

О.А. Чуворкина

независимый исследователь

ochuvorkina@gmail.com

«ИЕРОГЛИФИЧЕСКАЯ» ИКОНОГРАФИЯ Э. МАЛЯ

В данной статье мы будем говорить о первых этапах развития методологического подхода, непосредственно связанного как со всей традицией бытования сакрального христианского образа, его комментирования и интерпретации, в том числе и на уровне богословском, так и с историей развития самой медиевистики. Речь пойдет о христианской иконографии и иконографическом анализе, каким его представил в своих трудах французский исследователь Э. Маль.

The article traces the first steps in development of iconographic approach closely connected to the history of Christian images, the tradition of their interpretation as well as medieval studies itself. Iconography as tool for studying and understanding medieval art elaborated by French scholar Emile Male is analyzed and discussed in terms of strengths and weaknesses.

Ключевые слова: иконография, Э. Маль, церковная археология, сакральное письмо, иероглифика, символический код, «Зерцало Великое», искусство и литургия

Keywords: Iconography, E. Male, Christian archeology, sacral script, hieroglyphics, symbolic code, "Speculum majus", art and liturgy

Становление иконографического метода связано с исследованиями Эмиля Маля [Male, 1948; Male, 1947], хотя он и не первый, кто направляет искусствovedческий дискурс в русло иконографии – область референции письменных и визуальных текстов, подразумевая для последних наличие общих вербальных источников.

Иконография зарождается в недрах раннехристианского и средневекового богословия. Как метод она начинает свое развитие в 1830-1840-е гг. в рамках церковной археологии [Cahier, Martin, 1866-1868; Montault, 1870; Fleury, 1874; Fleury, 1878-1879; Saint Laurent, 1872-1873; Corblet, 1877; Didron, 1843; Didron, 1845]. Э. Маль обогащает традиционный метод, изменяя вектор его дальнейшего развития. В руках историка искусства иконография, изначально понимаемая как система классификации и интерпретации образов, становится методом изучения идей и воплощения их в визуальных образах, способом постижения культуры, производящей эти самые образы. В этом смысле достижения ученого далеки от задач каталогизации средневековых памятников, которые в свое время решали Арсисс де Комон (Arcisse de Caumont), Александр Ленуар (Alexander Lenoir), Антуан Катрмер-де-Кенси (Antoine Quatremère de Quincy), Э. Виолле-ле-Дюк (E. Viollet-le-Duc). Отличается иконография Маля и от методов дешифровки А.-Н. Дидрона, группы церковников (отец Кайе), а также их предшественника Рожера Ганьера (Roger Gaignière).

Ссылаясь на своих учителей и предшественников, Маль прямо указывает на опасности, связанные с замыканием на чисто формальных ценностях (технике исполнения, пластической форме), постулируя поворот к содержанию, который только и возможен в рамках иконографии. В Средние века художественная форма облекает собой идею, которая развивается внутри материи, придавая ей точные очертания. «Форма неотделима от творящего и одухотворяющего ее содержания» [Male, 1948, p. 13]. Соответственно, и круг вопросов, задаваемых памятнику, ограничивается областью точных смыслов и текстовых значений изображения или серии образов.

Тетралогия Маля продолжает и отчасти завершает всю французскую традицию церковно-археологической иконографии XIX в. и открывает пути для развития метода в новых направлениях.

© Чуворкина О.А., 2016

Согласно традиционному историко-церковному взгляду, господствующему на протяжении XIX столетия, иконография представляет собой источниковедческую дисциплину. Замысел Маля состоит в том, чтобы иметь «двойное источниковедение», при котором литературные тексты – это источники первого порядка, а пластический декор соборов и сама церковная архитектура – источники второго уровня. «Археологичность» же Маля проявляется в том, что задачей он ставит открытие первоначального значения образа, поиск тех скрытых смысловых уровней, которые связаны с источниками, внеположенными художественной традиции, то есть текстами вербальными.

Искусство Средних веков, согласно Мале, – «сакральное письмо» [Male, 1948, p. 30], алфавит которого обязаны знать все мастера, это «символический язык» [Ibid, p. 47], составленный из символов-знаков. Буквы этого алфавита – «иероглифы, в которых искусство и письмо сплетаются» [Ibid, p. 30], являя дух порядка и абстракции, определенную систему правил. Последняя не допускает каких-либо индивидуальных трактовок изображаемых сцен мастерами, что объясняет имперсональный характер средневековых памятников.

