

**Воробьева Евгения Кристина Даниловна**, магистр исторических наук, стажер-исследователь Лаборатории медиевистических исследований. НИУ «Высшая школа экономики», Россия, Москва, ул. Старая Басманная 21/4, 105066. eugenie.vey@gmail.com

**Vorobeva, Evgeniia Kristina Danilovna**, MSt in History, intern researcher in the Center for Medieval Studies, National Research University “Higher School of Economics”, Staraia Basmannaia ul., 21/4, 105066 Moscow, Russian Federation. eugenie.vey@gmail.com

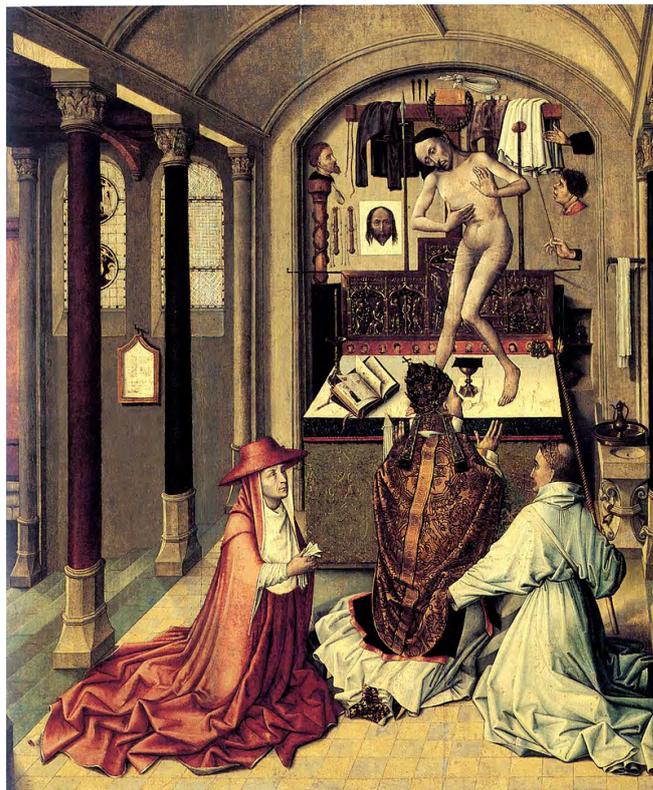
## ЛИЦО В СРЕДНЕВЕКОВОЙ КУЛЬТУРЕ ЗАПАДА И ВОСТОКА. МЕЖДУНАРОДНАЯ КОНФЕРЕНЦИЯ MICROLOGUS. 4–5 ИЮЛЯ 2019 Г., САНКТ-ПЕТЕРБУРГ

## THE FACE IN MEDIEVAL CULTURE. EAST AND WEST. MICROLOGUS INTERNATIONAL CONFERENCE. 4–5 JULY 2019, SAINT PETERSBURG

В Петербурге в здании галереи на площади Искусств в течение двух дней привычное собрание полотен пополнилось целой коллекцией портретов — лиц прямиком из Средневековья, Ренессанса и из современной академии, лиц ныне живущих людей и лиц людей дней давно минувших. Нынешняя конференция *Micrologus* и была посвящена лицу и различным связанным с ним аспектам в Средневековой культуре Запада и Востока. Ее по праву можно назвать многоликой — представленные доклады отличались многообразием тем и подходов, сами докладчики прибыли в город Петра из самых разных стран, а возможной эту встречу сделали совместные усилия организаторов конференции: Фонда «Новое искусствознание», Международного общества изучения латинского Средневековья (SISMEL, Флоренция), Международного объединения академий наук (UAI, Брюссель) и Лаборатории медиевистических исследований Национального исследовательского университета «Высшая школа экономики».

«Лицо» как тема конференции вовсе не является маргинальной — наоборот, она продолжает предыдущий цикл встреч, которые в некотором роде пытались собрать тело средневекового человека, в самом широком смысле, начиная с его понятия о телесности и завершая телом в наименее его телесном воплощении. Так, на ежегодных конференциях *Micrologus* это тело уже получило многие свои части, например, такие как «Рука», «Сердце», «Кровь», «Кожа» и «Конечности». В этом году, можно смело сказать, оно, наконец, обрело свое «Лицо» благодаря стараниям неформальной группы единомышленников, тесно связанных с давним названием форуму журналом *Micrologus*. Возникший в 1993 г. по инициативе Агостино Паравичини Бальяни, журнал обратил внимание научного сообщества на проблематику тела, а ежегодные одноименные конференции стали отличной площадкой как для введения этой темы в научный оборот, так и для синтеза оптик различных направлений поиска. Множественность точек зрения сделала это начинание поистине междисциплинарным: среди объединивших свои усилия в этом русле исследователей можно встретить антропологов (Жан-Клод Шмитт и Мишель Пастуро), историков схоластики (Тициана Суарес-Нани и Ален Буро), филологов (Чарльз Бернетт и Франческо Санти), историков медицины (Кьяра Кришани, Эмилио Монтеро-Картелье, Майкл МакВо и Даниэль Жакар), историков географии (Патрик Готье-Дальше), историков астрологии (Никола Вейль-Паро, Жан-Патрис Буде) и алхимии (Микела Перейра), а также историков искусства (Мишель Спизер и Жан Вирт). Поэтому не должно удивлять, что конференции, следующие духу журнала, сделали возможной многоплановую реконструкцию “тела” и дискурсов о нем. При этом диапазон тем не ограничивается одной проблематикой тела: так, в различные годы конференции были посвящены и проблематике тишины, гармонии, солнца и луны, различным аспектам бытования наук в средневековом обществе.

Такой же тщательной реконструкции подверглось в этом году и лицо. Безусловно, нельзя сказать, что результатом двухдневного заседания стал “фоторобот” средневекового лица, но это, как кажется, задача из невозможных. Скорее уместен вопрос — сколько лиц было у средневекового Человека? Какими они были? И вот, в стремлении ответить на эти вопросы, исследователям довелось посмотреть на лицо в диахроническом и в синхрониче-



**Илл. 1. Робер Кампен. Месса св. Григория. 1440. Королевские музеи изящных искусств, Брюссель**

ском срезе, хронологически охватив почти весь период “долгого Средневековья” и расширив его географию от Запада до Ближнего Востока, Индии и Японии. Если обратиться к географии самой конференции, то в России собрание *Micrologus* проводится не впервые — форум, посвященный идеям гармонии в средневековых культуре и обществе, также состоялся в России. Как кажется, для этого есть и хорошие основания, и плодородная почва — на протяжении многих лет в российском академическом сообществе действуют близкие по идеям и подходам к конференциям *Micrologus* проекты и группы. Это и группа «Власть и общество» под руководством Н. А. Хачатурян (МГУ), и ежегодные посвященные Ренессансу конференции, организуемые Л. М. Брагиной (МГУ), и проекты Сектора истории Средних веков и Группы исторической антропологии и истории повседневности Института всеобщей истории РАН, и международный форум «Актуальные проблемы теории и истории искусства». Более того, если и впрямь «...Запад есть Запад, Восток есть Восток, и с мест они не сойдут...», то откуда еще смотреть в оба направления как не из России, которая вот уже на протяжении нескольких сотен лет пытается решить вопрос о своей принадлежности к одной из этих частей света<sup>1</sup>.

