



# ОДИССЕЙ

2005



Время и пространство  
праздника

Школа «Анналов» на рубеже  
веков

Девiantное поведение русских  
горожан в XVIII веке

Caritas Святого Геральда

Павел I: рыцарство и юродство

«Your country needs you»

НАУКА

2005



ОДИССЕЙ



РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ НАУК  
ИНСТИТУТ ВСЕОБЩЕЙ ИСТОРИИ

RUSSIAN ACADEMY OF SCIENCES  
INSTITUTE OF UNIVERSAL HISTORY



# ODYSSEUS

---

## Man in History

*Festival:  
Time and Space*

**2005**



# ОДИССЕЙ

---

Человек в истории

*Время и пространство  
праздника*

2005



Продолжающееся издание  
“Одиссей. Человек в истории”  
основано в 1989 году

Главный редактор  
А.Я. ГУРЕВИЧ

Редакционная коллегия:

М.Л. АНДРЕЕВ, Л.М. БАТКИН,  
Г.В. БОНДАРЕНКО (ответственный секретарь),  
Б.С. КАГАНОВИЧ, С.И. ЛУЧИЦКАЯ (зам. главного редактора),  
В.Н. МАЛОВ, С.В. ОБОЛЕНСКАЯ, М.Ю. ПАРАМОНОВА,  
А.В. ТОЛСТИКОВ, П.Ю. УВАРОВ, Д.Э. ХАРИТОНОВИЧ,  
А.Л. ЯСТРЕБИЦКАЯ

Секретарь редакции М.Л. КОПЫТОВА

Редакционный совет:

Ю.Н. АФАНАСЬЕВ, ВОЙЦЕХ ВЖОЗЕК, НАТАЛИ ЗЕМОН ДЭВИС,  
ВЯЧ.ВС. ИВАНОВ, ЖАК ЛЕ ГОФФ, Е.М. МЕЛЕТИНСКИЙ,  
В.И. УКОЛОВА, А.О. ЧУБАРЬЯН

Рецензенты:

кандидат исторических наук В.Г. ЧЕНЦОВА,  
кандидат исторических наук А.В. ШАРОВА

**Одиссей** : Человек в истории / [гл. ред. А.Я. Гуревич ; Ин-т всеобщ. истории]. – М. : Наука, 1989. –

2005. – 2005. – 470 с. – ISBN 5-02-010264-4 (в обл.).

В статьях ведущих представителей “школы Анналов” – М. Эмара и Ж.-И. Гренье обсуждаются проблемы эпистемологии и теории исторического познания. Главный раздел номера посвящен историческому анализу феномена праздничной культуры. Большое внимание уделяется также теме “Историк и изображение”. В этом разделе публикуется статья выдающегося итальянского историка К. Гинзбурга.

Для специалистов по гуманитарным наукам и широкого круга читателей.

Темплан 2005-I-330

ISBN 5-02-010264-4

© Коллектив авторов, 2005

© Российская академия наук и издательство “Наука”, продолжающееся издание “Одиссей. Человек в истории” (разработка, редакционно-издательское оформление), 1989 (год основания), 2005

# СОДЕРЖАНИЕ

## ВРЕМЯ И ПРОСТРАНСТВО ПРАЗДНИКА

*Г.В. Бондаренко*

ВВЕДЕНИЕ: ВРЕМЯ ПРАЗДНИКА ..... 5

*Г.В. Бондаренко*

НЕКОТОРЫЕ ОСОБЕННОСТИ ВОСПРИЯТИЯ ДРЕВНЕИР-  
ЛАНДСКОГО ПРАЗДНИКА ..... 8

*М.Ю. Реутин*

НЕСКОЛЬКО СООБРАЖЕНИЙ ПО ПОВОДУ КАРНАВАЛЬ-  
НОГО “ХРОНОТОПА” ..... 23

*Д.Э. Харитонович*

ВЕСЕЛИЕ И НАСИЛИЕ ..... 38

*З.А. Чеканцева*

ПРАЗДНИК И БУНТ ВО ФРАНЦИИ МЕЖДУ ФРОНДОЙ  
И РЕВОЛЮЦИЕЙ ..... 49

*Л.А. Пименова*

ПРОСТРАНСТВО И ВРЕМЯ КОРОЛЕВСКОГО ПРАЗДНИКА  
ВО ФРАНЦИИ КОНЦА СТАРОГО ПОРЯДКА ..... 68

*В.Я. Петрухин*

“ПРАЗДНИК” В СРЕДНЕВЕКОВОЙ РУСИ; К ПРОБЛЕМЕ  
ИСТОРИЧЕСКОЙ СПЕЦИФИКИ ..... 81

*Л.А. Трахтенберг*

СУМАСБРОДНЕЙШИЙ, ВСЕШУТЕЙШИЙ И ВСЕПЬЯНЕЙШИЙ  
СОБОР ..... 89

*О.С. Воскобойников, Г.В. Бондаренко*

ЗАКЛЮЧЕНИЕ ..... 119

## ЖУРНАЛУ “АННАЛЫ” 75 ЛЕТ

*А.Я. Гуревич*

ПОЗИЦИЯ ВНЕАХОДИМОСТИ ..... 122

*М. Эмар*

“АННАЛЫ” – XXI ВЕК ..... 131

*Ж.-И. Гренье*

РАЗМЫШЛЕНИЯ О “КРИТИЧЕСКОМ ПОВОРОТЕ” ..... 138

### **ИСТОРИК И ИЗОБРАЖЕНИЕ**

*Ж. Баше*

СРЕДНЕВЕКОВЫЕ ИЗОБРАЖЕНИЯ И СОЦИАЛЬНАЯ ИСТОРИЯ: НОВЫЕ ВОЗМОЖНОСТИ ИКОНОГРАФИИ ..... 152

*К. Гинзбург*

“ТЫ НУЖЕН СВОЕЙ СТРАНЕ”: ИССЛЕДОВАНИЕ ИЗ ОБЛАСТИ ПОЛИТИЧЕСКОЙ ИКОНОГРАФИИ ..... 191

### **СРАВНИТЕЛЬНАЯ ИСТОРИЯ**

*И.М. Супоницкая*

КОЛОНИЗАЦИЯ ЗЕМЕЛЬ: СИБИРЬ И АМЕРИКАНСКИЙ ЗАПАД (ВТОРАЯ ПОЛОВИНА XIX в.) ..... 219

### **ИСТОРИК И ВРЕМЯ**

*Б.С. Каганович*

НАДЕЖДА ОСЕЕВНА ЩУПАК. ЖИЗНЬ И СУДЬБА ..... 241

### **ЛИЧНОСТЬ И ИСТОРИЯ**

*Ю.П. Соловьев*

РЫЦАРСТВО И ЮРОДСТВО. К ПОЭТИКЕ ОБРАЗА ИМПЕРАТОРА ПАВЛА ПЕРВОГО ..... 262

### **НОВАЯ ПОЛИТИЧЕСКАЯ ИСТОРИЯ**

*М.М. Кром*

К ПОНИМАНИЮ МОСКОВСКОЙ “ПОЛИТИКИ” XVI в.: ДИСКУРС И ПРАКТИКА РОССИЙСКОЙ ПОЗДНЕСРЕДНЕВЕКОВОЙ МОНАРХИИ ..... 283

**ПРОБЛЕМЫ ИСТОРИИ НАРОДНОЙ КУЛЬТУРЫ***О.А. Савельева*

“СВЕТ КОНЧИНЕ МОЕЙ...”: ОБРАЗ РАЯ У СТАРООБРЯДЦЕВ ..... 304

*А.А. Панченко*

КУЛЬТ ЛЕНИНА И “СОВЕТСКИЙ ФОЛЬКЛОР” ..... 334

**МИКРОИСТОРИЯ***А.Б. Каменский*

ДЕВИАНТНОЕ ПОВЕДЕНИЕ В РУССКОМ ГОРОДЕ XVIII в. 367

**ПРОБЛЕМЫ ИСТОРИЧЕСКОГО НАРРАТИВА***Ю.Е. Арнаутова*

CARITAS СВЯТОГО ГЕРАЛЬДА: К ПРОБЛЕМЕ АВТОРСКИХ ИНТЕНЦИЙ В *VITA S. GERALDI* ОДО КЛЮНИЙСКОГО ..... 393

**РЕЦЕНЗИИ И РЕФЕРАТЫ**

Die Methodik der Bildinterpretation. Les méthodes de l'interprétation des images / Éd. J.-C. Schmitt, A. von Hülsen-Esch. Göttingen, 2002 (*И.Г. Галкова и С.И. Лучицкая*) ..... 428

*Лавров А.С.* Колдовство и религия в России. 1700–1740 гг. М., 2000  
*Смилянская Е.Б.* Волшебники. Богохульники. Еретики. Народная религиозность и “духовные преступления” в России XVIII в. М., 2003 (*О.Е. Кошелева*) ..... 443

НАШИ ЮБИЛЯРЫ ..... 456

MEA CULPA ..... 457

SUMMARIES ..... 459



# CONTENTS

## FESTIVAL: TIME AND SPACE

<i>G.V. Bondarenko</i>	
INTRODUCTION: THE TIME OF FESTIVAL .....	5
<i>G.V. Bondarenko</i>	
ON SOME PECULIARITIES OF THE FESTIVITY IN EARLY IRISH TRADITION .....	8
<i>M.Yu. Reutin</i>	
SOME DELIBERATIONS ON THE CARNIVAL'S 'CHRONOTOPE' .....	23
<i>D.E. Kharitonovich</i>	
JOY AND VIOLENCE .....	38
<i>Z.A. Chekantseva</i>	
FESTIVAL AND RIOT IN FRANCE BETWEEN THE FRONDE AND THE REVOLUTION .....	49
<i>L.A. Pimenova</i>	
THE SPACE AND THE TIME OF THE LATE <i>ANCIEN RÉGIME</i> FRENCH ROYAL FESTIVAL .....	68
<i>V.Ya. Petrukhin</i>	
'FESTIVAL' IN THE MEDIEVAL RUSS'. TOWARDS THE PROBLEM OF ITS HISTORICAL PECULIARITIES .....	81
<i>L.A. Trakhtenberg</i>	
ALL-MAD, ALL-JESTING, ALL-DRUNKEN ASSEMBLY .....	89
<i>O.S. Voskoboynikov, G.V. Bondarenko</i>	
CONCLUSION .....	119

## ANNALES' 75<sup>TH</sup> ANNIVERSARY

<i>A.Ya. Gurevich</i>	
POSITION OF OUTSIDENESS .....	122
<i>M. Aymard</i>	
THE ANNALES IN THE 21 <sup>ST</sup> CENTURY .....	131
<i>J.-Y. Grenier</i>	
THE DELIBERATIONS ON THE 'CRITICAL TURN' .....	138

**HISTORIANS AND IMAGES***J. Baschet*

MEDIEVAL IMAGES AND SOCIAL HISTORY: NEW POSSIBILITIES OF ICONOGRAPHY .....	152
--	-----

*C. Ginzburg*

“YOUR COUNTRY NEEDS YOU”: A CASE-STUDY IN POLITICAL ICONOGRAPHY .....	191
---	-----

**COMPARATIVE HISTORY***I.M. Suponitskaya*

RUSSIA AND AMERICA: EXPERIENCE OF COLONIZATION (THE SECOND HALF OF THE 19 <sup>TH</sup> CENTURY) .....	219
--	-----

**THE HISTORIAN AND THE TIME***B.S. Kaganovich*

NADEZHDA OSEEVNA STCHOUPAK. LIFE AND DESTINY .....	241
--	-----

**INDIVIDUAL AND HISTORY***Yu.P. Solovjev*

CHIVALRY AND FOOLISHNESS FOR CHRIST'S SAKE. ON THE POETICS OF THE IMAGE OF EMPEROR PAUL I .....	262
---	-----

**NEW POLITICAL HISTORY***M.M. Krom*

UNDERSTANDING MUSCOVITE ‘POLITICS’ OF THE 16 <sup>TH</sup> CENTURY: DISCOURSE AND PRACTICE OF RUSSIAN LATE MEDIEVAL MONARCHY .....	283
--	-----

**THE ISSUES OF HISTORY OF POPULAR CULTURE***O.A. Savelieva*

“THE LIGHT FOR MY DECEASE...”: OLD-BELIEVERS’ PARADISE IMAGERY .....	304
--	-----

*A.A. Panchenko*

LENIN'S CULT AND THE ‘SOVIET FOLKLORE’ .....	334
--	-----

---

**MICROHISTORY**

*A.B. Kamensky*

DEVIANT BEHAVIOUR IN THE 18<sup>TH</sup> CENTURY RUSSIAN TOWN 367

**PROBLEMS OF HISTORICAL NARRATIVE**

*Yu.Ye. Arnautova*

ST. GERALD'S *CARITAS*: ON THE PROBLEM OF AUTHOR'S INTENTIONS IN *VITA S. GERALDI* BY ODO OF CLUNY ..... 393

**BOOK REVIEWS**

Die Methodik der Bildinterpretation. Les méthodes de l'interprétation des images / Éd. J.-C. Schmitt, A. von Hülsen-Esch. Göttingen, 2002 (*J.G. Galkova, S.I. Luchitskaya*) ..... 428

**A.S. Lavrov.** Witchcraft and Religion in Russia. 1700–1740. Moscow, 2000;  
**Ye.B. Smilianskaya.** Magicians. Blasphemers. Heretics. Popular Religious Ideas and “Spiritual Crimes” in the 18th Russia. Moscow, 2003 (*O.Ye. Kosheleva*) ..... 443

ANNIVERSARIES ..... 456

MEA CULPA ..... 457

SUMMARIES ..... 459

*Жером Баше*

## СРЕДНЕВЕКОВЫЕ ИЗОБРАЖЕНИЯ И СОЦИАЛЬНАЯ ИСТОРИЯ: НОВЫЕ ВОЗМОЖНОСТИ ИКОНОГРАФИИ\*

Отношения между исторической реальностью и изобразительным искусством, равно как и между историей и историей искусства, далеко не просты. Не углубляясь далее в этот вопрос<sup>1</sup>, хотелось бы выступить в поддержку более плодотворных взаимоотношений между этими дисциплинами, при безусловном признании специфики каждой из подходов. Говоря о связи изображений с историей, мы признаем, что произведения искусства причастны социальной действительности, с которой их связывают определенные отношения, какими бы сложными они ни были. Для исторического подхода, исключившего возможность изучения объекта в отрыве от эпохи, исследование этих связей оказывается весьма перспективным. Оно дистанцировано от традиционного искусствознания, которое, не отрицая, что художественное явление вписано в свой временной контекст, вместе с тем столь недоверчиво относится к сопоставлению его с явлениями, находящимися за пределами искусства, что практически не использует такой подход<sup>2</sup>. И напротив, историк, зачастую пытаясь дать поспешные ответы на свои вопросы, может с натяжками и притирывать образ и даже пренебречь некоторыми параметрами необходимыми для его понимания (такими, как общий смысл изображения и произведения в целом, его включение в серии, его роль в процессе, изучением которого занимается история искусства).

