

Кудрявцева-Вельманс Олеся, доктор искусствоведения, научный сотрудник. Исследовательская лаборатория Культуры и общества восточной, балканской и центральной Европы (Национальный центр научных исследований и Университет Сорбонна), Париж, Франция. olesia@hotmail.com

Koudriavtseva-Velmans Olessia, Doctor of Arts, Researcher. Research Laboratory Culture and Society of Eastern, Balkan and Central Europe (National Center for Scientific Research and Sorbonne University), Paris, France. olesia@hotmail.com

ИСКУССТВО ТЕРРОРИЗИРОВАТЬ ДУШИ И ТЕЛА («ФЕМИНИСТСКАЯ» ПРОГРАММА АББАТСТВА ЛАВОДЬЁ)

THE ART OF TERRORIZING SOULS AND BODIES (THE "FEMINIST" PROGRAM OF LAVAUDIIEU ABBEY)

Аннотация. Живописная программа южной стены церкви Сент-Андре в женском бенедиктинском аббатстве Лаводьё (Овернь, Франция) датируется XIV веком, но вызывает некоторые разногласия в датировке памятника. В программу входит так называемая «Чёрная смерть». Предположительно созданная до эпидемии чумы, эта оригинальная композиция, тем не менее, часто ассоциируется с болезнью. Опираясь на изобразительные и текстовые источники, в статье делается попытка рассмотреть программу целиком, поставив в центр исследования проблемы изобразительных ассоциаций и механизмы переработки противоположной по смыслу иконографии. Соединяя противоположности, художник, находящийся на службе религии и политики, представляется их активным деятелем. Используя метод изменения до противоположного более древних идей и образов, художник преследует цель — «уколоть душу» зрителя. Так, следуя завету Григория Великого, мастер терроризирует души и тела. Такие художественные методы имеют целью создание сложного образа-оксиморона, который вписывается в логику «негативного почитания» фигуры смерти. В этой связи анализируются возможные восточные источники вдохновения данной западноевропейской живописи, в частности, иконографии Богоматери византийского типа. Особый интерес программы представляют женские образы, как видимые, так и воображаемые, их обзор позволяет внести некоторый вклад в изучение культуры *imago*, а также в изучение трансфера идей между Востоком и Западом.

Ключевые слова: Аббатство Лаводьё; религиозное искусство; средневековое искусство; иконография; смерть; оксиморон; арт-террор; феминизм; искажение как художественный приём; трансфер; Восток; Запад; Византия; Россия; Италия; Франция; компаративистика.

Abstract. The pictorial program of the southern wall of the church of Saint-André in the Benedictine women's abbey of Lavaudieu (Auvergne, France) dates from the 14th century but causes some controversy in the dating of the monument. The program includes the so-called "Black Death". Presumably created before the plague, this original composition is nevertheless often associated with the disease. Relying on pictorial and textual sources, the author analysed the program as a whole, putting the problems of pictorial associations and reworkings of iconography that are opposite in meaning at the center of the study. Combining opposites, the artist, who served both religion and politics, seemed to be their active figure. Using the method of reversing older ideas and iconographies, the artist pursued the goal of "pricking" the soul of the viewer. Thus, following the behest of Gregory the Great, the master terrorized souls and bodies. Such artistic methods are aimed at creating a complex image-oxymoron, which fits into the logic of "negative veneration" of the figure of death. In this regard, possible eastern sources of inspiration for this Western European painting, in particular, the iconography of the Byzantine type of Our Lady, are analyzed. Of particular interest to the program are female images, both visible and imaginary, which allow us to make some contribution to the study of *imago* culture, as well as to the study of the transfer of ideas between East and West.

Keywords: Abbey of Lavaudieu; religious art; medieval art; iconography; death; oxymorons; terrorist art; feminism; détournement; transfer; East; West; Byzantine Empire; Russia; Italy; France; comparative studies.

Парадоксальная иконография

С тех пор, как вышли в свет работы историка Жана Делюмо, терроризирующие образы средневековой западной культуры стали известными и хорошо изученными [8; 19; 20; 36; 49, p. 21–36]. В основе этой научной проблемы стоит образ смерти, неразрывно связанный с первородным грехом и наказанием после смерти. Этот образ формирует весьма своеобразное видение человека, как мужчины, так и женщины, а также взаимоотношений между ними. Смерть воспринимается человеком как источник отчаяния¹, и её восприятие как наказание телесное весьма выразительно в скульптуре романских церквей, где в аллегориях похоти — одного из смертных грехов — можно, например, отметить

негативное видение женского образа, а также в более поздних композициях «Трое мёртвых и трое живых», «Пляска смерти» и «Триумф смерти», в которых ужасные, почти разложившиеся скелетообразные тела угрожают живым.

Образу ужасающей скелетообразной смерти можно противопоставить так называемую «Чёрную смерть» из серии настенной живописи в церкви Сент-Андре аббатства Лаводьё (Овернь, Франция). Здесь смерть представлена в виде женщины скорее материнского, заступнического образа (Илл. 1). В то же время она выглядит как слепое правосудие, которое карает всех живых без исключения. Композиция берёт своё название от цвета вуали, скрывающей глаза этого центрального женского персонажа, а также от символики стрел, которые «Чёрная смерть» выпускает в окружающую



Илл. 1. Чёрная смерть. XIV в. Аббатство Сент-Андре, Лаводьё
© Фото О. Кудрявцевой-Вельманс

Илл. 2. Симоне Мартини. Мадонна Милосердия. Около 1305–1310.
Национальная Пинакотека, Сиена

её толпу. Композиция датируется XIV в. и обычно ассоциируется с чумой [5; 17, р. 88]². Этот образ смерти чрезвычайно странен, так как в нем нет ничего ужасающего, перед нами не скелет, не старуха, не монстр, а почти что обычный женский образ. Её стрелы, кажется, не причиняют страданий: создаётся впечатление, что толпа принимает их без сопротивления.

Удивительно, но облик, жест и поза «Чёрной смерти» напоминают Богоматерь Оранту (Илл. 7 и 8). Не используется ли в этой композиции образ той, что молит о вечной жизни, заступаясь за человечество? Оставив в стороне гипотезу прямой трансформации более ранней композиции, представляющей Богоматерь, в композицию, представляющую «Чёрную смерть», попробуем изучить возможные источники иконографии данной настенной живописи.

Сюжет, который на первый взгляд наиболее близок сюжету «Чёрной смерти», мы находим в композиции XIII в. из Авиньонского собора. Здесь Смерть бросает дротики в персонажей, которые находятся слева и справа от неё (Илл. 11). Однако, авиньонская Смерть представлена в виде маленького монстра, который не имеет ничего общего с величественной девицей из Лаводьё, возвышающейся над толпой. Мы увидим далее, что прочие параллели ещё более удивительны.

Если мы забудем на мгновение о стрелах «Чёрной смерти» и представим, что этот женский персонаж раскрывает свой широкий плащ, мы можем увидеть совсем иной образ: перед нами Богоматерь, которая поднимает руки, раскрывая свой покров, чтобы укрыть под ним толпу верных христиан³. Священники и миряне располагаются слева и справа от центральной фигуры, но в отличие от некоторых композиций «Богоматерь в плаще», женские фигуры находятся по правую руку Смерти, выражая тем самым близость





Илл. 3. Печать аббатства Сито, первая половина XIV века. Не сохранилась, известна по отпечатку. Опубликовано в: [22, р. 55]. URL: <https://journals.openedition.org/crm/docannexe/image/391/img-2.jpg>

Илл. 4. «Богоматерь в плаще» Ордена цистерцианцев. 1491. Гравюра на дереве. Collecta privilegiorum ordinis cisterciensis. Муниципальная библиотека города Дижон. Опубликовано в: [22, р. 61]. URL: <https://journals.openedition.org/crm/docannexe/image/391/img-8.jpg>

женщины и смерти⁴. В иконографии Богоматери стрелы встречаются в сюжете «Богоматерь в плаще»: например, на гонфалонах церкви Сан Франческо аль Прато (1464) (Илл. 5) и из города Корсиано (1472) кисти Бенедетто Бонфильи Богоматерь укрывает верующих от стрел «гнева Господнего»⁵. Таким образом, «Чёрная смерть» из Лаводё напоминает мотив со стрелами Божьего гнева, который можно ассоциировать с текстом 37 псалма, но она в то же время особенно близка композиции «Мадонна милосердия» Симоне Мартини, датируемой периодом между 1305 и 1310 гг. (Илл. 2), в которой чувствуется дух византийской традиции и наставления Дуччо. «Чёрная смерть» также напоминает цистерцианские композиции «Богоматерь в плаще» (Илл. 3 и 4, последняя более поздняя)⁶. Таким образом, «Смерть» из Лаводё представляет собой удивительное соединение персонализации Божьего гнева и образа Богоматери, причём художник повторяет детали одежды и отчасти позы Божьей Матери. Этот изобретательный художественный переворот, создающий из старых идей и композиций новую, мог быть сделан с чисто практической целью, однако, он влияет как на форму, так и на содержание всей живописной программы.