\* \* \*

**Жан Вирт** открыл конференцию своим докладом, в котором он поделился своими размышлениями об изображениях лица в фас, в три четверти и в профиль в средневековом искусстве. К этой теме исследователи обращались уже не раз: так, например, в своем труде 1973 г. М. Шапиро [3] наделял профиль и фас фиксированными значениями и даже связывал их с определенными местоимения «я» и «он». По замечанию Ж. Вирта, в отличие от живописи, скульптура способствовала более разнообразному взгляду на человеческое лицо, позволяя одновременно взглянуть на него и вполоборота, и фронтально. Так или иначе, в обоих случаях положение головы и лица могло служить выразительным средством. Более того, положение лица в пространстве позволяло поддерживать зрительный контакт со зрителем. Несмотря на это, фронтальное изображение лица встречается достаточно редко и в основном в предметах культа или различных украшениях-масках, таких как рожицы на капителях романских колонн или шила-на-гиг. Порой фас и прямой взгляд, устремленный на зрителя, были призваны впечатлить и поразить. Профиль же, как правило, вплоть до появления светских портретов, использовался для изображения грешников, подлецов и людей низкого происхождения, не играющих никакой роли в рассказываемом сюжете. Отвернутое лицо почти не встречалось и, например, на некоторых полотнах, где сюжет вынуждал поместить персонажа спиной, допустим, при отправлении мессы и колено-преклоненном положении перед алтарем, голова изображалась по меньшей мере в профиль — так, чтобы лицо было видно и не терялась связь со зрителем (Илл. 1). Самым же частотным положением лица неспроста становится оборот в три четверти, который позволял наибольшую свободу при изображении сюжетных композиций. Таким образом, три четверти оказывается базовым принципом передачи сюжета на изображении, он представлял наиболее полный взгляд на лица персонажей и при этом позволял добавить динамики композиции, обусловить координацию персонажей на полотнах, создать иллюзию трехмерности изображаемого пространства. Потом, когда в течение XIII в. начинают появляться и другие способы его передачи, появляется перспектива, художники начинают все чаще вводить и профиль, и фас на своих полотнах и все меньше держаться за три четверти.

О том, как было принято изображать лицо в Индии вплоть до XV в., рассказал **Александр Бабин**. Индийское изобразительное искусство было тесно связано с двумя религиозными традициями — буддизмом и джайнизмом. При этом оба философских подхода объединяет их отход от поклонения богу и пристальное внимание к процессу совершенствования человеческих разума и природы. Возможно, это обусловило и то, что на протяжении довольно длительного времени ни Будда, ни Джайна — оба из которых достигли просветления — не получали антропоморфных изображений и обозначались символами. При этом человеческие тела в это время могли изображаться и в профиль, и в фас, и в три четверти, и даже со спины. Когда же Будда начинает изображаться как человек, то это либо фронтальное положение в пространстве, либо три четверти, но не в профиль — профиль соотносился с неполнотой и несовершенством. Так в скульптуре вырабатывается определенная модель, которая

впоследствии переходит и в живопись, которая, однако, рассматривалась как стоящая ниже скульптуры, как отображение отображения. Тем не менее в живописи XII в. главенствует общий принцип равнения на скульптуру, а изображение фигур и лиц в три четверти крайне популярно, так как отвечает требованиям нарратива. При этом Будда и бодхисаттвы все так же не изображаются в профиль и лишь в крайнем случае — со спины. В отношении остальных человеческих лиц тоже предпочтение отдавалось либо трем четвертям, либо фасу. Профиль оставался уделом зверей, люди же сохраняли некоторую полноту человеческой формы и определенную степень контакта со зрителем — которая терялась при изображении в профиль. Что касается джайнизма, то самый ранний дошедший до нас и содержащий миниатюры манускрипт относится к XI в. и следует буддийским традициям изображения. Однако с XIII в. начинает выделяться тенденция изображения человеческих лиц в три четверти при фронтальном расположении глаз (Илл. 2). Так как оба глаза оказывались видны, то это даже породило в определенный момент спекуляции о том, не может ли это быть изображением очков. При этом фас становится отличительной чертой уже достигших просветления. Так, Джайна до просветления изображался в три четверти, а по его достижении — в фас. Звери же почти повсеместно изображаются в профиль, исключение составляют лишь встречающиеся львиные морды в три четверти. Переломный момент в отношении к профилю наступает с приходом XVI в. и установлением империи Великих Моголов — теперь профиль становится доминирующим модусом изображения человеческих лиц. Но тут речь уже и о другой религиозной традиции.

В Японии отношение к фасу и профилю в портрете тоже различалось, более того, сама идея портрета представляла нечто совершенно отличное от западной традиции. Эту разницу **Евгений Штейнер** показал на примере легенды о богине Аматэрасу — из пещеры ее выманивали зеркалом, в котором богиня будто бы усмотрела кого-то другого. Так, докладчик ввел присущую японской культуре идею видеть в себе кого-то другого, постоянную возможность, взглянув в зеркало, узреть кого бы то ни было, но не самого себя. Если пойти дальше, то можно обратиться и к символу энсо — идее пустого зеркала, круга как символа совершенства. То есть, можно говорить об идеале отрицания себя и обезличенности. И созвучный со строками А. Блока «сотри случайные черты» принцип так и довел над изображением лиц в японском изобразительном искусстве с XII вплоть до XIX в.: лицо оказывалось почти пустым, так были малы изображаемые черты лица. При этом эти черты были предельно обобщенными и, например, могли быть описаны как «глазки — щелки, нос — крючком». Так, на полотнах Утамаро (Илл. 3) девушки, почитаемые за красавиц, ничем не отличаются друг от друга — это вполне могло бы быть одним лицом, изображенным с разных ракурсов. Однако такой подход применялся, как правило, при изображении высокопоставленных и знатных особ. Когда дело доходило до простого люда, лица получали совершенно иное воплощение — тут находилось место и гротеску, и эмоциям, частыми становились изображения в профиль с открытым ртом и обнаженными зубами. В случаях с иностранцами действовал схожий принцип, с той лишь разницей, что они изображались красными с красными во-



Илл. 2. Поклонение Паршванатхе. Фолио из джайнского текста Грамматики санскрита Хемачандры. XII в.



Илл. 3. Утамаро. Три знаменитые красавицы. Конец XVIII в. Музей искусств, Токио

лосами и с преувеличенными чертами. Тем не менее даже в этих случаях об индивидуальности отдельных лиц говорить не приходится. Тот же подход распространялся и на театр-кабуки, где лица прятались либо за маской, либо за плотным гримом — не оставляющими места индивидуальности, а эмоции и положение передающими посредством определенным образом нанесенных цветных линий. В итоге, как уже можно догадаться, жанр светского портрета не получил своего развития в Японии и уж тем более был чужд индивидуализации. Так, портреты выдающихся мужей были лишь изображением «подобия», — жанр, появившийся в период Камакура — а при их написании художников мало заботили индивидуальные черты изображаемого на нем человека. Несколько иначе обстояло дело с пришедшим в XIV в. из Китая портретом религиозным, который был призван передать сущность и реальность (но не эмоции). Однако у этого была своя прагматика, связанная с верой в реинкарнацию, — портрет служил в некотором смысле удостоверяющим личность документом. Нельзя сказать, что жанр автопортрета всецело отсутствовал в японском изобразительном искусстве — пример тому Сэсю Тоё, автопортрет которого дошел до наших дней, однако скорее автопортретом художника было принято считать написанный им пейзаж. Именно пейзаж, как кажется, как нельзя лучше отражает истинное лицо человека — отражает его отсутствие.

