

<https://doi.org/10.34680/vistheo-2026-8-1-53-77>

## Концепция формы в размышлениях Луи Рео об иконографии средневекового искусства

В. А. Салтыкова 

Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики»,  
Москва, Российская Федерация  
vsaltykova@hse.ru

### Для цитирования:

Салтыкова В. А. Концепция формы в размышлениях Луи Рео об иконографии средневекового искусства // Визуальная теология. 2026. Т. 8. № 1. С. 53–77. <https://doi.org/10.34680/vistheo-2026-8-1-53-77>

**Аннотация.** Статья посвящена критическому анализу малоизвестной работы французского историка искусства Луи Рео (1881–1961) – признанного специалиста по искусству Франции, автора фундаментального справочника по христианской иконографии, а также первого директора Французского института в Санкт-Петербурге (1911–1913). В центре внимания – статья, опубликованная Л. Рео в 1951 г. в Париже в специальном выпуске журнала по психологии, в которой исследователь рассуждает о влиянии формы на иконографию средневекового искусства и полемизирует с авторитетным представителем иконографического метода Эмилем Малем. Л. Рео утверждает, что средневековая иконография и логика её развития зависели отнюдь не только от письменных источников – богословских и литургических текстов, а зачастую определялись исключительно формальными аспектами произведения искусства, эстетикой и особым формально-композиционным устройством памятника. В рассуждениях Л. Рео именно «форма» становится той активной силой, которая способна подчинить себе иконографию. Цель настоящей работы – критически переосмыслить содержательные аспекты концепции французского исследователя в контексте современных подходов к изучению христианских памятников. Прежде всего, в статье раскрывается понятие «форма» в интерпретации французского исследователя. Кроме того, осуществляется детальный разбор аргументов и примеров, которыми Л. Рео подкрепляет свои идеи, проясняется значение используемых им специфических терминов, таких как «закон рамки», «требование симметрии», «иконаграфическая контаминация», «устранение двойников» и др. Обоснованность выводов французского искусствоведа проверяется на основе привлечения обширного круга дополнительных визуальных источников. В статье определяются контекстные связи и обстоятельства, повлиявшие на формирование научных взглядов Л. Рео, а также выявляется специфика его методологического подхода, выделяющая его

Тезисы данной статьи были представлены на конференции «CENTUM VIR ARTIUM», посвящённой 100-летию со дня рождения Виктора Николаевича Гращенкова, которая состоялась в ГМИИ им. А. С. Пушкина (Москва) 21–23 апреля 2025 г. Программа конференции опубликована на сайте музея: [https://pushkinmuseum.art/events/archive/2025/others/centum\\_vir\\_artium/index.php](https://pushkinmuseum.art/events/archive/2025/others/centum_vir_artium/index.php).

© Салтыкова В. А., 2026

на фоне других иконографов и медиевистов. Концепция французского исследователя подвергается всесторонней оценке, в ней выявляются наиболее актуальные и перспективные положения, обладающие научным потенциалом для современных исследований средневекового искусства.

**Ключевые слова:** Луи Рео, иконография, форма, христианское искусство, Средние века, методология искусствознания, формальный анализ, структурный анализ.

**Финансирование:** исследование не имело спонсорской поддержки (собственные ресурсы).

---

## The concept of form in Louis Réau's reflections on the iconography of Medieval art

Veronica A. Saltykova 

National Research University "Higher School of Economics",  
Moscow, Russian Federation  
vsaltykova@hse.ru

### For citation:

Saltykova V. A. The concept of form in Louis Réau's reflections on the iconography of Medieval art. *Journal of Visual Theology*. 2026. Vol. 8. 1. Pp. 53–77. <https://doi.org/10.34680/vistheo-2026-8-1-53-77>

**Abstract.** The article is devoted to a critical analysis of a little-known article by the French art historian Louis Réau (1881–1961), who was a recognized expert on the art of France and the author of a fundamental handbook on Christian iconography. He was also the first director of the French Institute in Saint Petersburg, Russia (1911–1913). The focus of the article is on the work published by Réau in 1951 in a special issue of the *Journal of normal and pathological psychology*, in which he discusses the influence of form on the medieval iconography. L. Réau argues with the authority of Émile Mâle and his approach to studying medieval monuments. He insisted that Medieval iconography's logic and development depended not only on written sources, such as theological and liturgical texts, but was often determined solely by the formal aspects of artworks, its aesthetics and special compositional structure. In Réau's opinion, form becomes power which subdues iconography. The purpose of this work is to reveal and critically rethink the main aspects of the concept of Réau in the context of modern approaches to the study of Christian monuments. First of all, the article reveals the concept of 'form' in the interpretation of the researcher. It also clarifies the meanings of the specific terms such as 'law of the frame', 'requirement of symmetry', 'iconographic contamination', 'elimination of doubles', etc. The article analyzes the arguments and examples provided by Réau to support his ideas and examines the validity of his conclusions. Additional visual sources are used to verify the objectivity of Réau's statements. The article also defines the contextual connections and circumstances that influenced the formation of Réau's scientific views, as well as identifies the specifics of his methodological approach, which distinguishes him from other iconographers and medievalists. The ideas of Louis Réau is subject to a comprehensive assessment, revealing the most relevant and promising points with scientific potential for modern studies of medieval art.

**Keywords:** Louis Réau, iconography, form, Christian art, the Middle Ages, methodology of art studies, formal analysis, structural analysis.

**Funding:** the research had no sponsorship (own resources).

Французский историк искусства Луи Рео (1881–1961) известен главным образом специалистам по средневековой иконографии, хотя и не так широко, как его старший коллега Эмиль Маль (1862–1954). Имя исследователя можно встретить в трудах, рассматривающих вопросы художественного обмена между Россией и Францией, а также в работах, посвящённых феномену вандализма. Именно эти темы определяют основной круг научных поисков французского учёного, хотя и не исчерпывают всех его интересов. За свою плодотворную карьеру Л. Рео опубликовал более четырёхсот исследований, в том числе – книги о русском искусстве и его патронах Петре I и Екатерине II, докторскую диссертацию о Э. Фальконе (1922), монографии о французских скульпторах династии Лемуан, о Ж.-А. Гудоне, Ж.-Б. Пигале и множество других<sup>1</sup>.