Сравнению иконографии с языком уготовано большое будущее: в XX веке все чаще в христианском искусстве будут видеть речевое сообщение, состоящее из визуальных образов. Для самого Маля это доступный способ показать независимость тематической образности от индивидуального языка. И хотя художнику и предписывают использование лишь готовых тем и схем, его работа не лишена «свободы». Она предполагается хотя бы во владении техническими навыками – преодолении сопротивления материала. Но конечный продукт есть все же результат не индивидуального творчества, а «корпоративного христианского сознания», которому это искусство и предназначается [Ibid, p. 33-34].

Средневековое христианское искусство сродни письму или даже речи, на которой, пользуясь условными знаками, изъясняются, раскрывая мысли и чувства верующего сознания. Организовано же это письмо, согласно Э. Мале, по законам «сакральной математики» – это вторая характеристика средневековой иконографии. «Расположение, группировка, симметрия и число» [Ibid, p. 35] несут смысловую нагрузку и заключают в себе основы гармонии и эстетики. Речь идет о символике частей света и ориентации храма с запада на восток. Особое внимание уделяется организации скульптурной композиции портала: расположению персонажей относительно центрального образа (Христа), характеру взаимоотношения фигур, смысловой иерархии центр-периферия, верх-низ. Неизменную систему расположения скульптурных фигур на фасаде Мале описывает с опорой на «Небесную иерархию» Псевдо-Дионисия Ареопагита. [Ibid, p. 40].

Схематизм зиждется на фундаментальных символических отношениях – нумерологических. В связи с этим с особым почтением следует изучать числа, встречающиеся в Библии. «Кто может их постигнуть, тот проникает в планы Творца» [Ibid, p. 41], – заключает Э. Мале.

Третьей особенностью христианской иконографии, согласно исследователю, является «символический код» [Ibid, p. 47], то есть аллегоризм языка средневекового искусства, в котором «всякая форма преисполнена животворящим духом» [Ibid, p. 49]. Христианская литургия подобно христианскому искусству есть «бесконечный символизм, проявление одного и того же гения» [Ibid, p. 49-50]. И гений этот заключается в особой способности к «спиритуализации материальных объектов» – свободном владении «символическими кодами», позволяющими воплотить в материале реальность незримую, визуализация которой находится за рамками возможностей художественного. Важно, однако, что это незримое трансцендентное уже получило вербальное описание, в связи с чем понять его пластически воплощенным, по мнению Маля, возможно через обращение к сакральным текстам (Писанию и богословским трудам), а также религиозной практике – литургии и литургической драме, текстам служб и проповедей, по отношению к которым изображение играет роль визуального комментария или иллюстрации.

Труд иконографа, следовательно, – это труд по прочтению, это работа по классификации и изучению схем, это попытка в формах видимых увидеть отражение явлений невидимых. Иными

словами, иконографический путь интерпретации визуального образа состоит в представлении искусства всеобъемлющим «зеркалом». Причем метафора «зеркала», говоря об искусстве XIII в., может восприниматься вполне буквально, ведь в качестве единого литературно-богословского источника иконографии Э. Маль называет «Зерцало Великое» Винсента из Бове.

Speculum как один из жанров энциклопедий XIII в. есть «интеллектуальная постройка», на которой стоит христианство, тогда как «собор в камне» – его «визуальный двойник» [Ibid, p. 59], точная копия, полученная путем отражения. Этот постулат позволяет увидеть в соборе столь же достоверный источник знания, каким является и само «Зерцало». Собор становится текстом, который надо только суметь прочесть. Но Speculum – это письменный источник, который уже в себе содержит момент иллюстративности. Следовательно, источник смысла совмещается со способом его усвоения, а метафора «зеркала» становится не только отражением устройства средневековой культуры, но и основой метода изучения самой культуры [Ibid, p. 60].

Итак, средневековое искусство подобно «зеркалу» отражает смыслы (облеченные в слова истины и эмоционально-чувственные их переживания) в виде символов-знаков. По замечанию Маля, эти символы не могут быть поняты до конца, так как в них заложен момент трансформационный – момент смысловой динамики, открывающийся по мере истолкования того или иного образа. Через постепенное восприятие и осмысление этих образов возможным оказывается восхождение созерцающего по ступеням веры. Иными словами, речь идет и о работе самого визуального образа, его функционировании, заключающемся в просвещении, проповедовании, наставлении. То есть, иконографическая работа имеет и обратное действие: с ее помощью искусство общается с верующим зрителем, способствуя его нравственному совершенствованию, возвышая на новый уровень познания.