Природа отношений между произведением искусства и его окружением в высшей степени проблематична, особенно если отбросить все упрощенные формулировки, трактующие их в категориях причинно-следственной связи, прямого отображения и подобия. Мы предпочитаем исходить из понимания амбивалентности этих связей динамичных и многообразных: искусство вписано в историю, всегда участвуя в историческом процессе; оно играет активную роль

---

\* *Baschet J. Inventivité et sérialité des images médiévales. Pour une approche iconographique élargie // Annales: H.S.S. P., 1996. T. 51, N 1. P. 93–133. Печатается с разрешения автора.*

и шире социальных отношений. Также следует учитывать возможность разрывов, несоответствий, противоречий между разными аспектами объективной исторической реальности – отсюда возникают трудности для согласования фактов и сведения их в единое целое.

Исходя из этого, бесполезно обращаться к какому-либо “концепту” в надежде прояснить смысл произведения; изучение же его функциональной роли, напротив, ведет к бесконечному (и продуктивному) процессу анализа. Тем не менее, если осознавать специфику сферуального выражения и сложность отношений между произведением и его окружением, изучение образов может стать значительным вкладом в историческое знание об обществе. Или, скажем резонанснее, скоро изображения играют важную роль в социальной и политической практике средневекового Запада, достичь полного понимания такого общества не представляется возможным без глубокого освоения его изобразительного опыта и поля визуальной культуры<sup>4</sup>. С очевидностью эта мысль отразилась в двух направлениях исследований, разработанных в последние годы. Оба сосредоточены на статусе изображения. В центре внимания в одном случае – ритуальное формальное воплощение образов; эволюция теологических, литургических и прочих текстов, касающихся изображений<sup>5</sup>, в другом – бытование и функции изображений<sup>6</sup>. Изображения нельзя считать чистой репрезентацией, просто средством визуальной передачи повествования; они включаются в ритуальную или молитвенную практику и выполняют многочисленные функции – социальные, политические, юридические. Отметим также, что термин “изображение” (“image”), которым охотно пользуются историки, стремясь избежать понятия “искусство”, не приспособленного к реалиям средневековья и традиционно связанного с вневременными суждениями о Прекрасном, тоже несет в себе некоторые опасности. Дело в том, что он заставляет забыть об эстетической ценности произведения, неотъемлемой в Средние века от его функции, само понятие “изображение” внушает идею отрыва образа от его основы, может помешать осознанию его функциональной роли. Итак, в итоге нашего разговора являются “образы-объекты”, объективные сущности, которые участвуют в развитии социальных связей и социальном ладе определяют отношения между людьми, а также между обществом и потусторонним миром<sup>7</sup>. Изображения следует рассматривать в одной плоскости с историей.

Однако мы сосредоточим свое внимание на другом аспекте – на особенностях иконографического подхода<sup>8</sup>. Это покажется несколько парадоксальным, если учесть, что мы не претендуем на то, чтобы сделать иконографию доминирующей или хотя бы обособленной областью изучения изображений. Иконографический подход – лишь один из аспектов более обширной стратегии, объектом

которой является изображение в глобальном смысле, включая и близ его бытования, функций, условий создания, разных уровней восприятия наравне с формальным анализом произведения. Чтобы еще более обозначить необходимость анализа всех составляющих, мы предпочитаем говорить не об иконографии, что очевидно ограничивает данную перспективу, но скорее об иконографических аспектах более сложной действительности.

Если мы выделяем именно этот метод в общем контексте исторического подхода к изображениям, то лишь потому, что он наиболее традиционен, до такой степени, что термин “иконаграфия” многим представляется устаревшим, а то и опасным (что, однако, не является достаточным основанием для обращения к понятию Варбурга и Панофски “икнология”)<sup>9</sup>. При изучении иконографических аспектов особенно важно уделять должное внимание проблемам методологии. В частности, следует определить, при каких условиях иконографическое исследование можно считать корректным, коль скоро мы признаем справедливость критики в его адрес. В противоположность традиционным взглядам, которые подчеркивают кодифицированность и стереотипность средневекового искусства, главный принцип нашего иконографического подхода основан на гипотезе, согласно которой произведениям этого периода в высшей степени присуща изобретательность. В тесной связи с этим принципом мы отстаиваем необходимость серийного подхода к изображениям, который различал бы множество типов серий, выделяя среди них наиболее сложные – называем их “гипертемами”. Попутно мы постараемся проследить процесс развития историографии, имея целью разработать обновленную (и, по меньшей мере, расширенную) практику иконографического анализа и в целом исторического изучения изображений.

### НОВЫЙ ИКОНОГРАФИЧЕСКИЙ ПОДХОД: ЧТО ЯВЛЯЕТСЯ СМЫСЛОМ В ИЗОБРАЖЕНИИ?

Обновление иконографических исследований должно развиваться в направлении, заданном критикой концепций Эмиля Маля и Эрнста Панофски. В самом деле, мы никак не можем принять определение, которое последний дает иконографии (понимаемой в широком смысле, включающем и иконологию): “Иконография – это отрасль истории искусства, изучающая предмет и смысл произведений искусства, в отличие от исследования их формы”<sup>10</sup>. Один из фундаментальных постулатов традиционной иконографии заключается в противопоставлении смысла и формы<sup>11</sup>. Иконография избирает смысл, который восходит к лингвистическому высказыванию и предшествует произведению, и пренебрегает формой, отрицая ее причастность к созданию смысла. Потому она придает стол

ное значение исследованию текстов, которые, словесно описывая содержание изображения, определяют его источник, и, соответственно, ключ к пониманию. Те же принципы лежат в основе иконографической практики, начало которой положил Эмиль Малуэ. Средние века рассматривали искусство как некий род обучения<sup>11</sup>, – эта главная мысль, с которой начинается его “Религиозное искусство XIII века”, не более чем парафраз знаменитой реплики Григория Великого, который в письме к Серену Марциану называл изображения Священным Писанием для неграмотных<sup>12</sup>. Эмилю Малуэ, который понимал под иконографией передачу накопленного схоластами книжного знания в визуальной форме, собор представлялся “теологической суммой” для бедных. Структуру своей книги он заимствовал из энциклопедии Винченцо Бовэ.

Некоторые из критических откликов на эти концепции исходили от искусствоведов, более приверженных стилистическому подходу. Так, Отто Пэхт упрекает Э. Панофски и особенно его учеников в том, что они систематически обращались к текстам лишь для расшифровки скрытых в произведении аллегорий, не утруждая себя тем, чтобы его доподлинно увидеть. Между тем, по мнению Пэхта, именно в этом заключается особая миссия историка искусства<sup>13</sup>. О состоянии дискуссии на данный момент можно судить по опубликованному в Принстоне сборнику, который представляет итоговое подведение итогов метода Панофски и его продолжателей<sup>14</sup>. Во введении признается справедливость критики этого метода, отдающего чрезмерное предпочтение текстам<sup>15</sup>; подчеркивается, что необходимо понимать сложность связей между текстом и изображением, а также уделять надлежащее внимание специфике визуальной сферы<sup>17</sup>. Мы же будем придерживаться по этому поводу простого принципа: историк не должен отвергать какие-либо документы – письменные или какие-либо еще – если они способны пролить свет на объект его изучения. Однако смысл произведения искусства нельзя сводить к его “источникам”; напротив, нужно тщательным образом исследовать специфические отношения между произведением и связанными с ним текстами, стремясь прежде всего понять тот уникальный механизм, который вырабатывает или видоизменяет различные литературные сюжеты внутри одного произведения, объединяющего их в единое структурное целое.

Другая критическая линия по отношению к традиционной методике истории искусства развивалась в сфере влияния трудов Гера Фрэнккастеля<sup>18</sup>. Вспомним, прежде всего, о таком важном понятии, как фигуративное мышление. Утверждение, что изображения “мыслят” – мыслят образами, – радикально меняет подход и

позволяет отойти от предполагаемого традиционной иконографией тезиса о внешнем характере связей между содержанием и стилем. Если визуальный образ предстает как мыслительный акт, воплощающие его формальные приемы перестают казаться просто внешней оболочкой заранее заданной доктрины или системы понятий. Они значимы сами по себе и участвуют в создании смысла образа. Так, П. Франкастель особенно настаивает на нетождественности визуального языка вербальному и “нерасторжимости формы и сущности”<sup>19</sup>.

Возможно ли, однако, иконографическое исследование при соблюдении этого принципа нерасторжимости? Как изучать заключенное в изображении сообщение без того, чтобы свести к нему изображение? Насколько оправданны процедуры, в ходе которых такие сообщения распознаются и переводятся в словесную форму, а, значит, в какой-то мере фабрикуются? Все же понятия нетождественности и нерасторжимости нужно понимать в ином смысле, работа П. Франкастеля тому свидетельство. Вопреки нередко пафосным и воинственным высказываниям в защиту “автономии изобразительного искусства”, нельзя утверждать абсолютную чуждость двух разных сфер мышления, языка фигуративного и языка вербального, текста и изображения. Теоретическое осмысление существующих между ними связей остается открытым вопросом, требующим глубокого пересмотра. В любом случае следует признать, что их не нужно ни разводить радикальным образом, что лишний раз самой возможности говорить об изображениях, ни сливать в одно целое, но сопоставлять, иначе говоря, осмысливать одно через другое в их взаимном отражении, их противоречиях и особенностях, не забывая о существовании между ними неизбежного разрыва. Сегодня, в свете приобретенного опыта, задача видится не столько в том, чтобы отстаивать специфику визуальной сферы, сколько в том, чтобы осмысливать способы ее взаимосвязи с другими сферами мысли.

В любом случае, коль скоро мы не можем отрицать, что изображения, о которых идет речь, содержат некое сообщение, то “образные высказывания” требуют анализа, а для этого их необходимо выразить словесно. В конце концов, невозможно утверждать, что образы мыслят, не признав того, что они мыслят нечто конкретное. И если фигуративное мышление отличает неразрывность формы и содержания, его смысл все же поддается вербализации в ходе иконографического анализа (каковы бы ни были сложности такой процедуры). Однако, поставив задачу распутать этот клубок, следует стремиться к определению методов связывания смысла и формы, и, в конечном итоге, к анализу всего того, что в изображении значимо.



## СВЯЗЬ ФОРМЫ И ТЕМЫ

поставив неразрывность темы и формы, невозможно далее говорить о той теме, не определив с максимальной подробностью возможные вариации ее визуального выражения. Анализ этих вариаций, имеющих непосредственное отношение к смыслу произведения, лежит в основе тщательного иконографического подхода. Вот почему иконографический метод не проводит жесткой границы между тем, что он условно определяет как смысл и форму, но обращает внимание на их взаимодействие.

Четкое деление на форму и содержание размывает промежуточный аспект, который был назван Жан-Клодом Бонном “синтаксическим”. Под таковым он подразумевает “пластические и хроматические особенности произведения в той мере, в какой они являются оппозициями”, особенно те из них, которые способствуют определению связей между отдельными мотивами изображения<sup>20</sup>. Речь идет о фигурах (которым нелегко дать четкое определение), проясняющих в изображении иерархию фигур (или объектов), а также их соотношение друг друга с точки зрения таких категорий, как человеческое – божественное, земное – небесное...<sup>21</sup> Решающую роль играют композиция, соотношение фигуры с задним планом, который может включать бордюры или особые метки, связанные с развитием сюжета<sup>22</sup>, а также соотношение самих фигур – взаимное расположение и связи между ними, масштаб каждого компонента изображения, противопоставление жестов и поз<sup>23</sup>.

Интерпретация всех этих аспектов не подчинена какой-либо строгой и универсальной кодификации, но возможна лишь при том условии, что учтены все характерные особенности произведения. Анализ должен быть очень тщательным, поскольку он привлекает множество параметров, которые могут друг другу противоречить. Так, в анализе соотношения сил Христа-судии и Сатаны в сцене предельного суда из Кампосанто в Пизе<sup>24</sup> (илл. 1), необходимо помнить, что Христос занимает более высокое (и символически более значимое) местоположение, в то время как фигура Сатаны крупнее и физически гораздо ближе к зрителю; мы также знаем, что фигура Сатаны располагается по центру инфернальной сцены, тогда как фигура Христа смещена в сторону, уступая подле своего места Богоматери.

Другого рода аспекты, которые могут показаться еще более “формальными” по своей специфике, играют очень важную роль в структурировании смысла произведения. Это касается цвета, который кроме эстетической ценности несет и символическую нагрузку, также участвует в функциональных отношениях чисто синтаксического типа (устанавливающих различие или сходство персонажей,

противопоставляющих их друг другу)<sup>25</sup>. Такую же функцию выполняет и одежда – привилегированная область столь дорогого искусства введет “стилистического” исследования. Однако здесь тоже следует подчеркнуть неотделимость формы от смысла. Не говоря уже о чисто информативных аспектах одежды (будь то королевское одеяние, платье аристократа, клирика или крестьянина), само ее формальное присутствие в произведении является значимым, создавая оппозиции регулярность – беспорядочность, стабильность – динамика (позитивный оттенок) – беспокойность (негативный оттенок). Также иерархия фигур может быть подчеркнута большей или меньшей тщательностью в проработке одежд и их орнаментации.

По поводу работы Ангеррана Квартона “Коронация девы Марии” (1453) часто возникает вопрос относительно идентификации Бога-Отца и Бога-Сына. Их фигуры внешне абсолютно одинаковы, расположены симметрично друг относительно друга, жестко сообщена строгая идентичность<sup>26</sup> (илл. 2). Оба в равной мере участвуют в акте коронации Марии, а голубь, одинаково прикасаясь крыльями к устам каждого из них, подтверждает нисхождение Святого Духа а *patre filioque* (от отца и сына). Иногда Бога-Отца идентифицируют, руководствуясь традиционной иконографией Троицы, которая, согласно псалму 109, помещает Сына справа от Отца. Однако этот аргумент небезупречен<sup>27</sup>. Две детали одежды позволяют сформулировать другую гипотезу. Заметим, что под плащом персонажа, находящегося справа от нас, явно прикрывающий силуэт Богоматери, в отличие от фигуры, расположенной слева. То обстоятельство, что конец этой складки указывает на живот Марии, приходится одновременно на центральную ось ретабло, что является еще одной аллюзией на факт рождения во плоти, позволяющий отличить Бога-Сына от Отца. Однако оно еще не позволяет провести идентификацию: можно утверждать, что это жест Бога-Сына, указующий на чрево, в котором ему предстоит воплотиться; но можно также предположить, что прикрывание плащом подразумевает воплощающую силу Бога-Отца (“сила Всевышнего осенит тебя”, Лук. 1:35). С другой стороны, украшенный орнаментом край одежды у находящегося слева персонажа создает четкую выраженную вертикальную линию, которая резко отличает его от фигуры напротив (здесь распахнутый плащ подчеркивает скорее горизонтальную ось). Эта вертикаль, перекликаясь с крестом, который расположен по центральной оси изображения, может указывать на судьбу Сына, связанную с Воплощением, и на его роль посредника между землей и небом. Таким образом, на основе этих двух наблюдений можно заключить, что Бог-Сын находится справа от Бога-Отца (с некоторыми оговорками, которым уделим внимание ниже).