Вопрос зубов был принципиальным не только для японской традиции живописи, но и для западноевропейской. О том, как и когда лицо могло изображаться «зубастым», и как эти принципы претерпевали трансформацию в течении веков, рассказал **Валентино Паче**. Начиная с Античности и в ранние Средние века обнаженные зубы никак нельзя было увидеть на лицах уважаемых и почитаемых людей — зубы являлись маркером людей низких по происхождению и моральным качествам, нечестивых или же вообще самой нечистой силы. Поэтому изображения пап, святых и императоров ничего не могут рассказать

об их зубах, кроме того, что их не подобало показывать. Так, даже если рот изображался приоткрытым или улыбающимся — зубы никак не обозначались. Однако со временем ситуация постепенно начала изменяться. Так, например, среди скульптур собора в Наумбурге можно найти скульптурное изображение одного из донаторов с явно видимыми зубами — спонсор был городским судьей, славившимся своей жесткой приверженностью отправлению правосудия. Возможно, некоторую роль тут могло играть изображение античных героев, которые были жестоки в сражениях, с зубами. Как, например, одна из недавно найденных бронзовых статуй «Воинов из Риаче» (Илл. 4), которая, возможно, изображает Тидея. Однако в течение XIII в. «зубастые» лица начинают появляться и среди прочих скульптур в храмах — зубами наделяются не только маски, но и ангелы (кафедральный собор в Реймсе, кафедральный собор в Бамберге), и пророки (например, пророк Даниил в кафедральном соборе Сантьяго-де-Компостела (Илл. 5)): они улыбаются или смеются. Таким образом, в некотором роде это уже можно назвать исследованием мимики, почти натуралистичным. Однако эти скульптуры, как правило, находились в таком положении, что при обычном взгляде зубы не были заметны — в этом могли играть роль как высота расположения, так и ракурс, с которого статуи были видны зрителям. Так же случилось и с так называемым «рыцарем из Магдебурга» — небольшая полоска зубов видна только при чрезвычайно пристальном рассмотрении. Интересным случаем, однако, является бюст из Равелло, который предположительно изображает жену богатого купца и призван показать ее во всей красе — сквозь слегка приоткрытые губы у женщины видны зубы. Более того, римские парадные бюсты, на которые со всей очевидностью равнялся художник, изображали спокойные, лишённые эмоции и зубов лица. Тем не менее уже к XIV в. интерес к человеческому телу достигает больших масштабов и даже на полотнах Джотто Мадонна начинает «показывать зубы», так же как и Христос на полотнах того же Беллини. Все это сопровождается и проработанной мимикой, богатым выражением лиц. А, например, пор-



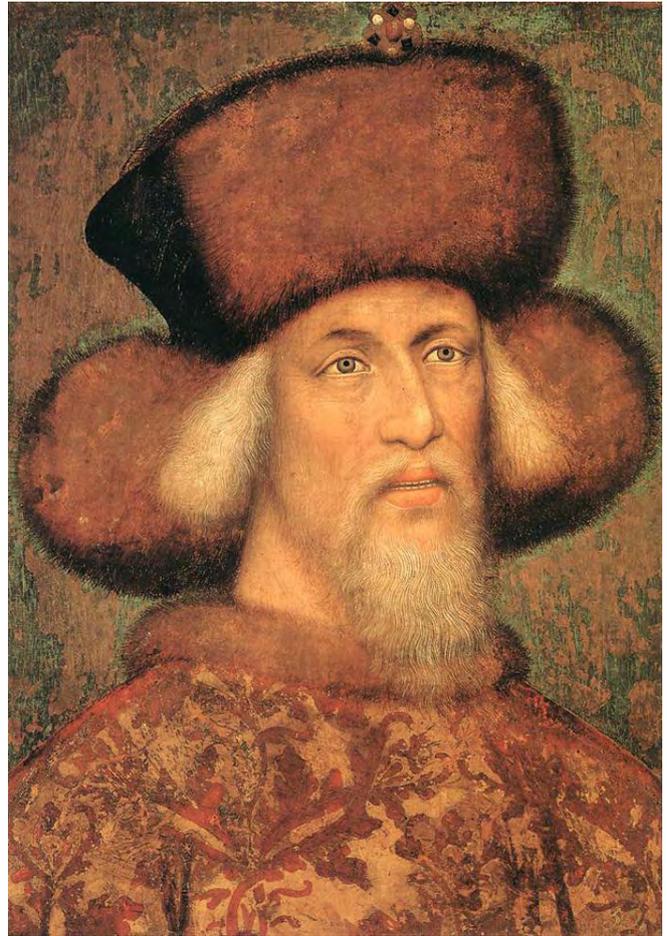
Илл. 4. Воины из Риаче. Середина V в. Национальный музей Великой Греции, Реджо-ди-Калабрия



Илл. 5. Скульптурное изображение пророка Даниила. Конец XII в. Сантьяго-де-Компостела

трет Сигизмунда I Люксембурга (Илл. 6) так и вовсе поражает двумя рядами белоснежных ровных зубов, которые сохранились даже при чеканке медалей по его образцу — возможно, все дело в том, что у него были прекрасные для своего времени зубы, которые обращали на себя внимание современников. Так или иначе, история изображения зубов на лицах почитаемых людей пробила себе дорогу, и отныне можно было не скрывать белоснежные, или не очень, улыбки и оскалы.

Многое сказать о лице и его обладателе могли не только зубы, но и борода — ее наличие или отсутствие. Как отметил **Микеле Баччи**, говорить о бородах в столице Петра I — самого рьяного противника бород в истории — требует немало мужества. Однако это напрямую отсылает к тому, что бороды выступали как своего рода маркер принадлежности к определенной социальной или религиозной группе (Илл. 7). То есть борода была призвана не только подчеркнуть маскулинность своего обладателя, но и



Илл. 6. Антонио Пизанелло (предположительно). Портрет Сигизмунда I Люксембурга. 1433. Музей истории искусств, Вена



Илл. 7. Общая фотография всех участников конференции с бородой. Фоторепортаж Тимофея Кормилицына



Илл. 8. Монета с изображением императора Ираклия и его сына Ираклия-Константина. 629–631

позволяла распознать социальную, профессиональную и религиозную идентичность лица, ее носящего. Лишение бороды могло восприниматься подобно кастрации, будто бы борода — часть тела, и как разрушение идентичности. Поэтому не удивительно, что вопрос о бороде имел большое значение в средневековом христианском мире. Христианский дискурс во многом диктовал то, как должен выглядеть мужчина. Длинная борода воспринималась как неотъемлемая часть образа и подобия божьего, могла предполагать духовное превосходство и соответствовала аскетическому образу жизни. Именно поэтому св. Иероним порицал тех, кто посредством отращивания бороды стремился создать видимость аскетичной и духовной жизни. В итоге в христианской иконографии сложились относительно устойчивые модели: монахи изображались с аккуратно подстриженными бородами, миряне же более или менее гладко выбритыми. При этом отсутствие бороды ассоциировалось в первую очередь с римской традицией, в которой оно подчеркивало отличие римлян от варваров-язычников, а также являлось отличительной чертой политиков и выдающихся мужей (например, Цезарь или Александр Македонский). В дальнейшем, при всем расхождении восточной и западной ветвей христианства, в латинском мире борода начинает, отчасти в русле римской традиции, восприниматься уже не только как связь с язычеством, но и как символ порока, в результате чего борода у священников оказывается неприемлемой. В восточнохристианском мире византийские императоры, с оглядкой на римское наследие, продолжают традицию бритья бороды. Впервые изображение бородастого лица императора относится к VII в. — император Фока предстает с небольшой бородой, однако объяснением этому может стать попытка скрыть шрам, который, как известно, был у него на лице. Более однозначный сдвиг произошел при императоре Ираклии (610–641), который с определенного момента изображается на чеканной монете вместе со своим сыном Ираклием-Константином: при этом если на ранних монетах император носит небольшую бороду с не слишком заметными усами, а его сын в силу юности и вовсе не имеет растительности на лице, то в более поздний период (629–631) у сына появляются аккуратно борода и усы, а отец-император получает длинную бороду и выдающиеся усы (Илл. 8) — паттерн, который впоследствии укрепился на долгое время. При этом такая обращаящая на себя внимание борода могла быть и в некотором роде религиозно-политическим манифестом, так как появляется сразу после ирано-византийской войны. Это дает основания предположить, что это одновременно могло быть отсылкой к покаянным практикам аскетов и выступало как знак благоволения небес к защитнику христианской Церкви. Тем самым борода

вновь оказывалась не просто бородой, но частью лица, наделенной символическим значением.