Однако иконографический метод позволяет Э. Мालю наметить пути, связывающие между собой не только текстовое и визуальное наследие, но и разные виды искусств, а также культуры и целые эпохи. А в качестве основных источников и путей распространения элементов христианской иконографии выступают миниатюра и мелкая пластика. По мнению историка искусства, именно книжная миниатюра помогает понять саму суть романской иконографии. Скульпторы находят в миниатюре и секрет линейного искусства, и хранилище традиций – характер сакрального образа и композицию религиозных сцен. И хотя доля изобретательности самих романских мастеров весьма велика, все же необходимо уяснить, что ими заимствуется из прошлого. Именно поэтому изучение романского искусства Маль начинает с вопроса о его возникновении, развитии и роли иллюминации в сложении романской иконографии.

Так, рассматривая проблему формирования иконографии памятников Франции XI-XII вв., исследователь говорит о сплетении античных и восточных влияний. В качестве примера восточных черт, встречающихся в изображениях начиная с V в., Маль называет тенденцию к стилизации, что отчасти объясняет характерное равнодушие к круглой скульптуре. Эта тенденция ярко проявляет себя уже в искусстве Меровингов и Каролингов, откуда и приходит, главным образом через миниатюры, в творчество мастеров романики.

Через книжную иллюминацию проникают и восточно-христианские традиции изображения целых сцен. Например, в момент Вознесения в соответствии с византийским типом Христос представлен сидящим, что можно видеть в тимпане ц. Анзи-ле-Дюк, XII в. (рис. 1); согласно иерусалимской формуле Евангелия Рабулы, VI в. Христос стоит в ореоле Славы, поддерживаемом двумя ангелами. Под ним стоящими на земле изображаются Мария, два ангела и апостолы, что можно увидеть в скульптуре портала ц. Сен Пьер и Поль в Монсо-л'Этуаль, 1125 г. (рис. 2). Влияние эллинистического, византийского и сирийского искусств, традиции которых проникают благодаря широкой распространенности книжных миниатюр, демонстрирует себя не только в типе композиции, но и в характере звучания сцены – Христос как эллинский бог-герой или же как византийский Судия [Male, 1947. p. 48-50].

Не отрицая значимости выводов исследователя, напомним, что Мालю не была известна точная

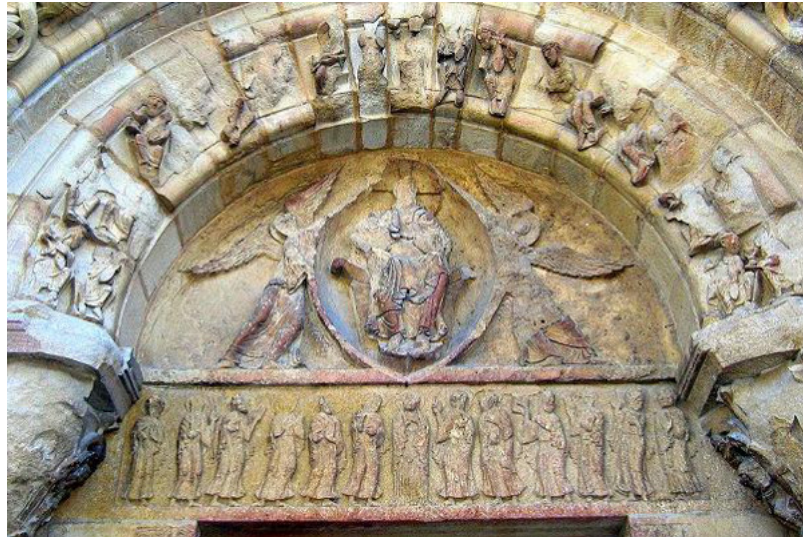


Рис. 1
Тимпан ц. Сент-Трините
в Анзи-ле-Дюк, XII в.
Фото автора



Рис. 2
Тимпан ц. Сен Пьер и Поль
в Монсо л'Этуаль, XII в.
Фото автора

датировка многих упоминаемых им памятников, как не было в эпоху написания работы обнародовано и достаточное количество документов-источников. Возможно и поэтому приводимые исследователем примеры сейчас сами показывают границы иконографического метода, связывающего отдаленные друг от друга временем и пространством памятники.

