

DOI 10.25991/VRHGA.2022.5.4.001

УДК 130.2

*К. А. Куксо**

ТИПЫ И ПРЕДНАЗНАЧЕНИЕ ОБРАЗОВ ЭПИДЕМИЧЕСКОГО БЕДСТВИЯ: СОЦИАЛЬНО-ФИЛОСОФСКИЙ АНАЛИЗ**

Статья открывает цикл работ автора, посвященных адаптивному потенциалу произведений искусства для обществ, проходящих через масштабные катаклизмы, преимущественно — тяжелейшие пандемии. Предметом рассмотрения в данной статье выступают экзистенциальные, социальные и психологические воздействия возникших во время чумы или в ее предчувствии в XIV–XVI вв. визуальных произведений на столкнувшихся с эпидемией. Посредством анализа иконографии плясок смерти, типичных изображений святого Себастьяна и Роха, созданных в обозначенный период в ответ на переживаемое или возможное бедствие чумы, автор рассматривает их продуктивное значение для свидетелей эпидемии, обнаруживаемое в упорядочивании бытия-в-мире, утверждении открытой структуры настоящего и удержании связи с другим, которые утрачиваются при активном распространении смертельной болезни. Актуализация данных экзистенциальных структур необходима для восстановления социальных связей, разрушаемых под давлением тяжелой эпидемии.

Ключевые слова: эпидемия, anomia, разрушение социальных связей, утрата способностей субъективности, визуальное произведение, адаптивный потенциал, пляски смерти, святые покровители при эпидемии.

К. А. Куксо

*TYPES AND PURPOSE OF EPIDEMIC DISASTER'S IMAGES:
SOCIO-PHILOSOPHICAL ANALYSIS*

The cycle of the author's works devoted to the adaptive potential of works of art for societies going through cataclysms, mainly severe pandemics, is opened with the article.

* Куксо Ксения Александровна, кандидат философских наук, доцент Санкт-Петербургского Государственного Университета промышленных технологий и дизайна, ассоциированный сотрудник Социологического института РАН – филиала Федерального научно-исследовательского социологического центра Российской академии наук; korsbai@mail.ru

** Исследование выполнено при финансовой поддержке РФФИ в рамках научного проекта № 20-011-00314 «Социальный порядок в условиях эпидемии: социально-философский анализ».

The subject of this article is the existential, social and psychological impacts of visual works that arose as the response to or in premonition of the plague in the XIV–XVI centuries on its witnesses. Through the analysis of the iconography of the dances of death, typical images of Saint Sebastian and Roch, created in the indicated period in response to the experienced or possible plague disaster, the author researches its productive significance for the witnesses of the epidemic, found in ordering of being-in-the-world, affirming of present's open structure and restoring connection with the other, which are lost with the active spread of the deadly disease. The actualization of these existential structures is necessary to restore social connections that are being destroyed under the pressure of the disastrous epidemic.

Keywords: epidemic, anomie, destruction of social connections, loss of subjective abilities, work of visual art, adaptive potential, dances of death, patron saints during epidemic.

Наиболее бедственные эпидемии чумы в Европе, пришедшиеся на XIV–XVI столетия, имели не только серьезные социально-экономические последствия. Помимо значительных изменений в социальном порядке и экономическом укладе европейских территорий, связанных с обусловленными чумой увеличением стоимости наемного труда, сокращением торговли и появлением обширных заброшенных территорий, они привели своих свидетелей к весьма специфичным формам экзистенции и режимам переживаний. Кроме этого, общества, столкнувшиеся с чумой, приобрели уникальный опыт утверждения общей воли и поиска обновленных способов взаимодействий, несмотря на масштабное разрушение социальных связей.

Несмотря на структурную проблематичность реконструкции содержания данного опыта, связанную с невозможностью его восстановления по его отдельным, пусть и сущностным феноменам [1, с. 8], вызванные им к жизни визуальные произведения несут в себе определенное отношение к его содержанию. Прояснение возможности перестроек такового под влиянием предопределенных к рождению чумой визуальных произведений — цель представленной статьи. В ее рамках рассмотрение коснется части визуальных откликов на распространение эпидемии, прежде всего — конкретных примеров плясок смерти и образов святых Себастьяна и Роха, почитаемых как заступников претерпевающих смертельную угрозу чумы; определение экзистенциальных и социальных воздействий ряда других визуальных произведений, рожденных при натиске чумы, — ближайшая исследовательская задача.