Лицо могло становиться, однако, не только объектом изображения, но и местом нанесения удара — о пощечине и ее роли в средневековом мире речь шла в докладе Франческо Санги. Он выделяет два полюса, вокруг которых можно сгруппировать случаи пощечин: драматическое унижение (*dramatic denigration*) и средства социального контроля в повседневной жизни. В первом случае жест оказывается тесно связан со страстям Христа и возможностью подставить вторую щеку как средство непротивления насилию. В житиях, таким образом, святые часто получают пощечину и со смирением сносят ее. Второй полюс относится к каждодневным практикам и мог представлять собой способ наказания за мелкие прегрешения. Помимо прочего пощечина выступает как важный элемент в целом ряде ритуалов. Так, например, пощечина была средством изгнать дьявола из человека, во время литургии при конфирмации она же была призвана напомнить прихожанам о смирении. О смирении она напоминала и рыцарю, принявшему вассалитет и подчинявшемуся огню своему господину. В повседневной жизни пощечину могли использовать и как средство для лучшего запоминания важных событий — например, при совершении сделки. Однако не стоит забывать и об устойчивых комических коннотациях пощечины, укорененных еще во времена Античности. Там в театре публику развлекал специальный человек, который либо сам наносил себе пощечины, либо неотрывно им подвергался со стороны. С приходом христианства, тем не менее, такая практика стала рассматриваться сначала отцами церкви, а потом и просто духовными лицами как неприемлемая, так как в насмешливой форме отсылала к пощечинам, полученным самим Христом, к его страстям и добровольному унижению. Все это привело к тому, что даже в текстах, как хорошо видно в средневековых рукописях текста Арнобия «Против язычников» (*Adversus nationes*), написание должности этого шута (*slapitta*) заменялось на письмо так, чтобы обозначать трубача (*slapicta*). Тем не менее пощечина ни в коем разе не теряла своей популярности и игровой формы. В определенный момент появляется игра, которая довольно открыто отсылает к страстям Христовым и в которой человеку носится пощечины до тех пор, пока он не угадает, кто ему их наносит. Как следствие, щека в этом случае заменялась положенной на затылок рукой, по которой и наносились удары. При этом подобная замена щеки рукой заставляет задуматься и о природе современных аплодисментов. Звук, сопровождающий пощечину и ее аналог — хлопок руками, был важным элементом средневековой культуры и зачастую упоминается в совокупности с этим жестом. Тут важно понимать, что аплодисменты не воспринимались как нечто одобрительное и в Писании они были атрибутом грешников, к которым, кстати, было принято относить и шутов, и актеров. При этом, так как пощечина воспринималась как нечто трансгрессивное, не поддающееся смеху, аплодисменты могли стать ее заменой во время театральных выступлений, когда зрители одновременно и потешались над актерами и как бы принимали участие в комическом действе символическими пощечинами-хлопками.

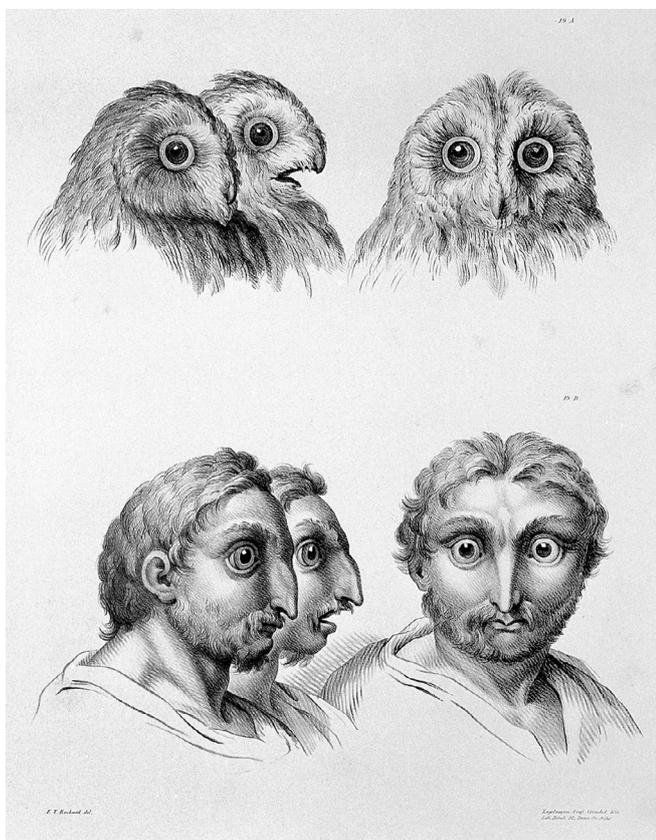
О лицах небесных и лицах земных рассказал слушателям конференции Николя Вайль-Паро. В своем докладе он обратился к тому, как и те и другие могли влиять на ход событий, и как это влияние описывалось различными авторами, в особенности Марсилио Фичино. Так, изначально у Псевдо-Птолемея фигуры (лат. *vultus* как синоним к лат. *forma*) на небе наделялись способностью влиять на фигуры на земле, при этом речь и вовсе не шла о лицах, но скорее о влиянии созвездий на обитателей земли. Большинство средневековых авторов использовали впоследствии слово *vultus* в значении фигуры, однако французские переводы XIV в. начинают подбирать к *vultus* перевод *visaige*, что значит лицо. В итоге когда Марсилио Фичино пишет в XV в. свое сочинение *De vita coelitus comparanda* (О получении жизни от небес), то его восприятие встречающегося у Псевдо-Птолемея *vultus* уже не столь однозначное и не чуждо идеям лица. Возможно, именно подобное понимание отчасти повлияло на то, что Фичино сравнивает влияние небесных фигур (созвездий) с влиянием на подданных лица правителя. Более того, он предлагает более специфичное значение выражения *vultus celestes* — в этой интерпретации это не неизменные фигуры-созвездия,

но изменчивое расположение звезд на небе. Такой подход при этом соответствует и тому, что *vultus*, как правило, обозначал скорее подвижное выражение лица, нежели его постоянные черты, которые обозначались словом *faces*. Этот комплекс идей Фичино относительно значения *vultus*, как кажется, необходимо рассматривать как синтез чтения *Ста изречений (Centiloquium)* Псевдо-Птолемея и *Энеад (Ennead)* Плотина, которого он комментировал. Именно там можно найти зерна того, что при его переосмыслении вылились в концепцию лиц небесных и земных.