Нельзя, однако, утверждать, что все в формах исполнено смыслом (будь он семантический или синтаксический). Существует еще и по-декоративный элемент – эстетическая функция придает произведению завершённый смысл<sup>28</sup>. Следует отметить, что декоративные элементы тоже нельзя рассматривать совсем без привлечения иконографического подхода<sup>29</sup>. Между иконографическими аспектами и чистой орнаментальностью невозможно установить жесткую границу<sup>30</sup>; такие элементы следует отнести скорее к области “колеблющегося” смысла. В зависимости от характера произведения (и от зрителя), он обнаруживает себя с большей или меньшей степенью ясности. Часто смысл остается скрытым, подразумеваемым, даже обязательным. Изображение дикого зверя в романском декоративном искусстве можно прочесть как моральную аллегория (враждебная сила), однако вместе с тем зритель волен ограничиться впечатлением от противостояния грозному животному. В любом случае, применительно к указанному здесь набору элементов, сфера означаемого шире приписываемых ей порой узких границ – и, без сомнения, шире того, что обычно подразумевается под понятием иконографического “сюжета”.

## НЕОПРЕДЕЛЕННОСТЬ И МНОГОЗНАЧНОСТЬ СМЫСЛА

Не будем лишним раз доказывать тот факт, что изображения способны одновременно содержать несколько значений<sup>31</sup>. Ограничимся лишь упоминанием критического замечания, которое Жан Вирт высказал Э. Панофски в отношении его интерпретации редкого сочетания двух атрибутов – меча и блюда – в картине Франческо Фетти и необходимости разрешения дилеммы: Юдифь или Саломея? Жан Вирт резонно предложил ввести понятие иконографического гибрида и доказал, что в этом произведении следует видеть Юдифь-Саломею<sup>33</sup>. Средневековое искусство преподносит многочисленные примеры того, как с одним образом может быть связано сразу несколько персонажей (например, Авраам и Бог-Отец) или несколько типов персонажей (общий тип отшельника и одновременно – конкретный герой)<sup>34</sup>. Точно так же изображение может быть амбивалентным, объединяя в себе противоречивые значения<sup>35</sup>.

Вовсе не являясь препятствием, эта возможность слияния нескольких смыслов рождает образ, способный воплотить в произведении важные аспекты средневекового мышления. Его склонность к ассоциациям особенно заметна в типологических связях, проводимых между Ветхим и Новым Заветами или между буквальным и аллегорическим уровнями прочтения Священного Писания. Привык-

нужно к многозначному толкованию текста в экзегезе, клирики не могли перенести этот тип связывания значений в изобразительную практику. Кроме амбивалентности мысли адекватное отображение в визуальных образах находят фундаментальные парадоксы христианства, в частности соединение божественной и человеческой природы, явленное Воплощением Христа<sup>36</sup>. Так, относительно изображений Распятия следует говорить скорее не о разной по смыслу иологии образов Христа Торжествующего и Христа Страдающего, но о разном (в зависимости от исторически изменчивых условиях) сочетании этих двух аспектов темы – мучительной смерти и победы над смертью<sup>37</sup>.

Амбивалентность нужно отличать от двусмысленности. В обоих случаях мы имеем дело с отказом от однозначного решения темы, но в одном из них ставка сделана на эффект парадокса, а в другом речь идет о неопределенности. Смысл, извлекаемый из форм, нестабилен; мы никогда не можем знать, точно ли видели то, что следовало увидеть, и увидели ли что-то вообще – отсюда огромная важность описаний<sup>39</sup>. Их многословность и почти обязательная тяжеловесность – цена, которую нужно уплатить за совершение непростого перехода от визуального восприятия к речи. Так, результат анализа фигур Троицы в ретабло А. Квартона остается гипотезой (даже если она подтверждается другими подобными случаями). Однако неопределенность в нашей интерпретации говорит не о слабости анализа, а об изначальной двусмысленности образа<sup>40</sup>. Действительно, самому таинству Троицы присуща неопределенность различения Бога-Отца и Бога-Сына. Трактовки фигур в одежд позволяют установить сходство (равенство по сути) и отличие (различение персонажей) – то, что и является самим выражением парадокса Троицы. Иначе говоря, характерные особенности ретабло из Вильнев-лез-Авиньон имеют тенденцию одновременно обозначить разницу между Отцом и Сыном (и даже суть этого различия: порождение одного другим) и их тождественность (до такой степени, что возникают сомнения в самой возможности их идентифицировать).

Наконец, признавая двусмысленность и неопределенность способами визуального выражения, следует воздерживаться от риторики, которая, используя этот аргумент и злоупотребляя им, может оправдать любые варианты трактовки произведения (в том числе и противоречивые). Среди дилемм, которые стоят перед произведением, многие могут и должны быть разрешены: не стоит все сводить к двусмысленности, в некоторых случаях она изображению вовсе не присуща.



*Илл. 1.* Сцена Страшного суда. Кампосанто в Пизе



*Илл. 2.* Ангерран Квартон.  
Коронация Девы Марии.  
Вильнев-лез-Авиньон



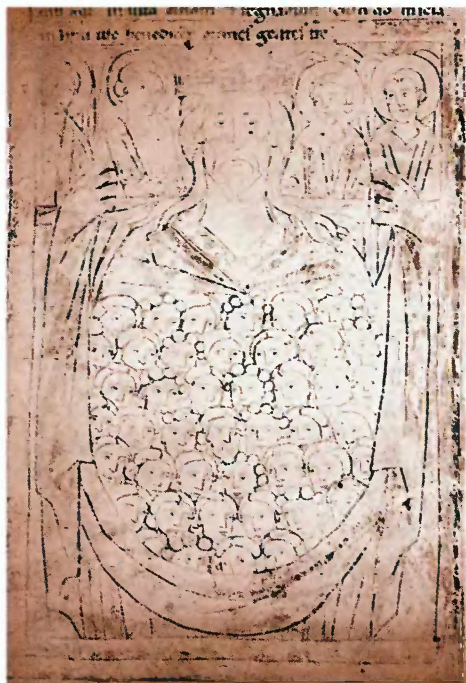
*Илл. 3.* Лазарь  
в Авраамовом лоне.  
Евангелие.  
Библиотека Ватикана,  
Рим

Ад и Авраамово лоно.  
Псалтырь Бланки  
Кастильской.  
Библиотека Арсенала,  
Париж



Илл. 5. Праведники  
в Авраамовом лоне.  
Легендарий доминиканцев.  
Кебл Колледж,  
Оксфорд





*Илл. 6. Авраамово лото.  
Библия из г. Памплонны.  
Муниципальная библиотека,  
Амьен*

*Илл. 7. Сопрестоліе.  
Псалтирь Стефана Дерби.  
Оксфордская Бодлейанская  
библиотека*





Илл. 8. Праведники в лоне  
Бога-Отца.  
Церковь Санто Доминго,  
г. Сорна, Кастилия, конец XII в.



Илл. 9. Богоматерь с младенцем  
и Поклонение волхвов.  
Церковь св. Марии,  
г. Тахуль





*Илл. 13.*  
Праведники  
под покровом  
мантии Богоматери,  
Собор во Фрайбурге

## ОБЪЕКТИВНЫЙ И ВОСПРИНИМАЕМЫЙ СМЫСЛ

вне проблематики восприятия еще больше расширяет область зрения, выявляемых в процессе анализа произведения. В сфере средневекового искусства эту проблематику следует переносить с особой осторожностью, особенно если имеется в виду скорее эмпирический зритель (ищущий ответа на вопросы: где? когда? кто?) нежели зритель идеальный (отвечающий заложенной в самом произведении объективной организации восприятия). Анализ изначального местоположения образа, позволяющий реконструировать потенциальную ему роль, часто становится отправной точкой размышлений медиевиста о его восприятии<sup>41</sup>. Выводы обычно не выходят за пределы гипотез, часто довольно общих, но от этого не менее важных. Следует подчеркнуть, что смысл в данном случае зависит от времени восприятия, в частности от конкретного момента в литургии или проповеди, которые сообщают ему особую значимость<sup>42</sup>.

В том, что касается зрителей, следует предполагать несколько уровней прочтения, соответственно их разной степени образованности и социального статуса. В отношении Средневековья вполне правильно введение нескольких простых градаций, которые помогут выделить широкую гамму типов восприятия (*literati–illiterati*; *clerici–laici*; *clerici–laici*; *clerici–laici*; *clerici–laici*...). Сугерий указывал, что наиболее сложные аллегории витражей Сен-Дени были доступны по сути только самых просвещенных зрителей. Очевидно, восприятие не исчерпывало всей потенциальной значимости изображений, а слишком низким образом не ограничивало общей способности воспринимать смысл основных мотивов и не снижало мощного эстетического эффекта произведения).

Отметим, что проблематика восприятия связана с двумя опасными крайностями. С одной стороны, этот аспект нельзя рассматривать изолированно, оставаясь только в его рамках, иначе произойдет отождествление иконографической интерпретации с предполагаемым средневековым восприятием<sup>43</sup>. Так, структурный смысл произведения несет в себе историческую истинность, которая независима как от смысла, намеренно заложенного художником и заказчиком, так и от смысла, воспринятого их адресатами. Никакой исторический метод не вправе ограничиваться поиском того смысла, которым люди данной эпохи наделяли свои поступки и представления. С другой стороны, существует риск чрезмерно расширить смысл произведения. Так, в анализе портала Суайака М. Камилл пытается создать ту реакцию, которую могли вызывать у публики (разделенной на две категории – монахи аббатства и миряне) переплетенные изображения животных<sup>44</sup>. Чтобы сделать это, он оперирует все-

ми бытовавшими внутри клерикальной и светской культурными традициями: пасть, пожирание, животное. Таким образом, М. Камилла определяет то, что можно определить как сферу возможных отсылок на произведение. Однако приходится пожалеть, что эта сфера определена им слишком широко. В сущности, анализ разобцает произведение на составные элементы, не рассматривая его структуру в целом. Хотя возможность такого дробного восприятия не исключена, область значений произведения может быть сужена, если принимать во внимание связи между его составляющими.

Мы предпочитаем определять концентрические круги значимых образованных вокруг структурного смысла, выяснение которых предполагает глобальную интерпретацию произведения, тогда как воспринимаемый смысл может постоянно отступать от этого центра. Он находится в постоянной зависимости как от культуры зрителя, так и от способа восприятия произведения, что фактически может приводить к ослаблению структурных связей, вплоть до свободного фантазирования на основе отдельных мотивов<sup>45</sup>.

## СМЫСЛ И ВПЕЧАТЛЕНИЕ

Произведение не только передает зашифрованное значение, но также производит определенный эффект. Иконографический подход должен это учитывать, поскольку справедливо то, что смысл изображения раскрывается благодаря производимому им впечатлению. В силу своих внешних достоинств (которые можно объединить под общим понятием красоты), произведение искусства удивительно впечатляет, пленяет, восхищает<sup>46</sup>. Эстетический эффект проявляется как декоративным произведениям, так и сюжетным, проявляясь в декоративной функции (пышность убранства папского дворца в Авиньоне, даже если не брать во внимание иконографию росписей, представляла как претензия на власть)<sup>47</sup>; он проявляется в интерпретации некоторых аспектов темы (при анализе фигуры Христа на портале Муассака нельзя не отметить, что Царю Небесному был присвоен особый ореол могущества, что отражает доминирующую роль этого образа в произведении). Эстетический эффект весьма часто связан с демонстрацией власти.

С другой стороны, необходимо учитывать разные вариации проявления смысла в произведении. Мы уже упоминали возможные гаммы вариаций – от неопределенности к намеку, от двусмысленности к потенциальной значимости. Если изображение включает в себе не определенный, фиксированный смысл, а смысловой процесс, т.е. смысл, который вырабатывался в ходе его создания, то оно по своей очереди и от зрителя требует более сложной и долгой работы

простое прочтение или расшифровка. Обладая доступностью и ясностью, произведения буквально звали к зрителю. Они способствовали религиозным медитациям, сначала в монастырях, а затем, с распространением Часословов в позднем Средневековье, и среди мирян. Опираясь на скрытые или по меньшей мере неочевидными смыслами, изображение могло воссоздавать структуру таинства, непосредственно смыкаясь с религиозной практикой. Именно из этого, цель исследования видится не столько в том, чтобы расшифровать смысл изображения, сколько в том, чтобы показать, как и в каком образом он был сокрыт ради вовлечения зрителя в нескончаемый поиск<sup>48</sup>. Таким образом, речь идет не о разгадывании тайны изображений, но об осмыслении присущей им таинственности и гипнотической силы как неотъемлемой части их функционирования. Как, исходя из этого, определить предмет иконографического исследования – учитывая все проанализированные выше аспекты и устанавливая жестких границ? Можно предположить, что подобным его объектом является пластическое воспроизведение образа (или, скорее, его “введение в игру”, в полном смысле этого слова). Не ограничиваясь распознаванием “сюжета”, новый иконографический подход охватывает взаимодействие смысла и образа; наконец, он рассматривает произведение в его целостности, адаптируя свою методологию согласно его тематическим аспектам. Изучение последних предполагает максимально тщательный анализ пластических особенностей их выражения, учитывающий, что в изображении допустимы неопределенность, амбивалентность и множественность смысла, а также постоянные колебания между объектом и его проблесками. Наконец, новый иконографический метод справедлив только при сочетании тематического подхода с тематическими объектами, которые помогают осмыслить произведение как продукт своей среды (такими, как наличие заказчика, предназначение произведения, его функции, а также производимый эффект и особенности его восприятия). Только при таком расширении перспективы можно претендовать на адекватное освещение иконографического аспекта – одного из главных параметров визуального искусства Средневековья – и соответственно на включение его в общесоциальное знание об обществе того времени.

