**ИЗ ИСТОРИИ СРЕДНЕВЕКОВОГО ПОРТРЕТА**

*Доминик Олариу*

ТЕЛО И ПОРТРЕТ В ПОЗДНЕМ СРЕДНЕВЕКОВЬЕ.

ВЫСТАВЛЕНИЕ ТЕЛ УСОПШИХ, ПОСМЕРТНЫЕ МАСКИ И МИМЕТИЧЕСКОЕ НАДГРОБНОЕ ИЗОБРАЖЕНИЕ[[1]](#footnote-2)\*

**DOI**

*Аннотация:* В статье рассматривается вопрос о том, как возник портрет в средневековой Европе. Вразрез с распространенной точкой зрения, согласно которой первые индивидуализированные изображения появляются не раньше XV в., Доминик Олариу датирует их рождение XIII в. Автор статьи утверждает, что в создании реалистичных изображений человека существенную роль сыграла не прерывавшаяся со времен Античности традиция изготовления посмертных масок, а также ритуал бальзамирования трупов и выставления их напоказ для публичного обозрения. Как показывает Олариу, благодаря этим практикам устанавливались параллели между выставленным напоказ телом усопшего и изображением его внешней телесной оболочки, в том числе надгробной скульптурой. Все эти процессы способствовали появлению жизнеподобных портретов.

*Ключевые слова*: посмертные маски, бальзамирование трупов, похоронные церемонии, зарождение средневекового портрета.

Согласно Иоганну Вольфгангу фон Гёте, портрет обладает совершенно необъяснимой притягательной силой для зрителя. Обычно он остаётся в нашей памяти главным образом как прекрасное произведение искусства, пленяющее нас, прежде всего, встречей с Другим, запечатленной в изображении, магия которого остаётся безграничной для нашего разума. Однако реалистичные изображения индивидов не всегда оказывали такое же воздействие. Когда они возродились в позднее Средневековье, то поначалу в них проступали другие качества[[2]](#footnote-3).

Как известно, античность придерживалась миметического принципа изображения человека, который мы обнаруживаем не только в поэзии, но и в трудах историков[[3]](#footnote-4). О возрождении этой традиции в Средние века мы можем говорить с гораздо меньшей определенностью: считается, что в этот период ее не было, но, как здесь будет показано, она бытовала уже с XIII в. Я сосредоточу свое внимание на индивидуальном, основанном на принципе сходства, узнаваемом по чертам лица изображении человека, часто называемом портретом. Однако в дальнейшем я буду осознанно избегать использования этого термина, поскольку в настоящее время не существует точного и единообразного определения понятия «портрет». Для того, чтобы определить, что такое портрет, привлекают различные и часто противоречивые критерии – такие, как формат (например, только бюст) или средство выражения (только графические искусства)[[4]](#footnote-5).

Критерий степени сходства дает возможность обсудить изображение человека. Однако здесь я не хочу специально рассматривать различные уровни сходства в жизнеподобных портретах. Скорее, я принимаю сходство в анализируемых работах как данность, поскольку концентрируюсь на технике создания слепков, которые являются знаками-индексами[[5]](#footnote-6). Я обращаю внимание на использование погребальной маски начиная с XIII в. и на ее роль в качестве своего рода «интерфейса» между ритуалом погребения и надгробными изображениями.

Слепки лица неоднократно рассматривались аргумент в пользу существования реалистичных изображений человека в переходный от Средневековья к Новому времени период. Особенно это касается посмертных масок, ведь большинство изображений людей в Средние века появлялось на надгробных плитах. Поскольку у нас нет четких доказательств их использования, то до сих пор преобладает мнение, что в позднем Средневековье еще не существовало жизнеподобных изображений лица[[6]](#footnote-7). Попробуем выяснить, справедливо ли это заключение! По крайней мере, что касается материалов, из которых в древности преимущественно делали слепки лица, а именно гипса и воска, оба они настолько просты в приготовлении и использовании, что, вероятно, всегда были доступны в христианский период. Вместе с тем это чрезвычайно хрупкие материалы, и потому неудивительно, что не сохранился ни один cредневековый образец. Правда, до нас дошли римские посмертные маски, но это, несомненно, связано с тем, что в Древнем Риме традиция их изготовления – прямо-таки повседневная – была гораздо более распространенной, чем в Италии и Франции XIII в.[[7]](#footnote-8)

Самыми ранними европейскими масками усопших, которые дошли до нас после Античности, являются маски святого Бернардина Cиенского († 1444) и Брунеллески († 1446)[[8]](#footnote-9). О так называемой посмертной маске Данте († 1321) до сих идут споры[[9]](#footnote-10). Однако литературные источники уже ранее сер. XV в., хотя и не прямо, говорят о масках усопших. Как отмечают Юлиус фон Шлоссер и Харальд Келлер, уже на похоронах Карла VI (1422 г.) появляется некий мастер Франсуа из Орлеана, которому было поручено «раскрасить его голову и лицо, которые были наилучшим образом вылеплены и сделаны с натуры (т.е. с настоящего лица. – *Д.О.*)» (*de mettre en couleur le chief et visage d’iceluy moslé et faict sur son propre visage et après le vif le plus proprement que on a peu*)[[10]](#footnote-11). Обратите внимание, что это словоупотребление аналогично тому, которое встречается в более поздних счетах королевского двора, где есть четкие указания на то, что маски усопшего изготовлялись – например, в счетной книге Карла VII Французского († 1461)[[11]](#footnote-12). Также в завещании, составленном в 1403 г. за три года до того, как он был убит, Людовик Орлеанский предписывал сделать *remembrance* его лиц и рук для своей надгробной скульптуры[[12]](#footnote-13). Такой «сувенир» имеет смысл только в том случае, если речь идет об отпечатках тела. Иначе осталось бы непонятным, почему руки упоминаются отдельно. Это указание находит свое отражение в руководстве «Il libro dell’Arte» Ченнино Ченнини (написано в 1390-х гг.), где уже детально описывается создание гипсовых отпечатков лица и рук[[13]](#footnote-14). Конечно, Ченнини фиксирует лишь процесс создания слепков живых людей, но это не означает, что его руководство не могло бы также указывать на создание посмертной маски усопшего. В конце концов, для этого требовалось меньше мер предосторожности, таких как, например, обеспечение поступления воздуха. Итак, прежде всего констатируем, что, по крайней мере, к 90-м гг. XIV в. процесс создания отпечатка и миметического образа лица был известен и описан.

Но я думаю, что отливка слепка в натуральную величину была в обиходе задолго до конца XIV в.: как показывает фольклор, по крайней мере со времен сказок, переданных братьями Гримм, запись и сравнение народных традиций позволяет заглянуть в эпоху, намного более раннюю, чем время их записи. Тот факт, что слепки лиц могли быть также из воска, подтверждается письмом Карла VI от 1389 г., в котором содержится указание выплатить некому парижскому купцу Дину Рапонд 160 золотых франков за создание восковой фигуры в натуральную величину[[14]](#footnote-15). Вероятно, это было одно из тех реалистичных вотивных изображений, которые, как нам сообщают хроники, были созданы сначала во Флоренции, а затем и в других частях Европы в процессе циркуляции рассказов о чуде 1252 г.[[15]](#footnote-16). Прежде всего непомерно высокая цена королевской восковой фигуры позволяет сделать предположение об исключительно высоком качестве работы[[16]](#footnote-17). От 1351 г. мы также имеем сведения о папе Клименте VI, который заказал позолоченную восковую голову, «отлитой по образу и подобию папы» (*formatum ad similitudinem papae*)[[17]](#footnote-18).

Заслуга Юлиуса фон Шлоссера заключалась в том, что он привлек внимание к совокупности взаимосвязанных аспектов, включавших маски усопших, скульптурные изображения умерших (*effigies*), техники бальзамирования и похоронные церемонии французских королей. Для Шлоссера связующим звеном стала погребальная церемония, для проведения которой требовалось естественное или искусственное тело и которая была известна в очень похожем виде в античности[[18]](#footnote-19). Я бы хотел обратить внимание на то, что аналогичные обычаи существовали в XIII в. в Италии при папском дворе. Ниже я еще расскажу о сходстве ритуала, но сначала хочу отметить, что в тот период как к северу, так и к югу от Альп, начали все чаще выставлять тело усопшего напоказ. Для этой демонстрации использовались специальные методы бальзамирования, чтобы противодействовать разложению тела до его окончательного захоронения. В обращении было несколько техник, одна из которых – обертывание тела в заранее смоченные в воске бинты. Эта техника в основном применялась для транспортировки покойников на большие расстояния, но, как мы увидим, подобным же образом готовили и тела усопших для выставления их напоказ.

Что касается использования воска (и гипса) в Средние века, то не стоит забывать, что в области медицины существуют свидетельства преемственности – через Аравию – древних лечебных практик. Симон из Генуи, личный врач папы Николая IV и капеллан папы Бонифация VIII, в XIII в. демонстрирует знакомство с трудами Диоскорида и Галена (I–II вв. н. э.). В своем сборнике «Clavis sanationis», который он составлял, начиная с 60-х гг. I в. н. э., врач собирает и объясняет не только латинские и греческие, но и арабские специальные сведения, и поэтому может приписывать воску несколько целебных свойств. Среди прочего он сообщает, что воск обладает сильным обезвоживающим эффектом – именно поэтому его издревле применяли для лечения некоторых заболеваний – а также, что по этой самой причине воск обеспечивает долговременное сохранение трупов и потому его часто используют в случае их перемещений[[19]](#footnote-20).

