

**С. С. Ванеян**

## **АРХИТЕКТУРА И ИКОНОГРАФИЯ**

**(проблемы классических методов истории искусства)**

*Проблема архитектурного смысла — проблема архитектуры*

Существенная особенность архитектуры состоит в том, что данный вид искусства лишен прямой изобразительности и потому не обладает привычным «предметным», т.е. буквальным, «подражательным» смыслом. Архитектура ничего не воспроизводит кроме себя самой и потому любой смысл, который можно «прочитать» в архитектурном памятнике, будет казаться смыслом косвенным, привнесенным в архитектуру. И вопрос в том, чтобы выяснить *происхождение* этого смысла, а также его составляющие, все содержание архитектурного целого. Последнее существенно по той причине, что многосоставность семантики отражает и многообразие смыслообразующих факторов того или иного сооружения.

Здесь входит и собственно замысел памятника, его назначение, его функция, т.е. то, что предвещает создание произведения и составляет содержание его проекта. Но и сам замысел вторичен, так как в его основе — сознание авторов проекта, заказчиков, отчасти самих строителей, которые первоначально имеют, так сказать, ментальный образ будущего сооружения. Однако невозможно представить себе чистое сознание проектировщика, изолированное от внешних смыслообразующих факторов, среди которых выделяются и традиция, и конкретные актуальные обстоятельства, породившие саму потребность в данном сооружении. Последние могут быть и социального, и религиозного, и политического, и просто психологического свойства.

И это лишь один источник смысла, который, повторяем, только предвещает сооружение. Но то же назначение предполагает и семантику, определяемую уже ситуацией пользования готовым произведением. Рецепция его со стороны пользователей подразумевает привнесение дополнительного значения в произведение, обретающее новые смысловые измерения, т.е. фактически, подвергающееся интерпретации. Подобное последующее осмысление и переосмысление памятника может быть и достаточно окказиональным, и вполне систематическим, отражая точку зрения всего круга заинтересованных инстанций, начиная с заказчиков, принимающих (или не принимающих) готовое произведение, и за-

канчивая теми, кто целенаправленно занимается истолкованием памятников. Таковыми могут быть и поэты, и философы, и критики, и сами художники.

История архитектуры дает многочисленные примеры теоретической рефлексии по поводу строительного искусства. Тексты, от Витрувия до современных теоретических опытов на тему архитектуры, свидетельствуют об одном: семантическая жизнь архитектурного произведения не заканчивается моментом его возведения. Всякое сооружение открыто последующему привнесению в него не только дополнительного, но, быть может, самого прямого значения, так как остается столь же открытым вопрос, а какой смысл можно считать в архитектуре ее собственным: тот ли, что в нее вкладывается, или тот, что из нее извлекается. А главное — кем и когда?

Или строительное искусство обладает собственным языком выражения со своим «словарем», состоящим из отдельных «слов» — архитектурных форм, подчиняющихся определенной «грамматике», например конструкционных правил, вполне независимых от конкретного пользователя?

### *Проблемы архитектурного смысла — проблема истории искусства*

Так мы приходим к кругу проблем, связанных уже не столько с самим строительным искусством, сколько с наукой, призванной анализировать и интерпретировать памятники всеми возможными и доступными средствами. Это вопрос подходов, т.е. методов, с помощью которых можно найти пути приближения к памятнику и способы выявления его смысла. Хотя сама постановка проблемы как *задачи выявления заложенного смысла* уже представляет собой один из подходов наряду со многими иными.

Другими словами, насколько многообразны истоки и источники смысла в архитектуре, настолько же многочисленны и пути его последующего усвоения. Разобраться в иерархии и системе методов истории искусства, сфокусированной на проблематике в данном случае архитектуры, означает понять и весь диапазон архитектурной семантики, обогащение, расширение, видоизменение и даже трансформация которой — дело не только теории архитектуры, не только самих архитекторов, их заказчиков и пользователей, но и искусствознания как такового, ученых историков и методологов.

Следует подчеркнуть особый статус архитектуры в изобразительном искусстве. Можно сказать, что архитектура скорее возвышается над ним и потому понимание того, что с ней происходит,

дает возможность прояснить процессы в иных областях изобразительности.