Наиболее фундаментальной работой Л. Рео можно считать составленный им справочник «Иконография христианского искусства», который вышел в свет в трёх томах в период с 1955 по 1959 г. [Réau 1955–1959]<sup>2</sup>, а в 1983 г., уже после смерти его автора, был переиздан [Réau 1983]. Оставляя в стороне многочисленные достоинства этого труда, обратим особое внимание на пятую главу первого тома, которая имеет заголовок «Требования формы» [Réau 1983, 289–304]. Она посвящена вопросам влияния формы на иконографию памятников христианского искусства. И хотя в структуре монументального издания данный раздел занял довольно скромное место, следует подчеркнуть, что изначальный интерес Рео к иконографическим штудиям возник у него после размышлений о некоторых формальных качествах средневековых памятников. Впервые свои рассуждения на эту тему он опубликовал в 1951 г. в специализированном выпуске французского журнала по психологии, в котором вышла его статья «Влияние формы на иконографию в средневековом искусстве» [Réau 1951, 85–105]. Однако из-за узкопрофильной тематики периодического издания идеи Л. Рео не получили широкого резонанса в искусствоведческой среде. Позднее, в 1955 г., исследователь практически без изменений включил текст данной статьи в свой компендиум по иконографии, где он фактически затерялся среди многочисленных разделов справочника.

Цель данной статьи – проанализировать, насколько концепция формы определяет специфику методологии французского исследователя и насколько его идеи могут быть востребованы в контексте современных тенденций развития

<sup>1</sup> Список основных публикаций Л. Рео см.: <https://cths.fr/an/savant.php?id=121971#>.

<sup>2</sup> Первый том справочника освещает общие проблемы иконографии, второй том, состоящий из двух книг, посвящён иконографии Ветхого и Нового Завета соответственно, а третий том, состоящий из трёх отдельных изданий, описывает иконографию святых, расположенных в издании в алфавитном порядке («A–F», «G–O», «P–Z»).

иконографического подхода. Для того, чтобы осуществить задуманное, потребуется углубиться в содержательные аспекты теории Л. Рео, уточнить значение используемой им терминологии, в частности, раскрыть само понятие «формы» и тот смысл, которым наполнял его французский учёный. Кроме этого, необходимо проверить объективность наблюдений Л. Рео, обратившись не только к подобранным им самим примерам, но и привлекая дополнительный визуальный материал. Методологической основой статьи послужит источниковедческий анализ, дополненный многочисленными сравнительными аналогиями, позволяющими выявить преимущества и ограничения концепции Л. Рео. Настоящая работа является первой попыткой осмыслить наследие видного французского искусствоведа в контексте развития формалистского подхода в искусствоведении.

Для того, чтобы прояснить контекст и среду, в которой происходило формирование научных воззрений французского исследователя, обратимся к ключевым фактам его биографии<sup>3</sup>. Луи Рео родился в 1881 г. в Пуатье, в 1900 г. поступил на отделение германистики в Высшую нормальную школу в Париже. Будучи студентом, он начал дополнительно изучать русский язык в Парижской Школе восточных языков. С 1908 г. Л. Рео преподавал на факультете литературы в университете города Нанси, а в 1911 г. был назначен директором Французского института в Санкт-Петербурге, которым он руководил вплоть до 1913 г. Учреждённый в России Французский институт должен был стать, прежде всего, исследовательской базой для молодых французских славистов, но благодаря заботам Л. Рео он превратился в центр популяризации и распространения французской культуры, где проводились лекции по литературе, истории цивилизации и искусству [Medvedkova 2002, 417]. Одним из самых значительных достижений Л. Рео на посту директора стала масштабная выставка «Французское искусство XIX века», организованная им в 1912 г. в сотрудничестве с журналом «Аполлон» при поддержке Александра Бенуа, Леона Бакста, Георгия Лукомского, Николая Врангеля, Игоря Грабаря и других деятелей, связанных с мирискуснической средой [Medvedkova 2020].

Работая в Санкт-Петербурге, Л. Рео увлекся русским искусством. Позднее, в 1920-х гг., он сформулировал концепцию «культурной экспансии», согласно которой Россия в XVIII в. покорнее всех приняла гегемонию Франции и естественным образом превратилась в провинцию французского искусства [Réau 1925, 118]. Откровенно галлоцентристская и весьма однобокая оценка процессов развития русского искусства не нашла широкой поддержки в среде русских исследователей [Алратов 1960, 286–289] и привела к практически полному забвению фигуры Рео в отечественной историографии. На наш взгляд, сегодня наследие французского исследователя нуждается в объективной переоценке, особенно в той части, которая связана с его интересами в области иконографии. Главным объектом настоящей работы является упомянутая выше статья, опубликованная Л. Рео в 1951 г. и посвященная проблеме взаимоотношения формы и иконографии в памятниках средневекового искусства.

<sup>3</sup> Основные биографические сведения о Л. Рео см.: Aubert 1961, 243–244; Dameron 1961; Cornu 1962.