Как показала в своем докладе **Ольга Тогоева**, оказаться лицом к лицу со средневековым человеком не всегда так-то просто — так, например, истинный облик средневековой ведьмы так и остается загадкой, несмотря на то, что считалось возможным распознать колдунью по ее лицу. Это не значит, что не было стереотипного представления о ведьме — с XVII в. его вполне можно обнаружить в сказках Шарля Перро или братьев Гримм: там колдунья может наделяться всякими непригожими чертами лица, среди которых разноцветные глаза, пронзительный взгляд или толстые губы, большой безобразный нос. Но откуда появилось подобное представление? Схожее описание обыкновенно можно было найти в средневековых текстах, в том числе и таких авторов, как Жак де Витри или Винсент из Бове, в которых повествование шло о грешниках или даже дьяволе. Их лицо претерпевало изменения из-за греха — например, уши непомерно увеличивались в размерах из-за присущего им любопытства, а глаза становились полны гордыни. В конце XIV в. эти изменения считались инициированными дьяволом, отражали его присутствие в жизни человека. Однако описания лица не просто грешника, но ведьмы, почти не встречается — особенно во французских юридических документах, фиксировавших судебные процессы за колдовство. Есть, конечно, сведения, что у женщин-ведьм могло быть по несколько зрачков в каждом глазу, но такие женщины, как считалось, обитали в Африке. Другая отличительная черта относилась к способности женщины плакать — с одной стороны, считалось, что ведьмы никогда не плачут, а с другой, что, наоборот, плачут слишком много. Еще позже верным способом распознать колдунью начинает считаться отметина дьявола — знак, который

вряд ли будет на видном месте: в демонологии и юридической практике XVI–XVII вв. начинается активный поиск подобных отметин. В Англии, где ведовские процессы начались довольно поздно, французская демонология имела большое влияние, а лицу ведьмы уделялось значительное внимание — по лицу можно сразу узнать колдунью, ее физиономия указывает на ее ведовство. Так тоже ищут знак дьявола — он, как считалось, мог быть и на носу, и на шее, и на груди, мог быть круглым и красным, из него могла сочиться кровь. Возможно, именно это привело к тому, что впоследствии появилась идея о том, что у ведьмы три соска. Таким образом, при осуждении ведьмы роль играли не только ее деяния и поступки, но и внешний вид. И вот к XVII в. в Англии появляются памфлеты с изображением ведьм — тот самый устоявшийся стереотипный образ: это пожилая покрытая морщинами женщина, она бледна, у нее большой нос и огромные уши, у нее плохое зрение, но сверкающие глаза — глубоко посаженные или, наоборот, сильно навывкате; она грустна, страдает от меланхолии, у нее все валится из рук, и она либо вообще не плачет, либо же плачет неприлично много. При этом это описание начинает соотноситься и с одержимыми нечистой силой. Так, сомневавшийся в существовании ведьм английский скептик Реджинальд Скотт сближал два понятия: одержимой женщины и ведьмы. Так или иначе, но в любом случае выходит, как писал Шекспир в сонете 93, что «есть лица, на которых преступления чертят неизгладимые черты», и лицо ведьмы, пусть и не совсем нам известное, — одно из таких.

Однако по измененным чертам лица и его выражению опознавали не только колдуний и одержимых, но и больных. В целом, как продемонстрировал **Роберто Пома**, наблюдение за лицом находилось в сфере медицины и науки и использовалось как для диагностики заболеваний, так и, в дальнейшем, для «чтения» характера человека и его предрасположенности к тому или иному типу поведению — то, из чего и вышла физиогномика. Так, уже Аристотель писал о человеческом лице и возможности определения его характера, а Гиппократ размышлял о необходимости наблюдения за лицом больных, чтобы лучше оценить тяжесть заболевания — чем менее оно походит на самое себя в



Илл. 9. Шарль Лебрен. Иллюстрации к «Трактату о выражении лица». Конец XVII в.



Илл. 10. Георгий III, Тамара, Георгий IV. Роспись на северной стене в церкви Рождества Пресвятой Богородицы в Бетании. Около 1207

обычном состоянии, тем серьезнее состояние пациента. О нем могут свидетельствовать, например, вопреки обыкновению впалые глаза и виски, заостренный нос, холодные уши, желтоватый или черноватый оттенок кожи. Поздняя средневековая традиция придерживалась этой идеи и считала, что тяжёлые заболевания, например, сифилис, отражаются на лице, меняют его черты, его выражение и даже само поведение человека. По лицу, в силу подвижности его черт, можно было обнаружить, как считалось, и душевные переживания человека, даже его влюбленность — недаром лицо часто называют зеркалом души. Так, в сочинении Галена описывается случай, когда он по изменившемуся лицу женщины смог объяснить ее бессонницу душевным волнением. С XVI в. начинается новая волна медицинских трактатов, в которых речь ведется о важности лица. Так, Лоран Жубер подчеркивал, что лицо — совершенно особенная часть тела: оно смотрит во все стороны, не покрыто волосами и выражает отношение к происходящему в силу своей подвижности. Оно в некотором смысле подобно циферблату часов, глядя на который можно, однако, прочесть не время, но состояния души и тела. Появляется и идея, что лицо, подобно зеркалу, отражает душу, мысли, может даже рассказать о прошлом, настоящем, а то и о будущем. Жан Боден считал, что метопоскопия — наблюдение за лицом — надежное средство узнать о внутренних страстях человека. О метопоскопии писал и Кардан, и Джамбаттиста делла Порта. При этом последний сравнивал различные типы лиц с разными зверями, из чего должны были следовать определенные черты характера человека. В том же направлении действовал и Шарль Лебрен (Илл. 9). А в XVIII в. Иоганн Каспар Лафатер писал об искусстве распознавать людей по их физиономиям, и уже вполне по праву считался физиогномистом, способным постичь сущность человека при наблюдении за его лицом.

Доклад Даниэль Жакар был на схожую тему — о наблюдениях за лицом и диагностике в конце Средних веков. Свой рассказ она начала с того, что процитировала фрагмент аутентичного медицинского заключения 1488 г., в котором описывалась внешность больного проказой человека — черты, которые позволили бы точно диагностировать его заболевание. При этом основное внимание было приковано к лицу — например, важными признаками заболевания были отсутствие бровей и впалые округлившись глаза. В целом устойчивая модель характеристик при диагностике проказы существовала еще со второй половины XVII в. — это все то же отсутствие бровей и ресниц, деформированный нос и уши, темноватый цвет кожи и в общем и целом безобразный вид. При этом сама проказа считалась особо вредоносной болезнью, которая приводила к перемене комплекции и внешнего вида больного. Однако по лицу безусловно распоз-

навали и другие заболевания. Например, слегка впалые глаза и бледный оттенок кожи могли указывать знающему человеку на бессоницу. Жан Фалькон, врач из Монпелье, например, считал, что лицо — венец тела и по нему можно угадать приближающуюся смерть. Взгляд на лицо способствовал и общественному мнению о человеке, и, как следствие, стали появляться различные теории о распознавании характера по лицам. Так, например, типы лиц могли соотноситься с животными — схожесть с одним из зверей указывала на качества человека. В вопросах болезни важнее, однако, было подобие лица самому себе: слишком большая разница между обычным обликом больного и его обликом во время болезни говорила о серьезном характере недуга и могла предвещать скорую смерть. Таким образом, традиция диагностики и понимание ее важности идет от трудов Галена, и лицо в этом процессе играло важнейшую роль как ее инструмент.