Для искусствознания крайне важно иметь в виду, что некоторые методы, которыми оно пользуется по праву и практически по умолчанию, возникли еще до того момента, когда история искусства сделалась самостоятельной наукой. Эти методы сложились по большей части в такой дисциплине, как собственно история, для которой искусство служило всего лишь одним из источников исторического знания. Действительно, изображения — это вполне полезный и доступный источник, способный, например, воспроизводить какие-либо исторические реалии (от предметов до событий), иллюстрировать какие-либо идеи или даже тексты. С последними, т.е. с письменными источниками, искусство не могло тягаться, однако играть свою важную, хотя и вспомогательную роль ему было вполне по силам. Подобный источниковедческий подход к изобразительному искусству был и остается типичным для историзма как метода и мировоззрения, находя выражение в такой дисциплине, как иконография, ставшей самостоятельной только вместе с самим искусствознанием.

### *Иконография как классический метод*

У иконографии есть целый набор характерных признаков, которые стоит перечислить. Этот метод ориентирован на выяснение и усвоение прямого, предметного значения, когда возможно ответить на вопрос, что именно изображено. Данный метод имеет все тот же сугубо источниковедческий характер и отличается преимущественной описательностью, предполагающей на логическом уровне операции по классификации и типологизации, что прямо отражает специфику архитектурного языка, построенного на обращении к устойчивым типам.

Соответственно опыт сопряжения иконографии со строительным искусством представляется интересным, и просто обязательным в контексте выяснения общей и единой семантической методологии, которую предстоит выработать, выяснив заодно ее необходимость и возможность. Этот метод можно назвать классическим, так как он и предваряет прочие подходы, и служит им отчасти образцом. Как всякая классика, иконографический метод является источником и подражания, и отторжения, т.е. всех трансформационных процессов, происходящих и в науке об искусстве, начиная с самого момента ее зарождения, а именно с конца XIX в.

Особый статус иконографии задается не только ее традиционностью, проверенностью и общей позитивностью, т.е. верифици-

руемостью. Иконофафия складывается как метод перед лицом *задачи понимания материала сакрального искусства*, где именно смысловые и, более того, символические стороны изобразительности, как известно, играют доминирующую роль. С другой стороны, сакральная, или культовая, архитектура, и прежде всего в контексте христианской сакральной традиции, обладает целым рядом особенностей, главная из которых носит все тот же источниковедческий характер. Дело в том, что исток смысла для сакрального искусства вообще и зодчества в частности мыслится принципиально за пределами этого самого искусства, получающего его извне — например, из Священного Писания, из богословской, экзегетической традиции. Но главное, что и эти источники тоже мыслятся производными от основного, которым является собственно теофания, откровение Божества, понимаемого как некое трансцендентное начало. Иными словами, возможность анализа такого рода источника — запредельного по определению — остается открытым и помимо всего прочего предполагает соединение искусствознания с другими науками. Притом что научный статус некоторых из них (того же богословия) требует дополнительного уточнения.

Так складывается общая проблематика нашего исследования, призванного прежде всего дать детализированный обзор всех тех подходов, которые можно объединить под общей рубрикой «иконафафия», имея в виду вышеобозначенные признаки этого метода: 1) допущение объектного, т.е. внешнего подхода к памятнику; 2) предположение, что памятник сам в себе содержит смысл, пусть и привнесенный в него, но им, памятником, репрезентируемый; 3) раскрытие этого смысла, означающее его дешифровку, связанную с поиском источников.

Поэтому источниками для нас послужат соответствующие тексты историков искусства, которых мы отделим от теоретиков архитектуры, ставя себе задачу в свою очередь описать и прокомментировать основные работы, выяснив и их теоретическую подоплеку, и соответствие внутренней логике научного повествования. Так что наше исследование отчасти тоже будет носить иконографический характер, только дело будет иметь не с образами идей и смысла, а с образами действий, совершаемых над памятником...

### *Символия архитектуры*

И первый из подходов, как нам представляется, связан напрямую со всей традицией и существованием сакрального христианского зодчества, и его комментирования, в том числе и на богословском уровне.