Например, на формирование иконографии тимпана ц. Сен-Фортунат в Шарлье, XII в. (рис. 3), по мнению Маля, через несколько посредников-манускриптов оказывает влияние фреска монастыря в Бови (Египет, VI-VII вв.).

Однако ни сами манускрипты, ни причины обращения посредством их к коптскому искусству не называются. Скажем, что позднее, возможным источником иконографии тимпана ц. Сен-Фортунат и близкого ему в ц. Сент-Трините в Анзи-ле-Дюк будут считать тексты проповедей и комментариев аббата Одилона [Christe, 1969, p. 95], что весьма характерно для монастырей аббатства Клуни и более правдоподобно в отношении скульптуры указанных храмов.

В соответствии с теорией Э. Маля, романская скульптура довольствуется механическим переносом и преобразованием двумерного изображения в рельеф и передает цвет через характер обработки материала, моделирование форм.

При этом для Маля важно различать механическое копирование некоторых образцов, что типично для романского искусства, и творчество, в том числе иконографическое. Согласно историку искусства, копия – это всегда нечто недостоверное, механическое, это утрата первоначального смысла, и поэтому уже не символ, а орнаментика [Male, 1948, p. 91-100]. Соответственно, повторы и заимствования уже не подлежат символической интерпретации и не являются предметом



Рис. 3
Тимпан ц. Сен-Фортунат
в Шарлье, XII в.
Фото автора

иконографии. Другими словами, символ должен быть столь же оригинален, как всякое произведение искусства. Обеспечивает эту оригинальность непосредственный взгляд на вещи (присущ готическому мастеру), а источник оригинальности и, соответственно, подлинности – литературный текст, произведение словесного искусства. То есть, иконография как изучение отношений «копия-оригинал» для Маль оказывается вне области науки об искусстве, так как самого искусства, понятого как творчество, в этом нет.

Проблему соотношения копии и оригинала и места каждого из них в средневековом христианском искусстве Э. Маль рассматривает на примере декора романских и готических соборов. Размышляя о степени символизма животных и растительных форм, ученый отмечает, с одной стороны, дидактическую, нравоучительную сторону этой образности, с другой, говорит о немногочисленности изображений, обладающих мистическим смыслом [Male, 1948. p. 106; Male, 1947, p. 341].

В этом принципиальное отличие романского и готического искусства. Только готический скульптор «творит мир новый», вкладывая в образы «не богословские идеи, а свою глубокую любовь к природе» [Male, 1948, p. 109]. В романскую эпоху образность, в том числе и фантастическая, оказывается вторичной, «чисто декоративной» [Male, 1947, p. 341]. Ее происхождение – античные, византийские, арабские и даже иранские мастерские миниатюристов, ткачей и других ремесленников, а также варварский мир. Например, композиция из фигур двух львов, симметрично расположенных по сторонам от пальмового дерева, ветви или цветка, – одна из распространенных в романику и часто встречающихся на капителях клуатра. Этот мотив, известный по древним персидским образцам, неоднократно воспроизводится на византийских тканях. Рисунок с этих тканей и копируют мастера романики. Значение многих используемых сюжетов зачастую недоступно романским художникам. Следовательно, создаваемые ими образы – копии, лишенные первоначального значения, обладающие чисто декоративными, орнаментальными функциями. Маль отмечает, что вплоть до XIII в. западноевропейское христианское искусство находится под влиянием искусства Востока, и только в готическую эпоху французские мастера создают «новое декоративное искусство» [Ibid, p. 344-345].

Более сложный характер соотношения оригинала-копии у романских скульптурных порталов: источники иконографических схем монументальных сцен не ограничиваются лишь миниатюрой и мелкой пластикой, изделиями из слоновой кости. Изучение христианской иконографии XII в. предлагает описание и объяснение образов через обращение не только к текстам Писания, литургии, но и опыту литургической драмы, службам и проповедям, по отношению к которым изображение играет роль визуального комментария или иллюстрации.