Информация Симоны перекликается с исключительно интересным эпизодом перенесения тела королевы Анны, супруги Рудольфа I Габсбурга. Прежде чем скончаться в Вене в 1281 г., она завещала, чтобы её похоронили в Базеле. Для транспортировки покойной ее внутренности были удалены, а брюшная полость наполнена пеплом и песком. Затем тело было завёрнуто в пропитанные воском ткани и одето в драгоценные шелковые одежды. Во время перевозки труп находился в деревянном гробу, который был герметично закрыт, будучи помещен во второй железный гроб. Предположительно, в обоих гробах голова королевы была видна через окно, поскольку сразу после смерти на ее голову поверх белой шелковой ткани уже была возложена корона. Такое окно в гробу изображено на позднейшей болонской фреске (после 1408 г.) Джованни из Модены[[20]](#footnote-21). О Ричарде II, короле Англии († 1400) также известно, что его «незащищенная голова от нижней части лба до горла» была видна через люк в свинцовом гробу в течение всего времени транспортировки из Понтефракта в Лондон[[21]](#footnote-22). Во всяком случае на похоронной церемонии в Базеле тело королевы было выставлено в соборе для публичного обозрения.

В Кольмарской хронике перенос тела усопшей описывается следующим образом:

«После этого тело было доставлено в Базель на 40 лошадях и, как полагали, с большой суммой денег [...] Король же приказал епископу Базеля торжественно похоронить усопшую королеву. После этого епископ пригласил в Базель регулярных каноников и светских священнослужителей. Их было около 1200 человек, все они держали в руках свечи и торжественно встретили королеву в процессии с драгоценными облачениями, и перенесли ее тело в более крупный монастырь. Там три епископа служили мессу, во время которой тело королевы, положенное в гробницу, было показано всем присутствующим. После отпевания тело снова положили, и аббаты доставили его к месту погребения под громкий плач знати, и там его похоронили»[[22]](#footnote-23).

Бальзамирование королевы из династии Габсбургов позволяет нам сделать несколько выводов. Во-первых, что было возможно сохранение тела в течение длительного времени, в данном случае с 16 февраля по 20 марта 1281 г., т.е. в течение 32 дней. Во-вторых, этот пример показывает, насколько опробованным, вероятно, был метод бальзамирования: сохраняющая и поддерживающая оболочка должна была быть тугой, плотно прилегающей и ровной, иначе было бы нельзя одеть тело. Во всяком случае руки и голова оставались свободными, чтобы имелась возможность облечь усопшую в драгоценное праздничное одеяние. После застывания воска, который придавал трупу дополнительную жесткость, тело монархини должно было напоминать куклу, восковую фигуру, те самые королевские *effigies*, о которых мы знаем, начиная с XIV в. Такая восковая обработка приближалась к слепку тела. По сути, это был отпечаток в натуральную величину, который не снимался, а прилипал к телу, но его изготовление требовало тех же технических навыков, что и гипсовый слепок.

Процедура, которой подверглась смертная оболочка габсбургской знатной дамы, в 1281 г. должна была быть тем более усовершенствованной, что тогда она отнюдь не была новинкой, а, практиковалась по крайней мере уже более полувека.

Уже с 1226 г. у нас имеются сведения о консервации воском. Речь идет о бальзамировании короля Франции Людовика VIII, скончавшегося 8 ноября в Оверни, в замке Монпезье. Впервые после целого века французский монарх ушел из жизни не по соседству с Парижем, а во многих днях пути от него. Для того чтобы замедлить разложение тела во время транспортировки, внутренности короля удалили, тело посыпали солью и, наконец, покрыли упомянутой восковой оболочкой и защитным слоем из бычьей кожи[[23]](#footnote-24). Усердный бенедиктинец Дом Друон вел дневник во время эксгумации в 1793 г., и к тому же Александр Ленуар сделал рисунок, который зафиксировал состояние костей (Рис. 1)[[24]](#footnote-25). Ткань, впитавшая воск и покрывшая почти все тело, хорошо различима. Затем сверху наложили кожу животного. Показательно, что ноги, руки и, прежде всего, голова не были покрыты восковой тканью.

Особое внимание я хотел бы обратить на отсутствие заботы о прическе монарха. Неужели руки, ноги и, прежде всего, величественные черты лица были недостойны сохранения? Или за этим скрывалось нечто такое, что имело глубокий смысл? Данные о Людовике VIII скудны, но в других случаях они оказались более красноречивыми. Например, уже упоминавшийся хронист из Кольмара объясняет, какой особой обработке подвергалось лицо королевы Анны. Он информирует нас, что *totum corpus*, то есть все тело, обволакивал восковой слой, но лицо королевы сначала было вверено некоему бальзаму. Безусловно, речь идет о специальной процедуре сохранения черт лица, которым в траурной церемонии, вероятно, предписывалась особая роль. Тот факт, что, хотя лицо Людовика VIII оставалось открытым, на его голову была возложена вышитая золотой нитью диадема с атласной калоттой, свидетельствует не о беспечности, а об особом внимании. Следовательно, лицо отнюдь не покрывали воском.

В конце XIV в. Фруассар рассказывает, как в 1391 г. Гастон де Фуа был точно так же законсервирован воском и, разумеется, был пронесен сквозь толпы людей к месту погребения с непокрытым лицом. Равным образом тела Роберта Артуа († 1317) и Агнессы Французской († 1359) были облечены в жесткий восковой корсет[[25]](#footnote-26). Во время похоронной процессии Филиппа Прекрасного († 1315) и Бланку Наваррскую († 1390) несли с открытыми лицами[[26]](#footnote-27).

Врачи того времени, со своей стороны, сообщали о важности сохранения лица. Ги де Шолиак († 1368), великий хирург первой пол. XIV в. и личный врач папы Климента VI (1342–1352), объясняет в своем учебнике «Chyrurgia magna», как нужно действовать, чтобы оставить в неприкосновенности лицо высокопоставленных персон на срок до восьми дней.[[27]](#footnote-28) Его ученик Пьетро Арджеллата († 1423), который самостоятельно бальзамировал папу Александра V († 1410), наглядно описывает, что руки, ноги и лицо папы должны оставаться непокрытыми во время выставления его тела напоказ[[28]](#footnote-29). Наконец, наиболее значимым является отчёт Анри де Мондевиля († ок. 1320 года), хирурга короля Филиппа Красивого, который считал сохранение лица важнейшим аспектом бальзамирования облеченных властью лиц, а также отводил лицу важное место в официальных погребальных церемониях иерархически организованного общества.

 «Существует три способа приготовления тел к захоронению. Какие-то из них – например, тела бедняков или некоторых богатых людей – вообще не требуют обработки или требуют только очень простой обработки для защиты их от разложения. Их необходимо похоронить летом в течение трех дней и зимой в течение четырех дней. Другие – такие, как тела людей среднего достатка, как, например, рыцарей и баронов, напротив, должны быть обработаны в целях предотвращения их разложения. Наконец, третьи тела должны быть обработаны, поскольку их лицо остается непокрытым ⸻ это короли, королевы, папы и прелаты»[[29]](#footnote-30).

Анри, по его собственным словам, получил знания от Вильгельма из Брешии, папского лекаря Бонифация VIII (1294–1303), Бенедикта XI (1303–1304), Климента V (1305–1314) и Иоанна XXIII (1316–1334). Папская курия и французский двор активно обменивались медицинским опытом. Таким образом, все указывает на то, что лицо сановников приобретало все большее значение. Хотя тела правителей и раньше подвергали поверхностному бальзамированию и выставляли напоказ перед похоронами, но только начиная с XIII в. их мертвые тела все чаще выставлялись для публичного обозрения на более длительное время[[30]](#footnote-31).

Постоянно расширяющийся церемониал отражал возросшее значение мертвого тела в обрядах, причем лицо, даже больше, чем обнаженные руки (а иногда и ноги), играет важную роль. Лицо, помимо прочего, служило доказательством смерти и представляло человека как личность, которой были адресованы обряды. Следовательно, можно предположить, что лицо королевы Анны, как и в упомянутых примерах, было видно в то время, когда ее тело выставляли напоказ в церкви. О бальзамировании без воска не могло быть и речи, поскольку врачи того времени утверждали, что черты лица начнут разлагаться самое позднее через восемь дней после обработки простым бальзамом.

Вернемся к погребальной маске: описанный метод восковой отливки позволяет считать, что в XIII в. владели знаниями о слепке лица, и не только потому, что техники в принципе совпадают, но и в силу того, что как бальзамирование, так и отпечаток с натуры основываются на одном и том же намерении – как можно дольше сохранить лицо. Возможно, что создание такого слепка лица не упоминается в ранних источниках постольку, поскольку он был частью бальзамирования всего тела и не делался отдельно, например, в художественных целях. Это также показывает, что отсутствие художника во время смерти персоны не может, как утверждалось ранее, служить доказательством того, что погребальная маска при этом не изготавливалась[[31]](#footnote-32). Проведение консервации с помощью воска входило в обязанности врачей, когда это касалось светских правителей. Что касается папской курии, то здесь источники не столь однозначны. За бальзамирование отвечали разные лица, чьи обязанности могли меняться на протяжении веков: врач, аптекарь и две особые группы клириков – пенитенциарии и элемозинарии[[32]](#footnote-33) – были первыми, кому доверяли подготовку мертвого тела к погребению. Кроме того, именно они разбирались в методах изготовления слепков. Врачи и пенитенциарии, разумеется, всегда находились рядом со своим государем, даже в путешествиях. Использование слепков лиц для изготовления надгробных статуй представляется тем более вероятным, что в Италии, где впервые появляются веристические надгробия, все они точно воспроизводят ситуацию, служившую поводом для консервации воском, а именно – выставление мертвого тела для публичного обозрения.