В 50-х гг. XX в. Л. Рео уже был признанным учёным, обладавшим почётными наградами и членством во французских и зарубежных академиях<sup>4</sup>. За его плечами был солидный опыт преподавания в Школе Лувра и Сорбонне, где в 1938 г. он сменил Анри Фосийона на кафедре истории искусства Средневековья. Тем не менее, задумывая свой грандиозный труд по христианской иконографии, Л. Рео решился на отважный шаг. Во Франции к этому времени уже получили всеобщее признание работы Эмиля Маля<sup>5</sup>, приобретшего статус незыблемого авторитета в области иконографических исследований. Высокую оценку современников получила книга Луи Брейе [Bréhier 1918], посвящённая иконографическому развитию христианского искусства от истоков до современности [см.: Deshoulières 1918, 428–430; Schlumberger 1918, 65]. Громко заявил о себе Андре Грабар, опубликовав своё исследование об иконографии императора в византийском искусстве [Grabar 1936]. Отдавая дань уважения коллегам и прежде всего Эмилю Малею, Л. Рео, тем не менее, осмеливается полемизировать с признанным французским иконографом. Не отрицая влияния на средневековое искусство теологии, литургии, мистцизма и религиозного театра, он в то же время не считает эти факторы исчерпывающими. Л. Рео критикует убеждённость Э. Малея в детерминирующей роли теологических программ и средневековых мистерий в развитии иконографических тем, а также протестует против попыток объяснения иконографии исключительно через тексты [Réau 1983, 15–16]. По его мнению, решающим фактором в развитии иконографии часто служили не тексты, а «императивные требования форм» [Réau 1983, 85]. Чтобы аргументировать свою позицию, Рео обращается к памятникам Средневековья, стремясь доказать, что даже в этот период, когда искусство во многом выполняло дидактическую функцию, сюжет далеко не всегда господствовал над формой [Réau 1983, 87].

Попробуем прояснить, что именно французский исследователь подразумевает под словом «форма». К некоторому разочарованию, прямого определения Л. Рео не даёт, сближая понятие формы с эстетикой («l'esthétique n'aît pas voix au chapitre?»), со стилистикой («on se plaît trop souvent à opposer l'iconographie et la stylistique») и даже сводя его к функции оболочки, служащей вместилищем для содержания произведения искусства («le contenue ne peut pas être isolé du contenant») [Réau 1983, 85]. Такая неопределённость в дефинициях может поначалу обескураживать, но в дальнейшем идеи Л. Рео приобретают более структурированный вид. От общих вводных проблем французский учёный переходит к рассуждениям о роли материала, который для каждого из видов искусств имеет свои ограничения и который диктует мастерам определённые принципы работы. К примеру, скульптура требует экстремального упрощения, необходимости сокращать детали и сгущать события, а живопись и гравюра, напротив, позволяют раз-

<sup>4</sup> Л. Рео был членом Французской академии изящных искусств, Французской академии наук, Королевской академии наук, литературы и изящных искусств Бельгии, Академии художеств Лиссабона, Венгерской академии наук, Варшавской академии наук и литературы. Он был награждён российским орденом Святой Анны, почётным знаком «За заслуги перед Австрийской Республикой», венгерским орденом Заслуг, французским орденом Почётного легиона и другими наградами.

<sup>5</sup> Прежде всего, имеются в виду его знаменитые работы, посвящённые религиозному искусству Франции.

рабатывать детали и увеличивать количество фигур в сюжетах. Всё это в конечном итоге оказывает воздействие на выбор иконографической схемы. Не менее значимую роль играет и степень одарённости мастера, его способность работать с тем или иным материалом. На примере мозаики VI в. из базилики Сант-Аполлинаре-Нуово в Равенне со сценой исцеления паралитика Л. Рео демонстрирует, как неумение художника изобразить сложную сцену в интерьере вынуждает его отступить от текста. Так, согласно Евангелию (Лк 5:18–19; Мк 2:3–4), кровать с паралитиком была спущена ко Христу на веревках через отверстие крыши дома, однако автор мозаики изобразил носилки с паралитиком на фоне внешней стены дома, а Христа расположил не внутри помещения, а перед входом в него (ил. 1).

Рассуждая о развитии иконографических тем, Л. Рео уподобляет этот процесс жизненному циклу, выделяя в нём три фазы: рождение (*naissance*), изменение (*transformation*) и смерть (*disparition*). Попытка Рео наделить как форму, так и иконографию самостоятельным витальным началом отсылает к идеям Анри Фосийона и его концепции «жизни форм». Важно отметить, что двух учёных связывали дружеские отношения, о чём свидетельствует их доверительная переписка [Ducci 2021, 15–35]. Уже во вступительной части своей статьи Л. Рео ссылается на книгу Фосийона «Жизнь форм» (1939), а также на не получившие широкого резонанса работы французского учёного Луи Уртика «Жизнь образов» (1927) и «Искусство и литература» (1946) [Réau 1983, 86]. Отметим, что ныне почти забытый исследователь Л. Уртик (1875–1944) в своё время был одним из немногих, кто выступал с критикой иконографических исследований, считая интуитивный метод и наблюдение за визуальными качествами произведения основными инструментами в работе историка искусства. Кроме этого, Л. Рео бегло упоминает имена Г. Вёльфлина и В. Воррингера, противопоставляя их идеи подходам авторитетных иконографов: немецкого историка искусства Антона Шпингера (1825–1891) и француза Эмиля Маля [Réau 1983, 86].

Нельзя исключать и воздействие на Л. Рео традиций Венской школы искусствознания, в частности, влияние Алоиза Ригля, сформулировавшего понятие «*kunstwollen*» – имманентного «художественного воления», определяющего своеобразие форм. И хотя сам Л. Рео в своих рассуждениях не упоминает о венском исследователе, очевидно, что он был знаком со сложносочинённой риглевской концепцией. Такие связи кажутся ещё более очевидными, если учесть, что с 1930 по 1938 г. Л. Рео был директором Французского института в Вене, а следовательно, имел возможность познакомиться с наследием местной школы искусствознания. Однако вопросы метафизики формы и проблемы природы стиля в духе теорий Фосийона и Ригля, кажется, не сильно увлекли Рео. В своих рассуждениях о форме он не стремился к нарочитому усложнению и абстрагированию своих идей, а попытался синтезировать отдельные положения концепции «жизни форм» с «объективным» контекстом эпохи, обусловленным влиянием на искусство богословия, литургии, мистицизма, проповеди и религиозного театра, а также того, что венские историки искусства, в частности, М. Дворжак, называли «средневековым христианским мировоззрением» [Дворжак 2001, 59]. При этом подход Л. Рео сохраняет тесную связь с позитивистской составляющей иконографического метода, выражающейся в доскональном подборе и анализе конкретных памятников.