Появляющиеся под влиянием новых источников ранее неизвестные иконографические мотивы интересны исследователю и сами по себе, и в роли показателей развития искусства как живого языка,

а также как отражение художественной традиции мастеров, именуемой Малем *art formulae*. Она передается от поколения к поколению, из мастерской в мастерскую в виде письменных руководств, рисунков-образцов. Но в процессе работы над новыми иконографическими деталями мастера сталкиваются с трудностями изображения не встречавшихся ранее мотивов. Эмоциональные мимика и жесты, нетрадиционная одежда персонажей Священной истории нередко оказываются отражением современных реалий, например, паломнической культуры.

Поиск пластического решения новых композиционных элементов свидетельствует о творческой силе и степени свободы мастеров (и одновременно отличает западно-христианское искусство от восточного), которая, однако, находится под контролем богословов. Христианская мысль созидает свои собственные выразительные средства, но у Маля нет сомнений, что порядок этих великих духовных и вероучительных схем регулируется Церковью.

Одним из «ключей к пониманию» визуальных образов, нередко кажущихся несоединимых сюжетов, дополняющих и взаимообъясняющих друг друга, становится литургия [Ibid, p. 150-151]. А иконография, делая литургию и богословие зримыми, обретает свой новый смысл через соотнесение с ними.

Именно литургия наряду с визуальными образами помогает пройти по ступеням, раскрыв четыре уровня смысла сакрального текста – буквальный или исторический, аллегорический, тропологический и анагогический. Ведь только через соотношение с Новым Заветом обретает свой смысл, тогда как Новый полностью раскрывает свой.

Искусство не предшествует литургии, оно следует за ней. Ведь именно литургия определяет выбор тех или иных сцен из Священного Писания, доказательством чему являются как книги литургистов XII и XIII вв., так и само искусство: в изображении событий священной истории художники следуют не хронологическому порядку, а последовательности литургических праздников. Соответственно, одной из задач исследования должно стать прояснение отношений не просто богословской или литературной, а литургической символики к изобразительному искусству.

Литургия выступает в качестве всеобъемлющего источника смысла не только средневековой образно-символической (вербальной и визуальной), но и архитектурной традиции. Ведь литургическая драма, как и богослужение вообще, имеет и исторически-временное (в форме годового богослужебного круга), и пространственно-храмовое измерение. Так мы подходим к семантике самого собора – сакраментального литургического пространства, которое вмещает в себя молитву, чтение Евангелия, ритуал и проповедь, богословие, и поэзию, а также само изобразительное искусство.

В начале XX в. крупнейший представитель немецкой церковной археологии Й. Зауэр в своей книге «Символика церковного здания...» (1902 г., второе расширенное издание 1924 г.) не без оглядок на труды Э. Маля в качестве одной из задач ставит поиск связующего звена между письменной и художественной традициями, искусством и богословием. Полемизируя с тезисом Э. Маля относительно литературной формы проповеди как основного источника изобразительного искусства и возражая против преувеличения роли текстов Гонория Отенского, Зауэр также обращается к рассмотрению соотношения литургии и визуальных образов. Исследователь понимает тексты богословов не столько как программу для художников, сколько как инструмент, ориентированный и на нас в том числе и опосредующий то, что средневековые составители литургических текстов видели в изобразительном искусстве [Sauer, 1902].

Собор создает условие самого прямого контакта с самым косвенным объектом – плодом долгих усилий, переосмыслений и интерпретаций, результатом череды опосредований. Соответственно, обнаруживается и личностное измерение сакрального пространства – его эмоциональное переживание.

Именно Собор позволяет мыслить и переживать тайну и наглядно, и телесно, и одновременно – в настоящем. Именно Собор обеспечивает все возможные витки символизма, содержащиеся в

литургии, описанные и объясненные в комментариях ученых литургистов и экзегетов (вспомним Сикарда (1185-1215), епископа Кремоны, который впервые в своих текстах вводит подразделение литургического материала на четыре темы: 1. священные места; 2. священные лица; 3. священные вещи (*res sacrae*); 4. священные времена (канонические молитвенные чтения часов и церковный календарь с соответствующими праздниками). Другими словами, перед нами точная смысловая структура храма как такового, где священное пространство соединяется со священным временем посредством богослужебных актов). Внутри храмового пространства в процессе литургии мир материальный и мир духовный образуют единое целое. И задача иконографии – обнаружить это единство на уровне изобразительного образа. Архитектура же и литургическая практика становится инструментом обращения с этой изобразительностью, способом проникновения и погружения в глубины смысла, вхождение во внутреннее «святилище» знания.