Теперь обратим наше внимание на заальпийскую область. Широко обсуждаемый пример изготовления погребальной маски – надгробная статуя Изабеллы Арагонской на ее могиле в соборе Козенцы на юге Италии. В исследовании, проведенном в 1990-х гг., приводились аргументы против использования маски в этом случае, но, как мне кажется, не совсем убедительные[[33]](#footnote-34). Французская королева Изабелла, супруга Филиппа III Смелого, погибла в результате несчастного случая в Италии, возвращаясь из похода Людовика Святого в Тунис в 1271 г. Хроника Сабы Маласпины рассказывает нам, как беременная на шестом месяце Изабелла, пытаясь пересечь разбушевавшуюся после сильных дождей реку, упала с коня и получила при этом смертельные раны.

«Королева была тяжело ранена в результате сильного удара. Вследствие этого падения она получила серьезный перелом, рану живота и тяжело повредила нерожденного ребенка [...] Поэтому ее привезли полумертвой (*semiviva*) в Козенцу, где она родила искалеченного мальчика. Ее муж вместе с родственниками надеялись, что сын поправится, но он умер, а вскоре после него скончалась и сама королева»[[34]](#footnote-35).

Взглянув на скульптуру Изабеллы (рис. 2, 3, 4), мы понимаем, насколько хорошо переданы индивидуальные черты лица. Это становится еще более очевидным, если сравнить эту скульптуру с французскими изображениями, особенно с другой надгробной статуей королевы, установленной в Сен-Дени над ее перевезенными во Францию останками (рис. 5). Различия между ними трудно переоценить. В Козенце у королевы глаза закрыты и очень выпуклы, тогда как во Франции фигуры умерших изображались в то время с открытыми глазами. Голова Изабеллы слегка наклонена в одну сторону, тогда как во французской скульптуре она едва смещена от центральной линии. Нос плоский, длинный и заостренный. Узкий рот едва шире носа, в то время как во Франции он значительно выходит за крылья носа. Только на левой половине лица рот явно приподнят. Подбородок сильно выступает вперед и образует глубокую впадину между ним и нижней губой. Эти различия тем более поразительны, что лица современных скульптуре Изабеллы французских фигур столь идеализированы и схематизированы, что зачастую их трудно отличить друг от друга.

Однако для обсуждения погребальной маски, помимо явно индивидуализированных черт лица в Козенце, важна также трещина в камне, расположенная на правой щеке королевы. Она была обнаружена при осмотре гробницы Эмилем Берто в конце прошлого века, и он сразу же решил, что это и есть рана, которая стала причиной смерти Изабеллы[[35]](#footnote-36). Позже было справедливо подчеркнуто – на основании химического анализа, проведенного в 50-е гг. ХХ в., – что это всего лишь разорвавшаяся в туфе жила, которая никоим образом не может представлять возможную рану королевы[[36]](#footnote-37). Это якобы доказывало, что в качестве модели для статуи не использовался натуральный слепок. Несхожесть обеих половин лица объяснялась так: художник пытался удалить жилу в камне выдолбив ее, но затем отказался от этого плана, когда понял, что она была глубже, чем предполагалось[[37]](#footnote-38).

Однако мне кажется, если обратить внимание на выражение лица регентши, то можно предложить другое, более правдоподобное объяснение. Во-первых, совершенно невозможно, что королевский скульптор продолжал высекать дефектный камень, который должен был изображать саму правительницу, не заменив его, тем более если трещина находится прямо на лице королевы. Как мог художник, якобы пытавшийся устранить дефект в камне, оставить величественное лицо деформированным? Эта идея должна быть полностью отброшена, когда мы также узнаем от нашего историка, что это была *per pulchra sepultura ... materiae et artis concertatione glorifica*, то есть выдающаяся по красоте гробница, в которой материал и исполнение вступили в славное соревнование друг с другом. Неполноценный памятник как результат величественного художественного соревнования на самом деле не имеет смысла.

С тех пор как Берто сделал свое открытие, большинство исследователей сосредоточили свое внимание на форме трещины, признав, что она напоминает рану, и тем самым упустив из виду другие аспекты. Однако выражение лица, несомненно, несет в себе признаки тяжелой травмы, хотя и на другой, левой стороне лица. Симптомы настолько очевидны, что лицевой хирург может легко обнаружить тяжелое внутричерепное поражение левой стороны лица, приводящее к обширной гематоме. Деформация лица, вызванная отеком, простирается от, несомненно, сломанной нижней челюсти через скуловую дугу до левой глазницы. Обширный кровоподтек загибает левый уголок рта кверху. Таким образом, асимметрия половинок лица возникает из-за травматического изменения левой, поврежденной стороны, а не из-за сделанного скульптором углубления на правой стороне. Эти симптомы также соответствуют описанию Маласпиной внешнего вида Изабеллы после несчастного случая. Прежде всего употребленный в описании ее внешнего вида после падения термин s*emiviva* (полумертва) – это означает, что жизненно важные органы, такие как сердце, легкие и т. д., все еще функционировали, но она была мертва в том смысле, что находилась без сознания, – указывает на серьезную черепно-мозговую травму. На фотографии пациента на современном фото (рис. 6) видно все еще типичное смещение угла рта вверх с несколько уменьшенным отеком левой половины лица после травмы подбородка и левой нижней челюсти.

Что касается жилы, которая, несомненно, растрескалась после завершения надгробного памятника из-за впитанной ею влаги, то следует предположить, что она либо была в то время незаметно расположена чуть ниже обрабатываемой поверхности, либо что не раздражала ваятеля, так как скульптура должна была быть раскрашена[[38]](#footnote-39). Итак, из всего вышесказанного я хочу сделать вывод, что посмертная маска была в ходу в 1271 г. и могла использоваться для изготовления надгробных статуй. Применение погребальной маски также объясняет, почему Изабелла изображена с закрытыми, а ее муж Филипп – с открытыми глазами. Выбранный в результате состязания надгробный памятник – настолько непохожий на мемориал в Сен-Дени – надо полагать, лучше всего соответствовал требованиям того времени. В самом деле, индивидуализированные погребальные фигуры стали создаваться в Италии не позднее 70-х гг. XIII в.

Первая надгробная фигура, дошедшая до нас в Италии после Античности, и в то же время первая, имеющая явно индивидуализированные черты лица, – это фигура папы Климента IV (1265–1268) (рис. 7). Я не буду вдаваться в подробности, достаточно сказать, что такой тип изображения долгое время не мог существовать в Италии, если вообще существовал[[39]](#footnote-40). Скульптура папы возвышается в центре настенной гробницы, покрытой балдахином, в церкви Сан-Франческо в Витербо. Как мы знаем из церемониальных книг того времени, фигура с точностью до мельчайших подробностей изображает публичное возложение тела покойного папы в церкви[[40]](#footnote-41).

Это подтверждают, например, находки, сделанные при переносе смертных останков другого папы, Бонифация VIII в 1605 г. Среди прочего, были обнаружены те самые *spinulae aurae saphirris preciosis ornatae, quarum una in medio pectoris, altera in armo sinistro aderant*, то есть золотые иглы, украшенные драгоценными сапфирами, одна из которых находилась посреди груди, а другая на левом верхнем плече. Они воспроизведены на надгробной скульптуре Бонифация VIII в точности так, как были найдены на бренных останках во время эксгумации[[41]](#footnote-42). Можно упомянуть и другие особые детали, и возникает вопрос, не указывает ли эта тщательная реалистичность деталей в одежде погребальной фигуры на реалистичность черт лица.

Изможденное лицо истощенного пожилого папы Климента IV поражает физиогномическими чертами (рис. 8). Высокий лоб с сильно развитой и выступающей лобной костью сморщен у корня носа. Раскосые закрытые глаза глубоко западают между угловатым краем лба и набухшими слезными мешками и удлиняются в боковых бороздах у уголков глаз. Внизу огромные скулы доминируют над впалыми щеками, которые переходят в толстую морщинистую кожу над нижней челюстью. Большие уши низко посажены и торчат в стороны из-за надетой тиары, подчеркивая впечатление уродства, придаваемого трупу. На лице папы можно распознать признаки боли и раскаяния, но слегка приоткрытый рот, неподвижный, как у окоченевшего мертвеца, все же торжествует над ними.

Это подробное описание призвано проиллюстрировать, насколько лицо римского епископа индивидуализировано и отличается от скульптур того времени. Во Франции, например, где надгробная скульптура начала появляться уже в конце XII в. с изображениями в Фонтевро, головы изображены в одинаковой, схематизированной и идеализированной манере. Это позволило говорить о них как о примере «величественной монотонности мертвецов» (*majestueuse monotonie des morts*)[[42]](#footnote-43). Отвратительная близость к реальности мимики папы должна поражать еще и потому, что она полностью контрастирует с тем, что можно было бы ожидать от изображения самого высокого лица того времени. Великолепная дорогостоящая гробница, выполненная в понтификальной традиции прославления из самых дорогих материалов с мраморным декором в стиле Космати, для которой по старому обычаю был найден и использован античный саркофаг, построена в готическом стиле, современном для Италии. Однако она совершенно не сочетается с реалистичными, но чрезвычайно неприглядными чертами Климента IV, от которого скорее можно было бы ожидать идеализированного лика[[43]](#footnote-44).

Здесь нам следует упомянуть об обычае курии бальзамировать папский труп. Бальзамирование, естественно, происходило сразу после смерти папы, дабы предотвратить разложение. Однако теснота похоронной церемонии позволяла подготовить тело только во время отдельного, интимного мероприятия в папских личных покоях сразу после cмертельного исхода. Этот ритуал был оставлен так называемым пенитенциариям и элемозинариям. В погребальном обряде XIV в. омовение, бальзамирование, завертывание в консервирующее полотно и облачение трупа в понтификальные одеяния входят в число обязанностей пенитенциариев[[44]](#footnote-45). Кстати, навыки бальзамирования у пенитенциариев и элемозинариев схожи с навыками у врачей. Как мы уже слышали, в консервации церковного государя участвовали и врачи. Ги де Шолиак, с которым мы уже встречались, сам объяснял, что получил свой метод бальзамирования у аптекаря Якобуса, «который готовил многих римских епископов (к похоронам)»[[45]](#footnote-46). Передача знаний от папского двора к французскому королевскому двору, о которой здесь идет речь, показывает, как техника погребальной маски могла распространяться через государственные границы и таким образом применяться в художественной сфере. Итак, мы видим в курии тот же подход, который уже встречался при королевском дворе. Наконец, в путеводителе XVII в. сообщается, что даже покрытие расплавленным воском после предварительного натирания определенными мазями позволяло сохранить лицо в неприкосновенности, и это, кстати, было принято в традиционной практике[[46]](#footnote-47). Здесь мы снова имеем указание на то, что в ретроспективе более позднего периода процесс создания посмертной маски сближается с процессом сохранения трупа.