В контексте целей настоящей статьи наиболее показательными являются рассуждения Л. Рео о процессах трансформации иконографических тем, где он выделяет такие понятия, как «закон рамки» (*la loi du cadre*), «требования декоративной симметрии» (*les exigences de la symétrie décorative*) и «феномен контаминации» (*les phénomènes de contamination*). Тирания рамки, по мнению Рео, наиболее заметна в романской скульптуре [Réau 1983, 89]. Этот тезис исследователь обосновывает на примере рельефа с изображением фигуры Евы, который изначально находился на притолоке портала северного трансепта собора Святого Лазаря в Отене (ок. 1130, Бургундия, Франция), а теперь хранится по соседству в Музее Ролена. Горизонтальная прямоугольная форма притолоки не позволила скульптору изобразить прародителей традиционно: стоящими во весь рост по двум сторонам от Древа Познания. Мастеру пришлось подчиниться рамке, изобразив Еву в необычном положении: ползущей, словно змея, по земле. Показателен и другой пример – южный портал базилики Нотр-Дам-дю-Пор в Клермон-Ферране (1130–1190-е, Овернь, Франция), где притолока со специфической для региона двускатной структурой заставила скульптора внести коррективы в иконографию сцены Крещения: мастер был вынужден изобразить ангела не стоящим во весь рост, как это было принято в предшествующей традиции, а опустившимся на колено (ил. 2). К сожалению, Л. Рео не поясняет, каким образом эти новые пластические мотивы влияют на содержание всей композиции, обретают ли изменённые под действием формы иконографические детали некий внутренний смысл, какова судьба этих новых композиционных схем в дальнейшем развитии иконографии самого сюжета. Поиск ответов на эти вопросы потребовал бы детального рассмотрения традиции визуальной репрезентации каждого сюжета, однако Л. Рео, очевидно, оставляет эту возможность для будущих исследователей.

Рамка определяет не только расположение элементов композиции, которую она ограничивает, но и нередко диктует мастеру выбор самого сюжета. Примером тому служат скульптурные изображения ангелов, украшающие так называемый «ангельский хор» Линкольнского собора, возведённого между 1256 и 1280 гг. Их крылатые фигуры заполняют треугольные пазухи над арками трифория. По мнению Л. Рео, изображения ангелов появились в этом месте не случайно, а были выбраны скульптором осознанно, потому что наличие крыльев позволяет наиболее органично заполнить неудобные по форме треугольные компартименты на плоскости стены центрального нефа. Существует и другое объяснение, на которое Рео также ссылается и которое основано на буквальной фонетической ассоциации слова «углы» (на французском языке пишется как «*angles*») и слова «ангелы» (на старофранцузском и англо-нормандском диалекте писалось как «*angles*», от слова «*angeli*») [Réau 1983, 90]. Как и в случае с другими примерами, Л. Рео не развивает свои тезисы, как будто бы побуждая самого читателя к подтверждению или опровержению высказанной им гипотезы. И действительно, при попытке проверить аргументированность наблюдений Рео наше внимание привлекло изображение одного из ангелов Линкольнского собора, расположенное в первом пролёте северной стены хора (ил. 3). Ангел представлен сидящим в кресле и развёрнут анфас. В левой руке ангела хорошо различим музыкальный инструмент, напоминающий арфу. Его лицо с пышной и округлой бородой, а также форма причёски и корона на голове напоминают характерные изобра-

жения царя Давида. На наш взгляд, именно этот рельеф наглядно демонстрирует действие закона рамки. Несмотря на богатую средневековую традицию, связанную с репрезентацией библейского царя, нам не известно ни одного примера изображения Давида с крыльями. Очевидно, что на рельефе Линкольнского собора он приобретает этот новый иконографический атрибут исключительно для того, чтобы вписаться в стройный визуальный ряд однотипных фигур и соблюсти таким образом композиционно-структурное единообразие в оформлении стен хора.

Второе требование формы, по Л. Рео, – это требование симметрии. И если следовать за ходом мысли французского исследователя, это требование исходит не столько от самой формы, сколько от субъекта, её воспринимающего. Он утверждает, что симметрия – это требование человеческого глаза и даже духа, обусловленное естественной потребностью человека организовать свой зрительный опыт в соответствии с собственной анатомией [Réau 1983, 91]. Подобные рассуждения демонстрируют тесное родство идей Л. Рео с постулатами Г. Вёльфлина, наставлявшего на зависимости опыта зрительного восприятия от телесного устройства реципиента [Вёльфлин 2011, 303–350]. Ещё более близкими по духу к идеям Л. Рео кажутся размышления немецкого историка и теоретика искусства Августа Шмарзова (1853–1936), обобщённые в его работе «Основные понятия искусствоведения» (1905). Согласно А. Шмарзову именно человек является центром, вокруг которого формируется вся система пластической репрезентации, а структура человеческого тела диктует три основных закона любого творчества: симметрию, пропорцию и ритм [Schmarsow 1905]. Несмотря на близость идей двух исследователей, видевших в основе искусства антропологическое начало, Л. Рео никогда не ссылается на своего немецкого коллегу, что может быть связано с неприятием немецкоязычной традиции как таковой в контексте антигерманских настроений в Европе в послевоенный период [Medvedkova 2022, 417].

Л. Рео выделяет в своей статье два типа симметрии: формальную и идеологическую. Для соблюдения формальной симметрии средневековые мастера подчинялись закону раздвоения (*la loi du dédoublement*) и закону чётных чисел (*la loi des nombres pairs*). Следуя первому закону, они нередко прибегали к дублированию того или иного персонажа: например, в сцене «Даниил во рву львином» на знаменитом раннехристианском саркофаге Юния Басса (IV в.) пророк Аввакум, принесший обед страждущему Даниилу (Дан 14:33–37), изображён дважды исключительно для того, чтобы добиться композиционной симметрии (ил. 4). В этом же примере мы видим изображения двух львов, в то время как в пророчестве Даниила упоминается о семи животных (Дан 14:32). Согласно представлениям Л. Рео, средневековые мастера не дословно следовали тексту, а выбирали то количество персонажей, которое было наиболее удобно изобразить, чтобы соблюсти требования зеркального соответствия фигур в композиции<sup>6</sup>.