Литургия, богато украшенный пластическим декором собор, человек являют единство бытия, сквозную структуру, динамика которой действует на разных уровнях восприятия – от эмоционально-ментального переживания до экзистенциального. И в этом немалая заслуга искусства: его сложность, точнее многосложность и многослойность, его особого рода символизм, снимающий покровы значений, ведущий от буквальных иллюстраций-описаний к сокрытым уровням иконографии, к уровням неизобразимого, открывает не просто новое содержание, а новый тип смыслового пространства.

Маль, таким образом, соединяет иконографию, до этого занимающуюся изобразительным выражением вербально описанных предметов и смыслов, с пространством собора – местом своего проявления и приложения. Он помещает весь универсум церковного учения в пространство храма, внутри которого взаимодействуют архитектурные, пластические и вербальные образы. И происходит этот интегральный иконографический процесс под знаком созерцательных усилий каждого верующего.

Итак, Э. Маль выстраивает монументальное здание иконографической теории, главным свойством которой оказывается ее «зеркальность». Причем это свойство, скорее, метафорическое – функция перехода на следующий, вышестоящий уровень смысла и истины. Но это «зеркало» и литургическое, в котором отражается и сама Церковь, и, всматриваясь, мы обнаруживаем, что и на нас обращен взор изнутри, который отнюдь не безмолвен. То есть работает не только созерцающий, но и сам визуальный образ. Он просвещает, проповедует, наставляет. Следовательно, иконографическая работа имеет два вектора действия: один направлен на образ, другой – обратный – на верующего, посредством чего искусство само общается с созерцающим.

Метод Маля характеризуется точным следованием за понятием иконографии, которая есть именно описание образа, письмо на основании письменных источников. Соответственно, можно выделить три уровня иконографичности: значение, заложенное в самом Писании, значение комментариев и последующей церковной традиции и значение конкретного памятника. И если согласно традиционному историко-церковному взгляду иконография представляет собой источниковедческую дисциплину, то замысел Маля в том, чтобы иметь источниковедение на нескольких уровнях, ведущих к постижению самых глубинных смыслов. И главный урок Маля по сравнению с его предшественниками-археологами – демонстрация того, что возможна не только систематизация образов-символов, но и описание, интерпретация и переживание изображений. Именно тогда иконография, по Малею, и начинается.

Иконографический подход, каким его представлял ученый, позволяет решить проблемы, касающиеся смысловой стороны религиозного искусства Средневековья. Ведь только соприродный предмету изучения подход, согласно Малею, может привести к правильным результатам.

Однако представленная выше дескрипция метода и демонстрация его работы показывают границы иконографического подхода. Критику предложенного Малем инструментария, начатую современниками ученого, продолжают исследователи середины-второй половины XX вв. Речь идет

и об упрощении и чрезмерной элементарности суждений о тонких мирах смысла (Э. Панофски); и об игнорировании светской (А. Грабар) и низовой (М. Камилл) составляющих искусства Средневековья; о непринятии во внимание собственно художественных, свойственных искусству, а не тексту, способах рождения смыслов (М. Камилл, Ж. Вирт, Ж.-К. Шмитт и др.); о французском национализме и непонимании сути романского искусства (А. К. Портер), и многое другое.

Сосредотачиваясь на проблемах смысловой стороны христианского средневекового искусства, иконографический анализ (по Малю) оставляет за рамками изучения роль событий политического и социокультурного порядка в процессе формирования программы образов [Palazzo, 1998, p. 65-69]. В качестве попытки учесть эти факторы можно назвать отмеченное Малем влияние ересей на иконографию романских порталов. Однако упоминания одного из явлений эпохи явно недостаточно для полноценного представления жизни Средневековья, ее социокультурной и религиозной сфер.

Иконографический подход, каким его представляет Маль, сам по себе не способен рассказать и об элементах, привнесенных непосредственно из сферы жизни и не описанных в текстах, так как только на основе корреляции письменного и визуального работает предлагаемый метод. Соответственно, за рамками изучения оказывается и вся изобразительная периферия: возможными источниками изображенных здесь сюжетов является фольклор, народная вульгарная культура, живая повседневность, а отнюдь не ученое богословие. Для Маля эта тема оказывается вне соборов, хотя она и составляет их реальность [Male, 1948, p.117].