Не так давно, в воскресный день 2001 г., в праздник Святой Троицы у всей мировой общественности был повод подивиться успешному бальзамированию тела папы. Глава церкви Иоанн Павел II по случаю беатификации папы Иоанна XXIII инициировал его эксгумацию и перенесение в собор Святого Петра. Ровно через 38 лет после кончины папы его тело перевезли в хрустальном белоснежном гробу (рис. 9) и выставили в центре площади. В это время Иоанн Павел II служил мессу, в течение которой он вспоминал о высокоуважаемом церковном деятеле. Папа, скончавшийся 3 июня 1963 г., был мумифицирован в ночь своей смерти в ходе шестичасовой процедуры профессором медицины Дженнаро Гольа. Личный врач папы позвонил профессору вскоре после восьми часов вечера. Незадолго до этого Анджело Джузеппе Ронкалли (так звали папу в миру) скончался в своей постели в папском дворце в возрасте 82 лет. Два часа спустя Гольа уже сидел перед дверью спальни. Ему еще предстояло набраться терпения: скульптор Джакомо Манцу находился рядом с папой, чтобы снять слепок лица для бронзовой посмертной маски. Гольа все еще мог видеть следы масла, которые скульптор оставил на лице. Профессор (*Рrofessore)* забальзамировал тело консервирующей жидкостью, рецепт изготовления которой он не раскрыл. Во время эксгумации Ватикан был поражен состоянием нетронутого тлением тела покойника. Несмотря на это, эксперты церковного государства покрыли кожу лица и руки трупа тонким слоем воска для постоянной экспозиции в стеклянном гробу. Однако под одеждой все тело нужно было покрыть более толстым слоем воска. Этот пример сложной церковной инсценировки, вероятно, дает нам лишь слабое представление о том, какие обстоятельства могли сопутствовать смерти церковного государя в XIII в. Несмотря на семь столетий, разделяющих эти события, бальзамирование Иоанна XXIII демонстрирует тот эффект, который могут произвести подобные церемонии возложения покойника и сегодня. В прошлые времена они, вероятно, имели еще большее значение. И наконец, мы снова сталкиваемся с традицией покрывать лицо воском, которое в случае с Иоанном XXIII подтверждает, что оно может позволить проявиться чертам лица – так что церемония выставления напоказ (*Ostentation*) королевы Анны Габсбург, королей и пап могла выглядеть именно так. Как знаменательно, что папа Иоанн XXIII представлен в той же манере и позе, что и его средневековые предшественники! Даже новое восковое покрытие на сохранившемся теле служителя Бога, кажется, несет в себе смысл. Слегка обиженный *Professore* не видел причин для покрытия тела воском – ведь оно прекрасно сохранялось в склепе на протяжении 38 лет. Гольа, вероятно, не вполне осознавал пресловутую «силу привычки» и важность незыблемых традиций Ватикана. Мне кажется, что здесь мы имеем дело с намеренным продолжением древнего обряда, суть которого следует видеть в попытках повысить ценность папского тела.

Давайте погрузимся в глубокое прошлое. Гробница, приписываемая в последние годы кардиналу Герардо Ландриани († 1445) в базилике Сан-Франческо в Витербо – в нескольких шагах от гробницы Климента IV – содержала фреску над саркофагом, изображающую церемонию похорон священнослужителя (рис. 10)[[47]](#footnote-48). Каменный гроб, который мы видим сегодня, представляет собой эрзац XVII в. Однако несомненно, что оригинальный саркофаг находился на том же месте; вероятно, на нем также была изображена погребальная фигура, похожая на фигуру папы Климента IV[[48]](#footnote-49). Таким образом, фреска и саркофаг находились в прямой зависимости друг от друга, роспись повторяла прежнее публичное возложение тела во время заупокойной мессы и являлась, так сказать, комментарием к погребальной скульптуре. Поэтому мы можем предположить, что погребальные статуи, – такие, как изваяние папы Климента IV, – на самом деле непосредственно связаны с телом, выставляемом во время погребальных церемоний.

Уже упоминалось, что литературные описания церемониала похорон, включая ритуал возложения тела у надгробных памятников, совпадают. Бальзамирование воском подтверждает это соответствие, создавая, так сказать, место стыковки между ними, что позволяло перенести черты лица с одного тела на другое (каменное). Это приводит к сопоставлению трупа, лежащего на земле, и надгробной статуи. Индивидуальное сходство объединяет их. Но как же тогда интерпретировать этих каменных двойников? Разве они не предпочли бы функционировать так же – если бы только это было возможно – как настоящий труп Иоанна XXIII, вечно покоящийся за бронированным стеклом? Предполагаемое использование посмертной маски для изготовления статуи, воспроизведение определенной ситуации, кажется, подтверждает это. Скульптура взяла на себя функцию выставленного напоказ трупа и увековечила его. Значение папы и церкви изменилось с XIII в. Сегодня *papa buono* в прозрачной усыпальнице скорее привлекает внимание паломников и верующих.

Но почему не были приукрашены фигуры Климента IV и Изабеллы Арагонской? Можно ли было свести к минимуму уродливость лежащей фигуры Климента IV, деформацию лица Изабеллы? Эти вопросы возникают с позиций современности, а не позднего Cредневековья. В этом эссе я попытался подчеркнуть значение тела определенных лиц. Папа считался наместником Христа, а высшие клирики – наместниками папы. Король (королева) был (а) «героем Средневековья», по выражению Жака Ле Гоффа[[49]](#footnote-50). Обе группы правителей считались добродетельными. В Средние века также существовало понятие, связывавшее добродетель с физической красотой. Кардинал Бозо, биограф папы Александра III (около 1159–1181 гг.), так описывает триумфальное возвращение папы в Рим в марте 1178 года: «Тогда все увидели его (папы. ⸻ *Д.О*.) лицо как лицо Христа, чье место Он занимает на земле»[[50]](#footnote-51). Но уродливые черты праведных людей и признаки их старения можно также расценить как проявление добродетели. Для Фомы Аквинского (1225–1274), например, стигматы святых, которые они получили в борьбе за христианскую веру, считаются не физическими увечьями, а знаками чести, ибо в раю эти следы на их воскресших телах будут свидетельствовать об особом статусе таких людей[[51]](#footnote-52). Поэтому не было ничего неприемлемого в том, чтобы выставлять умершего добродетельного человека с обезображенной внешностью, будь то труп или погребальная фигура, если верили в его выдающиеся моральные качества.

Агостино Паравичини Бальяни показал, насколько сильно смерть папы ввергала человечество в глобальный кризис того времени, гораздо сильнее, чем это мог бы сделать умерший король – ведь его гибель затрагивала весь мир, а не только одно королевство.

«Ужас, который вызывает смерть папы, уникален и ни с чем не сравним, он несет в себе универсальное послание. Если умирает папа, “каждый боится конца своей собственной жизни, страх пробирает до самых внутренностей”. [...] Если король умирает, одно королевство теряет главу. Но если папа умрет, весь мир потеряет своего отца», – пишет Паравичини Бальяни, цитируя великого итальянского учителя Церкви Петра Дамиани (†1072)[[52]](#footnote-53).

 Высказывания Дамиани, – это, конечно, высказывания человека своего времени, включенного в определенные обряды и обычаи. Именно по этой причине общие наблюдения Роберта Герца об обычаях смерти в начале прошлого века особенно показательны применительно к Средневековью:

«[...] Внутри определённого общества шок, вызванный смертью, существенно варьируется по своей интенсивности в зависимости от социального характера покойного [...]. Когда умирает лидер или высокопоставленный чиновник, настоящая паника охватывает всю группу»[[53]](#footnote-54).

По мнению Герца, смерть не только прекращает физическое существование, но в то же время разрушает социальную сущность, отпечатавшуюся в физическом индивидууме. Это спроецированное существо было конституировано обществом посредством обрядов посвящения, соразмерных социальной значимости покойного; его уничтожение равносильно святотатству.

«Общество с утратой человека не просто теряет одну из своих единиц; cкорее, его фундаментальный взгляд на жизнь, его собственное самосознание оказываются затронутыми»[[54]](#footnote-55).