Обращение к связанным с чумой визуальным традициям обусловлено тем, что визуальные образы, рождаемые в разгар или ожидании эпидемии, выступают способом рационализации несомого ей пограничного и в ряде своих явлений лишенного понятийного строя опыта. Артикулируя бедствие чумы, они создают смысловой слой для аффективно насыщенных и зачастую разрушающих коллективные представления проявлений эпидемии. Так, сама структура визуального произведения с устанавливаемым ей порядком, его образом целого и соотношений частей, заключает реальность эпидемии в границы характеристик, сквозной логики и телеологии. Конструируемые таким образом значения отдельных элементов эпидемического опыта, связи между его проявлениями сообщают об определенном типе обживания бедствия. Постольку рассмотрение данных визуальных образов позволяет акцентировать различия в их адаптивном потенциале для свидетелей эпидемии.



Рис. 1. Миниатюра «Похороны жертв чумы в Турне». Пьер дю Титл. Сер. XIV века. Из хроники Жюль Ле Мюизи

Так, произведения эти наделены формальной двойственностью. Их иконография обнаруживает особенности своего литературного [10, с. 52–53] и визуального «окружения», интерес в определенной историко-культурной рамке именно к конкретным сюжетам задается силой циркулирующих в обществе традиций, артикулированных в различных слоях культурного архива. Визуальные произведения, рожденные под давлением эпидемии, также могут актуализировать уже сложившуюся иконографию, по которой можно восстановить ряд важнейших коллективных представлений, выраженных в значимых для общества сюжетах. Но адаптация известных сюжетов к задаче артикуляции массовой смертности и дальнейшего распространения смертельной болезни может вызывать в их структуре и значениях составляющих их образов сбой, акцентуации, неожиданные инверсии. Выразительный план самих образов, их исполнение и конкретные детали, могут привносить значения, не связанные с содержанием традиций. В этом отношении риторика образов, вызванных к жизни свирепствованием чумы от эпохи черной смерти до раннего Нового времени, привнесла свои нюансы в трактовки массового вымирания и смерти как переходного состояния.

Итак, одним из ранних визуальных произведений, возникших как реакция на чуму, является миниатюра Пьера дю Тилта, называемая условно «Похороны жертв чумы в Турне», из хроники Жюль Ле Мюизи, которая передает массовый характер захоронений жертв чумы в Турне 1349 г. (рис. 1). Оставленное миниатюристом сообщение о массовой смертности передает атмосферу всеобщей подавленности, характерную для губительной пандемии. Но в то же время фиксация ритуала погребения, который зачастую перестает отправляться в периоды наивысшей активности чумы, свидетельствует о сохранении одной из базовых

форм социальной связи в данном конкретном испытываемом эпидемией обществе. Хотя в исследовательской литературе высказано наблюдение о том, что число могил, присутствующих на этой миниатюре, меньше предполагаемого здесь числа мертвых тел [8, с. 563–564], тем не менее запечатленные здесь элементы ритуала захоронения указывают на сохранение одного из базовых ритуалов общины.

Жанром же, сюжетные линии которого явно соответствовали устойчивым чертам тяжелейших эпидемий, выступили пляски смерти. Остановимся только на тех образцах этого довольно сложного и не вполне проясненного по социальным воздействиям жанра, которые напрямую связаны с опытом чумы.

Уже в наиболее раннем из известных произведений этого жанра — в вюрцбургской пляске смерти, пришедшейся на время чумы 1348 года, в основе которой — визия доминиканского монаха, — передается абсолютная мощь и безальтернативность ситуации, вызываемой разгулом болезни. Так, текст вюрцбургской пляски смерти проникнут многообразными выражениями невозможности остановить черный хоровод смерти. Выводимая здесь атмосфера обреченности соответствует безысходности пиков эпидемического бедствия. Идея невозможности ни образом жизни, ни статусными заслугами защититься от смерти проходит через все произведение: открывающая его мысль проповедника: «как бы ни жил ты, все равно смерть явится забрать свое» [3, с. 75] — звучит с различными вариациями из уст представителей различных статусов.