## СЕРИЙНАЯ ИКОНОГРАФИЯ, ИЛИ ВСПОМОГАТЕЛЬНАЯ СТАТИСТИКА

Определив объект нового иконографического метода, мы подходим к следующему аспекту методологии: необходимости применения серийного подхода. Чтобы точно определить, какой тип серийности

применим к средневековым изображениям, важно сначала избавиться от предубеждения, согласно которому они предстают как стандартное, почти застывшее искусство, послушно воспроизводящее картину Церкви. Напротив, мы утверждаем, что Средневековье (особенно после IX в., а еще более явно – с XI в.) является в Западной Европе периодом довольно большой изобразительной свободы и разнообразия иконографического разнообразия (даже если не касаться вопроса о статусе художников и их личной творческой индивидуальности)<sup>50</sup>. Серийный подход должен быть осмыслен в свете этой ключевой изобретательности.

### ИЗОБРЕТАТЕЛЬНОСТЬ СРЕДНЕВЕКОВОГО ИСКУССТВА

Концепция стереотипного, догматического искусства, основанная на мысли об изображениях как о Библии для неграмотных, восходит к представлениям, перенятым у Э. Маля<sup>51</sup>. Для него искусство, независимое от церкви и догмы, “поясняет мысли отцов церкви”, воспроизводит “все существенное, что сказано теологами, энциклопедистами, толкователями Библии”<sup>52</sup>. Воплощая структурированную энциклопедическую мысль, искусство – особенно искусство XIII в. – представляет собой единый ансамбль; он зиждется на использовании кодифицированного, нормативного, условного языка<sup>53</sup>. Таким образом, о нем можно говорить как об однородном явлении: “мы понимаем его как живой законченный ансамбль”<sup>54</sup>. Искусство воплощает высказывания Церкви и, следовательно, эти высказывания незыблемы по отношению к искусству.

В работе “Средневековый образ” Жан Вирт переработал в новом ключе теорию Эмиля Маля о глобальной интерпретации искусства и иконографии Средних веков<sup>55</sup>. Относительно вопроса о кодифицированном характере средневекового искусства его позиция двусмысленна. С одной стороны, он подчеркивает, что иконография не является калькой с теологии и даже может ей противоречить. Он уделяет особое внимание всему, что выходит за рамки обычных иконографических типов: смешение тем, оригинальные черты, даже непристойности, и подчеркивает “необычайную изобретательность религиозного искусства”<sup>56</sup>. Тем не менее центральная гипотеза книги, приписывая образу логический характер, вновь вводит характеристики кодификации и систематичности, дающие право говорить о *средневековом образе* (в единственном числе)<sup>57</sup>. Показательно, что для пояснения логического характера иконографии Жан Вирт обращается к теме нимбов, однажды уже затронутой Эмилем Малем. Разумеется, он усложняет вопрос, однако по-прежнему переоценивает логический и систематический характер функционирующего

в средневековом искусстве (не принимая в расчет специфические формы нимбов – круглые или квадратные, их орнаментацию, и, в итоге, оставляя без внимания синтаксическую функцию нимбов).

Никак, вполне разделяя идею об исключительной изобретательности средневекового искусства, мы предпочитаем приписывать ему меньшую систематичность и большее разнообразие, чем выдвигает из работы Ж. Вирта<sup>60</sup>.

Несколько оправданны, однако, рассуждения о “свободе” искусства, если принять во внимание роль заказчиков и, в более широком смысле, огромное идеологическое давление Церкви на общество? Не говоря о вмешательстве заказчиков-мирян, важно подчеркнуть, что средневековая Церковь – не однородное образование. Как и любое общество, она была охвачена страстями и пронизана противоречиями, подчас весьма сильными. Более того, в Средние века не существовало *одной* определенной доктрины. Она развивалась, довлея над споры и конфликты, объектом которых могли стать даже основные постулаты ортодоксальной веры (такие, как бедность или вечное зачатие). Она проявлялась в разных видах, от высоких теологических включений до площадного творчества, проходя через религиозные и театральные постановки, а также облекаясь в обиходные и мистические формы. В духовных трактатах встречались противоречивые доктрине традиции, которые затем могли быть полностью включены в нее или вытеснены на периферию (в виде апокрифов, легенд, фольклорных мотивов...).

С другой стороны, на Западе, в отличие от Византии<sup>61</sup>, клирики, как правило, не вмешивались столь прямолинейно в сферу изобразительного искусства. По меньшей мере, это относится к периоду иконоборческих споров<sup>62</sup>, за исключением отдельных тенденций, например, позиция св. Бернара. Конечно, клирики обращались, в частности, в литургических трактатах, к функциям изображения, упоминая ряд основных тем<sup>63</sup>. Но по меньшей мере до XV в. случаи вмешательства с целью утверждения, исправления или осуждения методов изображения были весьма редки. Фактически можно говорить об изобразительной вариативности, которая представляла собой явный контраст по сравнению со строгой стабильностью правил византийского искусства. Эта “свобода” искусства доходит до своего теоретического обоснования, о чем свидетельствует сочинение “Посланий” Горация, в частности, в “Распорядке божественных служб” (*Rationale divinorum officiorum*) Гильома Дуранда<sup>64</sup>.

В конце концов, критические отзывы некоторых клириков, осуждающих те или иные иконографические типы, сами свидетельствуют о существовании этого поля вариаций в изобразительном искусстве. Они говорят о том, что изображения порой существуют в опасной грани ортодоксальности, и трудно провести границу меж-

ду дозволенными и недозволенными образами. Среди таких примеров можно упомянуть осуждение Антонином Флоренским Благовещения, где был изображен спускающийся к Деве Младенец Иисус, или резкую позицию Жерсона относительно кривоизогнутых статуй Богоматери\* (*Vierges ouvvrantes*)<sup>65</sup>. Однако такая критика в Средние века была лишь точкой зрения, несомненно весьма важной, но не имевшей официальной силы ни в доктринальном, ни в дисциплинарном смысле<sup>66</sup>.

В целом мысль об изобретательной способности средневекового искусства должна опираться именно на анализ иконографических тем. Многие из них, строго говоря, не имеют эквивалента в виде текста. Так, мотив “Иисусова древа”, без сомнения, восходит к писанным источникам, которые оправдывают такое изображение (Ил. 11). Однако изображение демонстрирует собственную, синтетическую переработку этого мотива, обнаруживая специфическую игру смыслов, основанную на рассказе о родословной Искупителя и сылающую к проблеме связи человеческого и божественного в жизни церкви в этих отношениях<sup>67</sup>.

Другой пример: разнообразие иконографических типов Иисуса иллюстрирует невероятно широкий спектр изобразительных возможностей этой сложной и противоречивой христианской иконы<sup>68</sup>.

Итак, отнюдь не отвечая представлению об искусстве как о чем-то однородном, как о пассивной копии церковной доктрины, идеология и жизненная сила христианской мысли в сложной социальной среде позволяла развернуть диапазон ресурсов изобразительного языка во всей его специфике, предоставляя огромное поле для вариаций в творчестве. О серийном анализе следует говорить только в тесной связи с этой беспрецедентной изобретательностью.

## ТИПЫ СЕРИЙ

Иконографический анализ не может основываться на исследовании изолированных образов. Если признавать, что изображения мыслят, то нужно добавить, что “они осмысливают себя среди других”. Следовательно, серийное исследование необходимо уже потому, что знакомство с серией является обязательным условием для приобщения правильного видения, этого “сложного преобразования видения”

\* Иконографический тип, возникший в XIII в.: храмовая скульптура Богоматери-младенцем, передняя часть которой открывалась подобно створкам триптиха, образуя три плоскости, на которых изображались сцены из жизни Христа и Богоматери. *Примеч. пер.*



котором говорит О. Пэйт<sup>70</sup>. Для анализа каждого отдельного произведения необходимо сопоставление всех компонентов серии, именно то, что смысл рождается только из противоречий, или, говоря словами О. Пэйта, «из диалектики соблюдения основных норм и отхода от них»<sup>71</sup>. Если же, сравнивая произведение искусства с другими, мы выявляем принципиальный аспект его смысла, говоря словами Х. Дамиша, «в исследовании важно скорее не то, что оно представляет, а то, что оно образует»<sup>72</sup>.

В рамках общего термина «серия» мы различаем три разных типа, первый из которых восходит к специфической проблематике: серия образов, объединенных одним произведением; корпус образов, описанный исследователем; гипертемы. Относительно первого типа не следует забывать, что средневековые изображения редко существуют в изолированном виде (как это происходит с картиной); они являются частью объекта или места, в рамках которого существует изобразительный комплекс. Памятник, украшенный фризами или скульптурными циклами, образует *изобразительную среду* (*lieu d'images*), где пространственное расположение элементов позволяет одновременно видеть последовательное повествование, проводить тематические ассоциации между сценами, выявлять связь изображений с их местоположением (принимая во внимание символический смысл образа или его функцию в литур-

гии). В серии миниатюр и инициалов манускрипта смысл постигается только посредством анализа устойчивых формул и единичных элементов, перекличек между изображениями и тех преобразующих процессов, которыми сопровождается чтение книги. Хотя этот анализ и представляет определенное значение, мы не станем на нем останавливаться, ограничившись ссылкой на ряд показательных примеров<sup>74</sup>.

Если остановимся подробнее на втором типе серий: кроме сети изображений, созданной произведением, историк сам должен создавать сеть образов, относящихся к разным объектам в точно определенных временных и пространственных рамках. Кстати, это является обычным приемом классической истории искусства, сосредоточенным на выявлении стилистического толка. О. Пэйт подчеркивал генетический характер истории искусства, которая ставит целью вписать каждое произведение в процесс развития художественных форм. Таким образом, она должна создавать «генеалогические серии» внутри которых каждое произведение находит свое место и свое значение<sup>75</sup>. Тем не менее признаем, что изыскание «моделей», широко практикуемое историей искусства, часто приводит к заблуждению в частности, когда изобразительное творчество понимается как пассивный процесс, обозначенный термином «влияние». Этот термин, сбивающий с толку поиском подобий, чаще всего приводит к

игнорированию расхождений между произведением и его предками, хотя они вряд ли менее значимы, чем совпадения. В результате из поля зрения ускользает процесс трансформации, который лежит в основе серийного подхода.

Тем не менее нельзя забывать, что средневековое искусство в целом средневековая культура придавали огромное значение традициям. Авторитет произведения часто зависел от того, насколько повторяло черты своего почитаемого прототипа, что, однако, не мешало художнику вносить свои изменения под знаком такого подражания. Герберт Кесслер верно отметил, что под этим следованием традиции нужно понимать не пассивное копирование модели, но активное “цитирование” (или особую форму интертекстуальности). Кроме того, очень важно выяснить цель такого цитирования<sup>77</sup>. Ссылка на традицию может нести идеологическую нагрузку, говорить о политических претензиях (например, заимствование в романскими королями византийских имперских схем)<sup>78</sup>, указывать на институциональную зависимость (что проявляется в распространении древнеримских моделей)<sup>79</sup>, или на устремленность к духовной церковной реформе (когда художники прибегают к раннехристианским моделям)<sup>80</sup>.

## СОЗДАНИЕ СЕРИИ

Серийный подход применим как для смысловых, так и для стилистических (или формальных) аспектов изображений, однако здесь на первую очередь интересуют тематические серии, особенно те из них, которые наиболее широко представлены в искусстве<sup>81</sup>. В существующих условиях исследования представляется почти невозможным охватить при создании серии все многообразие сохранившихся источников. Достижение максимально полного результата требует больших временных (а порой и денежных) затрат. Несмотря на неопределимую роль справочных пособий, в первых рядах которых – пражский *Index of Christian Art*, современное состояние инструментально-документального исследования остается неудовлетворительным, что, к сожалению, ограничивает применение серийного метода. Мы можем лишь настаивать на необходимости развития нужного для исследований инструментария с привлечением современных технологий, имея в виду издание сводов и каталогов, банков изображений на видеодисках и компакт-дисках<sup>82</sup>. Кроме того, что эти средства изначально ценны для документального исследования, они обеспечивают быстрый доступ к нужным изображениям, способствуют сближению, сопоставлению, пересечению всех запутанных путей изобразительной деятельности Средневековья. Они являются важными

подспорьем для серийного подхода, одновременно обслуживая и стимулируя исследование.

Конструирование серии изображений предполагает создание доступными средствами по возможности исчерпывающего списка. Иконографическое исследование, не основанное на тщательном охвате соответствующих теме произведений, будет не приемлемым, то, по меньшей мере, мало убедительным. Из полученный свод составляют элементы весьма разного порядка, которые невозможно трактовать, не вычленив их из рамок всего ансамбля. Создавать серию – значит дробить, раскладывать это ребусу на составные части всю массу имеющихся документов. Так, возникает необходимость их разделения в соответствии с типом памятника (иллюминированные рукописи, скульптура, настенные росписи, ювелирные изделия), поскольку каждая из техник имеет свои собственные формальные приемы, определенные ценностные и пластическими особенностями материала, а также размером произведения. Кроме того, разделение по типам памятников обязывает принимать во внимание сами объекты или архитектурные сооружения, к которым привязаны образы. Оно вводит понятие обрамления объекта, учитывая возможные связи между темой изображения и функциями объекта, а также между его внешними особенностями и восприятием<sup>83</sup>.

Также необходимо – по меньшей мере, в некоторых случаях – деление по тематическому контексту. В сущности, анализ иконографической темы и иконографического мотива – это две разные процедуры. Тема – например, Благовещение или Передача Моисею таблиц Закона – устанавливает структурное единство элементов, являющих ясную связность, что превращает сцену в единый объект, это миниатюра, фигурный инициал или цикл монументальных росписей<sup>84</sup>. В свою очередь, иконографическим мотивом называют отдельный элемент темы: так, им является изображение ада, которое по сути, возникло внутри более сложных образований, как, например, Страшный суд, Притча о Лазаре или Падение ангелов<sup>85</sup>. Считать тему и мотив необходимо, даже если эта разница не является всей определенностью. Руководствуясь структурным принципом согласно которому связь мотива с основной темой первична по отношению к его самостоятельной значимости, мы не можем начинать исследование без глобального анализа каждой из этих тем. Это единственный способ определить важность мотива в конкретном месте, понять его функцию в общем ансамбле, и, следовательно, выйти к адекватной трактовке смысла.

Так же важно разделение изображений по месту и времени их создания. Изучение хронологической раскладки (как общей, так и дифференцированной по темам и типам памятников) обнаруживает

решающие для исторического исследования явления. Оно позволяет отличать новое от традиционного, определять период возникновения изучаемой темы или мотива, уточнять ритмы развития, а в некоторых случаях – упадка<sup>86</sup>, наконец, выявлять эволюцию и региональные вариации способов изображения.

Итак, фрагментация данных должна быть доведена до предела, ибо каждое произведение представляет собой отдельный случай, где изучаемая тема входит в определенную серию образов, предназначена к уникальному объекту и включена в особый контекст. Изучение серии в принципе неосуществимо без изучения структуры каждого отдельного произведения. Серийное исследование структурный анализ тесно связаны между собой. Каждый образ находится на пересечении множества серий (серия самого произведения, его окружения, тематические серии, серии изобразительных традиций...). Каждая серия, будучи комплексным, нелинейным образованием, является своего рода контактной сферой, которую нужно обрисовать вокруг каждого отдельного изображения. Главная задача и главная трудность иконографического исследования состоят в сочетании серийного подхода и структурного анализа отдельных произведений; его смысл состоит в том, чтобы постепенно удаляться от каждого из этих методов, то вновь к нему возвращаться.