Цистерцианский сюжет «Богоматерь в плаще» восходит к истории о явлении Богоматери некоему монаху данного ордена, которая была рассказана Цезарием Гейстербахским в *Dialogus Miraculorum*, написанном между 1217 и 1222 гг. [14, р. 79]. Но задолго до этого уже существовали подобные сюжеты, как например, история о покрове Богоматери — спасительницы константинопольцев. Эта традиция дала начало русским иконографиям «Покров Пресвятой Богородицы»⁷ (Илл. 6). Наиболее близок к цистерцианскому сюжету именно этот рассказ из Жития Андрея Юродивого, датируемый X веком и описывающий явление Богоматери святому Андрею и его последователю Епифанию во Влахернской церкви. Этот рассказ находится в прямой связи с образами Богоматери Оранты, распространившись по всему православному миру. Так, например, первый русский перевод датируется XI — началом XII вв., а описание явления Богоматери сразу же распространилось среди иконописцев. Как свидетельствуют русские иконы, Богоматерь молится во Влахернской церкви, поднимая руки к небу, она чудесным образом раскрывает свой мафорий во спасение людей [2, с. 94–96]. Влахернский храм хранил одну из важнейших святынь — одежды Богоматери, а также очень почитаемый образ молящейся Богоматери-заступницы. В ходе торжественной процессии императорская семья молилась перед святой ризой и иконой Богоматери. Ещё один образ молящейся Богоматери во Влахернах был фонтаном в виде барельефа: ладони Оранты источали воду святого влахернского источника. Оригинал барельефа не сохранился, но известен по его репликам — мраморным иконам Богоматери Оранты с отверстиями в ладонях, созданным в XI–XIV вв. [1, с. 18–19; 2, с. 89–91] (Илл. 8).

Тот факт, что живописец из Лаводё одевает Смерть в своеобразный чёрный мафорий, который скрывает половину её лица, а также её глаза, не кажется случайным. Эта деталь дважды напоминает византийское чудо: чудо защиты константинопольцев и так называемое «обычное» чудо, которое происходило во время пятничной службы и заключалось в чудесном поднятии завесы, скрывавшей в остальное время икону⁸. Чудесная защита Теотокос исходит от неё на верующих, когда лик Богоматери открывается, в то время, как персонализация Смерти с покрытым лицом напоминает Богоматерь, которая остается за завесой и не реагирует на «гнев Божий». Здесь необходимо отметить, что «Чёрная смерть» и другие композиции южной стены церкви в Лаводё обрамлены изображениями завес, написанными в виде обманок, как если бы живописные композиции должны были скрываться и открываться перед зрителем.

Автор этой французской живописи должно быть знал цистерцианскую легенду о Богоматери в плаще, а возможно и рассказы византийского происхождения о влахернских чудесах. Чудо, регулярно совершаемое Богоматерью через её иконописный образ, должно было особенно трогать ху-



Илл. 5. Бенедетто Бонфильди, гонфалон церкви Сан Франческо аль Прато. Золото, холст, масло. 1464. Ораторий Святого Бернардина, Перуджа



Илл. 6. Икона «Покров Пресвятой Богородицы». 2 половина XI в., Галиция. Национальный художественный музей Украины, Киев

дожника, ведь центром влахернской церемонии еженедельного чуда было живописное произведение, а именно икона Богородицы, которая, как считалось, была написана святым Лукой, то есть художником-святым, покровителем художников. Мы не знаем посещал ли живописец работавший в Лаводье влахернский храм, но автор «Чёрной смерти», кажется, хорошо знал произведения византийского происхождения, в частности, одну из итальянских реплик барельефа Оранты с отверстиями в ладонях, ведь поднятые руки и положение ног и ступней Смерти в большей степени напоминает именно это изображение Богородицы. Таким образом, перед нами репрезентация-оксиморон смерти, которая напоминает Богородицу — источник жизни. Эта репрезентация строится в виде воображаемого диптиха, как *Stabat Mater*, поэма, созданная в XIII в. Якопоне да Тоди: с одной стороны — Богородица, как *Mater speciosa*⁹, а с другой стороны Богородица — *Mater dolorosa*¹⁰. В живописи из Лаводье стрелы Смерти буквально источаются из её рук, таким же образом, как и вода влахернского фонтана источается из ладоней Богородицы, напоминая эпитет Богородицы — *fons amoris* (лат. источник любви), который употребляет в своей поэме да Тоди. Кажется, что оксиморонная природа Богородицы ассоциируется с образом смерти. Если верить поэту XIII в. Готье де Куэнси, женщина — и особенно куртуазная дама — воображалась источником греха и болезней¹¹. Но для этого же поэта именно Богородица называется «фонтаном куртуазности»: «Nostre Dame Sainte Marie qui [est] fontaine de cortouysie» [25, t. 4, p. 177, v. 49–50]. Де Куэнси, таким образом, не боится использовать приемы светской литературы в религиозном сюжете [13]. Художник из Лаводье тоже стремится соединить противоположности. Зритель, созерцающий «Чёрную смерть» должен быть ранен в самую глубину своей души, чтобы прочувствовать боль от ран Христовых,

а также боль, причиняемую смертью, которая виделась как божья кара. Тут надо отметить, что раны, которые причинила людям Смерть, кровоточат (а идея стигматов уже была распространена через образ святого Франциска). Но зритель здесь должен тоже почувствовать противоположное, то есть милосердие Богородицы, а через неё — триумф милосердия самого Бога. Позже, в XVII в. в России под влиянием католического почитания Семи скорбей Богородицы появляется «Семистрельная икона Богородицы», функция которой — смягчение злых сердец (Илл. 10).

Идея уколоть душу зрителя была особенно дорога папе Григорию Великому, так как боль эта не оставляет зрителя равнодушным [28, p. 873–876]. Но на семантическом уровне *compunctio* (укол, боль, боль за ослушание Господа) соединяется со *scrupule*, что означает острый камешек, который не только ранит душу зрителя, но и заставляет думать о «наиболее страшной из всех болезней души» [20, p. 358], то есть о «болезни совестливости», эпидемия которой, начиная со второй половины Средних веков, захватила духовные сферы западного общества [20, p. 357]. Надпись, расположенная справа от «Чёрной смерти» едва различима, здесь можно прочесть: «В год Господень 1315, я, Луиза де Виссак, посоветовавшись с моими послушницами, продала реликвии, чтобы заказать эту живопись». Если данная интерпретация корректна, то исповедь за продажу реликвий выглядит как *mea culpa*, спровоцированная «болезнью совестливости». Изображение над надписью представляет



Илл. 7. Икона «Ярославская Оранта». Конец XII – начало XIII вв. Государственная Третьяковская галерея, Москва



Илл. 8. Рельефные иконы Богоматери Оранты, реплики рельефной иконы Влахернского источника. Рельеф из монастыря Святого Георгия в Константинополе (слева). XI в. Археологический музей, Стамбул. Рельеф из церкви Святого Франциска (справа). XIV–XV в., Мессина

бenedиктинскую монахиню, которая на коленях молит сидящего на троне Христа в образе судии (Илл. 12). Этот образ подобен фигуре Христа, сидящего в мандорле на фоне звёздного неба, которая располагается на своде церкви. А также образу *Majestas Domini*, Христа конца времён, который представлен в стенописи, выполненной в византийском стиле с чертами сирийского влияния. Стенопись датируется XII в. и находится в трапезной аббатства (Илл. 13).

Но несмотря на ассоциации, значение репрезентаций неодинаково. Если более архаичный образ Христа воплощает идею победы над смертью, то болезненная атмосфера программы с «Чёрной смертью» выявляет ещё раз идею Бога карающего, который мечет стрелы божьего гнева. Интересно, что идея укола, как концептуальная основа изображения в западной культуре, воплощается именно в мысли о смерти и в образе смерти или же мёртвых¹².

В народной традиции этого периода и до него, как свидетельствуют культуры северной Европы, стрелы уже ассоциируются с болью и болезнями, а также с духами смерти¹³. В борьбе с народными верованиями христианский Бог принимает атрибуты духов умерших предков, выполняющих функцию психопомпов, стрелы которых наполнены божественным небесным огнём, воплощающим идею животворящего союза природных стихий. Но эта идея извращается в пользу «доктрины греха» (она прекрасно описана в труде Жана Делюмо [20]), а культ умерших, который берёт своё начало в дохристианской традиции, очерняется и, в буквальном смысле, демонизируется и в литературе, и в изобразительном творчестве [35, р. 112–113]. Маленький монстр из Авиньонского собора, который мечет смертоносные дротики — иллюстрация одновременного принятия и извращения дохристианской традиции. В композиции «Чёрная смерть» это менее очевидно, но архаичный образ остаётся читаемым в слове *MORS*, написанном над фигурой «Чёрной смерти», которое нас возвращает к некоторым персонажам народной дохристианской мифологии, связанной с культом умерших, создававших конкуренцию почитаемым библейским персонажам¹⁴.

Мы можем наблюдать и в наши дни, например, в православном мире, что культ умерших предков не исчез, а соединился с христианством. Освященные в церкви куличи, крашенные яйца, свечи на могилах родственников, ритуальная трапеза, которую разделяют живые с умершими во вре-

мя пасхального цикла, на вторую неделю после Пасхи — это один из таких примеров. Но если в православном мире идея воскресения и «жизни вечной» соединилась с дохристианской идеей бессмертия души, которая циркулирует между потусторонним миром и земным согласно циклу календаря, то на Западе идея наказания грешников, которые с точки зрения «доктрины греха» составляют большинство всех людей¹⁵, превратилась в терроризирующую реальность, подпитываемую всё более страшными художественными образами.

Если на Востоке культ предков соединился с христианством без потери своего смысла, то на Западе использование образов, пришедших из культа умерших, тоже имело место, но смысл его был перевернут, и этот, совсем иной метод инклюзии, повлёк размывание древнего культа и постепенное его превращение в культ вездесущей терроризирующей смерти. Этот культ был основан на «религиозном страхе суда» [20, р. 65].

Однако, эпоха террора не начинается с приходом чумы в 1348 г. Для историка Роберта Мура ещё до середины XIII в. западное общество становится обществом террора.