Этот подход коренится в недрах раннехристианского и средневекового богословия, продолжается в рамках такой дисциплины, как церковная археология (наука о церковных древностях), и приобретает новое звучание в XX в. благодаря усилиям богослова и историка искусства, ученого иезуита и декана богословского факультета Фрайбургского университета Йозефа Зауэра<sup>1</sup>. Его книга 1902 г. прямо продолжает и отчасти завершает всю традицию символически-аллегорического богословствования по поводу храмового, церковного зодчества. Апогей этой традиции — творчество средневековых литургистов-экзегетов, тексты которых и являются, собственно говоря, предметом прямого анализа Зауэра. В этих текстах, как показывает немецкий ученый, содержится вся полнота аллегорического символизма, который можно приписать всякому церковному зданию.

Особое место занимает толкование собственно богослужения, точнее говоря, его материального «оформления» в виде храмового пространства. И место самого строительного *искусства* здесь очевидно вторично и подчиненно<sup>2</sup>. Главное — это аллегоризм Церкви, которая использует церковное здание в целях проповеди и молитвы.

Этот метод не предполагает анализа конкретных памятников, выявляя общеобязательный и наиболее фундаментальный смысл церковного зодчества, в основе которого конечно же лежат литургические функции. Их анализ — вне компетенции истории искусства.

Главный вывод, который можно сделать на основании прочитанного и понятого у Зауэра, — невозможность обнаружить прямые литературные источники для церковного здания по той причине, что вся существующая литература говорит не о собственно здании, а о христианском храме вообще. Помысленное и построенное здание — разные феномены, с разными функциями, и единственный способ соединить их — это сделать предметом созерцания реальное сооружение.

Тем не менее остается открытым один фундаментальный вопрос: может ли архитектура непосредственно изображать нечто такое, что неизобразимо иными способами, или она годится лишь на то, чтобы служить оформленным, украшенным, приспособленным и артикулированным местом для всякого рода действий, вообще активности, которая необязательно должна быть сакраль-

<sup>1</sup> *Sauer J.* Die Symbolik des Kirchengebäudes in der Auffassung des Mittelalters: mit Berücksichtigung von Honorius Augustodunensis, Sicardus und Durandus. Freiburg i. Br., 1902 (2. Aufl. 1924). Существует репринт 1964 г.

<sup>2</sup> Особенно это видно у Зауэра в конечных обобщениях его наблюдений (Ibid. S. 377ff.).

яой. Иными словами, полностью ли зависят семантика, символика, значение архитектуры от ее назначения, или в ней есть нечто самоочевидное, что позволяет понимать архитектуру в ее предметной определенности?

### *Поэтическая иконография готического собора*

Итак, как же возможно совместить и литургичность (т.е. прямую функциональность сакральной постройки), и художественность (т.е. ее исполнительские аспекты и эстетические возможности, ориентированные на зрителя)?

С этой задачей отчасти справляется французский ученый Эмиль Маль в своей книге «Французское религиозное искусство XIII века» (1898)<sup>3</sup> — фактически первом в истории науки об искусстве опыте встречи и сопряжения иконографической и архитектуроведческой традиции.

Анализ художественных свойств готического собора (а именно это конкретное стилевое явление становится предметом изысканий Э. Маля) возможен через выход на его прямую *изобразительность*, которая связана с собственно изобразительными искусствами (пластикой и витражами), где последние, в свою очередь, рассматриваются как неотъемлемые атрибуты собора, как его репрезентирующие и воздействующие на зрителя стороны.

Собор как именно религиозное искусство воспринимается в качестве иллюстрации к Священному Писанию. Эта иллюстрация основана на опыте чтения и воспроизведения понятого. Чтение совершается на языке естественного алфавита, а воспроизведение — уже посредством изобразительного искусства. С уточнением, что буквы этого алфавита представляют собой «знаки, предназначенные для предметов видимого мира», так что мы имеем «истинные иероглифы, в которых искусство и письмо смешаны, являя единый дух порядка и абстракции, тот самый, что присутствует и в искусстве геральдики с его алфавитом, с его правилами и символизмом»<sup>4</sup>.