Неоднородный характер составных элементов иконографической серии приводит к ее полному расчленению. Серийность позволяет выводить некоторые количественные показатели в отношении изображений. К ним применимы лишь простейшие математические приемы. Они предполагают подсчет случаев в действии определенных параметров, обязательно – очень близких по характеру (это применимо, в частности, для уточнения датировки), с тем чтобы сравнить порядок величин по одной определенной позиции. Иконографический подход должен уделять больше внимания подсчетам, учитывать количественные показатели изучаемых явлений. Однако применение полноценного статистического анализа, по крайней мере, в большинстве случаев, не представляется возможным, применим в расчет маргинальные области с их неясностью, а также неоднородность и недостаточную полноту серий<sup>87</sup>.

## АНАЛИЗ СЕРИЙНОЙ ГАММЫ

Серийный подход имеет целью определить в изображении постоянно повторяющиеся элементы, вариации, особенности и исключения. На начальной стадии часто необходима типологическая классификация, которая позволяет выявить стабильные явления. Так, напри-

Среди всех изображений Авраамова Лона можно вычленить три основных типа, согласно которым праведники заключены в объятии патриарха (илл. 3), в полотнище ткани (илл. 4), или в полах его плаща<sup>88</sup> (илл. 5). Но серийный анализ не может придерживаться дифференциаций, которые возвращали бы нас к статичному понятию иконографического типа<sup>89</sup>. Напротив, серийный подход выявляет различные возможные аспекты изображения<sup>90</sup>. В случае Авраамова Лона анализ трех обозначенных групп выявляет разные варианты расцветки одежд, характера их складок, впечатления, которое они производят, и связанных с ним оттенков смысла; вариации того, как Авраам держит души праведников, а также более или менее сдержанное укрывание их в плаще и особенности этого жеста. Существует разница между типологией, которая выявляет константы, и типологией, направленным на сохранение внутри серии индивидуальности каждого произведения, представляющего собой сочетание аспектов, которые образуют собственные серии и, таким образом, создают свою сеть напряжений и противоречий. Выявление построения гаммы норму и ее возможные вариации, мы намерены отойти от проблематики дуализма тривиальных и уникальных аспектов, раскритикованной Мишель Фуко<sup>91</sup>. Таким образом, мы надеемся приблизить все то, что происходит внутри серий, чему в рамках установленных иконографических типов обычно не придается значения<sup>92</sup>.

Для иконографического анализа не принципиальна уникальность произведения искусства (хотя анализ шедевров тоже может привести к существенным результатам, как это следует из примера «Фронования Марии» Ангеррана Квартона). Отсутствие повышенного внимания к великим произведениям вовсе не делает главным отличием серийного подхода определение стабильных черт, которые историком могут показаться более показательными, чем индивидуальные особенности. Даже во вполне банальных внешне произведениях серийный метод может выявить скрытые вариации, представляющие огромную важность для иконографического анализа. Кроме того, серийный подход показывает, что любая из установленных внутри вариативной гаммы норм сохраняет возможность трансформации. Норма включает в себе сдерживающую функцию; изобретательность скрывается в микросмещениях и малейших несоответствиях.

Серия является инструментом квазисистематического исследования поля возможных вариаций изучаемой темы. Эти поля вариаций – специфические объекты серийного подхода – не бесконечны, но большей частью обладают поразительной широтой. Конструирование серии вовсе не подразумевает полную свободу ее создателя и простую механику сочетаний, оно скорее отвечает неоднород-

ному характеру самих произведений. Различные по технике исполнения, местоположению, внешнему окружению, по размерам, функциям, по времени создания, по отношению к художественным традициям и т.д., они дают широкий спектр воплощений одного тематического ансамбля. Сложная структура произведения, способствующая действенности его иконографическим аспектам, подобна камере-обскуру, который позволяет историку исследовать многочисленные грани своего объекта. Серийная гамма – это экспериментальное поле, где выявляется степень следования художника норме и отклонения от нее.

Кроме гаммы вариаций серийный анализ уделяет внимание решениям радикального толка с тем, чтобы выделить среди них разные виды. Некоторые из них являются крайними точками вариационной гаммы. В случае Авраамова Лона речь идет в первую очередь об изображениях, которые дальше всего отстоят от идеи заключения праведников в лоно-одеяние патриарха<sup>93</sup> (илл. 6). Изображением такого рода наиболее предпочтительны для анализа, ибо они лучше других дают представление о динамике произведения в серийной гамме. Крайности другого рода располагаются на периферии серии. Так, иконографические гибриды образуют промежуточное поле между двумя сериями. Когда в изображении Сопрестолия\* тело распятого Христа наполовину скрывается в плаще Бога-Отца<sup>94</sup> (илл. 7) происходит пересечение двух типов тринитарных образов: Сопрестолия и Отечества, которое изображает Сына *in sinu patris* (на лоне Отца) (Иоанн. 1:18), понятого здесь как “в складках одежд Отца” (илл. 11). Речь идет об особом решении темы, которое может быть выявлено путем систематического изучения возможных вариантов проводимого с помощью серийного анализа<sup>96</sup>.

Наконец, “крайними образами” (*images-limites*) мы называем произведения, чья исключительность определена их радикальной позицией внутри своей серии, иногда с риском выхода за границы ортодоксальности. Один из наиболее известных примеров – “Коронация” из Винчестера, которое некогда привлекло внимание Э. Канторовича<sup>97</sup>. Вспомним здесь “Страшный Суд” из Кампосанто в Пизе<sup>98</sup> (илл. 1). Произведение уникально потому, что в нем открылась решающая трансформация представлений об аде, а также потому, что в нем доведены до крайности некоторые аспекты, которые не получили дальнейшего развития в искусстве. Так, Богоматерь, покидая свою обычную позицию заступницы перед Христом, занимает место рядом с ним, располагаясь в идентичной мандорле. Изображение такой пары судей – явление экстраординарное, да-

\* Один из типов Новозаветной Троицы, изображает Бога-Отца и Бога-Сына, восседающих на одном троне. *Примеч. пер.*

стоящее от библейского текста и в целом теологической и традиционной традиции Страшного Суда. Оно требует множественной интерпретации, принимающей во внимание особую биположную структуру произведения (с одной стороны – Страшный Суд, с другой – ад), его связь с расцветом культа Богородицы, а также политический аспект (присоединение Пизы в 1330-е годы к лагерю влиятельных феодалов, который придавал фигуре Марии огромную значимость как на гражданском и церковном уровнях). Вспоминается также дуализм, присущий фигуре Христа, олицетворяющей одновременно правосудие (которое обвиняет) и Милосердие (которое прощает). Этот мотив воспроизводится в изображении пары Богоматери и Христа. Такое решение акцентирует противоречие между отношением к милосердию, которым движима “религия любви” и признанием неизбежности наказания, которое живет в глубине католической веры Средневековья<sup>99</sup>.

Такова суть этих “крайних образов” и других описанных выше исключений. При проведении анализа необходимо четко выделить нормативные явления в серии и экстраординарные случаи. Обнаруживая в серии неприсущую ей однородность, исследователь должен представить единственное в своем роде произведение, говорящее от лица многих. С другой стороны, подчеркивая, что образ возник в строго определенный момент и отражает проблемы своего локального контекста (как политический переворот в Пизе, произошедший в момент создания фресок Буффалмакко), можно прийти к полному игнорированию основного содержания. Только обращение нестандартных изображений в серии позволяет преодолеть эти трудности: в каждом отдельном случае они предстают чрезвычайно индивидуальными, а порой и аномальными явлениями, или, скорее, радикальным выражением тенденций, которые в остальных произведениях серии не так заметны. Обнаруживая противоречия, которые в обычных случаях, как правило, скрыты, нестандартные случаи выявляют динамику произведения в серийной гамме. Они расширяют горизонт всего ансамбля серии, содействуя его четкости и ясности.

Таким образом, параллельное осмысление серийной гаммы и экстраординарного образа позволяет со всей определенностью выделять общие и локальные аспекты серии. Иначе говоря, оно дает возможность анализировать в процессе исторического развития то поле вариаций, где сочетаются исключение и норма, яркие вспышки творчества и обычный ход явлений.

## К АНАЛИЗУ ГИПЕРТЕМ

Серийность должна также вести к изучению сетей, сформированных несколькими иконографическими темами – обозначим термином “гипертема”. Объекты применения иконографического анализа делятся на три четко выраженных группы: мотивы (составляющие компоненты темы), темы и гипертемы (состояние множества структурных единиц). Повторимся, что эти деления не должны иметь характер жесткой классификации, как исследование может проходить на нескольких уровнях, и в ряде случаев гипертемы могут предстать как темы или мотивы. Отметим при этом, что изучение мотива (изображения ада, отстойной пасти, ангелов) и гипертемы сходны своей транстематичностью, поскольку в обоих случаях требуется исследование нескольких тем. Тем не менее, их разделение представляется оправданным: суть анализа мотива заключается в вычленении общего элемента в разных структурах, в то время как исследование гипертемы имеет целью выявить связи между явлениями одного ряда<sup>100</sup>.

Проект гипертематического исследования заставляет вспомнить подход Жана Вирта, который в работе “Средневековый образ” попытался установить “иконографическую систему”, “сеть отношений, где смысл порожден ее собственной логикой”<sup>101</sup>. Не желая казнить мысль Жана Вирта, который признавал ограниченность гипертемы, мы полагаем, что она во многом была определена стремлением к анализу средневековой иконографии (или, по меньшей мере, иконографии каждой из рассматриваемых эпох), как единой структурной единицы, в соответствии с гипотезой о логичном функционировании образа. Однако при таком подходе существует опасность того, что будет переоценена систематичность изучаемого объекта, упущена из виду специфика отдельных произведений (возможна своя негативную роль здесь играет частое пренебрежение созданием максимально полных серий).

Говоря словами Ж.-К. Бонна, в средневековой иконографии “присутствует некоторая систематичность, но никоим образом система; существуют тематические сети и даже сети сетей, которые произведения создают между собой, но отнюдь не одна сеть всех сетей, которая может охватить все исследуемое пространство”<sup>102</sup>. Изучение гипертем не доходит до того уровня глобальности, который был обозначен Жаном Виртом. Мы предлагаем включить изучение тематических сетей в проект иконографического исследования, предполагая, однако, что они формируют абсолютно логичные связанные системы, и исключая ориентацию на одну глобальную тему иконографии определенного периода.



Вспомним для начала, что связи между разными темами повсеместно присутствуют в христианской культуре Средневековья, будь то хронологическое соотнесение Ветхого и Нового Заветов или объединение событий разного рода в литургии. С другой стороны, циклы образований – особенно в настенной живописи – с теми параллельными отголосками и противопоставлениями, которые связывают их между собой, являются своего рода наглядным пособием для понимания связей и между иконографическими темами<sup>103</sup>. Экзегеза и иконографические темы по себе предстают примерами связующей мысли между разными темами. Изучение гипертем может опираться на их особенности, оно идет в том же направлении, но выходит за рамки того, что традиционно формулируют отдельные произведения.

Для иллюстрации того, что такое гипертема<sup>104</sup>, я приведу пример с изучением которого занимаюсь в настоящее время. Все, что будет сказано ниже, следует принимать не как образец анализа взаимодействия смыслов, но лишь как повод для некоторых методологических ремарок. Термин “гипертема” в определенном здесь значении понимается исключительно широко, как, например, изображение божественного родства (имеется в виду система связей, понимаемая в категориях кровного родства или брака между сверхъестественными существами, или между ними и людьми, а также связи духовного родства между людьми)<sup>105</sup>. Такая гипертема охватывает, в частности, изображения Троицы, проблематику отношений Богоматери и персонажей Троицы, Богоматери и Христа (родственная связь и супружество), а также образы Матери-Церкви (в ее отношении с Христом и верующими).

Внутри этой большой системы можно выделить другую, менее обширную, которая тоже является гипертемой, но обладает большей специфичностью. Это парадигма визуального воплощения выражения “на лоне” (*in sinu...*), которое на поверку образует особенно много значимых связей. Оно объединяет элементы, для которых характерно, с одной стороны, отображение родственных уз, с другой – изображение главного персонажа, держащего некую фигуру (или фигуры) на лоне (то есть в своих объятиях, либо в складках ткани или одежды, в соответствии со значением термина *sinus*)<sup>106</sup>. С уже обозначившимся сюжетом Авраамова Лона оказывается связан целый ряд тем, главные из которых: Троица, представленная в типе божества, Богоматерь с младенцем, некоторые персонификации Церкви, генеалогические схемы, а также, в определенной степени, изображение Мантии Богоматери.

Прежде всего можно проанализировать те отношения, которые связывают каждую из тем друг с другом, рассмотрев их попарно (представить здесь их полный спектр мы не имеем возможности). Это тем более трудно, если стремиться учитывать все факторы (осо-

бенно хронологические и количественные) и не сводить каждую к ее упрощенному типу, так как на самом деле она представляет собой целую гамму (или несколько гамм) вариантов. Начнем с Богоматери с младенцем. Этот сюжет наиболее полно представлен как в рамках нашей парадигмы, так и в средневековом искусстве целом (наряду с Распятием). Формальное сходство (илл. 9) с сюжетами Отечества и Авраамова лона (по крайней мере, с одним из его изобразительных типов) до такой степени сильно, что Богоматери с младенцем можно приписать статус посредника, возможно, игравшего свою роль в развитии двух упомянутых тем после тысячного года. Однако это перенесение формальной схемы, далекое от пассивного воспроизведения и мыслимое лишь в новом контексте, высшей степени знаменательно. Присутствие одного по отношению к Христу типа связей, перетекающего от сюжета, связанного с Матерью, к теме его Небесного Отца, является показателем целостных взаимоотношений внутри изучаемой гипертемы. Некоторые другие элементы подчеркивают подобие, все более четко проявляющееся в течение Средних веков, отношений Бог-Отец – Христос – Богоматерь – Христос. Эта эквивалентность говорит о тесной структурной связи, которую можно почувствовать, например, в параллельном расположении тем Сопрестолия и Богоматери с младенцем<sup>107</sup> (илл. 10).