Илл 9. Джотто. Аллегории добродетелей : Вера. 1303–1305. Капелла Скровеньи, Падуя



Илл. 10. Семистрельная икона Божией Матери (слева). Икона «Умягчения злых сердец», фрагмент иконы «Нечаянная радость» (справа). 1850. Государственная Третьяковская галерея, Москва

Для этого были объективные причины: эпидемии, голод и политическая нестабильность [41]⁶. Следует особо отметить Великий голод 1315–1317 гг., начавшийся весной 1315 г. Идея смерти, которая напоминает о каре Божьей уже имела место в момент, когда монахини Лаводьё решают заказать живописную программу для их церкви. Мы можем говорить о монастырской традиции, которая стремилась сделать из жизни приготовление к смерти. Уже у отцов-пустынников и их последователей, Августина и Бенедикта, мысль о смерти первостепенна [20, р. 64–65]. А бенедиктинские монахини должны были строго следовать уставу святого Бенедикта: бояться Судного дня и каждый день думать о смерти [12, р. 24–25]. С размышлениями о смерти приходит идея *contemptus mundi* (лат. презрения к миру), которая соединяется с терроризирующим дискурсом, как например, у автора *Aliud carmen de contemptu mundi* или у Алана Лильского в его *Summa de arte predicatoria*, эти мысли уже были распространены за пределами монастырей в XIV в. [20, р. 55; 45, р. 127]. Такой дискурс, сфокусированный на смерти, затрагивает и светскую литературу, монументальным примером которой является «Божественная комедия» Данте, где, опираясь на народную традицию путешествий души в иные миры, автор содействует распространению культа смерти и знаменует «новую эру в истории террора, вдохновлённую образом иного мира: она даёт начало сериям адских образов и постоянным мыслям о западнях, устроенных демонами» [49, р. 24]. Таким образом, у нас есть некоторые аргументы в пользу того, что до эпидемии чумы культ смерти уже занимал умы и мог вдохновить автора «Чёрной смерти».

Однако дата 1315, указанная на картуше, расположенном под фигурой коленопреклонённой монахини, не убедила моих предшественников. Одним из первых скептиков был Андре Шастель, который датировал «Чёрную смерть», начиная с середины XIV в., ассоциируя её тем самым с чумой. Исследователь опирался на символику стрел и влияние живописи Джотто [23, р. 175], в котором мы узнаём гризайли капеллы Скровеньи, вдохновившие образ Смерти. А также живопись капеллы Марии Магдалины в нижней ба-

зилке в Ассизи, которая представляет святую отшельницей в пещере массива Сен-Бом, поднимаемую в небеса ангелами. Эта сцена и представлена на южной стене церкви Лаводьё, справа от композиции «Чёрная смерть» (Илл. 15). Трудно согласиться с точкой зрения Андре Шастеля относительно датировки, так как идея стрел, которая понималась как кара Божья, повлекшая смертельные раны, предшествует появлению эпидемии чумы, и мы находим эту идею уже в книге Иова 6:4 и 27:22, а также в псалме 37. К этому можно добавить, что в народной средневековой традиции, в частности в старых германских языках ещё до эпидемии стрелы ассоциировались с болезнью [34, р. 104–109, 128–129, 152–153], а фреска Джотто была недавно датирована ранее 1309 г. [11, р. 149].

Говоря об иконографии, уже до середины века образы смерти представляются весьма устрашающими, например, во францисканском *memento mori* написанном Джотто в Ассизи, где святой Франциск представлен рядом с коронованным скелетом, который несколько превосходит святого в росте. Или в двух сценах в Авиньонской соборе: вышеупомянутая «Смерть с дротиками» и «Трое мёртвых и трое живых»⁷, датируемые XIII в. Таким образом, чума, которая открыла для художников и мыслителей ужасное лицо смерти, не была единственной персонификацией Смерти торжествующей. Действительно, до эпидемии мрачные образы редки и появляются в большом количестве, начиная с периода эпидемии, однако «Чёрная смерть» не являет перед нами жуткую сцену с ужасными разлагающимися телами, а образ смерти, которая сильнее людей, вынужденных склониться перед ней. Это заставляет думать, что композиция была написана в эпоху, когда иконография ужасающего находилась на начальном этапе своего развития. Действительно, в отличие от вербального дискурса, изображение обладает особенной силой выявления, оно может сразу заставить увидеть. Но демонстрация ужасающего не спешила занять место на стенах церквей, которые одновременно были и Божьей обителью, и значимым общественным местом. Прекрасная иллюстрация этого феномена — Россия, где благодаря пра-

вославленной доктрине иконы и идее подобия человека Богу долгое время отсутствовали образы ужасающих человеческих тел. Так, например, изображения грешников на наиболее ранних иконах «Страшный суд» сильно отличаются от грешников их западного современника Джованни да Модена. Кроме того, западные *exempla* появляются в России сравнительно поздно, в XVII, вместе с дискурсом, жестко карающим грешников. Изображения, которые находились в этих книгах, предназначавшихся для узкого круга и личного чтения, действительно шокирующие¹⁸. Они напоминают некоторые образы романской скульптуры с женскими телами — то страдающими, то чудовищными. В то же время изображения, написанные внутри церквей, опирающиеся на те же дидактические тексты, редки и более сдержанны. Тут можно привести в пример «Грешницу на драконе» из церкви Святого Иоанна Крестителя в Толчке (1703–1704), иконография которой опирается на текст, наполненный страданиями и унижающий женское тело, но который в своей живописной версии не прочитывается полностью, в частности, сокращён мотив со змеями, терзающими грудь женщины [48, р. 346]. Это изображение было адресовано женщинам¹⁹, но оно не должно было своим видом отвращать прихожанок от православной веры. И хотя романские женские образы аллегории похоти — весьма нелестные — были привычными для монахинь Лаводьё, ведь на одной из капителей клуатра XII в. мы можем констатировать чудовищную женскую фигуру, кормящую грудью каких-то земноводных, живопись южной стены является программой, задуманной женщинами и предназначенной для женщин, чьё специфическое видение монастырской жизни прослеживается в этой живописи. Здесь речь не идёт о том, чтобы показать женщину в образе сообщницы дьявола, ни о том, чтобы показать ту, чьё тело отвратительно или чьи дух и плоть слабы, а наоборот.

Если итальянское влияние на «Чёрную смерть» уже было подчёркнуто моими предшественниками, речь не шла о композициях, представляющих Богоматерь, а о двух работах Джотто в капелле Скровеньи: «Отчаяние» и «Вера», которые были сравнены со стенописью Лаводьё [16, р. 80]. «Вера» Джотто (Илл. 9) с поднятыми руками, противоположная «Отчаянию» с опущенными руками: не напоминает ли она Богоматерь в молитве и не несёт ли она в себе идею «Церкви земной» или «Церкви одушевлённой», которую воплощает Богоматерь Оранта [2, с. 83]? Как уже отмечалось ранее, персонаж «Чёрной смерти» мог быть вдохновлён мраморными барельефами Оранты: барельефами Богоматери с отверстиями в ладонях и их репликами, созданными в XII–XIII вв., которые можно наблюдать в Италии в большом количестве, представляющими Богоматерь в молитве, но с нетронутыми руками. В то же время, автор «Чёрной смерти» будучи вдохновлённым и «Верой» Джотто (а Джотто, вероятно, тоже опирался на мраморную икону), изменяет до противоположности смысл этого возможного источника, который, как мы уже заметили, сравнив «Чёрную смерть» с «Богоматерью милосердия» работы Симоне Мартини, не был единственным.

В «Чёрной смерти» мы можем заметить несколько источников, связанных с фигурой Богоматери: «Покров Богоматери», «Богоматерь в плаще», «Богоматерь милосердия» и Оранта, представляющие церковь земную и одушевлённую. Прямой смысл всех этих источников был изменён до противоположного. Слово *MORS* должно было чётко дать понять тем, кто знал грамоту, что за персонаж перед нами. Но ведь, и оно не столько напоминает надпись Джотто, которая лишь обозначает аллерию, находясь совсем в другом пространстве и существуя отдельно от аллегорической фигуры (Илл. 9). Надпись *MORS* скорее напоминает контрактуру *MP ΘΥ*, которую мы можем видеть на иконах, в том числе и на мраморной иконе Богоматери (Илл. 8). Имя *MORS* кажется также неотделимым от персонажа, как и имя *Μητηρ Θεου* — *MP ΘΥ* на иконах Богоматери. Первая буква *Μ*, *М* как Мария, завершает эту игру оксиморон через перевёртывание заступнической идеи Оранты, которая в восточной христианской традиции является одной из основных репрезентаций Девы Марии.