В целом же собор мыслится как зеркало, отражающее вовне весь набор вероучительных истин, проецируемых в сознание простого человека, к которому искусство собора и было обращено в первую очередь. Собор понимается как проповедь в камне, дополнитель-

<sup>3</sup> *Male E. L'art religieux de XIIIe siecle en France: etude sur l'iconographie de moyen age et sur ses sources d'inspiration. Paris, 1898.* Англ. пер.: *Religious art in France, XIII century: a study of medieval iconography and its sources / Transl. by D. Nussey. L., 1913.* Мы пользовались одним из поздних английских изданий.

<sup>4</sup> *Religious art in France, XIII century... P. 2.* Следует обратить внимание, что Маль довольно буквально усваивает понятие иероглифа, предполагая, что средние века могли позаимствовать его прямо из Египта через христианское искусство Александрии.

ное дидактическое средство хранения и передачи знания о Боге, ] человеке, мире и истории.

При этом за пределами внимания Маля и недоступными его подходу остаются собственно *архитектурные свойства* собора в качестве именно постройки. Специфические готические элементы стиля почти им не анализируются, во всяком случае, они воспринимаются и воспроизводятся Малем с точки зрения их поэтического воздействия. Так что все аналитические недомолвки восполняются индивидуальным стилем описания с характерным для автора поэтическим воодушевлением и нескрываемым эмоциональным подъемом. Чего стоят, например, его заключительные характеристики главных соборов Франции. Впереди всех высится Шартр — это энциклопедия, «средневековая мысль в зримой форме», остальные соборы — как отдельные главы. Амьен — «мессинский, пророческий собор». Парижский Нотр Дам — «собор Девы». Лаон — «собор учения», а Реймс — это национальный собор («другие соборы — кафедральные, он один — французский»). Если Бурж прославляет добродетели святых, то Лион — чудо творения. Сане объемлет бесконечность мира и разнообразие деяний Божьих. Руан подобен роскошному часослову, где в середине каждой страницы фигуры Бога, Девы и святых, а по краям — необузданная роскошь.

Подобные художественные интенции самого метода приводят Маля в дальнейшем к поиску более адекватных, чем литургическая схоластика, источников для толкования собора. И такими оказываются, с одной стороны, практика духовного театра (для эпохи XII в.), а с другой — новое индивидуальное, частное благочестие, связанное с использованием, так называемой *Andachtsbilder*, т.е. «образов благочестия» (эпохи позднесредневековой)<sup>5</sup>.

Но главный урок Маля по сравнению с Зауэром — это доказательство того, что возможна не только *систематизация символов*, имеющая в виду достаточно общее понятие образа именно как символа, включающее в том числе вербально-концептуальные представления, но и *описание и переживание изображений*, когда иконография только и начинается.

### *Иконография архитектурных архетипов*

Может ли архитектура быть не просто иллюстративным средством для передачи внеположенных ей истин и идей, пусть это даже и образы, посвященные архитектуре (например, видение

<sup>5</sup> U art religieux de la fin du moyen Sge en France: Etude sur l'iconographie du moyen age et sur les sources d'inspiration. Paris, 1908; L'art religieux du Xlle siecle en France: Etude sur du moyen age les origines de l'iconographie. Paris, 1922.

Небесного Иерусалима)? Не обладает ли она особыми внутренними изобразительными ресурсами? Если архитектура может изображать только саму себя, то возникает вопрос, что за надобность одной постройке воспроизводить другую? Такое возможно и необходимо, только если первоначальный образец имеет некую значимость, некую сакральную особенность и уникальность. Или первичность по отношению к последующим памятникам. Этим признакам отвечают, во-первых, вся раннехристианская архитектура как начало всей христианской храмовой традиции, во-вторых, постройки на Святой Земле, а в-третьих, собственно говоря, одна — Анастасис, церковь Воскресения в Иерусалиме с ротондой Гроба Господня.

Поставленными вопросами был занят еще один представитель иконографического метода, Рихард Краутхаймер, которому и принадлежит само понятие «иконография архитектуры», впервые введенное им в статье под тем же названием<sup>6</sup>.