Сходство некоторых изображений Авраамова Лона с Отечеством<sup>108</sup> настолько велико, что с формальной точки зрения представляют собой его копию, хотя в глобальном смысле эти две серии далеки от совпадения<sup>109</sup> (илл. 8, 11). Близость существует и на уровне темы: в обоих случаях речь идет о характеристике отношения отцовства, весьма сходного по своей природе (отцовство духовное и божественное). О степени этой близости говорит тот факт, что иногда два символа отцовства объединялись в амбивалентном персонаже. Связь между этими двумя темами позволяет уловить сложную игру сближений и расхождений. Разница между ними может быть выявлена со всей определенностью только при глобальном анализе двух серий, а также при изучении тех случаев, когда оба сюжета объединены в одном произведении: так, в церкви Санто Доминго де Сориа изображение Отечества занимает тимпан, в то время как Авраамово Лono расположено на архивольте (илл. 8). На связь двух сюжетов указывает их четкое расположение одно под другим, которое, тем не менее, смягчено благодаря примесью разных формальных типов. Цель этого дифференцирования неоднозначна: следует подчеркнуть разрыв между внутритроицной связью Отца и Сына (связью равнозначной, а не иерархической, несмотря на разницу поколений, которая коренным образом меняет характер единства по плоти) и сверхъестественным родством хри-

по отношению к Аврааму и к Богу). Сопоставление сходных типов и расхождений указывает на то, что эти два типа отношения являются отчасти подобными (отсюда отношение к Христу как первоначальному христиан), а отчасти самостоятельными (теологи в контексте представляли людей усыновленными Богом, в то время как Христос – единственный настоящий Сын). Здесь мы имеем пример сложной связи, необходимо объединяющей в себе подобное различие.

Сопоставление тем Авраамова Лона и Мантии Богоматери позволяет проиллюстрировать другой тип связи<sup>110</sup> (илл. 13). На первый взгляд формальное сходство ограничено, поскольку в последнем сюжете верующие объединены не “на лоне” (*in sinu*), но под мантией Богоматери (отметим, однако, что соотношение размеров одного персонажа и тех, кто сгруппирован вокруг него, примерно одинаково). Тем не менее, тематическая связь здесь весьма сильна. Авраамово Лono и Мантия Богоматери одинаково выражены, хотя и в абсолютно разных контекстах, принадлежность вещей к единой церковной общности. В обоих случаях эти узы связаны объединением вокруг особого персонажа с родительскими полномочиями (*Abraham pater omnium credentium; Maria mater omnium*) (*Авраам – отец всех верующих, Мария – мать всех*) и вписаны в одну группу, заключаемую в тело-одежду. Авраам в роли небесного восприемника праведных и Мария с ее функцией заступницы за живых и мертвых занимают эквивалентные позиции, символизируя в обоих случаях церковное сообщество. Кроме того, эта связь находит свое подтверждение в совпадениях символического толка: например, когда Богоматерь в мантии появляется в сюжете Страшного суда, что приближает нас к концу рая, представленного через Лono Авраама<sup>111</sup> (илл. 12), или в последнем сюжете, в свою очередь, принимает такую особую форму, что его можно квалифицировать как “Мантия Авраама”<sup>112</sup>. Таким образом, мы снова видим пример того, как наиболее оригинальные вариации серийной гаммы наводят на мысль о межтематических связях.

Однако между двумя темами существует хронологический разрыв. Тема Мантии Богоматери возникает во второй половине XIII в., тогда как тема Авраамова Лона была уже на излете. Не делая из этого вывода о заимствовании одной темы другой (поскольку их функции не строго параллельны), можно выдвинуть идею об объективной (и прогрессирующей) преемственности одного сюжета по отношению к другому. Таким образом, здесь мы имеем дело с явно выраженной, хотя слабо проявленной визуально, эквивалентностью двух тем, хронологически следующих друг за другом.

Кроме этого, гипертематическое исследование должно учитывать отношения между исследуемыми элементами и их антиподом. В случае Авраамова Лона присутствуют два противоположных элемента. Сам по себе этот сюжет не может восприниматься как категория рая, если не сопоставлять его с адом, тем более что формальная переключка (с адским жерлом или с котлом, в котором варят грешники), часто выражена весьма явно (илл. 4). Характерными темами Авраамова Лона идея инкорпорации, включения праведника в единое тело, вызывающая мысль о спасительном убежище, обладает еще большую силу, будучи сопоставлена со сценами наказания, фиксирующими, в самом устрашающем виде, момент попадания в плотоядное жерло. С другой стороны, можно установить структурную связь между Лоном Авраама и Жертвоприношением Авраама<sup>113</sup>. Это сопоставление обнаруживает два разных аспекта фигуры патриарха: с одной стороны – отец-защитник, который ботливо собирает подле себя свое потомство; с другой – грозный отец, готовый перерезать горло своему сыну, олицетворяющий строгость божественного закона. Кроме упоминания двойственности этого образа, отметим логичность сопоставления двух его типов: только пройдя испытание жертвоприношением, Авраам со всей определенностью становится отцом множества людей (Бытие. 22) и в христианской интерпретации, отцом всех праведников, которому предначертано объединить в рай, иначе говоря – на своем лоне. Таким образом, анализ гипертемы не может игнорировать ее “анти-темы”, или, в более широком смысле, ее связи с противоположными аспектами, которые рельефно обрисовывают изучаемый мотив.

Наконец, проведя анализ связей между отдельно взятыми темами, можно попытаться соединить эти связи в едином ансамбле гипертемы. Не останавливаясь подробно на этом этапе, укажем, что это позволило точнее определить стратегию и двусмысленность позиции Авраамова Лона. В рамках христианского монотеизма можно признать общую структурную организацию вокруг двух осей: отцовства, основанного на жертвоприношении (Отец–Сын, Авраам–Исаак), и материнства (Церкви), символизирующего сообщество. Показательно то, что в результате анализа гипертемы сюжет Авраамова Лона оказывается точно на пересечении этих двух осей, именно в виду его связь с темами Отечества и Мантии Богоматери. Действительно, позиция Авраама по своей структуре эквивалентна как Богоматери-Церкви, так и Богу-Отцу. Таким образом, появляется возможность четкой артикуляции функций отцовства и материнства в изображении Авраамова Лона, соотнесенного с концепцией Бога-Отца и сообщества-Матери.

Несмотря на экспериментальный характер приведенного примера, здесь можно отметить несколько показательных моментов

Из всего следует воздерживаться от слишком скорых выводов относительно систематичности исследуемой гипертемы. Она должно постоянно находиться под вопросом, учитывая сложность каждой темы, выявляемой серийным анализом, и многообразие связей, позволяющих объединить их между собой. Нам удалось установить типологии разной природы, среди них – перенесение с одной темы на другую общей изобразительной схемы, наличие сопоставимых детализирующих элементов, помогающих уловить специфику каждой темы, структурная сложность, проявляющаяся через противопоставление или инверсию, либо через эквивалентность (при этом следует различать одновременное сосуществование сюжетов и хронологическое вытеснение одного другим), либо через сложную игру сближений и расхождений. Однако чаще всего эти связи носят характер частного случая, весьма редко применимы к тематическим сериям во всей их целостности. Выявленные связи непостоянны, неопределенны и неоднородны по своей природе и по интенсивности (как и сами темы, особенно в том, что касается их количества). Так, если в гипертеме удалось выявить некоторые структурные связи, то нельзя говорить в большей мере, априори) о том, что гипертема сама образует структуру. Речь идет скорее о сети сложных взаимоотношений, и каждое из этих явлений должно быть осмыслено в его самобытности. Таким образом, определяя точки соприкосновения, переходы, сближения и расхождения, гипертема предстает как одна из наиболее важных матриц иконографического подхода; она позволяет избежать фрагментарности, доминирующей в современных исследованиях, и в то же время не навязывает излишней систематичности, совместимой с функционированием серийных гамм.

\* \* \*

Иконографическим исследованиям в определенном здесь смысле предстоит счастливые времена. Гипертематический подход способен открыть новые перспективы; в отношении анализа мотивов он практически не имеет ограничений, соответствуя расширению проблематики исторических дисциплин. Многое предстоит сделать и в традиционной области иконографических тем, огромное число которых еще не подверглось надлежащему исследованию. Так, выявление проблематики и методологии выявляет широкое поле исследований для иконографического подхода.

В заключение хотелось бы еще раз остановиться на важности вопросов изобретательности и серийности при анализе средневековых изображений. Напомним, что нужно сочетать разные типы серий, поскольку каждый образ находится на пересечении серии-сети, сформированной тем произведением, в которое он включен, и тема-

тической (и даже гипертематической) серии-корпуса (или нескольких таких серий). Концентрируя внимание на понятии трансформации, преобразования, серийный подход осуществляет анализ функциональных гамм, определяя внутри них основные нормативные и возможные вариации, границы поля возможностей, радикальные позиции “крайних образов”. Таким образом, он ведет к новой типологии классификации разных типов изображений, объединяя структурно-анализ отдельных произведений и образуемых ими сетей с историческим подходом. Признание факторов изобретательности и творческой свободы – в определенных для этого термина пределах – придает смысл историческому подходу, который применим только при условии, что визуальные образы рассматриваются как специфическое отображение социальных отношений и опытов репрезентации мира. Кроме того, при систематическом изучении тем, выявленных с помощью серийного метода, проясняются некоторые аспекты основных формулировок, которые предстают в ином свете и ракурсе. Серийный подход необходим для выявления исторической сложности и комплексности явлений, так как он предполагает не фиксацию определенных типов в их однородном перечне, но создание гаммы вариаций в сложной и подвижной среде. Таким образом, серийный подход позволяет вычленивать постоянное и мгновенное, общее и особенное, изобретательность и традиционность. Думаю, что именно в этой перспективе новый иконографический метод может внести свой вклад в исторический (вернее – проблемно-исторический) подход к изучению средневековых изображений.

<sup>1</sup> См. последние работы на эту тему: *Mondes de l'art // Annales: ESC*. 1991. N 6. Мои замечания по этому поводу см.: *Les images: des objets pour l'historien? // Trois regards sur le Moyen Age. Colloque de Cerisy-la-Salle / Éd. J. Goff, G. Lobrichon. P., 1991.*

<sup>2</sup> Таким противоречием отмечен тонкий подход Отто Пэхта, продолживший традиции Венской школы. Осознавая необходимость обращения искусствоведа к истории, он заявляет об автономии искусствоведения, что на практике приобретает еще более жесткий характер. См.: *Pächta. Questions de méthode en histoire de l'art. P., 1994.* Недостатки исторического подхода изобличаются также в статье семиологического толка (ставившей довольно бурную полемику в Соединенных Штатах). См.: *Bull. Bryson N. Semiotics and Art History // The Art Bulletin. 1991. Vol. 73. P. 174–208.* К сожалению, в отношении нашего вопроса эта критика опирается на чрезмерно схематизированное представление об историческом подходе в изучении произведений искусства (см., в частности, о понятии “контекст”, p. 175).

<sup>3</sup> Об этом говорит Х. Дамиш, подчеркивая, что при изучении объектов изобразительного искусства недопустимы понятия однородности и прямолинейной связи между всеми характеристиками эпохи и, таким обра-

отвергая знаменитую теорию гегелевской целостности в пользу концепции множественной истории; см.: *Damisch H. L'origine de la perspective.* Париж, 1987. P. 15, 34.

В этом как нельзя лучше сказал П. Франкастель (*Francastel P. La figure de Dieu.* Париж, 1967. P. 67): “Образы были необходимым условием существования социального порядка”.

Вместо возможности дать все ссылки, мы считаем нужным указать на работы Ж.-К. Шмитта: *Schmitt J.-C. L'Occident, Nicée II et les images du XII<sup>e</sup> au XIII<sup>e</sup> siècle // Nicée II. 787–1987. Douze siècles d'images religieuses / J.-C. Bospflug, N. Lossky. Париж, 1987. P. 271–301 ; Idem. Rituels de l'image et modes de vision // Testo e immagine nell'alto medioevo: XLI Settimana di studio del Centro italiano di studi sull'alto medioevo. Spoleto, 1994. P. 419–462.*

В частности: *Belting H. Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Hintergrund der Kunst.* В., 1991; *L'image. Fonctions et usages des images dans l'Occident médiéval, Colloque d'Erice / Éd. J. Baschet, J.-C. Schmitt. Париж, 1996.*

Кроме того следует учитывать определенное колебание терминов “искусство” и “образ” (*image*) (ср. *Introduction: l'image-objet // L'image*). Мы предпочитаем использовать выражения “изобразительное искусство” (*arts visuels*) и “произведение” (*oeuvre*). Последний термин наиболее полно соответствует понятию образа-объекта и несет в себе идею индивидуальности творца и ценности результата его усилий, освобождая нас от необходимости прибегать к понятиям “искусство” и “шедевр”.

Изложенный здесь подход основан в целом на опыте анализа памятников западноевропейского Средневековья и не имеет априорной ценности для других регионов и эпох. Данная перспектива оправдывает себя уже тем, что в отношении средневековой иконографии поле исследований очень широко и требует к себе отдельного внимания.

Разделение самим Пановски терминов “иконография” и “иконология” не является, на наш взгляд, решающим, оставаясь не более чем сопоставлением суффиксов “-логия” и “-графия”. Ср.: *Panofsky E. Essais d'iconologie.* Париж, 1967. P. 3–5, 22. Мы отвергаем эту двойственную модель, противопоставляющую иконографию, без достаточных оснований сведенную лишь к системе “условных обозначений”, и анализ исторической сути произведения.

В новом комплексном методе такое резкое деление на два уровня представляется неуместным. При необходимости выбора одного термина из двух мы предпочитаем использовать более пространный, имея в виду обновленную трактовку, нежели подчеркнуто обособленное понятие, отсылающее к традиции Пановски.

Иbid. P. 13.

Ср. *Bialostocki J. Encyclopedia of World Art.* Л., 1963. Vol. VII. P. 770, где представлена менее резкая формулировка той же концепции: иконография есть “описание и классификация изображений с целью выявления прямого или косвенного значения представленного сюжета”.

*Male E. L'art religieux du XIII<sup>e</sup> siècle en France.* Париж, 1948. P. 11.

По поводу развенчания мифа о средневековых изображениях как Библии для неграмотных см.: *Introduction: l'image-objet // L'image* (там же указана предшествующая библиография, прежде всего статьи М. Камилла, П. Кесслера, Ж.-К. Шмитта).