Вот почему резкий уход папы должен был регулироваться с помощью ритуалов, «которые превращали биологическое событие в социальный процесс» – а значит, в процесс контролируемый – дабы справиться с вакуумом до избрания нового папы[[55]](#footnote-56). Виктор Тернер показал, до какой степени развитие литургии не соответствовало реальному устройству церкви[[56]](#footnote-57). Итак, пышное и помпезное возложение тела покойника свидетельствовало о соответствующем масштабе бедствия для верующих и церковной политики. Нельзя отрицать, что выставление трупа для публичного обозрения было частью похоронного ритуала. Но интересно также посмотреть, какие другие церемонии сопровождали его. Прежде всего, помпезная центральная часть всей погребальной церемонии, в рамках которой происходила кульминация обряда – это отпущение грехов. Именно к этому событию или к уже опущенному в землю телу покойника отсылают памятники[[57]](#footnote-58). Однако в тот же момент наиболее ярко проявлялась идея о вакансии апостольского престола и о его переходе от ушедшего преемника викария св. Петра к следующему. Сразу после смерти понтифика его личная свинцовая печать разбивалась, но папская печать с изображениями св. Петра и Павла передавалась новоизбранному главе Церкви. В том же смысле трактат Париса де Грасси о церемониальной смерти объясняет, что функции наместника Христа прекращаются со смертью папы и передаются коллегии кардиналов до новых выборов[[58]](#footnote-59). Точно так же закрытие лица папы в конце церемонии возложения тела следует понимать, как ритуал прощания с индивидом, примирение c ним, освобождающее место для преемника. Это также еще раз подчеркивает значимость лица. Ритуал похорон папы, существовавший, вероятно, с нач. XII в., со временем становился все более пышным, а в 1274 г. был введен обряд *novemdiale* (обязательного девятидневного траура), и подобные изменения шли рука об руку с процессом повышения ценности тела папы и самого папства. С этой точки зрения кризис верующих после смерти Папы вполне объясним, так как они сталкиваются с дилеммой: как примириться с потерей своего лидера и продолжить существование Церкви. Эти процессы легко считываются, но, как объяснил Герц, они были еще более сокрушительными для тех, кого они затрагивали.

Надгробная фигура папы не представляла понтифика, она являлась его вторым телом (изображением – *effigies*), как это было у королей, и она исполняла его обязанности во время междуцарствия, поскольку в момент смерти церковного государя институт папства передается кардиналам. Скорее, именно визуализация ритуала позволяла справиться с вакансией папского престола и тем самым демонстрировать преемственность Святого Престола и Церкви. Как бы парадоксально это ни казалось на первый взгляд, *фигура смерти* пропагандировала *продолжение существования*, поскольку она напоминала о церемонии, которая делала возможным преодоление кризиса. Таким образом, понятно, почему надгробная статуя могла быть изготовлена спустя годы после смерти папы. Именно по этой причине папская статуя могла носить тиару – важнейший папский знак отличия, несмотря на то, что на выставленном трупе фактически была только митра[[59]](#footnote-60). Это вполне объяснимо: ведь так же, как не была разбита печать Петра и Павла, так и знак Святого Престола не мог быть предан земле. Погребение ограничивалось захоронением литургического головного убора папы, символа его сана римского епископа. Надгробие же представляло собой символ непрерывной преемственности св. Петра и Церкви. Поэтому на центральной оси различных папских гробниц изображалась голова Петра, первого наместника Христа, или самого Иисуса.

Между тем сами надгробные памятники стали частью настоящего общественно-религиозного ритуала, о чем свидетельствуют чудеса, происходившие у папских гробниц. В этой связи переходы в поведении по отношению к выставленному напоказ трупу и его каменному двойнику были, по-видимому, плавными. Например, тело Климента IV († 29 ноября 1268 г.), начало творить чудеса в день смерти последнего:

«Народ, тронутый его святостью и его чудесами, стекался к его святому трупу (*sacrum cadaver*), чтобы увидеть, прикоснуться и поцеловать его»[[60]](#footnote-61).

Однако в случае с Григорием X (1271–1276), чудес, совершенных у гробницы в Ареццо, накопилось так много, что они были записаны на пергаментной табличке, которую повесили рядом с ракой[[61]](#footnote-62). Когда Мартин IV († 1285) умер в Перудже, чудесные исцеления происходили и во время его погребения в соборе. Впоследствии сама гробница стала местом чудес и даже привлекла внимание двух городов, которые вели переговоры о её перемещении как о престижном предмете[[62]](#footnote-63).

Эти процессы связывают с догмой о пресуществлении (1215), с чем я хотел бы согласиться[[63]](#footnote-64). Возможно, достоин внимания тот факт, что о первых индивидуализированных погребальных скульптурах в Италии мы узнаем только после Евхаристического чуда в Больцано и последующего введения праздника Тела Христова в 1264 г. В то время вера в конкретную телесность, по-видимому, ещё не была достаточно распространена среди верующих; однако она достигла своего пика после того, как было провозглашено, что на глазах и в руках священника, сомневавшегося в реальном присутствии Святых Даров, освящённая гостия превратилась в плоть и кровь, так что даже корпорал[[64]](#footnote-65) оказался пропитанным кровью.

БИБЛИОГРАФИЯ

ИСТОЧНИКИ

Acta Sanctorum, Propylaeum Maii: Daniel Papebroch, S. J. Conatus Chronico-Historicus ad Catalogum Romanorum Pontificum. Antwerpen, 1685.

*Argellata* *Pietro* Chirurgia.Venetiis, 1513.

*Cennino Cennini* Le livre de l’art ou Traité de la peinture par Cennino Cennini, mis en lumière pour la première fois avec des notes par le chevalier de G. Tambroni. Traduction, notes et éclaircissements de Victor Mottez, précédée d’une lettre d’Auguste Renoir (facsimile издания 1923). P., 1978 (1-е франц. изд. 1858; 1-е итал. изд. 1821).

Chronik von Colmar / Hg. v. Ph. Jaffé //MGH SS. Hannoverae, 1861. Bd. 17. S. 240–270.

*De Chauliac Guy* La Grande Chirurgie ... composée en l’an 1363 (Chyrurgia magna). P., 1890.

*Duchesne L.* (Hg.), Le liber pontificalis. P., 1886–1892. Bd. 1–2.

*Hyacinthus* De Nobilibus O.P., Handschriftliche lateinische Chronik von S. Maria in Gradis zu Viterbo. Verfaßt 1615.

*Matthaeus Parisiensis*. Chronica majora. / Ed. H.R. Luard. L., 1876. T. 3 (Rolls series. Vol. 57)

Duo rerum Anglicarum scriptores veteres, viz. Thomas Otterbourne et Johannes Whethamstede, ab origine gentis Britannicae usque ad Eduardum IV., e codicibus mss. antiquis nunc primus eruit Tho. Hearnius. Hg. v. Thomas Hearne. 2 Bde. Oxonii 1732, Bd. 1, 229.

*Pagel J. L.* (Hg.) Die Chirurgie des Heinrich von Mondeville (Hermondaville) nach Berliner, Erfurter und Pariser Codices zum ersten Male. /Berlin, 1892.

*Penicher L.* Traité des embaumements selon les anciens et modernes, avec une description de quelques compositions balsamiques et odorantes.P., 1699.

*Petrus Damiani* Die Briefe / Hg. K. Reindel. München 1983-1989. Bd. 1–3.

*Sabae sive Malaspinae* rerum sicularum, liber V, capitulum III, in: Muratori: Rerum Italicarum Scriptores, Bd. VIII, Milano 1726, Sp. 861.

*Sucquet J.-P.* De la conservation des traits du visage dans l’embaumement. P., 1862.

*Sucquet J.-P.* De l’embaumement chez les anciens et chez les modernes et des conservations d’anatomie normale et pathologique. Aurillac 1872.

*Sylvaticus Mattheus* Opus pandectarum medicine Matthei Sylvatici ... Cui accedit Simon Januensis,Venetiis 1540.

*Thomas von Aquin*. Summa Theologiae.

ЛИТЕРАТУРА

*Alexandre-Bidon D*. Le corps et son linceu // *Idem* À réveiller les morts. La mort au quotidien dans l’Occident médiéval. Lyon, 1993.

*Arasse D*. Saint Bernardin ressemblant:la figure sous le portrait // Atti del simposio internazionale Cateriniano – Bernardiniano. Siena 1982 . P. 311–332/

*Arasse D*. Fervebat pietate populus: art, dévotion et société autour de la glorification de Saint Bernardin de Sienne // Mélanges de l'École Française de Rome (Moyen-Âge et Temps Modernes). 1977. Vol.89. P. 189–263.

*Baron de Guilhermy F*. (éd.) Monographie de l’église royale de Saint-Denis. Tombeaux et figures historiques. P., 1848.

*Bauch K.* Die Anfänge des figürlichen Grabmals in Italien // Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz. 1971. Bd. 15. S. 227–258.

*Belting H*. Das Bild und sein Publikum im Mittelalter. Form und Funktion früher Bildtafeln der Passion. Berlin, 1981.

*Belting H*. Die Reaktion der Kunst des 13. Jahrhunderts auf den Import von Reliquien und Ikonen //Belting H. (Hg.), Il medio Oriente e l’Occidente nell’arte del XIII secolo (Atti XXIV Congresso Internazionale Storia dell’Arte 2). Bologna, 1982. P. 35–53

*Belting H*. Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst. München, 1990.

*Belting H*. Face and Mask. A Double History. Princeton, 2017 (1-е изд. 2013).

*Belting-Ihm С.* Imagines Maiorum // Reallexikon für Antike und Christentum. Stuttgart, 1996. Bd. 17. Sp. 995–1016.

*Bertaux É*. Le tombeau d’une Reine de France à Cosenza en Calabre // Gazette des Beaux-Arts, 1898. Sér. 3. Vol. 19. P. 265–276, 369–378.

*Büchsel M*. Die Entstehung des Christusporträts. Mainz, 2003.

*Büchsel M., Schmidt P*. (Hg.), Das Porträt vor der Erfindung des Porträts. Mainz, 2003.

*Castelnuovo E.* Portrait et société dans la peinture italienne. P., 1993 (1-е изд. *Idem.* Il significato del ritratto pittorico nella società // Storia d’Italia. 17 vol. Torino, 1973. Vol. 5/2. P. 1031–1094.

*De Wailly N*. Mémoire sur les variations de la livre tournois depuis le règne de Saint Louis jusqu’à l’établissement de la monnaie décimale. P.,1857.

*Didi-Huberman G*. Ressemblance mythifiée et ressemblance oubliée chez Vasari // Mélanges de l’École Française de Rome (Italie et Méditerranée). Rome 1994. T. 106. No 2. Р. 383–432.