Останавливает на себе внимание воспроизводимый в этом произведении и экспрессивно представленный образ не выпускающего страшного хоровода. Последний имеет насыщенную семантику, отсылающую и к трактовке танцев с круговыми фигурами как движению в пространство мертвых [6, с. 73], и на ассоциации inferнальных па с временем карнавала как на оппозицию времени поста [11, с. 14–15]. Но в системе его значений важно и то, что данный хоровод характеризуется как несущий забвение жизни и не дающий остановки, что передает ситуацию безальтернативности высокой смертности в пиковые периоды распространения чумы.

Таким образом, несмотря на покаянную направленность этого произведения, его сосредоточенность на участии душ новопреставленных, эти смысловые линии вюрцбургской пляски смерти передают и безысходность бедствия чумы, практически повсеместно присутствующую угрозу гибели для свидетелей эпидемии.

В базельской пляске смерти (около 1440 г.), еще одном возникшем при тяжелой эпидемии и впоследствии широко растиражированном образце этого жанра, выразительно звучит идея полной проницаемости смертью всей социальной иерархии (рис. 2). На этой фреске в масштабной зримой форме показывается, что любые статусные привилегии не защищают от столкновения со смертью: так, тридцать девять представителей самых различных статусов и положений: от императора до нищего и калеки, от папы римского и проповедника до иноверца — неотступно сопровождаются скелетами, предстающими с характерными знаками идентичности. Здесь присутствуют скелеты в головном уборе кардинала, в рыцарских доспехах и скелет с отъятой конечностью. По аналогии с тем, как скульптурное убранство готических соборов,

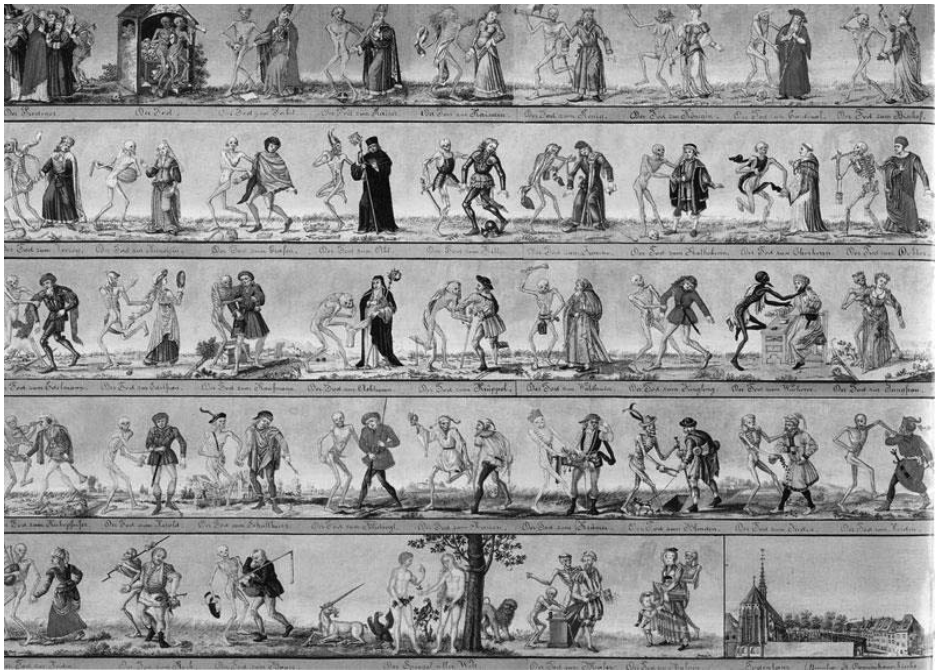


Рис. 2. Базельский танец смерти. 1440 г.

