОЙ КНИЖНОЙ МИНИАТЮРЫ 177

РЕЛИГИОЗНАЯ КУЛЬТУРА СРЕДНЕВЕКОВЬЯ И РАННЕГО НОВОГО ВРЕМЕНИ

М.Р. Ненарокова

СВ. ОСВАЛЬД НОРТУМБРИЙСКИЙ: ТРАНСФОРМАЦИЯ ОБРАЗА ХРИСТИАНСКОГО ПРАВИТЕЛЯ В СРЕДНЕВЕКОВОЙ ЛАТИНСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ..... 205

Н.А. Ганина

ПРОСТРАНСТВО И ВРЕМЯ У МЕХТИЛЬДЫ МАГДЕБУРГСКОЙ..... 242

О.Е. Кошелева

ИИСУС КАК УЧИТЕЛЬ В РУССКИХ УЧЕБНЫХ ТЕКСТАХ XVI–XVII ВЕКОВ..... 329

П.-А. Будин

ВЕДОВСТВО В ШВЕДСКОЙ ДЕРЕВНЕ. БАХТИНСКАЯ ПЕРСПЕКТИВА 346

ИСТОРИК И ВРЕМЯ

М.А. Курышева

ЗАБЫТЫЙ МАСТЕР: ЭСКИЗ ТВОРЧЕСКОЙ БИОГРАФИИ ВИЗАНТИНИСТА М.А. ШАНГИНА 364

РЕЦЕНЗИИ И ОБЗОРЫ

Н.А. Ганина

ДУХОВНЫЙ СТРАСБУРГ

Schreiben und Lesen in der Stadt. Literaturbetrieb im spätmittelalterlichen Straßburg / Hrsg. von Stephen Mossman, Nigel P. Palmer, Felix Heinzer. Berlin; Boston: Walter de Gruyter, 2012 388

Н.Г. Терехова

ИТАЛЬЯНСКАЯ МИКРОИСТОРИЯ: ДВАДЦАТЬ ПЯТЬ ЛЕТ СПУСТЯ

A 25 anni da L'Eredità immateriale di Giovanni Levi / A cura di P. Lanaro. Milano: Franco Angeli Edizioni, 2011 393

А.Н. Алексеев, А.Ю. Даниэль

ПРАВО НА ИМЯ

Биографика XX века. Чтения памяти Вениамина Иофе. Избранное. 2003–2012. СПб., 2013..... 415

IN MEMORIAM

ЖАК ЛЕ ГОФФ (1.01.1924–1.04.2014) 422

SUMMARIES..... 425

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ..... 431

CONTENTS

MULIERES IN ECCLESIIIS TACEANT? WOMAN IN A RELIGIOUS COMMUNITY

<i>Yulia E. Arnautova</i>	
INTRODUCTION	5
<i>Sabine Klapp</i>	
WOMEN'S CONVENTS IN THE CITIES OF UPPER RHINE: THE CASE OF THE CONVENT OF ST. STEPHEN IN LATE MEDIEVAL STRASBOURG	9
<i>Sigrid Hirbodian</i>	
“WILD, LECHEROUS AND UNSPIRITUAL SISTERS”: WOMEN'S CONVENTS IN LATE MEDIEVAL STRASBOURG.....	32
<i>Anna Yu. Seregina</i>	
A DEFENDER OF FAITH AND A STREET PREACHER: LUISA DE CARVAJAL IN THE EARLY 17 TH CENTURY LONDON.....	57
<i>Elena B. Smilyanskaya</i>	
WOMEN'S SPIRITUAL LEADERSHIP IN AN OLD BELIEVER COMMUNITY AT THE END OF THE 20 TH CENTURY: FIELD NOTES.....	90
<i>Olga I. Togoeva</i>	
“THOSE WHO FORSOOK THE CREATOR AND TURNED TO SATAN”: WITCHES' SECTS OF THE LATE MIDDLE AGES	115
CESARIUS OF ARLES <i>REGULA AD VIRGINES</i>	133

THEORY OF HISTORICAL KNOWLEDGE

<i>Otto Gerhard Oexle</i>	
“HISTORY” AS SCIENCE – “HISTORY” AS NOVEL.....	157

IMAGES AND POLITICAL HISTORY

<i>Oleg S. Voskoboinikov</i>	
ONCE AGAIN ON THE KING'S TWO BODIES. TOWARDS THE POETIC OF OTTONIAN BOOK ILLUMINATION	177

RELIGIOUS CULTURE OF THE MIDDLE AGES AND EARLY MODERN TIME

<i>Maria R. Nenarokova</i>	
THE HOLY KING OSWALD OF NORTHUMBRIA: THE TRANSFORMA- TION OF A CHRISTIAN RULER'S IMAGE IN THE MEDIEVAL LATIN LITERATURE	205

<i>Natalia A. Ganina</i>	
MECHTHILD OF MADGEBURG'S SPACE AND TIME.....	242
<i>Olga E. Kosheleva</i>	
JESUS AS A TEACHER IN 16 TH AND 17 TH CENTURY RUSSIAN SCHOOL TEXTS.....	329
<i>Per-Arne Bodin</i>	
WITCHES IN BOTEÅ.....	346

HISTORIAN AND TIME

<i>Marina A. Kurysheva</i>	
HISTORIAN OF BYZANTIUM MSTISLAV SHANGIN: THE UNREMEMBERED MASTER.....	364

REVIEWS

<i>Natalia A. Ganina</i>	
SPIRITUAL STRASBOURG	
Schreiben und Lesen in der Stadt. Literaturbetrieb im spätmittelalterlichen Straßburg / Hrsg. von Stephen Mossman, Nigel P. Palmer, Felix Heinzer. Berlin; Boston: Walter de Gruyter, 2012.....	388
<i>Natalia G. Terekhova</i>	
ITALIAN MICRO-HISTORY: TWENTY FIVE YEARS LATER	
A 25 anni da L'Eredità immateriale di Giovanni Levi / A cura di P. Lanaro. Milano: Franco Angeli Edizioni, 2011.....	393
<i>Andrei N. Alexeev, Alexandre Yu. Daniel</i>	
RIGHT TO NAME	
Biographica in the 20 th century. Veniamin Ioffe Memorial Conference. Selection. 2003–2012. Sankt-Peterburg, 2013.....	415
IN MEMORIAM	
G. LE GOFF (1.01.1924–1.04.2014).....	422
SUMMARIES	425
ABOUT AUTHORS	431