

СИДОРОВ АЛЕКСАНДР ИВАНОВИЧ

Доктор исторических наук, ведущий научный сотрудник центра Истории исторического знания, Институт всеобщей истории РАН
alexhist@mail.ru

<https://igh.academia.edu/AlexanderSidorov>

Рецензия на: *Майзульс М.* Мышеловка святого Иосифа. Как средневековый образ говорит со зрителем. Москва: Слово, 2019. 400 с.

ALEXANDER SIDOROV

Doctor of Sciences (History), Lead Researcher at the Centre for the History of Historical Knowledge, Institute of World History, Russian Academy of Science
alexhist@mail.ru

<https://igh.academia.edu/AlexanderSidorov>

Review on: *Maizuls M.* The Mousetrap of Saint Joseph. The Medieval Image and its Viewers. Moscow: Slovo, 2019. 400 p.

ДЛЯ ЦИТИРОВАНИЯ

Сидоров А. И. Рецензия на: *Майзульс М.* Мышеловка святого Иосифа. Как средневековый образ говорит со зрителем. Москва: Слово, 2019. 400 с. [Электронный ресурс] // *Vox medii aevi*. 2019. Vol. 2(5). С. 248–254. URL: <http://voxmediiavei.com/2019-2-sidorov>

FOR CITATION

Сидоров А. И. Рецензия на: *Майзульс М.* Мышеловка святого Иосифа. Как средневековый образ говорит со зрителем. Москва: Слово, 2019. 400 с. [Digital Resource] [Sidorov A. Review on: *Maizuls M.* The Mousetrap of Saint Joseph. The Medieval Image and its Viewers. Moscow: Slovo, 2019. 400 p.] // *Vox medii aevi*. 2019. Vol. 2(5). P. 248–254. URL: <http://voxmediiavei.com/2019-2-sidorov>

АЛЕКСАНДР СИДОРОВ

Рецензия на: *Майзульс М.* Мышеловка святого Иосифа. Как средневековый образ говорит со зрителем. Москва: Слово, 2019. 400 с.



Имя Михаила Романовича Майзульса хорошо известно не только внутри профессиональной корпорации отечественных медиевистов, но и среди самой широкой аудитории. Прежде всего, благодаря его участию в создании книги «Страдающее Средневековье»: инициатива, изначально задуманная группой единомышленников как ни к чему не обязывающая шутка на просторах всемирной Сети, неожиданно привлекла внимание десятков тысяч читателей и быстро трансформировалась в качественный исследовательский продукт¹.

«Мышеловка святого Иосифа»² — первая самостоятельная монография автора³. Она представляет собой результат многолетней работы М. Р. Майзульса в области изучения средневековой визуальности. По словам автора, книга задумывалась как своего рода альбом путешественника, где были бы представлены, систематизированы и описаны изображения, найденные им в библиотечных и музейных собраниях разных стран. Однако первоначальный замысел воплотился в итоге в серию самостоятельных очерков, связанных, тем не менее, общей темой и проблематикой (последняя сформулирована в подзаголовке). Автор стремится объяснить потенциальному читателю, как отдельное изображение или его элементы «разговаривают» со зрителем, о чем они ему сообщают, при помощи каких инструментов формируют свой визуальный нарратив.

Монография состоит из одиннадцати глав, каждая посвящена конкретному сюжету. Вынесенная в название мышеловка, которая в XV в. вдруг появляется на изображениях,

1. Зотов С., Майзульс М., Харман Д. Страдающее Средневековье. Парадоксы христианской иконографии. М., 2018. В том же году монография удостоилась престижной премии «Просветитель».

2. Страница книги на сайте издательства «Слово»: URL: https://slovobooks.ru/catalog/iskusstvo210/myshelovka_svyatogo_iosifa_kak_srednevekovy_obraz_govorit_so_zritelem

3. Помимо «Страдающего Средневековья», М. Р. Майзульс опубликовал еще одну монографию в соавторстве: Антонов Д. И., Майзульс М. Р. Демоны и грешники в древнерусской иконографии: семиотика образа. М., 2011.



связанных со св. Иосифом, — один из них. Нельзя сказать, что он главный или самый интересный, ибо все истории, как пространные, так и совсем короткие, здесь выглядят равноценными. Не важно, идет ли речь о средневековых «бабблах», при помощи которых персонажи «общаются» друг с другом (с. 30–61), о зеркалах, в которых отражается подлинная сущность окружающего мира (с. 290–323), о монахах, старательно высиживающих яйца (с. 98–118), о рогатых ангелах (с. 158–183) или апостолах в очках (с. 268–289), о сапогах с копытами, в которых разгуливает дьявол (с. 197–203) или о глазах на блюде, которые носит с собой христианская мученица (с. 140–145).