представляющее многообразие человеческих занятий, утверждает всевластие Бога над различными деятельностными навыками человека, данные образы, оживляющие фасад доминиканского монастыря, показывают, что ни церковная, ни светская амбициозность человека не укрывает от смерти. Неслучайно, что на этой фреске скелеты выходят из оссуария, так сообщается, что все устремления человеческих амбиций обречены кануть в безликости смерти. Эта же идея проводится и в текстуальном компоненте данной пляски смерти, где различными персонажами передается мысль о давлении смерти, невозможности волевого противостояния ему даже со стороны наиболее усердных и безукоризненных представителей различных профессиональных кругов.

В данном произведении также приковывает к себе внимание явно обозначаема жизнь скелетов. Они пластичны и бравурны, энергичны в движениях и деятельны в отношении собственных компаньонов, в то время как последние представлены в оцепенении и с застывшими в различных эмоциях гримасами. Это важный момент. Так, повсеместное для этого жанра внимание к структурам останков человеческого тела обнаруживает, что в XIV–XV столетия наметился процесс десимволизации мертвого тела. Длительное время в европейской христианской культуре мертвые останки связывались с греховностью человека, и постольку различные символизмы, культивируя идею спасения, нейтрализовывали мертвую плоть — здесь символика пустоты христианских могил, мощей святых и длительное использование савана как элемента погребения наиболее показательны. В плясках смерти, напротив,



Рис. 3. Любекский танец смерти. Копия А. Вортмана. 1701 г.

мы имеем заостренную выразительность анатомического строения мертвого. Кроме того, пример базельских плясок смерти обнаруживает в ряде мест натурализованный разъем в полостях животов скелетов. Данное движение к натурализованному освещению смерти, несомненно, связано с чудовищными обстоятельствами чумных эпидемий, с опытом устойчивого присутствия в пространствах общей жизни людей мертвых тел. Но таким образом сама смерть проблематизируется по-новому: образы живости ее представителей сообщают о затруднительности однозначного определения смертности человека.

Любекская пляска смерти, созданная во время обширной для Германии эпидемии чумы 1463 года, развивает эти же темы. Как показывает ее аттесту-

емая как близкая к оригиналу копия 1701 года, в пространстве этой пляски мы встречаемся с представителями различных статусов, одолеваемыми скелетами (рис. 3). Выраженные детали костюмов жертв смерти, как и в случае базельского образца жанра, дают понимание о социальной всеядности смерти. Так, в любекском варианте скелет стоит показательно и у колыбели. Образный строй этого произведения состоит также из фигур крайне подвижных скелетов, порой сопровождающих свои жертвы по обе руки, и статуарно отстраненных от них горожан порой с унынием и оцепенением на лицах. Размещение этого монументального произведения в заупокойной капелле церкви Марии в Любеке подчеркивает его направленность — напоминать о тщетности человеческих усилий и устремлений без заботы о спасении души.

В исследовательской литературе развивается мысль о многосторонности социального предназначения этого синтетического жанра. Так, в его детализированном анализе М. Ю. Реутин отмечает и несомую им социальную критику, и возможность выступать способом коллективного поминовения усопших, и его магию спасения, пробуждающую у жертв эпидемии компенсаторное переживание возможности выхода за пределы только уничтожающей эпидемии [11, с. 27].

Представляется, что сверх этого образы танцев смерти были способны на крайне значимое воздействие на заключенных в пространства распространения болезни. Из исторических свидетельств лихолетий чумы проясняется, что постоянство давления угрозы гибели в совокупности с распадом социальных институтов и норм и как следствие — обрушением жизненного уклада приводят к предельным сбоям субъективности. Утончение и разрушение социальной среды вместе с устойчивой близостью угрозы смерти разрушает предсказуемый характер экзистенциальной структуры бытия-в-мире. Когда мир в своих типических чертах прерывается, предельно проблематичным становится удержание отношения к заменившей его неопределенности. Распадение этого отношения обнаруживает себя в явлениях утраты и разрушения способностей субъективности — в беспомощности, немоте, различных формах безумия, недееспособности этических суждений, фиксируемых у свидетелей чумы.