Осевая симметрия могла распространяться не только на второстепенных персонажей вроде львов в случае с Даниилом, но и на главных героев тоже. Такое явление Л. Рео назвал законом чётных чисел [Réau 1983, 95]. Подчиняясь ему,

<sup>6</sup> По мнению Л. Рео, требования осевой симметрии повлияли и на иконографию отдельных существ средневекового бестиария, например, двуглавых орлов, а также сирен, которые приобрели два расширяющиеся по обе стороны от туловища хвоста [Réau 1983, 94].

средневековый художник или скульптор сознательно изображал такое количество персонажей, которое было кратно двум, чтобы равномерно разместить их по сторонам от центральной композиционной оси. Л. Рео утверждает, что в раннехристианском искусстве иногда изображали не трёх, а двух (или же четырёх) волхвов [Réau 1983, 95]. Мысль французского исследователя можно проиллюстрировать ещё одним интересным примером, найденным нами в Псалтири Корби (ок. 800, городская библиотека Амьена, Франция, MS 18C). На одной из страниц манускрипта (fol. 136 v) расположен фигурный инициал «М», который составлен из двух зеркально отражённых по отношению друг к другу женских фигур, примыкающих к центральной оси, формируемой изображением престола и возвышающегося над ним ангела<sup>7</sup> (ил. 5). Очевидно, что вся композиция иллюстрирует сцену Благовещения в уникальной иконографии, в которой присутствуют две Марии. Данный пример весьма убедительно демонстрирует, как «закон раздвоения» воздействует на иконографическую схему. Однако нужно иметь в виду, что приведённый памятник относится к довольно ранней средневековой традиции, характеризующейся смелыми экспериментами с формой и влиянием островной эстетики, весьма фривольно обращавшейся с фигуративными и даже антропоморфными элементами<sup>8</sup>.

Действие закона чётных чисел особенно ярко проявляется в скульптурных изображениях добродетелей, которых в христианской традиции насчитывается семь. Однако средневековые мастера нередко урезали их количество до шести или, наоборот, прибавляли восьмую фигуру, чтобы добиться кратности двум. В скульптурах порталов собора Нотр-Дам в Амьене можно видеть двенадцать фигур добродетелей в соответствии с двенадцатью квадрифолиями, расположенными под статуями апостолов на откосах центрального портала западного фасада. Уже Э. Маль в своей классической работе, посвящённой религиозному искусству XIII в. во Франции, продемонстрировал, что набор пороков и добродетелей на порталах готических соборов мог значительно варьироваться как по количеству, так и по составу [Mâle 1910, 123–160]. В каждом случае он определялся программой, разработанной теологом, но, так или иначе, и составитель программы, и скульптор, выполнявший работы, ориентировались на масштаб возводимой церкви и определённую структуру порталов с их неотъемлемыми архитектурными элементами: тимпан, архивольты, притолока, центральный столб портала, откосы, капители. Эта структура задавала определённый «шаблон», который скульптору предстояло заполнить сюжетами, иллюстрирующими ключевые догматы христианства. Выстроенная по принципам осевой симметрии, данная структура плохо соотносилась с нечётным количеством изображений, составляющих единую смысловую группу, например, с сакральным для средневековой нумерологической символики

<sup>7</sup> Инициал «М» является началом слова «Magnificat» во фразе «Magnificat anima mea Dominum...» в латинском переводе Евангелия от Луки (Лк 1:46).

<sup>8</sup> Закон раздвоения проявляется, по мнению Л. Рео, и в тяготении средневековых иконографов к тематическим панданам, особенно таким, где восстанавливается гендерный баланс [Réau 1983, 95]. Так, иконографические схемы, состоящие только из мужских фигур, с течением времени обязательно обретали женский эквивалент (пророки уравнивались с сивиллами, доблестные мужи – доблестными жёнами, и даже «Пляска смерти» в мужском исполнении обзавелась аналогичным вариантом с танцовщицами).

числом *три* (Троица, три волхва, три теологические добродетели) или числом *семь* («дни» истории мира, кардинальные и теологические добродетели вместе, таинства, дела милосердия, свободные искусства). Несмотря на то, что отдельные примеры Л. Рео дискурсивны<sup>9</sup>, выявленная им общая тенденция в формировании композиционной структуры церковных порталов в эпоху Средневековья кажется вполне убедительной.

Идеологическая симметрия проявляется в стремлении сопоставить сюжеты или персонажей, между которыми существует духовная связь [Réau 1983, 91]. Наиболее ярко она проявилась в традиции типологического согласования Ветхого и Нового Завета. В качестве примера Л. Рео приводит эмалевые пластины Клостернойбургского алтаря (1180-е, монастырь Клостернойбург, Вена). На одной из них изображено возвращение Моисея в Египет, однако детали композиции противоречат тексту Исхода, где говорится: «Моисей взял жену и сыновей, посадил их на осла и пустился в обратный путь в Египет, неся с собой Божий посох» (Исх 4:19–20). Вопреки тексту на пластине пророк сам едет на осле, в то время как его жена идёт пешком. В данном случае изменение иконографии было связано с необходимостью визуально согласовать ветхозаветный сюжет с первой сценой Страстного цикла – «Входом в Иерусалим», которая помещена рядом (ил. 6). Именно Моисей, как традиционная префигурация Христа, оказывается на осле.