Известны многочисленные средневековые копии Анастасис, и главная проблема, возникающая при их рассмотрении, — это явное несходство копий с оригиналом, из которого в лучшем случае берутся общие признаки (ротондальный план, количество колонн и т.д.). Чем объясняется такая приблизительность? Только особенностями сознания средневекового человека, для которого копия была лишь своего рода анаграммой, эмблемой, мысленно отсылающей к оригиналу. Иными словами, перед нами пример особых отношений копии—оригинала, построенных при участии сознания, памяти и прочих сугубо психологических факторов.

Но при внимательном изучении текстов Краутхаймера становится ясно, что он оперирует понятием архитектурного типа (это особенно заметно при анализе происхождения христианской типологии из античной). Тип сродни лексеме языка, и в целом архитектуру можно рассматривать как своего рода язык, предназначенный для выражения, передачи тех или иных идей, прежде всего сакрального свойства.

Практическая методика сводится к описанию типологии. Тип — элемент «первичного членения» этого архитектурного языка, из чего следует довольно неприятный вывод о невозможности создания нового языка для новой семантики или новой исторической ситуации. Вся архитектурная деятельность — лишь комбинаторика готовых элементов и их вариантов. Рассматриваются только условия возникновения новых сочетаний элементов, но никак не самих

<sup>6</sup> Первая публикация: *Krautheimer R. Introduction to an Iconography of Medieval Architecture // Journal of the Courtauld and Warburg Institutes. 1942. N 5. P. 1—33. Reprinted in: Studies in Early Christian, Medieval and Renaissance Art / Ed. by S. James. Ackerman et al. N.Y., 1969.*

элементов. То есть это, несомненно, и классицизирующая методика, имеющая дело исключительно со всякого рода наследием, тезаурусом и, так сказать, его узусом. Как представляется, архитектор просто пользуется несколькими словарями, и его деятельность сводится к деятельности переводчика, пересказчика, а может быть, и «переписчика» некоего текста.

Потому-то возможны и возражения Краутхаймеру. И наоборот, чем заметнее разница между прообразом и его «отобразом», тем существеннее становится смысл повторения как такового. «Модификации возникают не от технической неспособности к точной репродукции, а по причине обязательной дистанции, которая должна быть между образом и прообразом, чтобы последний таковым оставался». Иначе говоря, особый смысл заключен в отклонении от прообраза: изменения обладают собственным значением<sup>7</sup>.

Итак, казалось бы, найдены изобразительные и, значит, иконографические ресурсы самого архитектурного сооружения, способного вступать в отношения, подобные тем, что царят в иконописи. Но источник смысла — интенции и установки человека, а не самого памятника. Можно ли, сохранив предметность самого сооружения, одновременно найти и внутренние, имманентные источники архитектурного смысла?

### *Архитектура как «семантическое поле»*

Прежде чем ответить на этот вопрос, полезно выяснить собственно языковые аспекты иконографии вообще и архитектурной иконографии в частности. Этим занимается известнейший и авторитетнейший французский иконограф русского происхождения Андре Грабар, в том числе и в своем довольно позднем и тем более показательном сборнике «Христианская иконография. Исследование ее истоков»<sup>8</sup>.

Основной постулат концепции Краутхаймера заключается в том, что иконография — это образное представление готовых и универсальных тем. Но как же выглядят темы, так сказать, иконографически? Способ их существования — в виде «однородной и законченной группы образов», которые, если рассматривать их вместе, предстают наподобие некоего «зеркала христианского богословия». Хорошо знакомый нам универсальный образ иконо-

<sup>7</sup> *Schenkluhn W.* Richard Krautheimers Begründung einer mittelalterlichen Architekturikonografie // *Ikonographie und Ikonologie mittelalterlicher Architektur / Hrsg. W. Schenkluhn.* Halle: Institut für Kunstgeschichte der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg, 1999. S. 31-42.

<sup>8</sup> *Grabar A.* Christian iconography. A study of its origins. L., 1969.

графического метода: и Грабар, и задолго до него Маль видят в изобразительности отражение неких иных — больших и более важных — реальностей, определяющих само существование образов как таковых. Для религиозного искусства такой очевидной (хотя и незримой) реальностью является религия во всех ее формах.