Йозеф Циглер отметил многоликость данной темы и подходов к ней и предложил подойти к посвященным физиогномике текстам с другой стороны. Так, он рассказал о многочисленных попытках локализовать душу в голове. Из этого проистекало пристальное внимание к тому, что находится от подбородка до линии роста волос — иными словами, к лицу и различным размещенным на нем органам. Сравнение учебных пособий Средневековья и раннего Нового времени, в том числе лексикографический анализ и обращение к этимологии, по мнению Й. Циглера, могут помочь посмотреть на проблематику лица в становлении физиогномики с нового ракурса. Например, как оказалось, о чем можно найти сведения уже у энциклопедистов XIV в., у средневекового человека была два «лица»: *facies* как часть тела и *vultus* как выражение на нем. При этом если *facies* обусловлено видимыми физическими особенностями, то *vultus* формируется под влиянием внутренних сил и желаний души и приводит к изменению выражения лица. И именно этой связью с желанием слово *vultus*, в соответствии с Исидором Севильским, и обязано своим происхождением. Таким образом, лицо относится к данной природой внешностью, выражение лица же отражает то, что у человека на уме — в некотором роде *vultus* воспринималось как молчаливое слово разума. Этимология Исидора Севильского на долгое время



Илл. 11. Император Алексей I Комнин перед Христом. «Паноплия догматика» Евфимия Зигабена. 1110–1118. Ватиканская апостольская библиотека



Илл. 12. Персонифицированные изображения знаков зодиака. Астрономический трактат. 1188. Грузинский национальный центр рукописей, Тбилиси

закрепилась в ученой традиции и влияла на восприятие лица и его выражений. Например, лексикограф Угучо считал, что лицо дает знание о человеческой природе, его же выражение искусственно и подвержено изменениям. То есть, *facies* неизменно и относится к физическому телу, в то время как *vultus* непостоянно и соответствует душе. В итоге в латинский обиход даже входит прилагательное *vultuosus*, которое значило «гримасничающий, кривляющийся, нахмуренный». Считалось, что так как именно лицо (в широком смысле) несет на себе отпечаток как души, так и тела, то в Судный день все грехи проявятся на лицах. Однако на лицах могли проявляться не только грехи. В XVI–XVII вв. получает свое воплощение стремление перевести это в более научные термины и быть в состоянии диагностировать недуги по видимым их проявлениям — так, утверждается мнение, что различные органы тела влияют на вид лица, особенно влияние, считалось, имели сердце и мозг. А обследование лица, наблюдение за ним становится общим правилом для диагностики — при этом выявить можно было не только физическую немочь, но и порочность нрава. Таким образом, изначальное внимание латинских текстов к лицу как к органу, который может использоваться для познания природы человека, постепенно приводит к тому, что в XV в., и особенно позже, лицо получает первостепенное значение как объект физиогномики.

Отдельные черты лица могут, как оказалось, представлять интерес не только как неотделимая черта физиогномики, но и как элементы ландшафта, или же, о чем шла речь в докладе **Федора Успенского**, как метафоры в топонимике Древней Руси. Отчасти композиция доклада заставила слушателей поначалу задуматься о том, как скандинавские названия Новгорода, Царьграда, Киева могут быть связаны с лицом. Однако при погружении в тонкости этимологии стали проступать отдельные его черты: щеки, лоб... Так, скандинавские названия городов *Miklagarðr*, *Hólmgarðr* и *Könugarðr* (Царьград, Новгород и Киев) строились по определенной схеме: часть *-garðr*, которая в северном, древнеисландском, языке означала двор и была созвучна с русским *город*, *град*, присоединялась к первой части, которая, как кажется, определяла место. Так, в случае с Константинополем первая часть подчеркивала важный характер города, его размер и роль метрополии. В случае же с Новгородом этимология не так однозначна: либо в ее основе лежит северное обозначения острова, что не совсем вяжется с расположением города, либо это название одной из частей города — Холм. При этом свою роль могла играть и фонетическая схожесть двух обозначений. Схожая модель построения видна в случае с Киевом, однако значение первой части остается неясным: в качестве претендентов выступают как северное обозначение лодки, так и славянское — «город киян». Однако предложенная Э. Мелинс этимология, в основе которой лежит северное обозначение щеки или же холма, открывает новую перспективу. Во-первых, использование ча-

стей тела для обозначения отдельных топонимов — чрезвычайно распространенная практика. А во-вторых, то, что осталось не замеченным исследовательницей, вписывается в общую картину киевской топонимики — так, например, гору Щековицу вполне можно возвести к «щеке», а реку Лыбедь ко «лбу». В итоге, эти части города могли иметь и такое дополнительное значение, а не только отсылать к именам легендарных основателей города — Кия, Щека, Хорива и Лыбедь. При этом если в славянской традиции имя Кия стало основным для обозначения всего города, то варяги, например, как и в случае с Новгородом, могли в большей степени ассоциировать с городом отдельную его часть, а именно — Щековицу, где и располагались пристани. По-видимому, название *Könugarðr* могло ассоциироваться и со всем Киевом — восприниматься не только как перевод, но и как фонетическая калька. Таким образом, подобная паронимическая аттракция заслуживает собой этимологию топонима и лицо, которое за ней стоит.

Доклад **Анны-Марии Макаровой** был посвящен слиянию византийской, локальной грузинской и восточной традиций в изобразительном искусстве средневековой Грузии. Так, если византийское влияние на грузинскую фресковую живопись является признанным и довольно подробно изученным явлением, то влияние исламской традиции остается на периферии в научных изысканиях. Принято считать, что оно становится очевидным к концу Средних веков, однако, как свидетельствуют грузинские фрески XII – начала XIII в., можно говорить и о более раннем его присутствии. В качестве наглядного примера А. Макарова обратилась к портретам царствующих особ в монастыре в Бетании, расположенном в 20 км от Тбилиси. Изображения мирян, как правило, выполнялись в общем стиле с изображением святых и могли находиться в церквях. Так, на северной стене церкви в честь Рождества Пресвятой Богородицы можно встретить изображения царя Георгия III, царицы Тамары и царя Георгия IV (Илл. 10). При этом они, как кажется, представляют отличный пример синтеза всех трех изобразительных традиций. В изображении Георгия IV встречаются локальные мотивы — его одеяния и шпага вторят изображению коронации Деметре I в церкви монастыря Мацквариши. Георгий III одет скорее на византийский манер, чему можно найти подтверждение, взглянув на изображения византийских императоров (Илл. 11). В случае же с царицей Тамарой можно разглядеть влияние ближневосточной традиции — причем как на ее изображениях в Бетании, так и на ее портретах из Вардзии и Кинцвиси. Поначалу кажется, что изображение лица царицы имеет непосредственное сходство только с изображением персонифицированных знаков зодиака (Илл. 12) в иллюстрированном Астрономическом трактате той эпохи, и тогда стоило бы говорить скорее о местной грузинской изобразительной традиции. Однако если затем соотнести это с рядом памятников из



Илл. 13. Сцена прощания героев поэмы под кипарисом. Миниатюра из манускрипта поэмы «Варка и Гюльша» Абд аль-Мумина ибн Мухаммада ал-Хойи. Начало XIII в. Музей Топкапи, Стамбул

мусульманского мира (Илл. 13, 14), то отрицать их влияние на развитие этой изобразительной традиции не приходится.