Адаптивное значение макабрических образов в этих обстоятельствах явно. По отношению к реальности бедствия и неопределенности они выделяют характеристики, фиксируют в ней связи, задают ее телеологию. Это конструирование определенности формирует представление о порядке, которое уже конкретным образом связывает и направляет чувства жертв практически всеохватной для общества болезни. Для ее заложников таковое дискурсивное, приведение к определенности обнажившейся в катализме реальности — крайне важная в экзистенциальном и психологическом планах процедура. Так встреча с этими образами восстанавливает узловые пункты значений в распавшемся мире, что, в свою очередь, обеспечивают непрерывность отношения сознания свидетелей эпидемии к выдерживающей катастрофу реальности.

В эссе «Рассказчик» В. Беньямин приводит наблюдение, что трагедия первой мировой войны не породила своих запечатлений в устных рассказах [2, с. 346], связывая это со свойством живого рассказа конденсировать в себе ощущения происходящего. Рассказчик по ходу рассказа постепенно распро-



Рис. 4. Путь милосердия. Святой Себастьян и Иоанн Креститель.
Пьеро делла Франческа. 1445–1462 гг.



Рис. 5. Святой Себастьян. Сандро Боттичелли. 1475 г.

страняет свои ощущения события. Катастрофа уничтожающей пандемии также ставит вопрос о формах своего освоения, поскольку обыденное скрепление ощущений с живым рассказом здесь не срабатывает, в условиях навязчивого присутствия физических выражений смерти некоторые элементы материи ощущений их очевидца оказываются потерявшими связь с предметностью и постольку чуждыми выразительному потенциалу нормативных высказываний. Но инструментом обживания происходящего могут выступать композиции визуальных образов, которые задают конкретную ориентацию в происходящем. Так своей смысловой направленностью пляски смерти не только распространяют значимость ритуала покаяния, но и задают четкую разметку в утраченной реальности; тем самым они привносят типические формы отношения к бедствию и форматируют определенным образом чувства его свидетелей, что дистанцирует от его невыносимых чувственных очевидностей.

Еще одним типом регулярных связанных с чумой изображений выступили образы святого Себастьяна. Первые упоминания этого святого как защитника от чумы мы находим в «Истории лангобардов» Павла Диакона (VIII в.), где сообщается о перенесении его мощей из Рима и возведении ему алтаря в Тицине как средстве защиты от болезни во время страшного мора 680 г. [9, с. 184]. Активное распространение образы этого святого получили в XIV–XVI веках, когда регулярность возвращения смертельной болезни стала подтвержденным фактом. Чтобы понять действенность образов святого Себастьяна на свидетелей чумы, обратимся к его иконографии.

В качестве центральных в иконографии этого святого присутствуют темы его страшной казни и последующего явления Себастьяна в целостном теле, пронизанного стрелами, но при этом нерушимого. Именно образ удивительной сохранности прекрасного телесного облика Себастьяна, несмотря на муки, причиняемые при казни, наиболее часто присутствуют в указанный период в изображениях этого святого. Образ этот с регулярностью дается без сцены казни (рис. 4, 5). И, по-видимому, представляемое им чудо нерушимости телесной жизни Себастьяна обусловило его особое психологическое и экзистенциальное воздействие на свидетелей эпидемии.

Условием возможности воздействия образа святого Себастьяна как защитника от чумы послужила его символическая репутация, питаемая повествованием о святом из «Золотой легенды» Иакова Ворагинского, наиболее авторитетной вплоть до конца XV века сумме агиографий [7, с. 17]. Здесь образ святого Себастьяна создают смысловые планы, объясняющие возможность спецификации этой фигуры как заступника при эпидемическом бедствии.