При внимательном рассмотрении теории Грабара становится очевидно, что образ мыслится им как некая пустая схема (эйдолон), заполняемая «темой» — по ситуации и по назначению. Отсюда — довольно смелая идея чисто технического характера раннехристианских образов, не имеющих собственного самостоятельного языкового статуса («чистые десигнаты», знакообразы). Но, с другой стороны, образы действуют как накопители значений, причем только под взглядом интерпретатора смысловые слои оказываются прозрачными (хотя нередко одно значение вытесняет другое, все же вряд ли можно говорить, что оно исчезает, скорее всего, уходит в более нижние слои).

Но что объединяет образы, что делает их элементами единой христианской иконографии? Ответ заключен в учете того обстоятельства, что все христианские образы принадлежат одному единому богослужебному пространству, о котором, к сожалению, Грабар говорит довольно мало, предполагая, судя по всему, очевидность этого аспекта.

На самом же деле, именно архитектура является тем истинным «семантическим полем», вбирающим в себя все иконографические процессы, которые происходят на уровне той же живописи. Все частные смысловые контексты, присутствующие в иконографии, объединяются такими фундаментальными темами, как жизнь и смерть, земное благополучие и вечное спасение, т.е. сугубо экзистенциальными категориями. Поэтому именно универсальность использования этих тем заставляет предполагать, что существует и наиболее адекватный тип изобразительности, наиболее подходящий, уместный и столь же емкий — соответствующий данной тематике и образности и единственно возможный в качестве эквивалента. Так мы снова приходим к образу архитектуры с ее динамическим пространством, выступающим в качестве проводящей среды во всех процессах перехода и переноса смысла. Именно архитектура делала реальной всю ветхо- и новозаветную семантику, превращая ее из истории в настоящее.

### *Археологическая иконография*

Итак, Грабар намечает принципиально новый подход, связанный с исследованием сакраментальной, мистериальной семантики архитектуры, рассматривая ее, впрочем, всего лишь как место

священнодействия, т.е. фактически как некое архитектурное «наречие», служебную часть речи, предпочитая говорить об архитектуре косвенно, как о чем-то само собой разумеющемся.

Но что если мы будем рассматривать сакральную постройку именно с точки зрения ее специфической предметности, как материальный объект, прошедший освящение и, значит, принадлежащий уже сфере сакраментальной? Таков подход Георга-Вильгельма Дайхманна<sup>9</sup>, представителя еще одного исследовательского направления — христианской археологии.

Однако тут возникает новая проблема, связанная с тем, что для археологии принципиален именно вещественный статус материала, а в случае с христианским искусством куда существенней именно аспект нематериальный. По большому счету культовая архитектура не претендует на обязательность в контексте христианской веры и молитвенной практики. По мнению Дайхманна, отражающего всю специфику археологической установки, только то, что существовало при зарождении явления, может носить обязательный характер. Отсутствие культовой архитектуры у ранних христиан предполагает ее необязательность и в последующем. Но, тем не менее, сакральная архитектура в христианстве появляется (и связано это, по мнению Дайхманна, с оскудением внутренней веры и необходимостью ее внешней поддержки и в закрепленных культах) и в устойчивых и осязаемых формах артикуляции сакрального пространства, понятого как вместилище того или иного смысла.

Отсюда и возможность семантического восприятия церковной архитектуры, причем в разных формах. Это — сакральное содержание и выражение, аллегория, символика и анаagogическое толкование. Все вместе это составляет «архитектоническую символику», которую необходимо изучать, с точки зрения Дайхманна, сугубо с исторических позиций, подразумевающих опору на литературные источники и эпиграфику, что предполагает избегать всякой субъективности, когда смысл навязывается постройке уже задним числом.

В этом и проявляется археологизм данного подхода, исключающий развитие смысла после завершения постройки: ее предметность самодостаточна и может свидетельствовать лишь о «переносном значении», а не о своем собственном. Но между тем архитектура только и начинает свою подлинную жизнь, когда ею наконец

<sup>9</sup> *Deichmann Fr.-W.* Die Einführung in die christlichen Archaologie. Darmstadt, 1987.