Все истории объединены в три больших блока. Верстка сделана таким образом, что можно подумать, будто они посвящены «Книгам» (с. 26), «Лицам» (с. 120) и «Жестам» (с. 238), но на самом деле это не так. Речь в данном случае идет о небольших вставках в виде текста и некоторого количества иллюстраций, довольно мелких и потому неудобных для рассматривания. Однако крайне спорное дизайнерское решение тут, наверняка, многих собьет с толку.

В условной первой части (с. 30–118) сначала показано, по каким принципам организовано повествование внутри изображения. Затем — что означает его выход за условные границы или, если угодно, рамку. И наконец — как оно осваивает поля рукописи, т. е. маргинальное пространство, а попутно и само маргинализируется, становится более приземленным, хотя вовсе не упрощается.

Вторая часть (с. 124–236) посвящена визуализации телесности в самых разных ее проявлениях. Речь идет не только о глазах, носах, улыбках и гримасах разных персонажей, но также об их головах, туловище, ногах (или когтистых лапах), а еще о (содранной) коже, (оторванных) грудях, (намотанных на лебедку) кишках, волосах, одежде и даже об орудиях Страстей и мученичества. Нашлось здесь место и соблазнительным красоткам, несущим простым смертным адские муки, и непреклонным старцам, духовной стойкостью своей завоевавшим право на вечное блаженство.

В третьей части (с. 242–361) много внимания уделяется различным изобретениям, оптическим экспериментам, да- рообмену как живой религиозной практике, актуальной даже в начале XXI в., и, наконец, чувству истории, сплошь и рядом переходящему в свою противоположность — историче- ский анахронизм.

Каждый сюжет представлен достаточно репрезентатив- ной серией изображений, расположенных в некоторой хро- нологической перспективе. Это миниатюры средневековых рукописей, алтарные панели, картины, гравюры и, значитель- но реже, скульптура. Вопреки ожиданиям, здесь нет мелкой пластики, например, скульптурных композиций на костяных пластинках, столь популярных на протяжении всего Сред- невековья. Основной иконографический материал относит- ся к XIII–XVI вв. с заметным акцентом на XIV–XV вв. Время от времени автор обращается к памятникам XI–XII, а так- же XVII–XVIII столетий. Напротив, раннесредневековое ис- кусство в книге почти никак не отражено. В пространном повествовании фигурирует только одно изображение рубе- жа VI–VII вв., позаимствованное из знаменитого «Пятикни- жья Ашбернхема» (с. 75). Но, например, богатая художествен- ная традиция каролингской и оттоновской эпохи полностью обойдена молчанием: ниже первой трети XI в. автор не опу- скается. Остается только догадываться, почему, сам он об этом умалчивает.

Столь же неравномерен и географический охват книги. Главное внимание уделено памятникам, созданным на тер- ритории Франции, Нидерландов и Германии. Используются также английские, испанские и североитальянские произ- ведения искусства, однако в значительно меньшей степени. Но нет ни одного примера, который относился бы к Сканди- навии или Центральной Европе, не говоря уже о Византии и Руси⁴. К сожалению, в предисловии автор никак не оговари- вает хронологические и географические рамки своего пове- стования. Сделать это, однако, было бы нелишним, учитывая, сколь много внимания в исследовании нарративных возмож- ностей «средневекового образа» посвящено нидерландской

4. Единственным изображением, которое лишь с очень большой натяжкой можно считать не западноевропейским, является фрагмент фрески из церкви св. Марии в хорватском Береме (с. 21).

живописи XV–XVI вв., которая стремительно порывала со средневековым наследием, хотя время от времени и продолжала на него оглядываться.

Отдельно стоит отметить, что в книге собран великолепный иллюстративный материал: всего более трехсот самых разных изображений. Причем широко растиражированных шедевров вроде Гентского алтаря или полотен Иеронима Босха здесь относительно немного. Львиная доля привлеченных памятников известна лишь очень узкому кругу специалистов, основная масса читателей откроет их для себя впервые. Данное обстоятельство уже само по себе — весомый аргумент в пользу того, чтобы обратить внимание на «Мышеловку», которая вдобавок отличается очень качественной полноцветной полиграфией.

Каждый параграф книги посвящен какому-то одному иконографическому приему, символу или детали. Автор объясняет, почему он сделал именно такой, а не иной выбор (с. 19–24)⁵. Но этот условный список остается открытым — в принципе, каждый заинтересованный читатель может дополнить его по своему усмотрению. Анализ конкретных сюжетов, опирающийся на многочисленные специальные исследования по общим и частным вопросам, представляет собой законченное повествование, способное к самостоятельной жизни вне книги. Тем не менее, собранные под одной обложкой, эти истории выглядят как части единого пазла или, если использовать метафору самого М. Р. Майзульса, «средневекового витража» (с. 9).