Однако это изображение не является лишь плодом вдохновения художника, который в создании образа Смерти торжествующей опирался на итаलो-византийские иконографии совсем других персонажей: это изображение является программой, которая вписывается в теологическую логику той эпохи и уходит корнями в систему репрезентаций предшествующих веков. Жест Оранты не только передаёт идею молитвы, защиты и интерцессии перед Богом. В христианском искусстве первых веков это также репрезентация триумфа святых мучеников над смертью — этот триумф усиливает веру в «жизнь вечную». «Чёрная смерть» Лаводьё повторяет идею триумфа, но здесь речь идёт о смерти торжествующей, а не о победе жизни. И как в прототипах первых веков, центральный персонаж французской живописи выявляет через жест Оранты других почитаемых персонажей и к тому же весьма значительных, а именно, Господа и Богоматерь. Игра смысловых наложений, известная по примерам крестов *encolpia* восточного происхождения, которые были привезены паломниками из Палестины во все христианские страны и содержащие изображения с одной стороны Христа, а с другой стороны Богоматери Оранты, несёт в себе идею «надежды животворящей» и защиты Бога, которую даёт его присутствие. Эта идея формируется ассоциацией между распятием, представляющим страсти Христовы (напоминает в то же время раскинутые над человечеством руки Спасителя, как крылья огромной птицы, укрывающие всю Землю) и жестом Богоматери в молитве, которая заступает за человечество перед своим сыном. Жест Богоматери напоминает присутствие Господа в ней самой, что, собственно, выражено в приветствии Благовещения [26, р. 51–52]. В церкви Лаводьё сцена Благовещения представлена на западной стене над главным входом. Наложение смыслов в этом случае несёт идею неразделимости Христа и Богоматери, так как согласно тексту, Бог живёт в Пресвятой Деве и так как она Ширшая небес (*Πλατύτερα των Ουρανών*). Принцип наложения смыслов мы можем увидеть и в «Чёрной смерти», чьи руки подняты в жесте Оранты, но в то же время источник стрелы и напоминает о стигматах, представляя одновременно Христа, его страсти и Божий гнев, а также Богоматерь, которая несёт в себе Господа и может ходатайствовать за людей перед ним. Комбинация в одном образе двух идей: идеи Богоматери, которая несёт в себе Бога и идеи, где Богоматерь даёт своё заступничество верующим, укрывая их своим покровом, была достаточно распространена в XIV–XV вв. в Германии в образах «Раскрывающихся Богоматерей»²⁰ — полихромных скульптурах из дерева, которые добрались и до Франции²¹.

Текстовые параллели

Теолог Альберт Великий говорит нам об очень схожем наложении смыслов с тем, что мы отмечаем в живописи Лаводьё: «В Богоматери Всевышний явился вооружиться оружием нашей смертности» [цит. по: 37, р. 519]. Но в противоположность идее Альберта Великого, в репрезентации Лаводьё нет ни надежды, ни триумфа жизни, так как именно смерть скрывает и несёт в себе этих двух почитаемых персонажей. Смерть кажется равной им, и даже более сильной и более почитаемой. По своим пропорциям женский образ «Чёрной смерти» стоит наравне с двумя мужскими: Христом (Илл. 12) и святым Робертом (Илл. 14). Эти три фигуры доминируют над другими персонажами, но именно Смерть, расположенная в центре композиций, доминируемых святыми мужскими образами, притягивает взгляд, а её фигура кажется ещё более торжествующей на этом красном фоне, в то время, как святой Роберт и Христос теряются в пусть даже божественном, но неярком орнаменте. Композиция с Чёрной смертью превосходит в размерах композиции с евангелистом и со святым Робертом, а также композицию с Христом.

Присутствие смерти в монастырском дискурсе, и действительная и каждодневная близость смерти должны были



Илл. 11. Смерть. Настенная живопись. Вторая половина XIII в. Собор Нотр-Дам-де-Дом, Авиньон

оставить сильное впечатление в сознании — и эту буквально высшую позицию смерти мы найдём, например, в «Аллегории искупления», возможно, созданной в период эпидемии чумы и приписываемой Амброджио Лоренцетти. Эта живопись удивительна и так же редка, как и композиция из Лаводьё. Смерть здесь представлена сиенским художником в виде чёрного монстра с крыльями летучей мыши, находящегося над Христом, как если бы она имела над ним власть. Смерть располагается одновременно на том же уровне, что и другое изображение Христа, судящего и карающего, расположенного в правой части картины.

«Чёрная смерть» — это изображение ужасного Божьего суда, противоположное по смыслу древним образам мучеников, торжествующих над смертью и коронованных Христом, как например, Святая Фелицата из катакомбы Массимо. «Чёрная смерть» противоположна по смыслу и русским иконам «Покров Пресвятой Богородицы», которые

напоминают о влахернском чуде, так как в этих иконах Христос не изображается гневным и карающим, а благословляющим изумлённую толпу. В то же время, «Чёрная смерть» противостоит Христу благословляющему, находящемуся слева от неё (по левую руку смерти) и Христу, сидящему на троне в звёздном небе свода церкви. «Чёрная смерть» выявляет через идентичную иконам Богоматери-заступницы композицию те же самые образы Христа благословляющего, но изменяя до противоположности смысл этих торжествующих образов и особенно идею надежды на «жизнь вечную», которую они несут. «Чёрная смерть» терроризирует зрителя, заставляя его преклониться перед Богом, находящимся в Богоматери, но посредством своего не менее почитаемого образа смерти торжествующей и через страх, который она вызывает. Смерть — это ещё и образ торжествующего правосудия Христа-судьи. То есть она сама и есть *Speculum Iustitiae* (лат. Зерцало Правосудия), которое отражает божь-



Илл. 12. Бенедиктинская монахиня в молитве перед Христом-судией. XIV в. Церковь аббатства Сент-Андре, Лаводьё © Фото О. Кудрявцевой-Вельманс

ственное правосудие, и потому её образ заставляет снова думать о Богородице — Зеркале Правосудия. Здесь мы можем снова процитировать «Аллегиии благодетелей» работы Джотто в капелле Скровеньи, среди которых находится фигура Правосудия, представленная художником как Царица небесная.

В «Чёрной смерти» принцип наложения смыслов относительно сложен, и вся композиция в целом говорит нам о том же, что и некоторые тексты великой бенедиктинской мыслительницы Хильдегарды Бингенской. Эта оксиморонная фигура средневековья, которую в наши дни часто ассоциируют с современной женщиной и даже называют «феминисткой»²². Эта святая-мистик, вслед за Апокалипсисом от Иоанна²³ говорит нам, что суд Божий всегда справедлив и хорош [32, р. 24–25]. Эта оптимистичная идея, несущая надежду в период болезней и прочих смертельных напастей, в текстах Хильдегарды прячется за образом отчаяния. Бог здесь ассоциируется со смертью и отчаянием. А отчаяние, по Хильдегарде, очень похоже на персонаж «Чёрной смерти». Как и для художника из Лаводьё, который исполнил программу по наставлению бенедиктинок, речь идёт о персонаже, противостоящем Богу, но который является частью его: «Отчаяние идёт по пятам отсутствия веры, которая является его пищей и пищей других грехов: оно не даёт надежду ни себе, ни другим, и ведёт себя, как если бы надежды не существовало. Мы видим, что его образ похож на женщину, так как она является образом слабости и уязвимости. Голова этого образа покрыта вуалью, как носят обычно женщины, но вуалью цвета тьмы. Отчаяние одето в плащ мрака скорби и сомнения, ни одно из его действий не длится во времени. Перед лицом этого персонажа появляется что-то вроде горы горящей серы <...> Действительно, отчаяние ранит тело человека, убивает его душу, презирает Бога и противостоит его суду, оно содействует тому, чтобы Его помощь рассматривалась как ничтожная. Отчаяние не имеет веры в Бога и не понимает, кто оно есть. Человек, в котором нет животворящей энергии веры, ничтожен. Бог прогоняет отчаяние, так как ни одно создание не может возрадоваться в таком отчаянии» [32, р. 118].

Однако, «Чёрная смерть» не одета «в плащ мрака скорби», который подобен цвету её мрачной вуали, и мы поймём, почему. В аббатстве Лаводьё жили бенедиктинки, которые носили чёрные одежды. Если бы «Чёрная смерть» была полностью одета в этот цвет, то зритель мог бы её спутать с бенедиктинской монахиней, которая носила чёрное облачение, учитывая, что коленапоклонённая бенедиктинка изображена молящейся Господу совсем рядом с композицией «Чёрная смерть». Но этот чёрный цвет заставляет думать об эпизоде из «Песни песней»: «Черная я, но красива, как шатры Кидарские, как завесы Соломоновы» (Пп. 1.5), который Беда Достопочтенный интерпретирует как образ Церкви, чёрной в своём правосудии несведущих и в то же время прекрасной, так как она и есть образ Бога, собирающего тех, кто смог отказаться от плотских желаний [15, с. 196, ст. 227–246]. Богородица тоже ассоциировалась с Церковью, например, у Бернарда Клервоского [43, sermo LI (107), р. 674]. Богородица в образе Церкви одушевлённой воплощает идею сообщества хороших и послушных верующих, построенного по образу Богородицы-вместилища или дома Божьего [43, р. 676]. «Чёрная смерть» напоминает эти контрастные аспекты Церкви-Богородицы, которая одновременно черна и прекрасна.

Желая изобразить противоположность Богородицы, художник опирается на многогранный образ Девы Марии, и это её качество в итоге распространяется на образ Чёрной смерти до такой степени, что Смерть выявляет, посредством противоположного, многогранную семантику образа Богородицы. Эта игра в негативную теологию, которая достигла здесь опасного уровня смешения смыслов, была, вероятно, спровоцирована длительным опытом смерти, чьи тёмные силы конкурировали с силами небесными — по причине болезней и социально-экономических проблем. Всё это ставит вопрос «почитаемости» или священности Бога и тех путей,



Илл. 13. *Majestas Domini*, Христос возвышающийся над Богородицей, архангелами и апостолами. XII в. Аббатство Сент-Андре, трапезная, Лаводьё © Фото О. Кудрявцевой-Вельманс

которые ведут к нему. О таком опыте говорит Николай Кузанский: «Исходя из этого, я понимаю, что мне надо войти во тьму и принять, несмотря на силу здравого смысла, совпадение противоположностей, затем искать правду там, где встречается невозможность, и как только вершина достигнута, поднимающаяся над правдой разума, я достигну того что неизвестно какому-либо разуму и то, что разум считает самым удалённым от правды: ты здесь, Господь, ты который и есть абсолютная необходимость» [42, р. 51].