*Didi-Huberman G.* Image-matrice. Histoire de l’art et généalogie de la ressemblance // *Idem* . Devant le temps. P., 2000. P. 59–83.

*Drerup H.* Totenmaske und Ahnenbild bei den Römern // Mitteilungen des deutschen archäologischen Instituts, römische Abteilung. 1980. Bd. 87. S. 81–129.

*Erlande-Brandenburg A.* Le tombeau de Saint Louis // Bulletin monumental. 1968. T. 126. P. 7–36.

*Erlande-Brandenburg A.* Le roi est mort. Genève, 1975.

*Falomir M*. Das höfische Porträt // Ibid. L. Campbell, M. Falomir, J. Fletcher, L. Syson (Hg.). Die Porträt-Kunst der Renaissance, Stuttgart 2008. S. 66–79.

*Faucon M*. Documents inédits sur l’église de la Chaise-Dieu // Bulletin archéologique du Comité des travaux historiques et scientifiques. P., 1884. P. 383–443, 413.

*Focillon H.* Art d’Occident. Le Moyen Âge roman et gothique. P., 1938.

*Gaier M., Kohl J., Saviello A.*  (Hg.) Similitudo. Konzepte der Ähnlichkeit in Mittelalter und Früher Neuzeit. München, 2012.

*Gardner A*. Princess among Prelates: A Fourteenth-Century Neapolitan Tomb and Some Northern. Relations // Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte. 1988. Bd. 23–24. S. 29–60.

*Gardner J.* The Tomb and the Tiara. Curial Tomb Sculpture in Rome and Avignon in the Later Middle Ages. Oxford 1992.

*Gay V.* Glossaire archéologique du Moyen Âge et de la Renaissance. P., 1928. T. 2.

*Gaucher-Rémond É*. Autoportrait et représentation de l’individu. Louvain-la-Neuve, 2016.

*Giesey R. E*. The Royal Funeral Ceremony in Renaissance France. Geneva, 1960.

*Giesey R. E*. Le Roi ne meurt jamais: les obsèques royales dans la France de la Renaissance. P., 1987.

*Ginzburg C*. Repräsentation – das Wort, die Vorstellung, der Gegenstand // Freibeuter. 1992. T. 53. S. 2–23.

*Ginzburg C*. Occhiacci di legno. Nove riflessioni sulla distanza. Milano, 1998.

*Ginzburg С*. À distance. Neuf essais sur le point de vue en histoire*.* P., 2001.

*Göller E* (Hg.) Die päpstliche Pönitentiarie von ihrem Ursprung bis zur ihrer Umgestaltung unter Pius V (Bibliothek des Kgl. Preuss. Historischen Instituts in Rom, Bde. 3, 4, 7, 8). 2 Bde. in je 2 Teilen. Rom, 1907–1911. Bd. I–1.

*Groebner V.* Who are you? Identification, Deception and Surveillance in Early Modern Europe. New York, 2007 (1-е изд. 2004).

*Harvey A., Mortimer R.* The Funeral Effigies of Westminster Abbey. Woodbridge, 2003(1-е изд. 1994).

*Herklotz I.* Das mittelalterliche Grabbild. Figürliche Grabmäler des 11. bis 15. Jahrhunderts in Europa. Berlin, 1976.

*Herklotz I.* «Sepulcra» e «monumenta» del medioevo. Roma, 1985.

*Herklotz I.* Paris de Grassis *Tractatus de funeribus et exequiis* und die Bestattungsfeiern von Päpsten und Kardinälen in Spätmittelalter und Renaissance // Skulptur und Grabmal des Spätmittelalters in Rom und Italien. Akten des Kongresses «Scultura e monumento sepolcrale del tardo medioevo a Roma e in Italia» (Rom, 4. – 6. Juli 1985). Wien, 1990.

*Hertz R.* Mélanges de sociologie religieuse et Folklore. P., 1928.

*Keller H.* Die Entstehung des Bildnisses am Ende des Hochmittelalters // Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte. 1939. Bd. 3. S. 227-365.

*Ladner G.B*. Die Papstbildnisse des Altertums und des Mittelalters. Città del Vaticano, 1970, 1984. Bd. 1–3.

*Le Breton G*. Essai historique sur la sculpture en cire // Précis analytique des travaux de l’Académie des Sciences, Belles-Lettres et Arts de Rouen. Rouen, 1894. P. 247–303.

*Le Goff J.* Héros du Moyen âge, le saint et le roi. P., 2004.

*Little Ch., Sauerländer W*. Set in stone. The Face in Medieval Culture. New Haven, 2006.

*Maines C.* (ed.) Contemporary Approaches to the Medieval Face. New York 2007 (special issue, Gesta. 46/2).

*Olariu D.* (éd.) Le portrait individuel. Réflexions autour d’une forme de représentation, XIIIe-XVe siècle. Bern, 2009.

*Olariu D*. Genèse de la représentation ressemblante de l’homme. Reconsidérations du portrait à partir du XIIIe siècle. Bern, 2014.

*Paravicini Bagliani A*. Medicina e scienze della natura alla corte dei papi nel duecento. Spoleto, 1991.

*Paravicini Bagliani A*. Der Leib des Papstes, München, 1997.

*Paravicini Bagliani A.* (éd.) Le portrait. La représentation de l’individu. Florenz, 2007. (Micrologus’ library. Vol. 17).

*Perkinson S*. The Likeness of the King. Chicago, 2009.

*Prost B.* Quelques documents sur l’histoire des arts en France d’après un recueil manuscrit de la bibliothèque de Rouen // Gazette des beaux arts. 1887. 2e période. № 35. Р. 322–330; № 36. Р. 235–242.

*Rollo-Koster J.* Communicating Unity during the Great Western Schism (1378-1417): Pierre Ameil and Papal Funerals // *Acta* ad archaeologiam et artium historiam pertinentia). 2020. T. 31. P. 113–129.

*Siebert M.* Totenmaske und Porträt. Der Gesichtsabguss in der Kunst der Florentiner Renaissance. Baden-Baden, 2017.

*Strand A. A.* Giacomo Grimaldis Bericht über die Öffnung des Grabes Papst Bonifaz’ VIII. (1605 // Römische Quartalschrift für christliche Altertumskunde und Kirchengeschichte. 1966. Bd, 61. S. 145–202.

*Syson L.* Zeugnis von Gesichtern, Gedenken an Seelen // L. Campbell, M. Falomir, J. Fletcher, L. Syson (Hg.). Die Porträt-Kunst der Renaissance, Stuttgart, 2008. S. 14-31.

*Turel N*. Living pictures: Rereading ‘au vif’, 1350-1550 // Gesta. 2011. T. 50/ 2. P. 163–182.

*Turner V.W.* Das Ritual: Struktur und Antistruktur, Frankfurt 2000 (1-е изд.: *Turner V*. The ritual process: structure and anti-structure. L., 1969).

*Von Heintze H.* Römische Porträts. Darmstadt, 1974 (Wege der Forschung. Bd. 348).

*Von Schlosser J.* Geschichte der Porträtbildnerei in Wachs. Ein Versuch // Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien, 1911. S. 171–258 (2-е изд.: *Von Schlosser J.* Tote Blicke. Geschichte der Porträtbildnerei in Wachs. Ein Versuch. Hg. von T. Medicus. Berlin, 1993. 180 S.)

*Warburg A.* Bildniskunst und florentinisches Bürgertum. Leipzig 1902.

*Wolf G.* Salus populi romani. Die Geschichte römischer Kultbilder im Mittelalter. Weinheim, 1990.

*Wolf-Dietrich L., Weppelmann S*. (Hg.), Fantasie und Handwerk. Cennino Cennini und die Tradition der toskanischen Malerei von Giotto bis Lorenzo Monaco. Ausst.-Kat. München, 2008.

СПРАВОЧНИКИ

Brockhaus-Enzyklopädie. 24 Bde. 19 Aufl. Mannheim, 1992. Bd. 17.

Encyclopaedia universalis / Éd. A. Aubry. 52 vols. 2 éd. P., 1995. Vol. 18*.*

Grand Larousse de la langue française. / Ed. L. Guibert, R. Lagane, G. Niobey. 7 vols. 2ème éd. P., 1989. Vol. 5.

Le Grand Robert de la langue française. / Éd. R. Alain et R. Paul. 2-ème éd. 6 vols. P., 2001. Vol. 5.

Meyers enzyklopädisches Lexikon. / Hg. G. Drosdowski. 32 Bde. 9 Aufl. Bd. 19. Mannheim, 1977. Bd. 19.

Shorter Oxford English Dictionary on Historical Principles / Ed. W. R. Trumble, A. Stevenson. 2 vols. 5th ed. Oxford, 2002. Vol. 2.

*Перевод с нем. С.И. Лучицкой*

**

*Рис. 1.* Состояние останков Людовика VIII при эксгумации. Рисунок Александра Ленуара, 1793 г.

**

*Рис. 3.* Изабелла Арагонская (cм. рис. 2).

Видны длинный острый нос, приподнятый уголок рта и заостренный подбородок.

*Рис. 2.* Изабелла Арагонская.

Надгробная статуя. Козенца,

кафедральный собор (деталь), до 1276 г.

Явно виден отек на правой

(с точки зрения зрителя) стороне.

|  |  |
| --- | --- |
| C:\Users\Boris\Desktop\Одиссей24\Рис.4.jpg*Рис. 4. Изабелла Арагонская (см. рис. 2). Видны смещённая вправо* от центральной оси нижняячелюсть и опухшая половина лица. | C:\Users\Boris\Desktop\Одиссей24\Рис.5.jpg*Рис. 5*. Надгробная скульптура. Сен-Дени, кафедральный собор (деталь) ок. 1275 г. |

**

*Рис. 6.* Пациент с типичным смещением уголка рта при отеке после травмы подбородка и нижней челюсти на левой стороне лица.