Принцип идеологической симметрии тесно связан у Л. Рео с понятием иконографической контаминации (*contamination iconographique*), которая проявляется в заимствовании как отдельных деталей, так и целых композиционных схем у типологически родственных сюжетов [Réau 1983, 97]. Это явление можно наблюдать и в выше разобранный примере с Моисеем, однако Л. Рео иллюстрирует его целым рядом разнообразных памятников, одним из которых является рельеф «Бегство в Египет», созданной итальянским скульптором Бенедетто Антелами в Пармском баптистерии между 1196 и 1214 гг. Кроме Иосифа, Марии и Младенца в изображённом сюжете участвуют ангел и две помощницы святого семейства, одна из которых несёт пару голубей или горлиц. Очевидно, что две птицы в руках служанки – это деталь, заимствованная из иконографии «Принесение во храм». Так два хронологически близких евангельских сюжета сближаются друг с другом и на визуальном уровне. Л. Рео также именует это явление типологической ассимиляцией (*assimilation typologique*), либо типологической симметрией (*symétrie typologique*) [Réau 1983, 97–98].

Особое место в примерах Л. Рео занимают иллюстрации из популярного в позднем Средневековье сборника «Зерцало человеческого спасения» (*Speculum Humanae Salvationis*), организованного по принципу типологического сопоставления ветхозаветных и евангельских сюжетов. Именно в них иконографическая контаминация проявляется наиболее последовательно. На миниатюре одной из подобных рукописей, датированной первой третью XV в., изображены три хра-

<sup>9</sup> Л. Рео считает, что группа из пяти персонажей тоже может быть отнесена к «неудобной» для изображения на портале, упоминая в этом контексте разумных и неразумных дев [Réau 1983, 95]. Однако, на наш взгляд, это далеко не всегда так, ведь на порталах готических соборов обе группы традиционно присутствуют в ситуации противопоставления, образуя в совокупности кратную двум сумму из десяти фигур; самый очевидный пример происходит из Магдебургского собора (Германия, сер. XIII в.).

бреца, доставившие воду из Вифлеемского источника царю Давиду (2 Цар 23:16). По своему расположению они практически полностью повторяют фигуры волхвов, помещённых на соседней странице (ил. 7–8).

В своих размышлениях об иконографической контаминации Л. Рео стремится продвинуться дальше проблематики, связанной с традицией иллюстрирования «Зеркала» и подобных типологий. Рассуждая о появлении в конце XIV в. новой концепции Рождества, где Мария изображается босой и молящейся на коленях перед лежащим на земле Младенцем, французский исследователь считает недостаточным свести возникновение этой иконографии исключительно к визионерскому тексту Бригитты Шведской или «Медитациям» Псевдо-Бонавентуры [Réau 1983, 98]. Л. Рео стремится продемонстрировать, что на структурном уровне композиция Рождества восходит к сюжету о чудесном видении Моисею нескороющего куста, когда Ангел Господень сказал ему: «Сними обувь твою, ибо место, на котором ты стоишь, есть земля святая» (Исх 3:1–8). Традиция отождествления Неопалимой Купины с девственным зачатием и девственным рождением имеет богатую историю<sup>10</sup>. Но важно именно то, что Мария в видении Бригитты повторяет действия Моисея перед горящим кустом: она снимает обувь, а также созерцает Младенца, от Которого «исходил несказанный свет и блеск», что вызывает прямые ассоциации с тем пламенем, из которого с Моисеем говорил Ангел Господень. Л. Рео стремится доказать, что происхождение нового типа «Рождества» в конце XIV в. на самом деле было обусловлено тем, что он называет контаминацией иконографических тем – то есть «перенесением» отдельных структурных элементов сюжета о видении Моисеем Неопалимой купины на образ Рождества, возникший в видении средневекового мистика во время чтения библейских текстов, медитативных практик, а также, вероятно, при созерцании известных Бригитте изображений Моисея у нескороющего куста. Ещё одним источником для новой иконографии могли послужить композиции «Поклонение волхвов», где также присутствует мотив преклонения коленей перед Младенцем [Réau 1983, 99]. И хотя сам Л. Рео не подкрепляет данные рассуждения конкретными примерами, они легко находятся среди многочисленных памятников средневекового искусства: проиллюстрируем их миниатюрами из Кентерберийской псалтири XIII в. и часослова конца XIV в. (ил. 9–10).

Выявление композиционно-структурных параллелей между отдельными сюжетами христианской истории ценно не только тем, что оно демонстрирует один из путей появления новых иконографических схем в средневековом искусстве. Формальное сближение тех или иных изображений было призвано подчеркнуть символические связи между ними. Так, появление в XI в. иконографии Воскресения с вертикально стоящим во гробе Христом было инспирировано аналогичными по композиции изображениями всеобщего воскрешения в сценах «Страшного суда», где мёртвые подобным же образом выходят из своих саркофагов [Réau 1983, 99]. Визуальная связь сюжетов через формальные и композиционные аспекты подчеркивала идею о том, что одно событие (Воскресение Христово) гарантирует другие (воскрешение мёртвых на Страшном суде).

<sup>10</sup> См. подробнее раздел 7.1 («Неопалимая купина») в курсе А. В. Пожидаевой «Иконография Ветхого Завета»: <https://magisteria.ru/old-testament-iconography/burning-bush>.

Следующим этапом развития данной иконографии станет изображение парящего над гробом Христа, которое, в свою очередь, сформируется под влиянием сюжета «Вознесение» или «Преображение» [Réau 1983, 100].

Заключительную часть своих рассуждений Л. Рео посвящает проблеме исчезновения иконографических тем, которое может быть обусловлено двумя причинами; первая из них – объективная: официальный церковный запрет на изображение того или иного сюжета, а вторая – сугубо эстетическая. По мнению Л. Рео, малопривлекательными для средневековых художников являлись некоторые действия, которые совершали герои: например, падение ниц Иисуса Навина перед архангелом Михаилом (Нав 5:14), которое часто заменялось простым поклоном или коленопреклонением [Réau 1983, 101]. Однако для сохранения объективности отметим, что в традиции визуальной репрезентации этой сцены существуют варианты, довольно близко следующие тексту (в особенности, в византийской традиции), в которых библейский герой изображается падающим на землю (например, свиток Иисуса Навина, нач. X в., Ватиканская библиотека).