Николай Кузанский настаивает на важности мрачного, чёрного, когда он говорит о «тьме совпадения, которая и есть бесконечность», так как это она позволяет увидеть Бога. Эта опасная грань бесконечного, так как она порождает разного рода смыслы и позволяет всякого рода интерпретации, объясняет редкость такой иконографии как «Чёрная смерть».

Одна из идей этой живописи состоит в изображении посредством образа смерти необыкновенных качеств Богородицы, которая бесспорно способна защитить человечество от гнева Божьего, но которая превосходит Апокалипсис. Качества Богородицы взаимосвязаны и объединяют различные грани средневекового богословского мира. Смерть как бы обладает такими же сильными и взаимосвязанными качествами. Смерть, через свою пластику, сравнена здесь с женщиной, которая содержит в себе того, кто её создал и создал всё на свете, будучи, таким образом, его табернаклем. Но эта женщина так же видится как Церковь одушевлённая, тогда как Церковь есть супруга Христа. В одной коптской версии Псевдо-Евдия Римского мы находим образ Богородицы, которая содержит в себе Бога в своём святом чреве и которая во время Успения-Вознесения, то есть в момент своей смерти, становится супругой Христа — этот момент



Илл. 14. Композиции с евангелистом и со святым Робертом Тюрландским. XIV в. Церковь аббатства Сент-Андре, Лаводё
© Фото О. Кудрявцевой-Вельманс

описан как священный брак [46, р. 56; 47, р. 271–273]. Монахини тоже ассоциировали себя с верными супругами Христа, готовыми следовать за Спасителем²⁴. Таким образом, смерть несёт через противоположное весть о спасении. Вот почему «Чёрная смерть» написана здесь по образу Божьему и по образу самой необыкновенной из всех женщин — Девы Марии. Брак с Христом, который одновременно и Бог-судья, Бог в гневе, заставляет думать о монахинях, которые отдают себя в жёны, чтобы отвести от человечества смертельные несчастья, рассматриваемые как последствия человеческих грехов. Вот почему монахиня, стоящая на коленях (причём её ступни оказались изображенными в компартименте с «Чёрной смертью», то есть сразу в двух пространствах), выражает идею интерцессии, так же, как и её преклонение перед Христом, чтобы он отвёл от человечества эту апокалиптическую реальность, видение которой она получает (Илл. 12). Монахиня заставляет снова думать о Богоматери, ассоциируемой с Апокалипсисом (Ап. 12), но которая молит Христа за людей²⁵. Идея искупления через брак находит параллели в других культурах, мы можем привести пример двух нганасанских шаманок, которые отдаются духу болезни, чтобы он отвёл от их народа смерть; одна из историй происходит на фоне инцеста, так как дух смерти напоминает отца одной из шаманок [3, с. 84–85; 33, р. 219–231, 261–265, 295–300].

В этой «женской» программе с южной стены церкви Лаводё, рассказанной двумя евангелистами, история начинается с композиции вступления в монашество (Илл. 14). Две фигуры предстают перед святым Робертом Тюрландским — основателем Лаводё, который предвосхищает композицию с Христом и коленопреклонённой монахиней. Возможно, что в этой первой композиции перед нами представлена легенда о святом Симоне Вексанском (коленопреклонённый персонаж перед святым Робертом), который берёт в жёны дочь графа Овернского (стоящий персонаж): молодая пара,

преданная Господу, решает не исполнять супружеский долг, а совершить монашеский постриг. Симон отвергает земной брак и тем самым отдаёт свою супругу святому Роберту, чтобы она стала супругой Христа. Таким образом, обе композиции слева и справа от «Чёрной смерти» напоминают одна другую, и при взаимном наложении их смыслов они усиливают идею значения религиозного призвания женщины, которую монахини стремились передать. Интересно, что в этих композициях, мы констатируем игру чередований женских и мужских фигур, центральных и второстепенных. Возможно, что заказчицы задавались вопросом об их месте в обществе и об их отношениях с его мужской частью? В этой живописи они дают ответ на вопрос о целях их призвания и особенно о спасении «по-женски», о спасении души верующей женщины.

Финальная композиция серии, которая по своему тёплым колориту напоминает композицию со Смертью и которая своей игрой в ассоциации и наложения становится панданом и противоположностью тёмной женской фигуре, представляет святую Марию Магдалину, вознесённую ангелами в небеса (Илл. 15). Эта «близкая подруга» Иисуса или, как её называет святой Франциск Сальский, «славная любящая Магдалина <...>, наполненная любовью смертью своего Учителя»²⁶, одетая в мафорий своих волос, напоминает Богоматерь в момент Вознесения, момент, когда Богоматерь становится супругой своего сына, то есть в момент своей смерти²⁷. Улыбающаяся и в экстазе, святая Мария Магдалина поднимается в звёздное небо, которое не ограничивается пространством этой композиции, а продолжается на своде церкви, где в том же звёздном небе восседает Христос Вседержитель, святая поднимается навстречу ему. Таким образом, судьба *post mortem* монахинь Лаводё, видящих себя «супругами» Христа, заключается в соединении с ним.

Но, несмотря на вселяющее надежду финальное послание, мрачное значение женского персонажа смерти

остаётся на поверхности, то есть оно является тем, что зритель открывает для себя в первую очередь. Не объясняется ли это деформированным видением смерти под влиянием ненависти к человеческому телу вообще и к женщине в частности? Это особенно удивительно, так как аббатство Лаводё было женским — и это в некотором роде «негативное почитание» женского образа, которое мы можем наблюдать, противоречит самой женской природе, с её образом подательницы жизни, но оно противоречит и образу Церкви одушевлённой. Нет ли в репрезентации из Лаводё намерения выступить против женского сакрального образа Богоматери, такой как мы её знаем в византийской иконографии? Учитывая, что образ Богоматери был очень почитаем на Западе, например, благодаря композициям «Богоматерь в плаще» и «Богоматерь милосердия».

Аббатство Лаводё испытало восточные влияния. Мы уже отмечали прекрасную стенопись из трапезной (Илл. 13), которая изначально могла быть капеллой, так как программа этой живописи весьма значительна. Эта композиция XII в. представляет Богоматерь с архангелами и апостолами, над которыми возвышается Христос Вседержитель, Христос конца времён. Когда живописная программа центрального нефа создавалась в XIV в. и среди композиций должна была появиться «Чёрная смерть», её автор мог увидеть в аббатстве другие изображения с восточным влиянием, например, изображение Оранты, которое могло бы там ещё присутствовать в то время. Такое изображение, помимо прочих возможных источников, могло вдохновить нашего художника, который был близок к художественным кругам Тосканы и Рима, где изобразительные и интеллектуальные традиции Византии сохранялись, и их влияние через папский двор Авиньона распространилось до окрестностей Ля Шез-Дьё. Его знание византийских иконографий и привязанность к ним очевидны не только в «Чёрной смерти», где для создания сюжета «Триумф смерти» художник не находит иного источника, кроме иконографий триумфа святых, в частности, иконографии Богоматери Оранты. Мы видим, что в пластическом арсенале художника из Лаводё были в основном православные иконографии, но сюжета «Триумф смерти»,

который был ему заказан бенедиктинками, в православном искусстве не существует. Мы можем отметить, что художник следует византийским источникам и в создании композиции, а именно, в композиционном решении двух противоположных, но при этом сравнимых произведений «Чёрная смерть» и «Святая Мария Магдалина, вознесённая ангелами в небеса». Так композиционное решение триумфа святой мученицы Вассы Никомидийской из Минология Василия II, созданного в Константинополе в конце X – начале XI в., повторяется в геометрической структуре как композиции со Смертью, так и композиции со святой Марией Магдалиной (Илл. 16).

За пластическим сходством «Чёрной смерти» с композицией из Минология скрывается принципиальное идейное различие в понимании смерти. В православном изображении нет боли и страдания, образ мученицы представляет идею вечной жизни, бессмертия и вечного источника жизни, а «Чёрная смерть» прячет идею вечной жизни за фигурой смерти, и смерть здесь — источник боли и страдания, даже если наш художник, работавший в «греческом стиле», передал эти чувства с присущей этому стилю сдержанностью и оптимизмом. Можно сказать, что художник из Лаводё «перевёл греческий стиль на латинский язык», как Ченнини выразился о Джотто.

Но есть и ещё один вопрос, который ставит композиция. Нет ли в «Чёрной смерти» идеи, которая часто питает искусство и заключается в изменении на противоположное всякой репрезентации, не отвечающей новой норме? В данном случае речь идёт об изменении более старой теологической модели, для которой ассоциация женщины со смертью и уравнивание человека с отталкивающей субстанцией было абсолютно немыслимо. Не является ли «Чёрная смерть» примером такой мысли, которая опираясь на более древние, в частности, на православные иконографии и тексты, участвует в установлении нового видения мира, стремящегося разрушить более архаичную модель с её основными идеями надежды и защиты?

По контрасту с художественной культурой православного мира того же времени, средневековая западная культура



Илл. 15. Святая Мария Магдалина, вознесённая ангелами в небеса. XIV в. Церковь аббатства Сент-Андре, Лаводё
© Фото О. Кудрявцевой-Вельманс



Илл. 16. Святая мученица Васса Никомидийская. Минологий Василия II. Конец X – начало XI в. Ватиканская библиотека. Vat. gr. 1613, f. 8

создала весьма пессимистичную атмосферу, которая, кажется, отравляла жизнь присутствием вездесущего образа смерти — последняя виделась, как неизбежная кара за грех. И именно грех, ассоциируемый с союзом мужчины и женщины, становится для Запада синонимом не только смерти, но и смерти, пришедшей как ужасное наказание для всего человечества. Искусственно насаждаемое чувство вины принимает, таким образом, вселенские размеры: «Посему, как одним человеком грех вошел в мир, и грехом смерть, так и смерть перешла во всех человеков, потому что в нем все согрешили» (Рим. 5.12). Важным было напоминать об этом грехе, а значит и о смерти каждодневно. Женщина и её тело ассоциировались с грехом и со смертью, отсюда эти известные формулировки: «Жить с женщиной без опасения сложнее, чем воскреснуть из мёртвых» или «Женщина ещё более горька, чем смерть»²⁸. Но даже если знак равенства между женщиной и смертью здесь не поставлен, женщина и смерть всё же видятся как сравнимые.