Во-первых, это путь мученичества. Так Ворагинский сообщает, что, будучи главой первой когорты армии императоров Диоклетиана и Максимиана, Себастьян активно поддерживает гонимых христиан и определяет претерпеваемые ими мучения как возможность обретения истинной жизни. Этот же традиционный для христианства смысл мучений, личного опыта полнейшей уязвленности как пути духовного восхождения раскрывается и в сюжете о казни самого Себастьяна. Ворагинский сообщает, как лучники императора Диоклетиана засыпают Себастьяна «столькими стрелами, что мученик стал подобен ежу» [5, с. 164]. Но далее говорится, что Себастьян чудесным образом уцелел. Затем

повествование останавливается на сцене его повторной казни и его постсмертного чудесного явления. И в этой череде умерщвлений и чудесных спасений святого явственно утверждается возможность совершенно инакового исхода для определенного страданием настоящего. Идея спасения казнимого святого сообщает о возможности выхода из насыщенного бедствием настоящего.

Кроме этого, в агиографии говорится об определенном способе казни Себастьяна. Так, Себастьян расстреливается лучниками Диоклетиана. Но явление повального мора имело длительную традицию трактовок, следуя которой в нем опознавали стрелы разгневанного божества за весомый человеческий проступок против установленного им порядка. Исходным здесь выступал образ «Илиады» вооруженного сребролукого Аполлона, забрасывающего ахейское войско за содеянное святотатство несущими моровую болезнь стрелами. Возможно, именно поэтому образ расстрелянного, испытывающего страшные мучения и при этом уцелевшего в нерушимом теле святого Себастьяна воспринимался жертвами чумы как утверждающий чудесную возможность инакового к чудовищному настоящему будущему. Идея неограниченной жизненности этого святого давала возможность надежды на освобожденное от бедствия будущее. Кроме того, данный образ мог придавать смысл вызванными чумой смертям, поскольку он утверждал приобщение к вечной жизни через путь чудовищной смерти.

Можно предположить, что данные смысловые планы обусловили возникшую с середины XIV века популярность образа Себастьяна,

начиная с VII в. его признали защитником от эпидемий. А с 1348 г. его культ стал очень популярным. Отныне и до XVIII в. включительно во всех сельских и городских церквях имелось изображение св. Себастьяна, пронзенного стрелами [4, с. 90].

И неслучайно, что наиболее частыми визуальными воплощениями фигуры Себастьяна в XIV–XVI века является вид святого, пронизанного стрелами, но при этом в живом прекрасном несокрушимом теле (рис. 6, 7). Так образ целостного тела Себастьяна утверждает, что в каждом миге возможной гибели присутствует и нечто избыточное к нему — это и благо опыта страдания, и возможность инакового будущего, присутствующая в настоящем, несмотря на его определенность зачастую необратимой активностью болезни.

Во второй половине XV века в связи с бедствиями чумы (первоначально — с эпидемиями в Италии 1477–1479 гг.) активно начинают распространяться и образы святого Рохы. С этого времени и всё XVI столетие изображения этого святого регулярно присутствуют на алтарях, в часовнях и ораториях церковью епархии Павии и Бергамо [12, р. 107–110]. Будучи популярным сперва в северной Италии, почитание этого святого распространяется и на других европейских территориях, в самой же северной Италии поклонение Роху обретает со второй половины XVI в. и выраженную неинституализированную поддержку. На окружающей Бергамо сельских территориях, особенно в долине Валь-Сериана,

глубокая любовь и благодарность святому демонстрировалась в добровольных пожертвованиях: многие из представителей состоятельных семей XVI века остав-



Рис. 6. Святой Себастьян.
Лодовико Карраччи. 1599 г.



Рис. 7. Святой Себастьян.
Андреа Мантенья. 1480 г.

ляли наследство для поддержания... алтарей, часовен, молельней, посвященных святому паломнику [12, р. 110].

В иконографии этого заступника пораженных чумой встречается один показательный мотив. Так, в обозначенный период Рох может изображаться как непосредственный проситель о спасении уничтожаемых болезнью людей у Христа и Богородицы (рис. 8). Образ этого ходатайства Роха порой сопровождается и знаками его успешности.

Несмотря на множественность составляющих агиографии Роха, этот мотив милости к страждущим, вероятно, оказывался экзистенциально продуктивным для поклоняющихся святому и предопределил психоструктурные и эмоциональные влияния его образа. О данной действенности образа можно предпо-



Рис. 8. Святой Рох ходатайствует пред Христом от жителей Ареццо. Бартоломео делла Гатта. Конец XV века



Рис. 9. Святой Рох излечивает зачумленных. Тинторетто. 1549 г.