За границами внимания и возможностей иконографического подхода остаются и собственно художественные свойства визуального образа, а также специфические элементы стиля того или иного периода, которые практически не подвергаются анализу, а если и упоминаются, то с точки зрения их технического несовершенства [Male, 1947, p. 416].

Более весомый недостаток интерпретации иконографического метода Малем – разделение собора на отдельные сюжеты. При таком делении сами эти сюжеты толкуются со всей возможной детальностью, но осмысление их структурного и тематического и, что более важно, иерархического единства у Маля отсутствует. Памятник искусства в трудах ученого не описывается в своей трехмерной протяженности: Маль набирает сюжеты согласно книгам, подбирает из собора примеры иллюстрации определенных письменных источников, а не описывает особенности строения портала или всего фасада. И даже когда Маль в своем труде о религиозном искусстве XII в. обращается к изучению романских порталов, дальше дескрипции трех основных композиций, наиболее часто встречающихся в тимпане, ученый не идет.

Последователи Маля показывают, что нередко смысл изображенного сюжета изменяется или приобретает иные оттенки в зависимости от располагающихся рядом сцен, характера их пластического и композиционного решения. Этот факт, в частности, становится одним из определяющих для И. Криста, стремящегося «прочитать» как единое целое многочастную скульптурную композицию, представленную на нескольких порталах собора. Причина вышеуказанного недостатка работ Маля очевидна: ученый идет от изображения – украшенной, но почти безглагольной стены – к тексту. И это вполне объяснимо: в отличие от предшественников-археологов, Маль стремится уйти от чистого описания и прийти к истолкованию и пониманию памятника.

Ничего не говорит метод Маля и об истории появления той или иной композиции на фасадах соборов. Иными словами, контекст и причины возникновения скульптурных сцен в каждом конкретном случае оказываются непроясненными.

При этом труды ученого очерчивают многозначное поле вопросов и задач, к решению которых обращаются последователи-медиевисты. И, несмотря на то, что у Маля нет прямых учеников, к его наследию апеллируют и приверженцы, и противники иконографического анализа. Согласно Фосийону, одному из основных представителей формального подхода к изучению искусства, автору «Жизни форм», Маль «впервые дает нам понять, что история форм – это в первую очередь история

мысли». [Цит. по: Вугнес, 1997, р. 421]. И каждый, кто обращается к рассматриваемому подходу, разрабатывает его базовые принципы в ином, отличном направлении, преодолевая границы предложенного Малем метода посредством соединения иконографии с инструментарием других гуманитарных дисциплин.

Уже Э. Маль определяет иконографию как текст и как набор знаков, как правила считывания письменного сообщения, заключенного в визуальные формы. Отсюда происходят все сравнения с языком, что в свою очередь открывает последователям Маля дорогу в область семиотических изысканий. Как следствие модификации вектора анализа изменяется и позиция на решаемые иконографией вопросы. Представления о поиске истоков «схемы» произведения и степени влияния других культур подвергаются переосмыслению. Не остается без внимания и проблема соотношения визуального образа и текста, претерпевающая пересмотр или уточнение в каждой из последующих работ.

В рассмотренных нами трудах Маля рождается один из первых в истории науки об искусстве опыт встречи и сопряжения иконографической, литургической и архитектурной традиций. Этот опыт, во-первых, закладывает основы иконографии архитектуры и одновременно открывает дорогу будущим исследованиям в области литургически-ритуальной иконографии, ярким примером которой является труд норвежского ученого Синдинг-Ларсена Стааля [Sinding-Larsen Staale, 1984]. Оставаясь под сводами иконографической конструкции, ученый демонстрирует возможности выхода метода за собственные пределы. Разрабатывая иконографию ритуального пространства, исследователь обращается к изучению коммуникативной парадигмы, которая помогает рассматривать иконографию динамически и одновременно как предмет рецепции со стороны самых разных субъектов, прежде всего – участников литургии.

Во-вторых, многие положения архитектурной иконографической и литургической теории Маля предвосхищают труды представителей современной школы «Анналов», членов группы исторической антропологии западноевропейского Средневековья Высшей Школы Социальных наук (l'EHENESS). Личностный аспект восприятия сакральных смыслов для представителей школы «Анналов» также становится одной из приоритетных тем для изучения.