В «Мышеловке» нет заключения, только небольшое послесловие, уводящее читателя от Средневековья к реалиям XXI в. и логически связанное лишь с сюжетами последнего раздела (с. 362–374). Автор, кажется, сознательно не делает никаких итоговых выводов из своего четырехсотстраничного повествования, предоставляя любому желающему заняться этим самостоятельно. В таком решении есть известная логика: в конце концов, оценка любого значительного произведения искусства являет собой непрерывную цепь интерпретаций, а потому никогда не бывает окончательной. Особенно когда речь заходит о памятниках совершенно другой эпохи.

5. Некоторые фрагменты «Мышеловки» пересекаются с иными параграфами книги «Страдающее Средневековье». Таковы, например, разделы, посвященные «незавидной» роли св. Иосифа в жизни Святого семейства, рогам Моисея или глазам св. Луции. Впрочем, иконографический материал в обоих изданиях совпадает лишь в незначительной степени, а нарратив в «Мышеловке» куда более основательный и детальный.

Но вот чего, пожалуй, недостает этому, бесспорно, увлекательному путешествию в прошлое, так это социокультурного контекста. Без него многое остается непоясненным. Между тем заинтересованному читателю наверняка захочется узнать, почему вдруг в какой-то момент у художников возникала необходимость визуализировать тот или иной сюжет (того же Иосифа долгое время изображали безо всякой мышеловки, хотя трудно представить, что средневековые кураторы иллюминированных кодексов не читали Августина; то же можно сказать и о рогах Моисея, и о монахе-наседке, и об отвернувшихся от зрителей апостолах, и о многом другом); какое влияние на создание конкретного памятника оказывала его потенциальная аудитория; как в долгом бытовании разных сюжетов сочетались художественная традиция и творческая самостоятельность отдельных мастеров, как именно последние с ней взаимодействовали — подражали, перерабатывали, отвергали, предлагая новые решения и т.д., — как менялось восприятие одного и того же изображения от столетия к столетию, какие смыслы «вчитывала» в него новая аудитория, ведь зрители XIII и XVI вв., наверняка, смотрели на него по-разному (автор отчасти касается данной проблемы, показывая, как в нидерландской живописи традиционные христианские атрибуты мимикрировали под бытовую обстановку). Можно было бы добавить и другие вопросы. Впрочем, не будем забывать, что «Мышеловка» представляет собой не строго академическое исследование со всеми формальными атрибутами такового, а оригинальный путеводитель по средневековому искусству, рассчитанный на широкую аудиторию. Очевидно, автор выбрал именно тот формат, который показался ему наиболее оптимальным для решения поставленных задач.

В книге встречаются некоторые фактические неточности. Так графиня Дуода не могла написать «Поучение» своему сыну в VIII в. (с. 292), поскольку родилась только в начале следующего столетия. В истории о счастливом излечении некоей чесальщицы шерсти Оранж де Фонтене фигурирует ее левая рука (с. 325), а на изображении, иллюстрирующем

текст, у дамы явные проблемы с правой (с. 324). К слову, такая подмена могла быть вполне сознательным решением художника или куратора рукописи⁶.

На странице 188 сообщается, что в каролингском, оттоновском и романском искусстве новорожденного Христа иногда могли помещать в конструкцию, похожую на саркофаг, в знак ожидающей его в будущем крестной муки. Но в подтверждающей этот тезис ссылке №167 в качестве примера упоминается лишь миниатюра из южнонемецкого Лекционария XII в. (с. 391), что вряд ли можно считать достаточным аргументом. Хотелось бы увидеть здесь и другие примеры, относящиеся к IX–XI вв., тем более что между каролингским и романским искусством различий, как известно, едва ли не больше, чем сходства.

На странице 174, по всей видимости, перепутана нумерация изображений №143 и №144. Попадаются и опечатки, в том числе курьезные, вроде «Отца-Усоздателя» (с. 220).

Впрочем, все отмеченные выше замечания ни в коей мере не портят очень позитивного общего впечатления от этой талантливо написанной книги. «Мышеловка святого Иосифа», несомненно, заслуживает внимания специалистов — хотя бы в части анализа конкретных изображений, где всегда найдется тема для дискуссий. Но благодаря богатой фактуре, сочному и живому языку, а также редкой способности автора

понятно говорить о сложных вещах, книга определенно обретет немало поклонников среди самых разных читателей.



6. Хорошо известно, что в позднее Средневековье существовала достаточно устойчивая традиция изображать леворукими дурных в моральном отношении персонажей, например, Иуду, а также ведьм и колдунов. См.: *Тогоева О. И. Рыжий левша: Тема предательства Иуды в средневековом правовом дискурсе // Одиссей. Человек в истории. 2012: Предательство: опыт исторического анализа. М., 2012. С. 98–112.* Возможно, что миниатюрист, работавший над парижской рукописью «Жития и чудес св. Людовика», посчитал неправильным, чтобы добрая христианка Оранж де Фонтене просила святого об исцелении именно левой руки, и чтобы именно левую руку из воска она возложила на его саркофаг в качестве *ex-voto*.