лагать, принимая во внимание одну из устойчивых характеристик наиболее губительных периодов чумы, а именно разрушение социальных связей, дающее знать о себе в различных проявлениях разобщенности людей. Типичные для них прекращение обрядов погребения, разрыв близких родственных отношений, несоблюдение закона указывают на предельное ослабление отношения к другому у находящихся в условиях постоянной угрозы уничтожения.

Образы попечения святого Роха для страждущих, кроме передачи смысла представительства их интересов в сфере вечной жизни, восстанавливали важнейшую для жизни сознания структуру участия другого (рис. 9). В предре-шенном чумой мире вынужденного одиночества он нес в себе возможность раз-деления существования, ответа на него, сопричастности ситуации свидетелей эпидемии. Таким образом возобновлялась стабильность отношения с другим, что выступает потенциалом для продуцирования новых способов и форм со-циальных взаимодействий, не выводимых из эпидемической ситуации.

Так, проанализированные типы образов визуальных произведений, рож-денных в XIV–XVI века под влиянием или в предчувствии чумы, позволяют заключить о возможности их значимых экзистенциальных и психологических влияний на свидетелей эпидемии. Смысловой распорядок, определяемый плясками смерти, предлагал путь адаптации к несомой эпидемией неопре-деленности жизни. Популярный мотив иконографии святого Себастьяна ут-верждал открытую структуру настоящего, зарождал надежду на возможность освобожденной от чумы жизни. Образ же Роха, с неизменностью обращенного к страждущим, сообщал о постоянстве отношения с другим и в ситуации предельной угрозы.

ЛИТЕРАТУРА

1. Агамбен Д. Homo Sacer. Что остается после Освенцима: архив и свидетель. — М.: Издательство «Европа», 2012. — 192 с.

2. Беньямин В. Рассказчик. Размышления о творчестве Николая Лескова// Беньямин. Озарения. — М.: Мартис, 2000. — С. 345–368.
3. Вюрцбургская «пляска смерти» (пер. со средненем. М. Ю. Реутина и Е. В. Родионовой)// *Arbor Mundi* (Мировое древо). Международный журнал по теории и истории культуры. — Вып. 8. — М., 2001. — С. 74–84.
4. Делюмо Ж. Ужасы на Западе. — М.: Голос, 1994. — 416 с.
5. Иаков Ворагинский. Золотая легенда. — Т. 1. — М.: Изд-во Францисканцев, 2017. — 528 с.
6. Кереньи К. Исследование лабиринта. — СПб.: Евразия, 2020. — 160 с.
7. Кувшинская И. В. Иаков Ворагинский и его время// Иаков Ворагинский. Золотая легенда. — Т. 1. — М.: Изд-во Францисканцев, 2017. — С. 5–23.
8. Лапшин А. Г. Оптимизм в эпоху «Черной смерти»: миниатюра Пьера из Титла «Похороны жертв чумы в Турне»// *Личность и общество в историческом процессе*. — Рязань, 2020. — С. 562–565.
9. Павел Диакон. История лангобардов. — СПб.: Изд. дом: «Азбука-классика», 2008. — 320 с.
10. Панофский Э. Иконография и иконология: введение в изучение искусства Ренессанса// Панофский Э. Смысл и толкование изобразительного искусства. — СПб.: Академический Проект, 1999. — С. 43–57.
11. Реутин М. Ю. «Пляска смерти» в Средние века// *Arbor Mundi* (Мировое древо). Международный журнал по теории и истории культуры. — Вып. 8. — М., 2001. — С. 9–38.
12. Forzatti G. La diffusione del culto di San Rocco in Lombardia. Le diocesi di Pavia, Bergamo e Brescia. Percorsi di Ricerca// Ascagni P., Montesano N. San Rocco di Montpellier. Studi e Ricerche. — Potenza: CSDSD, 2015. — P. 107–117.