**Андрей Виноградов**, наоборот, обратился к традиции изображения лиц святых на Кавказе, а также к средневековым и нынешним легендам и мифам, их окружающим. При этом остается важным и сам вопрос понимания того, кто считался в Средние века святым. Так, например, на украшавшей в X в. церкви резьбе святые изображались в одном стиле вместе с обычными людьми — и для того, чтобы понять, кто есть кто, порой было необходимо знать стоящий за изображением сюжет. Так, напри-



Илл. 14. Бахрам Гур и Азад на охоте. Эмалированная керамическая посуда. Иран. Конец XII – начало XIII в. Метрополитен-музей, Нью-Йорк

мер, на стене церкви Святого Христа на Ахтамаре рядом с множеством ликов святых и историей Ионы оказывается помещен царь Васпуракана, который и велел построить эту церковь (Илл. 15). А на фрагменте рельефа X в. из музея в Сухуми можно лишь догадываться, что это, как предположила Екатерина Ендольцева, ангел, тянущий Иосифа за бороду в Египет. Другая особенность средневекового изображения ликов святых на Кавказе относится к изображению Христа. На большинстве грузинских орнаментов — как в VII в., так и в XII в. — Христос изображается безликим, в виде креста, даже на фреске из Вардзии в сцене Вознесения изображен крест в окружении четырех поддерживающих его ангелов (Илл. 16). В этом отношении интересен случай обратного переноса. Так, на украшенной резьбой плите примерно VII в. из Цебелды, изображающей сцену из жизни св. Евстафия, крест промеж рогов оленя оказался замененным на Христа. Однако тут свое влияние могла оказать близость региона к Византии, а сама резьба в целом заставляет подумать о подражании резьбе по слоновой кости. Другая особенность грузинской традиции изображения Христа относится к образу Спаса Нерукотворного. Помимо того, что он встречается и в нестандартном относительно византийской традиции положении — над входом и (по всей видимости отсылка к размещению его после обретения над вратами Эдессы), некоторое его подобие можно встретить и непосредственно перед алтарем. Судя по всему, это было напоминание и реакция на ведущиеся в XIII в. в Византии споры о том, кому преподносятся дары при Евхаристии — Троице, Богу Отцу или же Богу Сыну. А. Виноградов также обратился и к тому, как вокруг изображений ликов святых формируются легенды в течение веков. Так, например, Анчийский Спас, выполненный предположительно в VII в., с течением времени обрастал не только окладами, но и легендами. Так, в XII в. стало считаться, что его принес в Грузию апостол Андрей, но уже в XVI в. его переносят в базилику, зовущуюся с тех пор Анчисхати, и за ним закрепляется репутация истинного образа из Эдессы. В XX в. он была перенесен в музей и так, вопреки петициям, и не возвращен обратно, что привело к созданию народными усилиями небольшой часовни на входе в музей, которую минует каждый посетитель. Другим примером народной инициативы при почитании святых ликов на Кавказе может служить обнаруженный в начале XXI в. в Архызе наскальный образ Спасителя. Судя по всему, это современное созданное человеческими руками изображение, однако многие верующие считают, что оно возникло на скале чудесным образом.

О лицах праведников и лицах грешников, о лицезрении божественного лика в учениях сирийских мистиков рассказал в своем докладе **Алексей Муравьев**. Сирийское христианство обладало своей особой спецификой и оставалось изолированным от остального христианского мира вплоть до XV в. Присущими ему чертами были приверженность к диофизитскому христологическому учению в сочетании со склонностью к своего рода иконоборчеству и мистицизму. Так, изображения Бога в сирийской традиции сводились к изображению креста, так как на божественный лик не подобает смотреть напрямую. Некоторая «обезличенность» присуща и медицинским сочинениям сирийских авторов — лицо появляется лишь единожды в контексте его возможного полного или частичного паралича. Однако иначе дело в обстоит в учении группы мистиков VII–VIII вв., к которой принято относить Исаака Ниневийского, Симеона д-Тайбуте, Дадишо Катрая, Авраама бар Дашандадада, Иоанна Сабу и Иосифа Хазая. В качестве их основных идей можно выделить отречение от воспринимаемой чувствами реальности в пользу иррациональной встречи с предельной божественной реальностью, стремление к единению и следование по пути Христа, стремление к обожению посредством аскетических практик. В их сочинениях лицо приобретает значительную роль в процессе постижения божественной природы и достижения праведного состояния. Так, каждый должен почитать себя грешником на своем пути к Богу. И, таким образом, разница между праведником и грешником оказывается лишь их местоположение на этом пути. Лицо становится при этом важным образом и важным средством на этом пути: лицо должно обращать к распятию и не должно отворачивать от нуждающихся, лицо должно опускаться к земле в молитве, подчеркивая свою ничтожность при поисках Бога, лица красивой женщины следует избегать, ибо то попытка дьявола

сбить ищущего с пути. Лицо аскета не должно быть подвижным, его должно прикрывать — лишь на Бога хорошо смотреть с неприкрытым лицом. И именно покрывшие лицо аскета радость и румянец являются признаком божьей любви, а вовсе не отражением физического состояния. И лицо отшельника не только является маркером его духовного превосходства, но и способом единения с Богом — лицо Бога представляло в их понимании не нечто абстрактное, но внутренний мир: душа — вот лицо Бога, и только незапятнанная она может в полной мере стать отражением божественного света и лика Бога. Таким образом, разница между лицом праведника и лицом грешника — в том, что первый постиг божественное и, следовательно, свое истинное лицо, а второй — нет.

О том, что свое значение могут иметь не только святые, но и мертвые лица — лица мертвецов, особенно если речь идет о политических ритуалах в Средние века, напомнил всем присутствующим **Михаил Бойцов**. Отношение к мертвому телу — тема сама по себе чрезвычайно важная и трепетная, если же тело принадлежит царственной особе, то значение его мертвого тела и обращение с ним приобретают еще более серьезное значение. В своей книге «Человек перед лицом смерти» Филипп Арьес [1] писал о том, что в раннесредневековую эпоху тело усопшего выставлялось на всеобщее обозрение, ни его тело ни его лицо не были скрыты от глаз. И если в Средиземноморье мертвецу не приходилось прятать лицо вплоть до XV–XVI вв., то в других странах Западной Европы, как писал Ф. Арьес, тело и лицо перестают выставляться напоказ, умершего прячут как можно скорее в гроб, так как вид мертвого тела становится невыносимым для людей той эпохи. Однако, по замечанию М. Бойцова, ситуация с королями и епископами не слишком вписывается в модель Арьеса. На основе сохранившихся текстов и изображений можно прийти к совершенно иному выводу. Так, например, в раннее Средневековье тело могло быть и скрыто — так, Эдуард Исповедник на Ковре из Байё (Илл. 17) изображен таким образом, что не видно ни его тела, ни его лица. Описание похорон Карла Великого тоже сообщает о том, что он был похоронен сидя на троне,



Илл. 15. Резьба на церкви Святого Креста на острове Ахтамар, Армения. X в.

а лицо его было скрыто от глаз. А вот, допустим, в XV в. можно, наоборот, обнаружить случаи, когда лицо оставалось доступным взгляду. Если верить Арьесу и люди действительно боялись обратиться свой взор на мертвое тело, то этого нельзя сказать о художниках той эпохи. Как минимум, в их представлениях о том, как должно выглядеть тело правителя во время погребальной процессии, лицо оставалось открытым. В пользу этого свидетельствует и то, что в это время, как правило, бальзамировали и тело, и лицо — так делали в Римской империи, и там лицо правителя оставалось видимым. Подобная же практика существовала в отношении епископов: тело епископа бальзамировалось, помещалось на трон и проносилось по всему городу от церкви к церкви. При этом специальный человек стоял за тронем и поддерживал



Илл. 16. Вознесение Христа. Фреска из церкви Успения в Вардзиси. XII в.