Итак, стремление проанализировать закономерности языка христианской иконографии, ее истоки и особенности бытования; установить связь изображений между собой, а также с культурно-историческими и религиозными процессами; осмыслить контекст бытования и функционирования визуальных образов, роль литургической практики – круг основных тем, заложенных в работах Маля и определяющих тенденции развития иконографического подхода в трудах ученых XX – начала XXI вв.

ЛИТЕРАТУРА

1. Byrnes J.F. Reconciliation of Cultures in the Third Republic: Émile Mâle // The Catholic Historical Review, Vol. 83, No. 3 (Jul., 1997). P. 401-427.
2. Cahier P.P., Martin. Caracteristiques des Saints dans l'art populaire. 2 vol. Paris, 1866-1868.
3. Camille M. Image on the Edge. The Margins of Medieval Art. Cambridge, MA, 1992.
4. Christie Y. Les Grands portails Romains. Genève, 1969.
5. Corblet J. Vocabulaire des symboles et des attributs employés dans l'iconographie chrétienne. Paris, Baur, 1877.
6. Didron A-N. Iconographie chretienne: Histoire de Dieu. Paris, 1843.
7. Didron A-N. Manuel d'iconographie chrétienne, grecque et latine. Paris: Imprimerie Royale, 1845.
8. Fleury R. Études iconographiques et archéologiques. 2 vol. Tours, 1874.
9. Fleury R. La Sainte Vierge. Études archéologiques et iconographiques, 2 vol. Tours. 1878-1879.
10. Male E. L'art religieux du XII s. en France. Paris, 1947 (1922).
11. Male E. L'art religieux du XIII s. en France. Paris, 1948 (1898).
12. Montault M.B. Traité d'iconographie chrétienne. Paris, 1870.

13. Palazzo E. Iconographie et liturgie dans les études médiévales aujourd'hui: un éclairage méthodologique // *Cahiers de civilisation médiévale*. 1998. - №41. P. 65-69.
14. Randall L. *Images in the Margins of Gothic Manuscripts*. Berkley, 1966.
15. Saint Laurent G. *Guide de l'art chrétien*, 6 vol. Paris, Poitiers, 1872-1873.
16. Sauer J. *Die Symbolik des Kirchengebäudes in der Auffassung des Mittelalters*. Freiburg: Herder, 1902.
17. Sinding-Larsen Staale. *Iconography and ritual*. Oslo, 1984.

REFERENCES

1. Byrnes J. F. Reconciliation of Cultures in the Third Republic: Émile Mâle. In *The Catholic Historical Review*, Vol. 83, No. 3 (Jul., 1997). P. 401-427.
2. Cahier P.P., Martin. *Caracteristiques des Saints dans l'art populaire*. 2 vol. Paris, 1866-1868.
3. Camille M. *Image on the Edge. The Margins of Medieval Art*. Cambridge, MA, 1992.
4. Christe Y. *Les Grands portails Romains*. Genève, 1969.
5. Corblet J. *Vocabulaire des symboles et des attributs employés dans l'iconographie chrétienne*. Paris, Baur, 1877.
6. Didron A-N. *Iconographie chretienne: Histoire de Dieu*. Paris, 1843.
7. Didron A-N. *Manuel d'iconographie chrétienne, grecque et latine*. Paris: Imprimerie Royale, 1845.
8. Fleury R. *Études iconographiques et archéologiques*. 2 vol. Tours, 1874.
9. Fleury R. *La Sainte Vierge. Études archéologiques et iconographiques*, 2 vol. Tours. 1878-1879.
10. Male E. *L'art religieux du XII s. en France*. Paris, 1947 (1922).
11. Male E. *L'art religieux du XIII s. en France*. Paris, 1948 (1898).
12. Montault M.B. *Traité d'iconographie chrétienne*. Paris, 1870.
13. Palazzo E. Iconographie et liturgie dans les études médiévales aujourd'hui: un éclairage méthodologique in *Cahiers de civilisation médiévale*. 1998. - №41. P. 65-69.
14. Randall L. *Images in the Margins of Gothic Manuscripts*. Berkley, 1966.
15. Saint Laurent G. *Guide de l'art chrétien*, 6 vol. Paris, Poitiers, 1872-1873.
16. Sauer J. *Die Symbolik des Kirchengebäudes in der Auffassung des Mittelalters*. Freiburg: Herder, 1902.
17. Sinding-Larsen Staale. *Iconography and ritual*. Oslo, 1984.