пользуются, делая ее не одним лишь пластическим телом, но и динамической средой, выступающей как источник, а не толькоместилище смысла.

Впрочем, и на уровне чисто пластических аспектов архитектуры можно выявить дополнительный запас скрытой семантики, если помнить о том очевидном обстоятельстве, что архитектурная постройка — это материальное явление, что создание архитектурного произведения связано с освоением материала и усвоением заключенной в нем символики. Материальный символизм доизобразителен и, получается, предваряет и иконографическое значение.

Как возможно совместить пластику и пространство, материал и среду? Только с учетом, что эта среда ритуальная, т.е. пространство священнодействия, в которое включены не просто зрители, не просто слушатели, но участники ритуала. Это пространство сенсомоторной коммуникации, направленной за пределы материальных форм и границ.

### *Иконография ритуального пространства*

Поэтому интересно проследить еще один вариант иконографического подхода, представленного творчеством норвежского историка искусства Стаале Синдинг-Ларсена в его книге «Иконография и ритуал» (1984)<sup>10</sup>. Предмет анализа в данном случае — это уже ритуальное пространство, которое определяется ученым как «пространство Богоприсутствия». Актуализация этого пространства и его заполнение участниками богослужения — вот что является содержанием сакральной архитектуры. Это пространство сенсомоторной и символической активности человека, включенного в целое большего порядка — религиозную общину, конгрегацию, Церковь. Так появляются социальные и семиологические темы в архитектурном символизме, что задает общий системно-иерархический характер любого иконографического процесса, связанного с Литургией. А все вместе, согласно Синдинг-Ларсену, — это единая модель человеческого поведения. Его наглядно культовые особенности можно распространить на все сферы социально-образной активности человека, в том числе и на научную деятельность. Немалая часть книги норвежского ученого посвящена как раз методологии иконографического анализа, что делает ее особо

<sup>10</sup> *Sinding-Larsen S. Iconography and Ritual. A study of analytical Perspectives. Oslo, 1984.*

ценной, так как предыдущие концепции, рассмотренные нами, не отличались особой методологической рефлексией.

За всеми описанными методологическими вариантами иконографии, тем не менее, нетрудно заметить соответствующие общетеоретические основания: или сугубо богословские (Зауэр), или культурно-исторические (Маль), или же психологические (Краутхаймер). У Дайхманна мы видим целый конгломерат установок, начиная со скрытотеософских и вплоть до открыто позитивистских.

Самый сложный случай — как раз Синдинг-Ларсен, где целенаправленно реализуется междисциплинарный подход с привлечением практически всех вышеперечисленных позиций с добавлением уже названной семиологии и социологии. Объединяют все названные подходы их подчеркнутый объективизм и желание уклоняться от всякого рода личностных измерений искусства вообще и архитектуры в частности.

### *Экфрасис как методологическая модель иконографии архитектуры*

Но если мы обратимся, например, к такому жанру античной и средневековой литературы, как экфрасис<sup>11</sup>, описание архитектурных сооружений, то обнаружим, что субъективизм и эмоциональное переживание архитектурного целого включается в структуру архитектурного опыта.

Поэтому возможно обозначить, по крайней мере, две перспективы расширения иконографического подхода: в сторону преимущественно неокантианской иконологии (замечательный пример — Гюнтер Бандманн<sup>12</sup>) и в сторону феноменологической герменевтики (Христиан Норберг-Шульц<sup>13</sup>).

Однако иконографическая модель смыслового описания архитектуры остается основополагающей. Это тот фундамент, на котором возводится уже трехмерная, стереометрическая модель сакрального архитектурного символизма.

Поступила в редакцию  
20.09.2006

<sup>11</sup> *Webb R. The Aesthetic of Sacred Space: Narrative, Metaphor and Motion in Ekphrasis of Church Buildings // Dumbarton Oaks Papers. 1999. N 53. P. 59-74.*

<sup>12</sup> *Bandmann G. Mittelalterliche Architektur als Bedeutungsträger. Berlin, 1998.*

<sup>13</sup> См., например: *Norbergs-Schulz Chr. Intentions in architecture. L., 1963.*