Илл. 17. Погребение Эдуарда Исповедника. Фрагмент гобелена из Байе. Ок. 1070–1080. Музей гобелена из Байе

тело в сидячем положении (Илл. 18). Так, в идее того, что лицо умершего правителя не должно быть скрыто от глаз, определенно есть зерно смысла. Во-первых, это позволяло узнать монарха, что служило доказательством того, что он действительно отошел в мир иной. Кроме того, порой лицо правителя могло свидетельствовать и о его насильственной смерти. Например, есть сведения, что во время похорон Генриха II Плантагенета покров исчез с его лица, так как и его сын Ричард II и люди хотели видеть своего господина — это желание имело не просто характер прихоти, но и правовой подтекст: нелицеприятный вид лица был аргументом в пользу достоверности слухов о том, что король был отравлен. А во-вторых, выставление на показ публике лица умершего правителя служило дидактическим целям, напоминанием о недолговечности земной славы.

**Доминик Оларю** в его докладе, посвященном бронзовой эфигии епископа Вульфхарда из Рота в Аугсбургском соборе, продолжил тему лиц мертвых людей. Эфигия Вольфхарда уже попадала в поле зрения Эрвина Панофски в его труде 1964 г. [2], посвященном надгробной скульптуре, однако ни там, ни в последующих работах не становилась объектом пристального внимания. Надгробная скульптура епископа (Илл. 19) выполнена двумя мастерами (Otto et Cuonrat), один из которых отвечал за восковую фигуру, а второй за ее воплощение в бронзе — об этом зрителю сообщает надпись, идущая по периметру надгробия. Оно было расположено посреди восточного хора собора, что позволяло обойти его со всех сторон. Епископ на нем изображен уже, по всей видимости, мертвым, более того, вероятно, его тело уже несет на себе печать разложения — традиция не слишком популярная в немецких землях того времени. Однако не остается сомнений, что фигура епископа выглядит не совсем привычно — удлиненные черты лица и тела, немного неестественный угол в положении головы, рук, ступней и изгиб туловища. Черты лица епископа Вульфхарда, хотя и демонстрируют знакомство мастера с его анатомическими особенностями, являются тем не менее чрезмерно заостренными, а само лицо слишком худое с впалыми щеками и глазами. Эффект усиливается, если двигаться от изножья к изголовью эфигии, рассматривая лицо с разных ракурсов. Так как это напоминает процесс разложения (после доклада Даниэль Жакар отметил, что лицо епископа в точности соответствует описаниям близкого к смерти человека Гиппократом), то выходит, что зритель по мере движения мог видеть его, как он протекал бы во времени — как живое тело приобретало постепенно признаки трупца. Тем не менее несколько усиленные

черты лица также могли служить и для более интенсивной передачи характера усопшего. В отличие от резких черт лица и тела одеяния епископа выглядят, наоборот, мягкими, сглаженными, будто бы тающими, что, однако, тоже напоминает процесс разложения. Резкость и плавность черт, встречающиеся в надписи разделение труда мастеров на работу с воском и металлом — все это одновременно наводит на мысли о бренности жизни земной и вечной жизни на небесах, о красоте и величии и их связи с разложением и гниением.

Финальный доклад конференции был посвящен лицу и его отражению в литературе. **Олег Воскобойников** начал свой рассказ о видимом лице XIII в. с отсылки к Данте, отметив при этом, что при медленном чтении «Божественной комедии» бросается в глаза внимание Данте к лицам — настолько, что можно сказать, что эта поэма не только политическая, религиозная, но и в некотором роде «физиогномическая». Например, когда Данте спрашивает Бернара Клервоского о Марии, тот отвечает, что это та, что походит лицом на Христа. В середине XII в., можно встретить и рассуждения о том, каково Марии было видеть портрет, и портрет достоверный, своего сына. Сам Бернар Клервос-



Илл. 18. Вынос из храма тела епископа Вюрцбургского. Миниатюра из рукописи «Летопись епископов Вюрцбурга» Лоренца Фриса. 1574. Библиотека Вюрцбургского университета

кий в одном из своих ранних сочинений, расписывая иерархию грехов, приводил примеры того, как они отражаются на лице. А уже позднее он писал об искусстве при взгляде на лицо, на внешнее, проникать во внутренний мир своих братьев. Все это, как кажется, является чертой времени — XII–XIII вв. — люди начинают обращать взгляд на внешнюю форму, на окружающий их физический мир и через постижение оболочки они познают и внутреннюю сущность, души самих себя и окружающих их предметов. Были и скептики — так, Гильом из Сен-Тьерри считал, что душа непостижима посредством наблюдения за наружностью, она, подобно Богу, бестелесна и не может быть обнаружена. Удел человека — смотреть на лицо, Бог же глядит прямо в сердце. Тем не менее в эту эпоху размышления о лице и природе души становятся довольно распространены. Например, Гильом Коншский, мыслитель-натуралист, обращался к человеческому лицу в попытках постичь человеческую природу, а Михаил Скотт пишет физиогномическое сочинение, в котором говорится о том, что душу можно прочесть по телу и, в частности, по лицу, где каждая отдельная черта — свидетельство определенных качеств. Начинает встречаться описание людей, основанное на их выражении лиц, к разнообразию которых просыпается немалый интерес — к примеру, подобные описания можно найти в *Космографии* Бернара Сильвестра. Постепенно идеи на латинском языке начинают распространяться и на народных языках, описания лиц и оценка характера персонажа по его наружности перекочевывают и в куртуазную литературу. При этом внимание к лицу приводит к размышлениям о хрупком равновесии между таким противоположностями, как красота и уродство, молодость и старость, благочестие и порочность. В общем и целом XII и XIII вв. сочетали в себе, как заметил О. Воскобойников, стремление видеть и читать, которые сошлись в отношении к лицу, одно созерцание которого могло стать чтением души. Это нашло свое отражение как в натуралистических сочинениях той эпохи, так и в

ее литературе, послужившими важным подспорьем как для идей гуманизма, так и для развивающейся физиогномики вплоть до Раннего нового времени.

Конференция завершилась общей дискуссией, начало которой положил **Герхард Вульф**. В своей речи он отметил обширность тем, к которым удалось обратиться за два дня, однако подчеркнул, что многие лица так и остались не увиденными, а многие проблемы не затронутыми. Все это оставляет простор для дальнейших исследований и дискуссий, а также надежду на новые встречи друзей и единомышленников.



Илл. 19. Бронзовое надгробие епископа Вульфхарда из Рота в Аугсбургском соборе. 1302

**Примечание:**

<sup>1</sup> При подготовке введения были использованы материалы из пресс-релиза конференции: *Воскобойников О. С.* Пресс-релиз Международной научной конференции «Лицо в средневековой культуре Запада и Востока» / Фонд «Новое искусствознание». URL: <https://www.newartstudies.ru/meropriyatiya/konferencii/mezhdunarodnaya-konferenciya-micrologus-lico-v-srednevekovoi-kulture-zapada-i-vostoka> (дата обращения: 05.07.2019)

**Список литературы:**

1. *Ariès P.* L'Homme devant la mort. Paris: ed du Seuil, 1977. 642 p.
2. *Panofsky E., Janson W.* Tomb Sculpture: Four Lectures on Its Changing Aspects from Ancient Egypt to Bernini. New York: H. N. Abrams, 1992. 319 p.
3. *Schapiro M.* Words and Pictures: On the Literal and the Symbolic in the Illustration of a Text. Berlin: Walter de Gruyter, 1983. 108 p.