- <sup>14</sup> “Обращение к иконографическому подходу отвечает скрытому желанию достичь цели, минуя сложный процесс преобразования иконографии” (Pächt O. Op. cit. P. 40). Всецело признавая справедливость критики Пячта и необходимость такого преобразования взгляда, отметим, что расширенный иконографический подход в состоянии отвести от себя иронические упреки.
- <sup>15</sup> *Iconography at the Crossroads* / Ed. V. Cassidy. Princeton, 1993 (особо стоит отметить М. Холли с упоминанием о том, что иконология А. Варро может быть действенным контрапунктом к ограниченности методов Паннофски; К. Мокси с критикой философского идеализма Паннофски; М. Камилла, который для противостояния тирании текстов предлагает анти-иконографию, указывая на доминирование устной традиции в средневековой культуре).
- <sup>16</sup> Б. Кэссиди (Ibid. P. 10), подчеркивает недопустимость принципа “по тексту – найдешь ответ”.
- <sup>17</sup> Отметим с сожалением, что в этом случае стремление отгородиться от эксцессов аллегорической иконологии приводит к обесцениванию значающей функции изображений. При утверждении того, что культура публики, так и художника находится на более низком уровне, чем тексты, обычно привлекаемые иконологами, возникает мысль о привилегированной культуры и образцовой традиции над учеными изречениями. Однако при этом происходит смешение разных смыслов: того смысла, который вкладывает в произведение художник; смысла, воспринимаемого публикой и “структурного” смысла, постижение которого является целью историка (см. ниже).
- <sup>18</sup> Ср.: *Francastel P.* Op. cit. P., 1967; *Damisch H.* Sémiologie et iconographie. La sociologie de l’art et sa vocation interdisciplinaire. L’oeuvre et l’influence. P. Francastel. P., 1974. P. 29–39; *Idem.* La peinture prise au mot // *Critique*. 1974. P. 370. P. 274–290; *Idem.* Le Jugement de Pâris. Iconologie analytique. P., 1974. P. 1; *Didi-Huberman G.* Devant l’image. P., 1990 (о понятии иконографии, особ. P. 145–152). См. также: *Klein R.* Considérations sur les fondements de l’iconographie // *La forme et l’intelligible*. P., 1970. P. 353–374.
- <sup>19</sup> *Francastel P.* Op. cit. P. 45–50; *Art, forme, structure* (1965) // *L’image, la vie et l’imagination*. P., 1983. P. 19–45 (особ. P. 28).
- <sup>20</sup> *Bonne J.-C.* L’art roman de face et de profil. Le Tympan de Conques. P., 1974. P. 18–22.
- <sup>21</sup> См. об этом: *Schapiro M.* Sur quelques problèmes de sémiotique de l’art visuel. Le champ et véhicul dans les signes iconiques // *Style, artiste et société*. P., 1974. P. 7–32; *Bonne J.-C.* Op. cit.
- <sup>22</sup> Это касается, в частности, изображения облаков, см.: *Damisch H.* Theologie und die Kunst. Pour une histoire de la peinture. P., 1972. Также это относится к сценам Благовещения, выстроенным вокруг мотива двери, который поднимает проблематику дистанции, разъединенного слияния, преодоления, положенного в самой сути сюжета; см.: *Marin L.* Annonciations toscanes. Opacité de la peinture. Essais sur la représentation au Quattrocento. P., 1974. P. 125–163.
- <sup>23</sup> *Schapiro M.* Words and Pictures. Paris; La-Haye, 1973. См. P. 36–49 (о соотношении положений: фронтального, профильного, в три четверти).



можно себе ссылку на: *Baschet J. Les justices de l'au-delà. Les représentations de l'enfer en France et en Italie (12–15 siècle)*. Rome, 1993.

А

*Antoine M. Couleurs, images, symboles*. P., s. d.

В этом произведении, хранящемся в Вильнев-лез-Авиньон, см.: *Études avinennaises. 1980–1981*. Т. XXIV–XXV; *Le Pichon J. et Y. Le mystère de l'annonciement de la Vierge*. P., 1982.

При расположении фигур по обе стороны от центрального персонажа (матери), могла быть использована другая схема (где более почетное место, которое должно принадлежать Богу-Отцу, находится справа от центрального персонажа); о соперничестве двух систем расположения см. *Chapiro M. Op. cit.* P. 22.

В орнаментации как одной из основных категорий искусства см. книгу П. К. Бонна, готовящуюся к изданию; а также: *Bonne J.-C. De l'ornement dans l'art médiéval // L'image*.

В статье Ж.-К. Бонна, а также его исследования крестообразных и двойных мотивов в орнаментах ирландских манускриптов эпохи Высокого Средневековья: *Bonne J.-C. Noeuds d'écriture (le fragment I de l'angéliaire de Durham) // Texte-Image, Bild-Text / Éd. S. Dumchen, M. Dethlefsen*. В., 1990. P. 85–105.

В частности, следует избегать двух крайностей: не сводить анализ орнаментальных элементов (зооморфных, растительных, геометрических) только к расшифровке символического смысла и не относить их к областью чистого декора, отрицая всякую семантическую ценность.

При сопоставлении функций смысла в образе и во сне: *Didi-Huberman G. Op. cit.* Ch. 4; *Bonne J.-C. Entre ambiguïté et ambivalence. Problématique de la sculpture romane // La part de l'oeil*. 1992. Vol. 8. P. 147–164.

*Polonsky E. Op. cit.* P. 26–27.

*Wirth J. L'image médiévale. Naissance et développements (VI<sup>e</sup>–XV<sup>e</sup> siècles)*. P., 1989. P. 16–17.

Один из показательных примеров – недавнее исследование Герберта Кесслера, который, анализируя загадочную фигуру на фронтиспise Грандвалской Библии (*Bible de Grandval*), находит в ней черты Моисея, св. Пелагия и Иоанна-Евангелиста, трактуя ее одновременно как персонификацию Священного писания в целом; См.: *Kessler H. Facies bibliothecae revivida: Carolingian art as Spiritual Seeing // Testo e immagine...* P. 533–594.

При анализе фигуры Христа в тимпане кафедрального собора в Отене – одновременно стоящей и сидящей, опускающейся на трон и встающей с него, символизируя связь между своим Вознесением и возвращением к моменту Страшного суда. См.: *Bonne J.-C. Entre ambiguïté et ambivalence*. Также же в иконографии Христа часто применяются антитезы “самоуничтожение–экзальтация”, “унижение–вознесение” (см.: *Lieu sacré, lieu d'images. Les fresques de Dominaco (Abruzzes, 1263) // Thèmes, parcours, fonctions*. P., Rome, 1991. P. 146–149).

См. также: *Sinding-Larsen S. Iconography and Ritual. A Study of Analytical Perspectives*. Oslo, 1984. P. 45. См. также анализ пьеты (*imago pietatis*) как парадоксального образа мертвого-живого Христа: *Beltting H. Das Bild und sein Publikum im Mittelalter*. В., 1981.

- 38 Термин “амбивалентность” включает в себе сочетание двух смыслов (логическая связка “и”), тогда как термин “двузначность” говорит о невозможности выбрать какой-то один из них (логическая связка “или”). Ср.: *Bonne J.-C. Entre ambiguïté et ambivalence.*
- 39 Описание является решающей фазой анализа, изначально сосредоточенного на проблеме, как это явствует из текста Э. Панофски 1931 г., и предлагаемого за все установленные и позже рамки и правила: *Panofsky E. Contribution au problème de la description d'oeuvres appartenant aux arts plastiques et a celui de l'interprétation de leur contenu // La perspective comme forme symbolique. P., 1975. P. 235–255 и особ. P. 252.*
- 40 О неразрешимости, которая “затягивает анализ до бесконечности”, ср.: *Bonne J.-C. Entre ambiguïté et ambivalence. P. 164.*
- 41 О необходимости изучения образов в контексте их местоположения ср.: *Lieu sacré, lieu d'images.*
- 42 Ср.: *Sinding-Larsen S. Op. cit. P. 36*, а также его исследования собора Сан-Марко в Венеции, особенно: *Idem. Categorization of Images in Ritual and Liturgical Contexts // L'Image.*
- 43 См. выше, примеч. 17 по поводу анализа Б. Кэссиди.
- 44 *Camille M. Mouths and meanings: towards an Anti-Iconography of Medieval Art // Iconography at the Crossroads. P. 43–57.*
- 45 Также допустим вариант обратного прочтения, которому М. Камилл разумно отводит должное место. Ничем не ограниченная сфера значимости произведения полна несоответствий и даже противоречий между структурным и воспринимаемым смыслами (ошибочные, пародийные или овервергающие прочтения); а также между преднамеренным и структурным смыслами (когда существует несоответствие между желанием заказчика и результатом работы художника).
- 46 Ср.: *Schapiro M. On the Aesthetic Attitude in Romanesque Art // Romanesque Art. L., 1977. P. 1–27.*
- 47 *Castelnuovo E. Un pittore italiano alla corte di Avignone. Matteo Giovannetti e la pittura in Provenza nel secolo XIV. Torino, 1991. О политической функции декора см.: Bonne J.-C. De l'ornemental.*
- 48 См. анализ миниатюр ирландских манускриптов в связи с монастырским понятием *guminato*: *Ibid.* Два примера таких мистериальных структур были великолепно проанализированы в работах: *Didi-Huberman G. Le Angelico. Dissemblance et figuration. P., 1990; Hamburger J. The Rothschild Canticles. Art and Mysticism in Flanders and the Rhineland circa 1300. Yale, 1990.*
- 49 Существует некоторая терминологическая трудность в определении объекта иконографического анализа. Кроме уже упоминавшегося термина “сюжет” (*sujet*), следует отказаться и от понятия “содержание” (*contenu*) в обычном значении которого невольно подразумевается случайный характер связи между содержанием и его формальной оболочкой, тогда как в данном случае речь идет о взаимопроникновении формы и смысла. Кроме того, термин приобрел слишком большую значимость в переводах текстов Панофски: «Содержание (в отличие от разработанного сюжета) может быть описано в терминах Пирса как “то, о чем произведение “проговаривается”, но не выставляет напоказ” (“That which a work betrays but

...not parade”). Это базовый менталитет нации, периода, класса...” (Panoofsky E. L’oeuvre d’art et ces significations. P., 1999. P. 41). Содержащий или “истинный смысл”, выявляет, таким образом, символическую функцию произведения, которая является объектом иконологии (*Idem*. L’art d’iconologie. P. 28), в отличие от сюжета, анализируемого иконографией. Однако, как уже говорилось, мы отказываемся от разделения, предложенного Панофски; в рамках нового иконографического подхода предпочтительно раздвоение объекта на сюжет и содержание. Мы говорим сейчас о смысле (*sens*), понимаемом довольно широко, объединяющем в себе тематические аспекты, и их воплощение.

В работе Berliner R. The Freedom of Medieval Art // Gazette des Beaux-arts. 1945. N 28. P. 263–288. Вполне разделяя некоторые анализы Л. Нис (*Nees L. The Originality of Early Medieval Artists // Literacy, Politics and Artistic Innovation in the Early Medieval West / Ed. C.M. Chazelle. N.Y.; L., 1994. P. 109*), мы предпочитаем разделять вопрос о статусе “художников” (фрагментация которого в Средневековье и в последующих веках далеко не однозначна) и о свободе искусства (или образов). Предлагаемый здесь критический анализ выводит исследование за рамки понятия “оригинальности” (относящегося к художнику), предпочитая ему понятие “изобретательности” (относящегося к произведениям, постигаемых во всей гамме вариаций).

В качестве критики этой концепции: L’image-objet // L’image.

*Mâle E.* Op. cit. P. 13, 351: “Здесь, как и повсюду, художники 13 XIII века выступали послушными интерпретаторами теологов”.

Средневековое искусство как “Священное писание”, приближается в своем функционировании к вербальному языку: его знаки – “настоящие иероглифы: происходит смешение искусства и письма” (*Ibid.* P.31).

*Ibid.* P. 15. Это проявляется и в конкретных исследованиях, например, у Э. Маль говорит о Детстве Христа так, как будто существует такой хронологический цикл, идентично воспроизводимый во всех произведениях (P. 353).

*Wirth J.* Op. cit. P. 18–23.

*Ibid.* P. 20.

В качестве критики этой концепции, и, в частности, теории логичности образа, см.: *Bonne J.-C.* A la recherche des images médiévales // *Annales ESC.* 1991. N 2. P. 353–373.

*Wirth J.* Op. cit. P. 23–25; *Mâle E.* Op. cit. P. 30.

Так, синтаксические связи этого атрибута часто приводил и к тому, что он оставался только у главного персонажа, например, у Христа, и отсутствовал у других (в частности, у апостолов), что не являлось поводом для замечаний в их святости (пример – мозаики в Монреале). В некоторых произведениях один и тот же персонаж мог появляться несколько раз с именем и без него. Исчерпывающее исследование изображений нимбов может показать, насколько трудно создать строгую и однородную, пусть даже элементарную, кодификацию образа.

Анализ изображений души – еще один пример того, как стремление к систематичности влечет за собой сведение иконографии к гораздо более примитивным кодам. Ср.: *Wirth J.* L’apparition du surnaturel dans l’art du

- Moyen Age // L'image et la production du sacré / Éd. F. Dunand, J.-M. Spilliaert, J. Wirth. P., 1991. P. 139–164; а также мои соображения: *Baschet J.* *Annuaire de l'Enciclopedia dell'arte medievale.* Rome, 1991. Vol. I. P. 804–815.
- <sup>61</sup> См.: *Barbu D.* *Op. cit.*
- <sup>62</sup> И. Крист подчеркивает, что западная традиция, сформировавшаяся в романтической среде, освобождала христианское искусство от “слишком сильного давления доктрины”, см.: *Christe Y.* *L'émergence d'une théologie de l'image dans le prolongement de Rm 1,20 du IX au XII siècle en Occident.* Nicée II. P. 304.
- <sup>63</sup> Ср.: Introduction: l'image-objet // L'image.
- <sup>64</sup> “Pictoribus atque poetis / Quodlibet audendi semper fuit aequa potestas” – “художникам и поэтам издавна право дано дерзать на все, что угодно”, Цит. по: *Гораций.* Оды, эподы, сатиры, послания. М., 1970. Ср.: *Chamard J.* *Le “Dictum Horatii quidlibet audendi potestas” et les artistes (XIII–XVI siècles).* // *Fables, formes, figures.* P., 1978. Vol. I. P. 363–376. К фразе Горация И. Крист и Дуранд добавляет, что живописцы воспроизводят библейские сцены “по своему усмотрению” (*Sed et diversae hystoriae tam novi quam veteris testamenti pro voluntate pictorum depinguntur*). Цит. по: *Ibid.* P. 366.
- <sup>65</sup> Мы не имеем возможности представить подробный анализ этих иконографических изменений и вызванную ими полемику. По первому примеру см. ремарку в конце главы, вполне разделяемые нами) Жана Вирта: *Wirth J.* *L'apparition du surnatural dans l'art.* P. 148–152. О статуях-складнях Богоматери см.: *Radler G.* *Die Schenkelstatue der Madonna, “Vierge ouvrante”.* Frankfurt a. Main, 1990.
- <sup>66</sup> Ситуация изменилась после Тридентского собора, когда контроль над изображениями был существенно усилен. Продолжением этого процесса было нормативное решение папы Бенедикта XIV по поводу иконографии Троицы. См.: *Boespflug F.* *Dieu dans l'art.* P., 1984.
- <sup>67</sup> См. об этом: *Guerreau-Jalabert A.* *L'arbre de Jessé et l'ordre ecclésiastique.* Paris, 1984. (готовится к изд.).
- <sup>68</sup> Ср., например: *Boespflug F., Zaluska Y.* *Le dogme trinitaire et l'essor de l'icône en Occident de L'époque carolingienne au IV concile de Latran.* // *Cahiers de civilisation médiévale.* 1994. N 37. P. 181–240; *Hamburger J.* *Op. cit.*
- <sup>69</sup> *Damisch H.* *La peinture prise au mot.* P. 289 (возвращаясь к теории мифа, см. у К. Леви-Стросса).
- <sup>70</sup> См. выше, примеч. 14.
- <sup>71</sup> Об этой модели познания, пришедшей из лингвистики, см.: *Lévi-Strauss J.* *Anthropologie structurale* (1957). P., 1974, P. 384, где указывается, что объектом этнологии являются скорее “отличительные расхождения” отдельных культурных формаций, чем они сами.
- <sup>72</sup> *Damisch H.* *Le Jugement de Pâris.* P. 168.
- <sup>73</sup> Позволю себе ссылку на: *Lieu sacré, lieu d'images.*
- <sup>74</sup> На примере трех выдающихся работ можно сделать вывод, что анализ миниатюр требует всякий раз специального подхода. Г. Кесслер в анализе Первой Библии Карла Лыского разрабатывает тонкую модель функционирования манускрипта – составляющие его миниатюры находятся в сложных взаимоотношениях друг с другом. См.: *Kessler H.* *Op. cit.* В другом случае Дж. Хамбургер исследует метаморфозы и серию (Hamburger J. *Op. cit.*). Наконец, Ж.-К. Шмитт исследует в “Декрете Гржего