Несмотря на доктрину, жизнь не останавливалась, мужчина продолжал желать женщину и вместе они продолжали увековечивать «грех». Их интеллектуальное состояние можно назвать амбивалентно-колеблющимся: как и идея Чистилища, они как бы разрываются между желанием жить и пыткой страхом перед смертной карой. В итоге, идея страдания создаёт некоторое парадоксальное чувство удовольствия,

ассоциируемое со страхом. В таком обществе жизнь не равна смерти, жизнь не кажется такой же сильной, как смерть. Человек начинает пребывать в восхищении перед разрушительным образом смерти. Ну а смерть всё же продолжает пугать человека, но этот страх и создаёт удовольствие, в том числе и эстетическое: удовольствие, создаваемое произведениями искусства. Эта мрачная красота средневекового западного изображения была воскрешена не раз, например, у адептов романтизма XVIII и XIX вв. Идеи Чёрного романтизма от маркиза де Сада до Шопенгауэра, которые ассоциировали женщину с природой, считая обеих разрушительными, извращёнными, источниками зла и смерти: могли ли они появиться без средневекового опыта, из которого выросла западная цивилизация и которые вылились в ненависть к человеку, рассматриваемому со временем не как часть природы, а как её противоположность? Это об этой оксиморонной культуре говорит нам Жорж Батай и точно даёт ей определение на примере произведений де Сада:

«Жизнь, если ему верить, была изысканием удовольствия, а удовольствие было пропорционально разрушению жизни. Иначе говоря, жизнь доходила до своей высшей точки в чудовищном отрицании своего принципа <...>. Это утверждение, принятое всерьёз, никакое общество не могло бы принять ни на мгновение, если бы только оно не стало абсурдным» [10, р. 179].

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ Некоторое чувство надежды, которое должна была привнести, начиная с конца XII в., идея Чистилища, было довольно слабым и колеблющимся между утешением и наказанием, с явной тенденцией к «инфернализации» [27; 36, р. 416–423]. Возможно, что долготлетие этой тенденции [20, р. 427–446] объясняется той усреднённой интеллектуальной позицией между восхищением образом смерти и страхом перед нею, которая сформировала западную цивилизацию, со временем все более удаляя последнюю от идеи надежды на «жизнь вечную».

² «Чёрная смерть» входит в серию настенных живописных композиций, в технике а секко темперой по известке, располагающих-

ся на южной стене церкви аббатства Лаводьё, и имеющих надпись, которая позволяет датировать живопись до знаменитой эпидемии 1348 г. Надпись в плохом состоянии, но содержит хорошо читаемую дату 1315 г., она позволяет усомниться в ассоциации композиции «Чёрная смерть» с чумой, эпидемия которой началась позже. Самые ранние примеры употребления выражений «чёрная чума» или «чёрная смерть», применяемые как синонимы этой болезни, относятся к XVI в. [см.: 18, р. 25].

³ По данным исследователя Поля Пердризе иконография Богоматери, которая укрывает под своим плащом орден цистерцианцев, появляется в XIII веке в западной Европе, и в том же веке подобные композиции отмечаются в среде других монашеских орденов и у подражающих им братств мирян. В XV и в XVI вв. получают распространение изображения Богоматери, которая укрывает всё общество верных христиан [44]. Мы можем добавить, что композиция типа *Mater omnium* была известна и до Бартоло ди Фреди, чью «Мадонну милосердия» 1364 г. Пердризе приводит как самый ранний пример *Mater omnium*. Примером начала XIV в. может служить так называемая «Мадонна милосердия», вероятно, написанная Симоне Мартини (Илл. 2).

⁴ Правая сторона, а иначе говоря, главная сторона, в композициях «Богоматерь в плаще» часто отводилась мужским персонажам, как, например, на гравюре из *Collecta privilegiorum ordinis cisterciensis* 1491 г. из собрания Муниципальной библиотеки Дижона.

⁵ Иконография с Богоматерью, укрывающей людей от стрел Божьего гнева появляется в XV в., однако, идея существовала задолго до этого [44, с. 107–127]. То есть глядя на композицию «Богоматерь в плаще», где стрелы отсутствуют, зритель XIV в. знает от чего Богоматерь укрывает людей.

⁶ В своём исследовании Доминик Донадьё-Риго чётко разделяет эти два сюжета с Богоматерью [21, с. 107–134].

⁷ Старейшая из известных ныне икон «Покров Пресвятой Богородицы» находится в собрании художественного музея Украины и датируется II половиной XI в. [4, с. 92–93].

⁸ Относительно «обычного» чуда см. [30, р. 129–146].

⁹ *Eia Mater, fons amoris, / Me sentire vim ardoris / Fac ut tecum sentiam ! / Fac ut ardeat cor meum / In amando Christum Deum, / Ut sibi complaciam. / Sancta Mater, istud agas / Pone nostro ducas plagas / Cordi fixas valide* (О, мать, источник любви, дай мне почувствовать силу твоего пыла, чтобы чувствовать её с тобой. Заставь гореть сердце моё в любви к Христу Богу, чтобы быть ему угодным как тебе. Святая мать, сделай так, чтобы муки Распятого вошли глубоко в моё сердце). Отрывок из рождественского гимна, воспевающего переполюющую Марию радость у колыбели новорожденного Иисуса.

¹⁰ *Eia Mater, fons amoris, / Me sentire vim doloris / Fac ut tecum lueam. / Fac ut ardeat cor meum / In amando Christum Deum, / Ut sibi complaciam. / Sancta Mater, istud agas, / Crucifigi fige plagas / Cordi meo valide* (О, мать, источник любви, дай мне почувствовать силу страданий и скорбеть вместе с тобой. Заставь гореть сердце моё в любви к Христу Богу, чтобы ему уподобиться. Святая мать, сделай так, чтобы муки Распятого укрепились в моём сердце). Отрывок из гимна Страстной Пятницы, воспевающего пронзительную скорбь Марии у Креста с распятым Сыном.

¹¹ Любовная страсть рыцаря к даме осуждается поэтом и рассматривается им как болезнь [25, р. 150–152].

¹² Специалист по западному средневековью Кристина Миталайте, в частности, подчёркивает, что изображение *imago* с точки зрения латинской культуры, это изображение смерти [40, р. 31].

¹³ В частности, в мифологических образах гномов и эльфов мы можем заметить, что эти почитаемые в Средние века персонажи ассоциировались с болезнями, стрелами и умершими [34, р. 104–109]. Про гномов и эльфов, ассоциируемых с умершими [34, р. 128–129]. Про стрелы, вызывающие болезни и выпускаемые гномами и эльфами: [34, р. 152–153].

¹⁴ Клод Лёкутё подчёркивает тесную связь между словом и многочисленными образами средневекового фольклора, что собственно вписывается в принцип создания мысленных изображений, распространённых в культуре *imago*. Исследователь отмечает, что слово *tors* (лат. смерть) восходит к индо-европейскому корню *ter*, от которого исходит германское *Mahr*, русское *Кикимора*, а также общее для многих европейских языков слово *кошмар*, которое выражает, кроме прочего, идею злобных духов умерших, с которыми ассоциируются эльфы. Изначально почитаемые как добрые духи, эльфы, через извращение смысла, стали крайне негативными персонажами. А такие несчастья, как эпидемии, которые в средние века «обозначались словом «чума», следуют как раз за появлением злобных духов умерших» [34, р. 158–166 ; 35, р. 112–115].

¹⁵ Неискупимость греха переходит в неизбежность наказания : «Благодать не дана всем людям, а те, кому она дана, не достигают её ни благодаря своим добрым деяниям, ни благодаря доброй воле» [6, р. 168]. Говоря о «справедливой каре» Божьей, Блаженный Августин уточняет: «Как вся масса человечества была осуждена : тот, кто был обвинён в этом проступке, был наказан вместе со всем родом человеческим, который находился в нём» [7, р. 25]. Речь идёт о Боге непреклонном, мстящем, который карает большинство людей. Благодать будет дана лишь меньшинству избранных, лишь «одному на провинцию или королевство» [29, р. 229].

¹⁶ Жером Баше со своей стороны подчёркивает, что мрачные темы присутствуют в искусстве до 1348 г., цитируя пример фресок Кампосанто, которые исследователь датирует между 1330 и 1340 гг. [9, р. 25–47].

¹⁷ Этот мотив существует в Европе по крайней мере с 1200-х гг. Но ещё более древняя версия этого мотива — византийская история Варлаама и Иоасафа, которая в свою очередь — адаптация буддистской сказки, повествующая о встрече со смертью (прокажённый, слепой и старик не кто иные, как живые мертвецы). Эта история даёт импульс мысли о презрении мира. В столкновении между живыми и мёртвыми, смерть берёт верх над людьми [20, р. 78–79].

¹⁸ Например, наказанная грешница из синодика середины XVIII в., БАН, 25.2.14, f. 42v [48, р. 346].

¹⁹ В церкви Иоанна Крестителя отмечен культ святой Фомаиды, которая воспринималась как образец женского целомудрия [48, р. 346].

²⁰ Например, «Раскрывающиеся Богоматери» из Dom Museum в Вене или из Germanisches Nationalmuseum в Нюрнберге или же из музея Cluny.