Среди эстетических причин Л. Рео отдельно выделяет принцип «естественного отбора» (*sélection naturelle*) или, как он его ещё называет, «устранения двойников» (*élimination des doubles*), когда один сюжет вытесняет другой по причине визуальной похожести [Réau 1983, 101–102]. Среди наиболее убедительных примеров, которые приводит французский исследователь, можно выделить сцену из детства Марии, когда она, будучи воспитанницей в храме, получала пищу от посещавшего её ангела. Очевидная структурная близость этого сюжета к «Благовещению» сделала его непопулярным у средневековых художников, равно как и сюжет предсмертного Благовещения. Иными словами, потребность в визуальной ясности евангельского повествования и стремление избежать путаницы сюжетов привело к практически полному забвению некоторых эпизодов, описанных в авторитетных текстах. Однако следует пояснить, что Л. Рео, говоря об уничтожении двойников, имеет в виду длинные повествовательные циклы с последовательным развитием событий, относящихся к некой единой сюжетной линии, в то время как в специфических средневековых типологиях, таких как морализирующие библии, а также «Зерцала», в основе которых лежал принцип сопоставления Нового и Ветхого Завета, можно наблюдать противоположную тенденцию визуального уподобления типологически связанных друг с другом изображений.

Последнее понятие, которое вводит Л. Рео, – это «феномен выживания» (*phénomènes de survivance*) [Réau 1983, 103]. Под ним он подразумевает композиционно-структурные схемы, которые были выработаны в Средневековье, но продолжили своё существование в искусстве Нового времени. Они настолько прочно вошли в сознание художников, что стали использоваться практически бессознательно, даже в сюжетах, не имеющих отношения к христианской истории: например, А.-Ж. Гро в картине «Бонапарт, посещающий жертв чумы в Яффе 11 марта 1799 года» (1804, Париж, Лувр) апеллировал к традиции изображения «Воскрешения Лазаря». Можно сказать, что в заключительной части своей статьи французский учёный подошёл к проблеме миграции образов, а точнее – миграции композиционных схем, приобретших в западноевропейской визуальной культуре своего рода архетипический характер.

Подытоживая вышеизложенное, можно утверждать, что Луи Рео уже в начале 50-х гг. XX века предпринял весьма амбициозную попытку выйти за пределы традиционной иконографии, рассматривающей средневековые изображения в непосредственной связи с письменными источниками. Французский исследователь был убеждён в том, что памятник искусства самодостаточен и устроен в соответствии с собственной логикой, которая далеко не всегда сопоставима с текстами. В этом отношении Л. Рео принадлежал к тому «лагерю» французских искусствоведов, голос которых был заглушён успехом иконографической школы Эмиля Мала и достижениями парижской школы Хартий. Среди тех, кто разделял позицию Л. Рео, можно упомянуть ныне почти забытого историка искусства Луи Ургика (1875–1944), считавшего анализ визуальных качеств произведения искусства приоритетным по отношению к сведениям, почерпнутым из документов и текстов [Hourticq 1914, 22, 29–30]. Схожих взглядов придерживался адепт интуитивного метода в истории искусства Эли Фор (1873–1937), подход которого, однако, отличался выраженной эмоциональностью [Gauche 1922].

Рассуждения Л. Рео о форме и её влиянии на иконографию средневекового искусства, тем не менее, не могут быть восприняты как целостная, фундаментально разработанная и абсолютно оригинальная концепция. Очевидно, что некоторые идеи французского исследователя сформировались под прямым воздействием его старших коллег. Так, Анри Фосийон в своей работе о средневековой скульптуре уже использовал понятие «закон рамки», он же подчёркивал важную роль материала и техники в анализе пластических искусств, а также писал об особой поэтике форм, которую не может объяснить иконография [Focillon 1931]. Что касается предпринятой Л. Рео попытки связать иконографию со зрительным опытом человека, то она, к сожалению, не получила в его размышлениях полноценного развития. Можно предположить, что интерес к проблемам восприятия искусства возник у французского учёного под влиянием теории гештальта, активно развивавшейся в первые десятилетия XX в. в Германии и Австрии. Уже буквально через несколько лет после публикации статьи Л. Рео увидит свет фундаментальное исследование американского исследователя немецкого происхождения Рудольфа Арнхейма (1904–2007), где теория композиции и формообразования в искусстве будет рассмотрена через призму психологии восприятия [Arnheim 1954]<sup>11</sup>.

Удивляет то, что в своих рассуждениях Л. Рео полностью игнорирует проблему стиля, избегая даже употребления этого понятия. Композиционная структура изображения существует у него как некая объективная данность, не подчиняющаяся стилевым законам. Иконографию он ставит в зависимость от формальной организации изображений на плоскости, но и здесь, как кажется, упускает из виду важную проблему взаимодействия формы и пространства, которая является краеугольным камнем в концепциях формалистов. Л. Рео остаётся в стороне от того насыщенного дискурса, в котором участвовали его выдающиеся коллеги-современники: не только А. Фосийон с его понятиями «пространства-среды» и «пространства-предела», но и продолжатели традиций венской школы, такие как Отто Пэхт (1902–1988) и Мейер Шапиро (1904–1996). В этом контексте нельзя

<sup>11</sup> Вряд ли Р. Арнхейм был знаком с идеями Л. Рео, скорее, речь идёт не о прямом влиянии одного на другого, а о тенденции к расширению методологических основ искусствознания в середине XX века.

не упомянуть и Эрвина Панофского, который также воспринял идеи венской школы (прежде всего, его ярчайших представителей А. Ригля и М. Дворжака). В своей ранней работе, посвящённой средневековой скульптуре, он ввёл понятие «стиль массы» (*Stil der Masse*), главной характеристикой которого является соотношение пластики и пространства [Panofsky 1924]. Л. Рео, безусловно, был знаком с традициями венского искусствознания, тем не менее, концептуальная теория А. Ригля, очевидно, показалась ему слишком абстрактной, а дворжаковская формула «история искусства как история духа» таила в себе опасность смещения исследовательского фокуса с анализа формальных качеств произведения на контекст и историю идей. Возможно, по этой причине Л. Рео остался равнодушным к иконологическим штудиям и, в целом, к проблемам глубокой интерпретации содержания произведений искусства.