10. сходные вариации сцен суда, которые образуют в целом фигуру  
11. Schmitt J.-C. Le miroir du canoniste. Les images et le texte dans un man-  
12. médiéval // Annales ESC. 1993. N 6. P. 1471–1495.  
13. О. Op. cit. P. 163.  
14. H. L. The State of Medieval Art History // The Art Bulletin. 1988. N 70.  
15.  
16. социум себе отчет в существующей градации между сильными произ-  
17. шествами, несущими в себе больше инноваций, и другими – которые ско-  
18. лонны к повтору установившихся формул (однако тоже допускают  
19. деленные вариации, что почти никогда не позволяет анализировать  
20. как прямое воспроизведение).  
21. Berger E. The Gregorian Reform and the Visual Art: a Problem of Method //  
22. Publication of the Royal Historical Society. 1972. Vol. XXII. P. 87–102.  
23. H. L. The State of Medieval Art History. P. 176–178.  
24. Albert H. Le renouveau paléochrétien à Rome au debut du XII siècle // Un art  
25. Reforme gregorienne et iconographie. P., 1990. P. 239–310.  
26. тематические серии, будучи более узкими, заслуживают не меньшего интереса.  
27. X. Дамиш (*Damisch H. Le jugement de Paris.*), изучает метаморфозы  
28. цикла “Суд Париса”, опираясь на серию избранных произведений от  
29. античности до Пикассо, включая Рафаэля и Мане. Объект иссле-  
30. вания определен им как “сплетение” (*tresse*), а не “серия”, что подчер-  
31. кивает его составной характер, исключающий “принцип линейной экс-  
32. тензии”. (P. 221). Для адекватного использования этого понятия следу-  
33. ет помнить, что рассмотренный случай довольно сильно отличается от  
34. средневековых образов: с одной стороны мы имеем ряд перекли-  
35. чившихся друг с другом шедевров, с другой – пространный свод объек-  
36. тов предполагающий гораздо более разнообразную гамму связей между  
37. ними.  
38. Les vidéodisques des manuscrits de la Bibliothèque Vaticane et la réalisation  
39. d'une base de données iconographique // *Arte medievale*. 1992. T. VI.  
40. P. 199–205.  
41. Такая классификация позволяет оценить важность рассматриваемой те-  
42. мы, которая определяется в первую очередь не столько размером и  
43. внешним видом произведения, сколько сакральной значимостью объекта  
44. его места, с которым связано изображение. Этот вопрос приобретает  
45. особую остроту в отношении таких негативных мотивов, как ад или  
46. inferno, интеграция которых в сакральный объект в высшей степени про-  
47. блематична; см.: *L'enfer en son lieu: rôle fonctionnel et dynamisation de  
48. l'espace culturel* / Ed. S. Boesch-Gajano, L. Scaraffia. *Luoghi sacri e spazi della  
49. chiesa*. Torino, 1990. P. 551–563.  
50. Это, разумеется, не исключает факт интеграции темы в серию, которая  
51. образует более полный структурный ансамбль.  
52. Тот факт, что мотив иногда может формироваться независимо, превра-  
53. щаясь в самостоятельную тему, не противоречит предлагаемому разделе-  
54. нию. Такой процесс автономизации, напротив, заслуживает отдельного  
55. анализа как феномен большой значимости.  
56. Анализировать развитие темы в количественном аспекте, необходимо при-  
57. нимать в расчет не абсолютные, а косвенные показатели, соотнесенные

- с общим числом созданных (или, вернее, сохранившихся) изображений. Нужно учитывать резкий подъем их численности в период между XV вв. В этом смысле систематическое развитие тематики в этот период вовсе не является показательным; в то же время количественный рост является весьма значимым фактом.
- 87 Статистическое исследование может применяться в некоторых случаях, касающихся несложных и часто встречающихся мотивов. Такие, для которых факт их неоднородности не играет решающей роли. Уже упоминавшиеся случаи изображения души или нимбы могут служить примером серий, к которым применим статистический анализ.
- 88 Соответственно: Евангелия. Библиотека Ватикана. Vat. lat. 39. F. 50v (верная Италия, третья четверть XIII в.); Псалтырь Бланки Кастилии. Библиотека Арсенала. Париж. Ms. 1186. F. 171 v. (Париж, ок. 1270); миниатюрный Легендарий. Оксфорд. Кеббл Колледж. Ms. 49. F. 209v (Генсбург, ок. 1270); все три произведения восходят к разным тематическим контекстам: Страшный суд, История Лазаря, Авраамово Лопотное отнесении с праздником мертвых. Говоря о теме Авраамово Лопотного отнесении с праздником мертвых, я опираюсь на комплексное исследование, очерки которого можно найти: *Medieval Abraham: Between the Patriarch and Divine Father // Modern Language Notes*. 1993. Vol. 108. P. 738–758.
- 89 Термин, которым пользовался, например, Э. Пановски. См.: *Panofsky's Essays d'Iconologie*. P. 27.
- 90 Имеется в виду понятие множественности, которое уточнил Делез под названием работы Фуко. См.: *Deleuze G. Foucault*. P., 1986. P. 11–30; *Foucault L'archéologie du savoir*. P., 1969.
- 91 *Foucault M.* Op. cit. P. 184–194.
- 92 Тривиальность сама по себе активна: “установленный порядок не мимолетен, подвижен, не менее продуктивен и активен в тривиальной ситуации, чем в необычном произведении” (Ibid. P. 189). Говорить о том, что “все производительное поле одновременно сбалансировано и неустойчиво: оно знает бездеятельности” (P. 191), значит признавать также и то, что рядочность его составляющих не есть их полная идентичность, производящая воспроизведение одного другим.
- 93 Памплонская Библия. Амьен. Муниципальная библиотека. Ms. 108. F. 10v (Памплонна, 1197).
- 94 Псалтырь Стефана Дерби. Оксфорд. Бодлеянская библиотека. Rawlinson. G. 185. F. 97 (сер. XIV в.).
- 95 Об этом см. ниже. Термин “иконографический гибрид”, использованный Жаном Виртом (см. выше, примеч. 33), вполне подходит к такому случаю слияния двух иконографических типов. Это, возможно, более удачный пример, чем Юдифь-Саломея: амбивалентная фигура представляет сумму двух персонажей (А+В); результат гибрида несет в себе черты как А, и В, не являясь в полной мере ни тем, ни другим.
- 96 Когда характерный элемент или функция персонажа постепенно появляется в изображении другой фигуры, речь идет скорее о переносе иконографического аспекта. С XV в. праведники, заключенные в складчатые одежды, становятся иконографическим атрибутом отнюдь не Авраамово

Отец в сюжете Сопрестолия, олицетворяя *sinus trinitaris*. Феномен этого рода может выявить отношения подобия между рассматриваемыми фигурами (в данном случае – между Авраамом и Богом-Отцом). В этом иконографическом типе (с некоторыми оговорками) см.: *Sheinberg P.* The Bosom of Abraham Trinity: A Late Medieval All Saints Image // *Food in the 15th Century. Proceedings of the 1986 Harlaxton Symposium / D. Williams. L., 1987. P. 273–285.*

*Wojtowicz E.* The Quinity of Winchester // *The Art Bulletin.* 1947. N 29. P. 1–85; *Idem.* The Quinity of Winchester Revisited J. Kidd // *Studies in Iconography.* 1981/1982. Vol. VII/VIII. P. 21–32.

*Baschet J.* Les Justices de l'au-delà.

Изображение Сатаны также иногда принимает квази-двойственный вид, выходя за грани ортодоксальности; См.: *Satan, prince de l'enfer: le développement de sa puissance dans l'iconographie italienne (XII–XV siècle) // L'ultimo del diavolo. Milano, 1990. P. 383–396.*

Важным к этому, что анализ отдельного мотива может привести к исследованию гипертемы. Как уже говорилось, изучение мотива предполагает обязательный анализ ансамбля, в который он вписан. Исследование последнего в совокупности всех его тематических контекстов заставляет нас выявить более или менее явную взаимосвязь всех затронутых тем.

*Baschet J.* L'image médiévale. P. 20 (“Существует одна суммарная иконографическая система (...) Мы попытались оценить степень ее автономии и степень взаимосвязь действий, на которых она основана. Остается опробовать, до каких пределов простирается ее логическая структура, соотнощая собственные обозначения”) – P. 231–233, 261.

*Baschet J.-C.* A la recherche des images médiévales. P. 371–372. Это также особенно определенное общество Леви-Стросса, в котором присутствует структурность, структуры, но оно само не является структурой, ни даже примером подобных структур. Оно представляет собой “порядок порядка” – сеть структур, объединенных крайне сложными связями, которые, даже в своей совокупности, не дают полного представления об общественно всей его цельности. См.: *Levi-Strauss C.* *Anthropologie structurale.* P. 390–392. Ch. XV–XVI.

*Baschet J.* Lieu sacré, lieu d'images. К уже упомянутым примерам добавим частое сопоставление (например, в церкви Марторана в Палермо) сцены Рождества, изображающей младенца Христа на руках матери и явления, где душа Богородицы в образе младенца находится в руках ее сына. Обратная структурная связь между двумя иконографическими темами, сформулированная в данном случае самим произведением, рождает новое значение, которое нельзя свести к сумме двух тем, изолированных друг от друга.

Еще один пример – сюжеты вкушения пищи Христом (восемь тем, не считая Тайной вечери), которые исследовала Д. Риго, используя серии, состоящие весьма многочисленными и пробуждающие интерес к сравнительному изучению этих тем. См.: *Rigaux D.* *A la table du Seigneur. L'Eucharistie chez les primitifs italiens. 1250–1497. P., 1989.*

Первый очерк в: *Médiéval Abraham.*

- <sup>106</sup> Гипертема основана на анализе общего мотива, связанного с рожде-  
ственными фигурами. Тем не менее речь идет об изучении сети тем, взятых во  
их цельности.
- <sup>107</sup> Часослов Жанны Наваррской. Париж. Национальная библиотека Фран-  
ции. N. acq. fr. 3145. F. 3v. (английская миниатюра, начало XV в.). То же  
же расположение в уже упомянутом Евангелии из северной Нидерландской  
Библиотека Ватикана. Vat. lat. 39. F. 171v–172. Начиная с XIII в. тематика  
особо подчеркивают эквивалентность жертвы Богоматери и Божьей  
(в этом контексте слова св. Бонавентуры: *Mater per omnia confessorum*  
*Patri* (Lib. Sententiarum, I. 48. 2); цит. вместе с др. текстами в работе  
*Dobrzeniecki T. Medieval sources of the Pietà // Bulletin du Musée national de*  
*Varsovie*. 1967. T. VII. P. 5–24)
- <sup>108</sup> См. об этом: *Boespflug F., Zaluska Y.* Op. cit. P. 197–202.
- <sup>109</sup> Портал церкви Санто Доминго, Сориа, Кастилия, конец XII в.; Дюранд  
Лионский. Библиотека Ватикана. Vat. lat. 1389. F. 4 (Болонья, первая половина  
века XIV в.). Некоторые вариации изображения праведников в лоне  
существуют в одной, и только в одной, теме. Так, размещение их на  
нижнем крае ткани, доминирующий мотив в случае Авраамова Лона, никогда  
не используется в изводе Отечества, что, возможно, говорит о желании  
дифференцировать эти две темы.
- <sup>110</sup> Собор во Фрайбурге, южный контрфорс, конец XIV в. См. об этом  
*Perdrizet D. La Vierge de miséricorde*. P., 1908; *Sussman V. Maria unter dem*  
*Schutzmantel // Marburgen Jahrbuch für Kunstwissenschaft*. 1929. Bd. 1.  
P. 285–351.
- <sup>111</sup> Псалтырь Онфруа де Боен. Вена. Австрийская национальная библиоте-  
ка. Ms. 1826. F. 141 (Англия, ок. 1360–1375).
- <sup>112</sup> Псалтырь. Мюнхен. Государственная библиотека. Clm 2641 (перенесена из  
Регенсбург, ок. 1250): в этой сцене Страшного суда мантия Авраама  
изображенного по пояс, расширяется книзу, прикрывая праведников.  
Ее можно представить, глядя на рис. 5 (миниатюра, появившаяся по  
следа в той же среде), если мысленно отсечь нижнюю часть изображен-  
ного.
- <sup>113</sup> Такая связь установлена во многих памятниках, где эти два элемента  
расположены симметрично относительно срединной оси (например, на  
романском тимпане церкви Сан-Мишель де Лескур, близ Альби, или на  
золотом алтаре из Лисберга, хранящемся в Национальном музее Копен-  
гагена).
- <sup>114</sup> Могут быть проанализированы и другие формы связей-антитез: в слу-  
чае сюжетов Рождества Христова и Успения Богоматери (также соотно-  
симых с парадигмой лона (sinus)), речь идет скорее об эффекте хиазмиче-  
ской асимметрии) (см. выше, прим. 103).
- <sup>115</sup> См. об этом: *Rosolato G. La communauté constituée en tant que forme*  
*maternelle // Pour une psychanalyse exploratrice dans la culture*. P., 1978.  
P. 287–301.