²¹ «Раскрывающиеся Богоматери» из французских церквей, например, в Массиаке, Палау дель Видре и Морле, произведённые вероятно в Германии, не несут в себе мотива Богоматери в плаще, но подобные произведения имеющие такой мотив могли существовать во Франции, так как полихромные скульптуры «Раскрывающихся Богоматерей» были без сомнения многочисленны вплоть до XVI в., когда они были запрещены и уничтожены после Тридентского собора (1545–1563).

²² Интервью с историком Агостино Паравичини Бальяни: <https://www.rts.ch/audio-podcast/2019/audio/hildegarde-de-bingen-sainte-feministe-25042349.html>

²³ « Господи Боже Вседержитель, истинны и праведны суды Твои » (Ап. 16.7).

²⁴ Тенгсвих аббатиса Андернаха в своём письме обращается к Хильдегарде, называя её «настоятельницей супруг Христовых» [31, р. 131].

²⁵ В многочисленных текстах «Апокалипсиса Богоматери», известных как *Descensus ad Inferos* Девы Марии, распространённых особенно в монастырских кругах Востока, но присутствующих также и на Западе, идея апокалиптического видения Богоматери, которое описывает муки осуждённых в аду, здесь объединена с идеей интерцессии Богоматери за этих же самых грешников [см.: 39, р. 117–128].

²⁶ «La glorieuse amante Madeleine < ... > toute pleine de l'amour de la mort de son Maître» [24, р. 91].

Египетские апокрифические Евангелия от Филиппа и от Фомы, датируемые IV веком, а также Евангелие от Марии, датируемое II в., тоже говорят об особых, можно сказать любовных отношениях Марии Магдалины и Иисуса.

²⁷ Это ещё и момент, когда Богородица принимает апокалиптическое видение, которое даёт начало её интерцессии за тех, кто мучается в аду.

²⁸ Фраза из трактата *Malleus Maleficarum* (Молот ведьм), опубликованного в конце XV в. [38, p. 373].

Список литературы:

1. Кондаков Н. П. Византийские церкви и памятники Константинополя // Труды VI археологического съезда в Одессе 1884. Т. III. Одесса: А. Шульце, 1887. С. 1–234.
2. Кондаков Н. П. Иконография Богородицы. Петроград: ИАН, 1914–1915. Т. 1–2.
3. Попов А. А. Тавгийцы. Материалы по этнографии авамских и вадеевских тавгийцев (ТИЭ АН СССР. Т. 1. Вып. 5). М.-Л., 1936. 112 с.
4. Членова Л. Использование радиоуглеродного метода для датирования произведений украинской иконописи XIII–XVI вв. Из коллекции НХМ Украины // Памятки сакрального мистецтва Волині на межі тисячоліть: питання дослідження, збереження та реставрації. Науковий збірник. Матеріали VI міжнародної наукової конференції по волинському іконопису. Луцьк: Надстир'я, 1999. С. 92–93.
5. Anderlini T. Du travail bien frais (12). Les flèches de la Peste // *Moyen Age*. 2015. № 101. P. 78–87.
6. Augustin. Œuvres complètes. Vol. VI. Bar-le-Duc: Guérin & Co, 1866. 605 p.
7. Augustin. Œuvres complètes. Tome XXV. Paris: Louis Vivès, 1870. 638 p.
8. Baschet J. Les justices de l'au-delà. Les représentations de l'enfer en France et en Italie (XIIe–XVe siècle). Rome: Ecole française de Rome, 1993. 687 p.
9. Baschet J. Image et événement: l'art sans la peste (c.1348-c. 1400)? // *La peste nera : dati di una realtà ed elementi di una interpretazione*. Spoleto: Centro italiano di studi sull'alto medioevo, 1994. P. 25–47.
10. Bataille G. Œuvres complètes. Vol. 10. Paris: Gallimard, 1987. 734 p.
11. Bellosi L. Giotto // *Les protagonistes de l'art italien. Du gothique à la Renaissance*. Florence: Scala, 2003. P. 87–161.
12. Benoît. La règle de Saint Benoît. Paris: Desclée de Brouwer, 1980. 167 p.
13. Benoît J.-L. La dame courtoise et la littérature dans Les Miracles de Nostre Dame de Gautier de Coinci // *Le Moyen Age*. 2010. Vol. CXVI. № 2. P. 367–384.
14. Caesarius von Heisterbach. Dialogus Miraculorum. Cologne: J. Strange, 1851. Т. II. 364 p.
15. Corpus Christianorum Series Latina. CXIXb. Bedae opera. Pars II. 2B. Turnholti: Brepols, 1983. 471 p.
16. Courtillé A. Auvergne, Bourbonnais, Velay gothiques: les édifices religieux. Paris: Picard, 2002. 451 p.
17. Courtillé A. Lavaudieu : les trésors d'une abbaye. Brioude: Éditions Créer, 2009. 125 p.
18. De Lannoy F. Pestes et épidémies au moyen-âge. Ouest-France, 2016. 128 p.
19. Delumeau J. La peur en Occident (XIV^e–XVIII^e siècles). Une cité assiégée. Paris: Fayard, 1978. 493 p.
20. Delumeau J. Le Péché et la peur. La culpabilisation en Occident XIII^e–XVIII^e siècles. Paris: Fayard, 1983. 741 p.
21. Donadieu-Rigaut D. Les ordres religieux et le manteau de Marie // *Cahiers de recherches médiévales*. 2001. Vol. 8. P. 107–134.
22. Donadieu-Rigaut D. Penser en images les ordres religieux: XII^e–XV^e siècles. Paris: Arguments, 2005. 385 p.
23. Énaud F. Découverte de peintures murales à l'église abbatiale de Lavaudieu (Haute-Loire) // *Bulletin de la Société Nationale des Antiquaires de France* 1968. 1970. P. 173–175.
24. François de Sales. Traité de l'amour de Dieu. Paris: Médiaspaul, 1992. 224 p.
25. Gautier de Coinci. Miracles de Nostre Dame. T. 3 & 4. Genève: V. F. Koenig, 1966–1970.
26. Grabar A. Martyrium. Recherches sur le culte des reliques et l'art chrétien antique. Vol. 2. Paris: Collège de France, 1946. 403 p.
27. Graf A. Miti, leggende e superstizioni del Medio evo. Turin: Giovanni Chiantore, 1925. 530 p.
28. Gregorii Magni. Registrum epistolarum libri VIII–XIV, Corpus Christianorum Series Latina 140, 140A (Appendix). Turnhout: Brepols, 1982. 1183 p.
29. Grignon de Montfort. Œuvres complètes. Paris: Seuil, 1966. 1936 p.
30. Grumel V. Le «miracle habituel» de Notre-Dame des Blechnes à Constantinople // *Échos d'Orient*. 1931. Tome 30. № 162. P. 129–146.
31. Hildegarde de Bingen. Lettres. Grenoble: Editions Jérôme Millon, 2007. 260 p.
32. Hildegarde de Bingen. Le livre des mérites de la vie (Liber vitae meritorum). Saint Benoit-du-Sault: éditions Bénédictines, 2012. 288 p.
33. Lambert J.-L. Sortir de la nuit. Essai sur le chamanisme nganassane (Arctique sibérien). Paris: Centre d'études mongoles et sibériens / Anda, 2003. 565 p.
34. Lecouteux C. Les nains et les elfes au Moyen-Age. Paris: Imago, 1988. 207 p.
35. Lecouteux C. Au-delà du merveilleux. Des croyances au Moyen Age. Paris: Presses de l'université de Paris-Sorbonne, 1995. 255 p.
36. Le Goff J. La naissance du Purgatoire. Paris: Gallimard, 1981. 516 p.
37. Lojkine S. De l'allégorie à la scène: la Vierge-tabernacle // Pérez-Jean B., Eichel-Lojkine P. (éds.). *L'Allégorie de l'Antiquité à la Renaissance*. Paris: Champion, 2004. P. 509–531.
38. Mâle É. L'art religieux du XIIe siècle en France: étude sur les origines de l'iconographie du Moyen Âge. Paris: Armand Colin, 1966. 463 p.
39. Mimouni S. C. Les traditions anciennes sur la Dormition et l'Assomption de Marie : études littéraires, historiques et doctrinales. Leiden – Boston: Brill, 2011. 382 p.
40. Mitalaitė K. Imago et la pensée latine de l'image // Mitalaitė K. & Vasiliu A. (éds.). *L'icône dans la pensée et dans l'art*. Turnhout: Brepols, 2017. P. 23–32.
41. Moore R. I. La persécution. Sa formation en Europe (X–XIII^e siècle). Paris: Les belles lettres, 1991. 226 p.
42. Nicolas de Cues. Le tableau ou la vision de Dieu. Paris: Editions du Cerf, 1986. 110 p.
43. Patrologiae Latinae tomus CLXXXIII: S. Bernardi Clarae-Vallensis abbatiss primis opera. Vol. II. Parisiis: J.-P. Migne, 1854. 658 p.
44. Perdrizet P. La Vierge de Miséricorde, étude d'un thème iconographique. Paris: A. Fontemoing, 1908. 260 p.
45. Roy B. Amour, Fortune, Mort : La danse de trois aveugles // Sutto C. (éd.). *Le sentiment de la mort au Moyen âge, Etudes présentées au cinquième colloque de l'Institut d'études médiévales de l'université de Montréal*. Montréal: Univers, 1979. P. 119–137.
46. Rubin M. Mother of God, a history of the Virgin Mary. Londres: Penguin books, 2010. 560 p.
47. Shoemaker S. J. The Sahidic Coptic Homily on the Dormition of the Virgin Attributed to Evodius of Rome. An Edition from Morgan Manuscripts 596 and 598 with translation // *Analecta Bollandiana*. 1999. Vol. 117. № 3–4. P. 241–283.
48. Smirnova V., Polo de Beaulieu M.-A. Prêcher par l'image dans la Russie des XVII^e–XVIII^e siècles. L'exemple de la femme au dragon // *RES*. 2019. Vol. XC. № 3. P. 333–348.
49. Walter Ph. Le terrorisme diabolique au Moyen Age: quelques témoignages empruntés à la littérature et aux exempla // Glaudes P. (éd.). *Terreur et représentation*. Grenoble: ELLUG–université Stendhal, 1996. P. 21–36.