**

*Рис. 7.* Надгробная фигура Климента IV. Витербо, базилика Сан-Франческо (деталь).

**

*Рис. 8.* Надгробная Надгробная скульптура Климента IV., Витербо,

Сан-Франческо, не позднее 1271 г.

1. \* Это эссе представляет собой расширенную версию моей статьи «Körper, die sie hatten – Leiber, die sie waren. Totenmaske und mittelalterliche Grabskulptur», опубликованной в кн.: Quel corps? Eine Frage der Repräsentation / Hg. Hans Belting, Dietmar Kamper, Martin Schulz. München, 2002. S. 85–104. [↑](#footnote-ref-2)
2. О средневековом портрете см.: *Castelnuovo*.1993; *Büchsel, Schmidt*. 2003; *Büchsel*. 2003; *Groebner*. 2007; *Maines*. 2007; *Little, Sauerländer*. 2006; *Paravicini Bagliani*. 2007; *Perkinson*. 2009; *Olariu*. 2009; *Turel*. 2011: 163–182; *Gaier, Kohl, Saviello*. 2012; *Olariu*. 2014; *Belting*. 2017; *Gaucher-Rémond*. 2016. [↑](#footnote-ref-3)
3. Мифы, в которых мы имеем дело с принципом сходства, например, миф о Нарциссе, говорят сами за себя (*Овидий*. Метаморфозы. Кн. III, ст. 339 ff; *Филострат Старший*. Картины. Кн. 1. Гл. 23). Cм. также, напр.: *Ювенал*. Сатиры. Кн. III. Гл. VIII, ст. 1–40. Об античных источниках и литературе об античном портрете см. статью Кристы Бельтинг-Им: *Belting-Ihm.* 1996: 995-1016; Об истории римского портрета см. также: *Von Heintze*. 1974. [↑](#footnote-ref-4)
4. Тщательные формулировки основаны на признании того факта, что точные определения всеобщего понятия «портрет» очень изменчивы. Немецкое слово «Bildnis» (портрет) также имеет неопределенное значение. Cм. следующие дефиниции: *Meyers enzyklopädisches Lexikon* (S. 126): «Портрет – бюст, лицевое изображение человека (Brustbild, Gesichtsbild eines Menschen)»; *Brockhaus*. S. 380–382: «1. об.: граф. изобр., портрет человека, в том числе фотоснимок; исследование персонажа (1. allg.: bildl. Darst., Bildnis eines Menschen, auch photogr. Aufnahme; Charakterstudie.); 2. Изобразит. искусство: портрет, изображение человека в искусстве. В зависимости от образа человека той или иной эпохи портрет располагается между сверхиндивидуальным, социальным, индивидуально-физиогном. и психол. изображением (2. bildl. Kunst: Bildnis, künstl. Darstellung eines Menschen. Je nach dem Menschenbild einer Epoche ist das Bildnis zw. überindividueller, sozialer, individuell-physiognom. und psychol. Wiedergabe angesiedelt.)»; французский словарь *Le Grand Robert* (p. 986): «Изображение реального человека, и особенно его лица, в рисунке, живописи, гравюре (Représentation d’une personne réelle et spécialt., de son visage, par le dessin, la peinture, la gravure); рисунок, картина, гравюра... изображающие одного (или нескольких) человек с индивидуальными чертами (dessin, tableau, gravure … représentant un (ou plusieurs) être(s) humain(s) individualisé(s)..)»; французский словарь *Grand Larousse* (p. 4399): «Изображение кого-то средствами живописи, рисунка, скульптуры или фотографии (Image donnée de quelqu’un par la peinture, le dessin, la sculpture ou la photographie)». *Shorter Oxford English Dictionary* (p. 2291) дает среди прочих и сегодняшние дефиниции: «Изображение или силуэт человека или животного, главным образом лица или головы и плечей, созданные при помощи рисунка, живописи, фотографии и т. д.; подобие; вещь или человек, который представляет, символизирует или напоминает другую вещь или другого человека; изображение, представление, подобие (A representation or delineation of a person or animal, esp. of the face or head and shoulders, made by drawing, painting, photography, etc.; a likeness; a thing which or person who represents, typifies, or resembles another; an image, a representation, a likeness)». *Encyclopedia Universalis* (p.751–756)обращает внимание на трудности точной дефиниции. [↑](#footnote-ref-5)
5. Конечно, я знаю о разной степени схожести слепков, но предполагаю, что они узнаваемы. [↑](#footnote-ref-6)
6. См., напр., приложение в кн: *Gardner*. 1992: 172–175; Cм. также: *Giesey*. 1960: passim. Похоже, что в последнее время существование портретов позднего Средневековья время от времени признается. См.: *Syson*. 2008: 14; *Falomir*. 2008: 66. [↑](#footnote-ref-7)
7. О древнеримских посмертных масках см.: *Drerup*. 1980: 81–129; *Didi-Huberman*. 2000: 59–83. О средневековых восковых изображениях см. малоизвестное исследование, основанное на письменных источниках и проливающее свет на частое использование воска в Античности и Средние века: *Le Breton*. 1894: 247–303. [↑](#footnote-ref-8)
8. *Arasse*. 1982: 311–332; *Arasse*. 1977: 189-263; *Giesey.* 1960: 204. О посмертной маске см.: *Siebert*. 2017. Но о средневековой посмертной маске автор ничего нового не сообщает. [↑](#footnote-ref-9)
9. Обширный список литературы см. в кн.: *Didi-Huberman*. 1994: 383-432, примеч. 22–34. [↑](#footnote-ref-10)
10. *Von Schlosser*. 1911: 193; *Keller*. 1939: 261. Общий итог см. в кн: *Prost*. 1887: 322–330, 235–242. [↑](#footnote-ref-11)
11. *Le Breton*. 1894: 276: «за отливку в форме и отпечаток лица усопшего господина» («…pour avoir moulé et empreint le visage du dict feu seigneur…»). [↑](#footnote-ref-12)
12. «J’ordonne que la remembrance de mon visage et de mes mains soit faicte sur ma tombe en guise de mort.» *Keller*. 1939: 261. [↑](#footnote-ref-13)
13. *Cennini*. 1978. О Cennino Cennini см. также: *Löhr, Weppelmann*. 2008. [↑](#footnote-ref-14)
14. «A Dyne Raponde, marchant et bourgeois de Paris la somme de 160 fr. d’or pour une ymage de cire qu’il a fait faire de notre grandeur et mettre en un tabernacle devant S. Pierre de Luxembourg [in Avignon]». – Цит. в кн.: Gay. 1928 (cтатья «Effigie»). [↑](#footnote-ref-15)
15. *Warburg*. 1902; *Didi-Huberman*. 1994; *Siebert*. 2017: 88–94. Речь идет о чуде, которое произошло в 1251 г. во Флоренции. Художнику, писавшему для церкви *Santissima Annunziata* образ Богоматери, не удавалось передать ее черты. Измученный тщетными усилиями, он забылся сном, а когда очнулся, увидел представшую перед ним вживе Богоматерь (примеч. переводчика). [↑](#footnote-ref-16)
16. Сравним цены: в 1351 г. папа Климент VI заплатил в Авиньоне 24 су за вотивную статую своего племянника Гийома II де Бофора. В 1385 г. при Карле V 22 су были равны одному золотому франку. См.: *De Wailly*.1857. [↑](#footnote-ref-17)
17. *Faucon*. 1884: 413. [↑](#footnote-ref-18)
18. *Von Schlosser*. 1911:177 ff. Тему подхватил и продолжил Карло Гинзбург, пытаясь точнее определить статус этих *effigies* во французском обществе. *Ginzburg*. 1992: 2–23. См. также более понятную и отчасти более подробную франкоязычную версию статьи в кн. *Ginzburg*. 2001: 73–88; Итальянский оригинал опубликован в кн.: *Ginzburg*. 1998: 82–99. [↑](#footnote-ref-19)
19. О Симоне из Генуи см. введение в кн.: Paravicini Bagliani. 1991. О пояснениях Симона по поводу воска см.: *Sylvaticus.*1540: 179. [↑](#footnote-ref-20)
20. Джованни из Модены «Перенос тела св. Петрония». Фреска, созданная после 1408 г., находится в капелле Болоньини в базилике Сан Петронио в Болонье. [↑](#footnote-ref-21)
21. Авторы следующей книги (*Harvey, Mortimer*. 2003:41) ссылаются на текст Томаса из Оттерберна (*Otterbourne*. 1732: 229: «Cujus corpus per loca celeberrima, quae interjacent, à Pontefracto usque ad London deportatum fuit et ostensum ea pars saltem corporis, per quod cognosci poterat, facies scilicet ab ima parte frontis usque ad guttur.» – «Его тело несли через самые известные населенные пункты между Понтефрактом и Лондоном, и на всеобщее обозрение представлялась только та его часть, которую можно было идентифицировать, а именно лицо от нижней части лба до горла». [↑](#footnote-ref-22)
22. «Post hec Regina moritur, exenteratur, et venter eius sabulo et cineribus impletur. Post hec facies eius balsamo linitur, totumque corpus eius panno cereo circundatur, ac sericis vestimentis induitur preciosis. Caput eius albo serico peplatur, et corona sibi superponitur deaurata. Post hec in arcam, ex fago peroptime factam, supina, manus super pectus positas, imponitur, et ferreo clauditur instrumento. His expletis, in Basileam cum equis quadraginta ducitur, et ut credebatur, cum pecunia copiosa. Fuerunt autem in comitatu suo fratres Predicatorum 2, Minorum 2, et dominae quas tres currus ducere potuerunt, adiunxerunt autem se eis homines circiter quadringenti. Rex autem mandavit episcopo Basiliensi, ut reginam defunctam solenniter sepeliret. Episcopus clericos regulares et seculares invitavit Basileam. Convenerunt igitur circiter mille ducenti, qui omnes candelas in manibus habebant et regine in processione cum ornato (1281 Mart. 20) precioso solenniter occurrerunt, et ad maius monasterium pertulerunt. Tribus episcopis ibidem divina celebrantibus, regine corpus in tumba positum erigitur, et omnibus presentibus ostenditur, et post missam deponitur et per abbates ad fossam tumuli deportatur et cum fletu nobili sepelitur. […]» ⸻ Chronik von Colmar.1826 : 253. [↑](#footnote-ref-23)
23. «Corpus autem defuncti regis fecerunt multo sale condiri, et in abbatia illa viscera tumulantes, relinquum corpus linteaminibus ceratis coriisque taurinis jusserunt involvi...» Цит. по кн.: *Erlande-Brandenburg*. 1975: 30, примеч. 2; Aвтор опирается на Мэтью Пэриса: *Matthaeus Parisiensis*. 1876: 116–118. [↑](#footnote-ref-24)
24. «Das Tagebuch von Druon» издан в кн.: Baron de Guilhermy. 1848: 55–83. Рисунок Александра Ленуара находится в музее Лувра (cabinet de Dessins, Album Lenoir RF 5282 fol. 14 (cl. Mus. nat.). [↑](#footnote-ref-25)
25. *Alexandre-Bidon*. 1993: 190, 198, 203 [↑](#footnote-ref-26)
26. *Erlande-Brandenburg*. 1975:19. О Бланке Наваррской см.: *Alexandre-Bidon*. 1993:203. [↑](#footnote-ref-27)
27. *De Chauliac*. 1890. tract. VI, doct. I, cap. VIII: «De facie tenenda detecta, usque ad octo dies, in quibus corpora consueverunt alterari et putrefieri … .» [↑](#footnote-ref-28)
28. *Pietro Argellata*. 1513, lib. V, tract. XII, cap. III, f. 108v: «Et ego dico quod iste modus non debet fieri in summo pontifice quia manus et pedes debent viederi et similiter facies.». [↑](#footnote-ref-29)
29. Цит. по кн.: *Paravicini Bagliani*. 1997: 136. Оригинал текста см. в кн.: *Pagel.* 1892: tract. III, doct. I, cap. 7.: «Et istorum corporum praeparandorum tres sunt modi, quorum quaedam pauca aut nulla praeparatione corruptionis praeservativa indigent sicut pauperum et quorundam divitum, infra tres dies in aestate aut infra quattuor in hieme debeant sepeliri. Alia sunt quae praeparatione indigent, sicut homines mediocris status, ut milites et barones, alia facie discooperta, sicut reges et reginae, summi pontifices et praelati.» [↑](#footnote-ref-30)
30. См. о техниках бальзамирования французских регентов: *Erlande-Brandenburg.* 1975: 27–31. [↑](#footnote-ref-31)
31. Cм., напр., *Gardner*. 1992: 174; *Giesey*. 1987: 306. [↑](#footnote-ref-32)
32. *Элемозинарий* (лат. elemosinarius) – должность раздатчика милостыни в [Римско-католической церкви](https://bigenc.ru/c/rimsko-katolicheskaia-tserkov-f98639), а также при дворах европейских монархов. *Пенитенциарий* – священник, исповедующий кающихся в особых случаях по поручению римского папы или епископа. *Примеч. переводчика*. [↑](#footnote-ref-33)
33. *Gardner*. 1992: 173–4; в этой работе Гарднер принял точку зрения, которую он уже сформулировал в кн.: Gardner. 1988: 29–60, особенно 47ff. Более тщательно я исследовал эту погребальную скульптуру в кн.: *Olariu.* 2014: 269–278. [↑](#footnote-ref-34)
34. *Malaspina*. 1726: Sp. 861. «[…] Sed instante hyeme, uxor ipsius Philippi filia Regis Aragonum […] volens sub Marturanensi civitate super execrescentem pluvialibus imbribus fluvium utero gravido pertransire, praesumta quadam virili audacia pereundi, equo corruit procumbente de sella; previa tum multitudine militum occurrente submersa non extitit, sed propter metum casus offensa lethaliter, et in ipso casu confracta, laesusque fuit uterus, antequam perveniret ad lucem, et offensus graviter partus nondum a maternis visceribus segregatus. […] Quapropter Cusentiam civitate semiviva traducitur, ubi tandem masculino abortivit in partu. Nam viro cum multitudine quorum Procerum convalescentiam eius sibi studiosus expectante vel mortem, Regina ipsa demum persolvit quod a natura receperat post abortum, et cum partu, quem a maternis visceribus casus violentia secuerat non completum, in majori tumulatur Ecclesia Cusentina. […] Fit sibi sepultura perpulchra digna memoria, materiae ac artis concertatione glorifica; […]». [↑](#footnote-ref-35)
35. *Bertaux*. 1898: 265–276, 369–378. [↑](#footnote-ref-36)
36. *Gardner*. 1992: 173–174; *Gardner*. 1988: 47ff. О химическом анализе см.: *Martelli*. 1950: 9–22, 14–15. [↑](#footnote-ref-37)
37. Той же точки зрения придерживались другие исследователи. См.: *Erlande-Brandenburg*. 1968 :7–36; *Erlande-Brandenburg*. 1975: 169-170; *Bauch*. 1971: 227–258, 252. [↑](#footnote-ref-38)
38. Ср. *Martelli*. 1950: 10. Мартелли нашел остатки краски на скульптуре. [↑](#footnote-ref-39)
39. *Herklotz*. 1985: 104, 143, 164–170; *Bauch*. 1971: 238ff.; *Bauch*. 1976 L*adner*. 1970: 143–165; *Gardner*. 1992: 36–37; *Keller*. 1939: 277ff. [↑](#footnote-ref-40)
40. *Herklotz*. 1990: 217–248, 231. [↑](#footnote-ref-41)
41. *Strand*. 1966: 145–202, 193. [↑](#footnote-ref-42)
42. *Focillon*. 1938: 232. [↑](#footnote-ref-43)
43. О повторном использовании античных саркофагов для папских гробниц см.: *Herklotz*. 1985: passim*.* [↑](#footnote-ref-44)
44. Речь идет о церемониале захоронения, описанном Пьером Амейлем в 1385–90 гг. *Rollo-Koster*. 2020: 113–129. Cм. также: *Paravicini Bagliani.* 1997; 135ff; *Göller*. 1907–1911: 143ff. «[...] debent omnes penitentiarii [...] corpus [...] lavare et cum pannis stuppe vel bombace et aliis, que necessaria fuerint, se aptare [...] postmodum involuto corpore in munda syndone [...]» (*Göller*. 1907–191: 145–6). [↑](#footnote-ref-45)
45. *De Chauliac*. 1890: tract. VI, doct. I, cap. VIII: « […] ut dicebat Jacobus apothecarius, qui multos Romanos pontifices praeparaverat […] » [↑](#footnote-ref-46)
46. *Penicher*. 1699 : 114, 193–94; см. также: *Sucquet*. 1862; *Sucquet*. 1872. [↑](#footnote-ref-47)
47. Фреска удалена. Мне пока не удалось определить ее нынешнее место хранения. О фреске см.: *Herklotz.* 1990. [↑](#footnote-ref-48)
48. *Ladner*. 1970: 195–205; *Gardner*. 1992: 70–72. [↑](#footnote-ref-49)
49. *Wolf*. 1990: 74–78 (см. главу «Vicarius et Imago Christi»). *Le Goff*. 2004. [↑](#footnote-ref-50)
50. *Duchesne*. 1892 : 446: «... oculos omnium vultum eius intuentes tamquam vultum Iesu Christi cuius vices in terries gerit...» [↑](#footnote-ref-51)
51. *Thomas Aquinas*. Summa Theologiae: III q. 54, a. 4, respondeo. [↑](#footnote-ref-52)
52. Текст Дамиани (*Petrus Damiani*. 1989: 190, 192). Цит. по кн.: *Paravicini Bagliani*. 1997: 22). [↑](#footnote-ref-53)
53. *Hertz.* 1928: 81. [↑](#footnote-ref-54)
54. *Hertz*. 1928: 84. [↑](#footnote-ref-55)
55. *Ginzburg.* 1992: 8. [↑](#footnote-ref-56)
56. *Turner*. 2000. [↑](#footnote-ref-57)
57. *Paravicini Bagliani*. 1997:159–60; *Herklotz*. 1990: 229. [↑](#footnote-ref-58)
58. *Herklotz*. 1990: 231. [↑](#footnote-ref-59)
59. *Herklotz*. 1990: 231. [↑](#footnote-ref-60)
60. Cм. *Hyacinthus*. 1615. Этот текст частично опубликован в кн.: Propylaeum ad Acta Sanctorum. 1685: 2, 54\*. «Indeque populi ejus sanctitate ac miraculis moti ad ejus sacrum cadaver visendum tangendum et deosculandum confluere.“ Текст цитируется в кн.: *Ladner*. 1970: 154–155. [↑](#footnote-ref-61)
61. *Ladner*. 1970: 174, 1753 [↑](#footnote-ref-62)
62. *Paravicini Bagliani*. 1997:140–41. [↑](#footnote-ref-63)
63. *Belting*. 1982: 35–53; *Belting*. 1981: passim; *Belting*. 1990: passim*; Ginzburg*. 1992: 19 f. [↑](#footnote-ref-64)
64. В литургических ритуалах католической церкви корпорал (лат. Corporale) – квадратное полотно, которое раскладывается на алтаре во время Евхаристической литургии и на котором на протяжении всего служения находятся патена с гостиями и чаша с вином. Обычно оно изготавливается из белого льняного материала. Название происходит от латинского Corpus Christi – Тело Христово. *Примеч. переводчика*. [↑](#footnote-ref-65)