References

- Anderlini, T. (2015) 'Du travail bien frais (12). Les flèches de la Peste', *Moyen Age*, 101, pp. 78–87. (in French)
- Augustin (1866) *Œuvres complètes*. Vol. VI, Bar-le-Duc: Guérin & Co. (in French)
- Augustin (1870) *Œuvres complètes*. Tome XXV. Paris: Louis Vivès. (in French)
- Baschet, J. (1993) *Les justices de l'au-delà. Les représentations de l'enfer en France et en Italie (XII^e-XV^e siècle)*. Rome: Ecole française de Rome. (in French)
- Baschet, J. (1994) 'Image et événement : l'art sans la peste (c.1348 – c. 1400) ?', in *La peste nera : dati di una realtà ed elementi di una interpretazione*. Spoleto: Centro italiano di studi sull'alto medioevo, pp. 25–47. (in French)
- Bataille, G. (1987) *Œuvres complètes*. Vol. 10. Paris: Gallimard. (in French)
- Belloso, L. (2003) 'Giotto', in *Les protagonistes de l'art italien. Du gothique à la Renaissance*. Florence: Scala, pp. 87–161. (in French)
- Benoît (1980) *La règle de Saint Benoît*. Paris: Desclée de Brouwer. (in French)
- Benoit, J.-L. (2010) 'La dame courtoise et la littérature dans Les Miracles de Notre Dame de Gautier de Coinci', *Le Moyen Age*, 116(2), pp. 367–384. (in French)
- Caesarius von Heisterbach (1851) *Dialogus Miraculorum*. Vol. 11. Cologne: J. Strange. (in Latin)
- Chlenova, L. (1999) 'The Use of the Radio-Carbon Method for Dating the Works of Ukrainian Icon Painting of the 13th – 16th Centuries. From the Collection of National Art Museum of Ukraine', in *Pam'iatki sacral'nogo mistetstva Volini na mezhi tisiacholit': pitannia doslidzhennia, zberezhenia ta restavratsii [Monuments of Sacred Art of Volyn on the Threshold of Millennia: Issues of Research, Preservation, and Restoration]*. Luts'k: Nadstir'ia Publ., pp. 92–93. (in Russian)
- Corpus Christianorum Series Latina, CXIXb, Bedae opera, pars II, 2B* (1983). Turnholti: Brepols. (in Latin)
- Courtillé, A. (2002) *Auvergne, Bourbonnais, Velay gothiques : les édifices religieux*. Paris: Picard. (in French)
- Courtillé, A. (2009) *Lavaudieu : les trésors d'une abbaye*. Brioude: Éditions Créer. (in French)
- De Lannoy, F. (2016) *Pestes et épidémies au moyen-âge*, Ouest-France. (in French)
- Delumeau, J. (1978) *La peur en Occident (XIV^e – XVIII^e siècles). Une cité assiégée*. Paris: Fayard. (in French)
- Delumeau, J. (1983) *Le Péché et la peur. La culpabilisation en Occident XIII^e – XVIII^e siècles*. Paris: Fayard. (in French)
- Donadiou-Rigaut, D. (2001) 'Les ordres religieux et le manteau de Marie', *Cahiers de recherches médiévales*, 8, pp. 107–134. (in French)
- Donadiou-Rigaut, D. (2005) *Penser en images les ordres religieux : XII^e – XV^e siècles*. Paris: Arguments. (in French)
- Énaud, F. (1970) 'Découverte de peintures murales à l'église abbatiale de Lavaudieu (Haute-Loire)', *Bulletin de la Société Nationale des Antiquaires de France*, pp. 173–175. (in French)
- François de Sales (1992) *Traité de l'amour de Dieu*. Paris: Médiaspaul. (in French)
- Gautier de Coinci (1966–1970) *Miracles de Notre Dame*. Vol. 3–4. Genève: éd. V. F. Koenig. (in French)
- Grabar, A. (1946) *Martyrium. Recherches sur le culte des reliques et l'art chrétien antique*. Vol. 2. Paris: Collège de France. (in French)
- Graf, A. (1925) *Miti, leggende e superstizioni del Medio evo*. Turin: Giovanni Chiantore. (in Italian)
- Gregorii Magni (1982) *Registrum epistolarum libri VIII–XIV, Corpus Christianorum Series Latina 140, 140A (Appendix)*. Turnhout: Brepols. (in Latin)
- Grignon de Montfort (1966) *Œuvres complètes*. Paris: Seuil. (in French)
- Grumel, V. (1931) 'Le 'miracle habituel' de Notre-Dame des Blehernes à Constantinople', *Échos d'Orient*, 30(162), pp. 129–146. (in French)
- Hildegarde de Bingen (2007) *Lettres*. Grenoble: Editions Jérôme Millon. (in French)
- Hildegarde de Bingen (2012) *Le livre des mérites de la vie (Liber vitae meritorum)*. Saint Benoit-du-Sault: éditions Bénédictines. (in French)
- Kondakov, N. P. (1887) 'Byzantine Churches and Monuments of Constantinople', *Trudy VI arheologicheskogo s'ezda v Odesse 1884 [Proceedings of the VI Archaeological Congress in Odessa 1884]*. Vol. 3. Odessa: A. Shul'tse, pp. 1–234. (in Russian)
- Kondakov, N. P. (1914–1915) *Ikonografiia Bogomateri [Iconography of the Mother of God]*. Petrograd: IAN Publ. (in Russian)
- Lambert, J.-L. (2003) *Sortir de la nuit. Essai sur le chamanisme nganassane (Arctique sibérien)*. Paris: Centre d'études mongoles et sibériens / Anda. (in French)
- Lecouteux, C. (1988) *Les nains et les elfes au Moyen-Age*. Paris: Imago. (in French)
- Lecouteux, C. (1995) *Au-delà du merveilleux. Des croyances au Moyen Age*. Paris: Presses de l'université de Paris-Sorbonne. (in French)
- Le Goff, J. (1981) *La naissance du Purgatoire*. Paris: Gallimard. (in French)
- Lojkine, S. (2004) 'De l'allégorie à la scène : la Vierge-tabernacle', in Pérez-Jean, B., Eichel-Lojkine, P. (éds.) *L'Allégorie de l'Antiquité à la Renaissance*. Paris: Champion, pp. 509–531. (in French)
- Mâle, É. (1966) *L'art religieux du XII^e siècle en France : étude sur les origines de l'iconographie du Moyen Âge*. Paris: Armand Colin. (in French)
- Mimouni, S. C. (2011) *Les traditions anciennes sur la Dormition et l'Assomption de Marie: études littéraires, historiques et doctrinales*. Leiden – Boston: Brill. (in French)
- Mitalaité, K. (2017) 'Imago et la pensée latine de l'image', in Mitalaité, K., Vasiliu, A. (éds.) *L'icône dans la pensée et dans l'art*. Turnhout: Brepols, pp. 23–32. (in French)
- Moore, R. I. (1991) *La persécution. Sa formation en Europe (X–XIII^e siècle)*. Paris: Les belles lettres. (in French)
- Nicolas de Cues (1986) *Le tableau ou la vision de Dieu*. Paris: Éditions du Cerf. (in French)
- Patrologiae Latinae tomus CLXXXIII : S. Bernardi Clarae-Vallensis abbatii primi opera. Vol. 2* (1854). Paris: J.-P. Migne. (in Latin)
- Perdrizet, P. (1908) *La Vierge de Miséricorde, étude d'un thème iconographique*. Paris: A. Fontemoing. (in French)
- Popov, A. A. (1936) *Tavgiitsy. Materialy po etnografii avamskikh i vadevskikh tavgiitev [Tavgiants. Materials on the Ethnography of the Avam and Vadeev Tavgiants]*. Moscow; Leningrad: AN SSSR Publ. (in Russian)
- Roy, B. (1979) 'Amour, Fortune, Mort : La danse de trois aveugles', in Sutto, C. (éd.) *Le sentiment de la mort au Moyen âge, Etudes présentées au cinquième colloque de l'Institut d'études médiévales de l'université de Montréal*. Montréal: Univers, pp. 119–137. (in French)
- Rubin, M. (2010) *Mother of God, a History of the Virgin Mary*. London: Penguin books.
- Shoemaker, S. J. (1999) 'The Sahidic Coptic Homily on the Dormition of the Virgin Attributed to Evodius of Rome. An Edition from Morgan Manuscripts 596 and 598 with Translation', *Analecta Bollandiana*, 117 (3–4), pp. 241–283.
- Smirnova, V., Polo de Beaulieu, M.-A. (2019) 'Prêcher par l'image dans la Russie des XVII^e–XVIII^e siècles. L'exemple de la femme au dragon', *RES*, 90(3), pp. 333–348. (in French)
- Walter, Ph. (1996) 'Le terrorisme diabolique au Moyen Age : quelques témoignages empruntés à la littérature et aux exempla', in Glaudes, P. (éd.) *Terreur et représentation*. Grenoble: ELLUG – université Stendhal, pp. 21–36. (in French)