Сегодня тезисы, высказанные Л. Рео, могут быть предметом дискуссии. Многие из предпринятых им обобщений нуждаются в конкретизации, основанной на широком сравнительном анализе средневековых памятников. Наиболее уязвимыми для критики, на наш взгляд, являются его рассуждения о «естественном отборе», который происходит при исчезновении отдельных иконографий. Примеры, упомянутые Л. Рео, часто носят очень избирательный характер и не всегда отражают всего разнообразия иконографических вариантов, встречающихся в памятниках средневекового искусства. Однако всё это не отменяет того факта, что Л. Рео был блестящим эрудитом, знатоком и, как отмечали его ученики, подлинным дипломатом [Pariset 1962, 244]. Это последнее качество, как кажется, упоминается неслучайно. Несмотря на то, что Л. Рео рассуждает об иконографическом методе с позиций критики Эмиля Маля, он остаётся предельно сдержанным и аккуратным в своих суждениях. Стиль его повествования лишён полемического пафоса и слишком эмоциональных высказываний, формулировки обладают кристальной ясностью, а текст великолепно структурирован. Л. Рео далёк от искусственного абстрагирования своих идей, доказательной базой для него служат не теоретические выкладки, приправленные красивыми и витиеватыми формулировками, а скрупулёзно подобранные памятники и наглядные понятные примеры. Л. Рео пытается предложить даже не альтернативную, а дополнительную «оптику» в исследовании средневековой иконографии: показать, что желание обосновать каждую иконографическую особенность памятника через тексты не всегда бывает плодотворной. Кроме этого, он настаивает на том, что исследование иконографии изображения не может быть оторвано от рассмотрения структуры памятника, частью которого это изображение является. И эта мысль, сформулированная им просто и даже до обидного односложно, пусть и не была, по сути, новаторской, но сама по себе имеет большую ценность.

Л. Рео остался приверженцем энциклопедического знания. Многое из того, что он лишь наметил в своих рассуждениях, разовьют представители более молодого поколения исследователей (пусть и не под его прямым влиянием). Так, например, Ян Бялостоцкий углубится в проблему взаимоотношения стиля и иконографии, а также покажет, как «выживали» созданные средневековыми мастерами иконографические схемы вне сюжетов Священной истории [Bialostocki 1966]. Возможности структурного подхода к анализу средневековых произведений блестяще реализует Отто Пэخت в своем исследовании книжной миниатюры, в кото-

ром он убедительно продемонстрирует, как изменение самого «способа видеть» влечёт за собой новые принципы формальной организации плоскости рукописного листа и толкает художника к иконографическим новшествам [Pächt 1986, 173–205]. Проиллюстрировать это можно довольно редкой миниатюрой, обнаруженной нами на одной из страниц нидерландского часослова конца XV в. (ил. 11). В нижний сегмент украшающей страницу иллюзионистической рамки вписана сцена «Взятие Христа под стражу». Для того чтобы уместить довольно сложную многофигурную композицию в ограниченное по форме и размеру пространство, художнику пришлось применить нестандартное решение: Христос, которого связывают солдаты, падает на землю и оказывается фактически в горизонтальном положении. Традиционная иконография этого сюжета, равно как и евангельские тексты, описывающие это событие, не предполагает такого расположения фигуры Христа. Очевидно, что в данном случае желание добиться яркого иллюзионистического эффекта с будто бы парящей над живописной плоскостью листа рамки с текстом победило строгие иконографические каноны в репрезентации одного из самых драматичных эпизодов Страстного цикла.

Структурный метод анализа средневековых изображений, апробированный отчасти Л. Рео, будет переживать феноменальный успех в 1980-е гг. и окажется весьма плодотворным. Примером тому служит работа Жана-Клода Бонна, посвящённая тимпану собора Сент-Фуа в Конке [Вопле 1985]. В ней французский учёный фокусируется на архитектурно-пространственной композиции памятника и формирующих его элементах. Он обращает внимание на такие понятия, как поле, фон, рамка, а также выделяет важные визуальные направляющие в конфигурации тимпана (верх и низ, центр и периферия, вертикальная и горизонтальная оси и др.). Для Бонна *месторасположение* каждого изображения в структуре целого имеет определённый смысл. Воздействие на зрителя осуществляется не только через содержание, но и через визуальные связи, которые устанавливаются между персонажами, сюжетами и даже самыми, на первый взгляд, незначительными деталями. Подобный способ интерпретации памятника перерастает рамки структурного анализа и приближается к структурно-семиотическому подходу [Чуворкина 2014]. Жером Баше, коллега и последователь Ж.-К. Бонна, называет его метод синтаксическим анализом [Baschet 1985, 137–139].

Проведённый в данной статье критический анализ ключевых идей Л. Рео, связанных с проблемой формы в изучении иконографии средневекового искусства, показал, что научные достижения французского исследователя отнюдь не исчерпываются его исключительной способностью к систематизации больших массивов информации и памятников. Кроме этого, сама попытка углубиться в его концепцию формы была необходима для того, чтобы восстановить некоторую объективную картину развития подходов к иконографическому методу во французском искусствознании. Существует убеждение, что полемика Рео с Малем сделала его в определённом смысле фигурой нон-грата для Жермена Базена [Hourihane 2017, 166]. В своей знаменитой книге «История истории искусства от Вазари до наших дней», ставшей для многих своего рода путеводителем по методологии искусствоведческих исследований, Ж. Базен несколько раз упоминает Л. Рео (хотя иногда и с некоторым сарказмом), воспринимая его главным образом как полигота и энциклопедиста, специалиста в области изучения французских влияний

на зарубежные страны, но не предпринимая попытки существенно углубиться в специфику его иконографического подхода [Базен 1994, 294, 301, 377–378].

Между тем, фундаментальная идея Л. Рео о необходимости смотреть на любое средневековое изображение не только как на комментарий к тексту, а как на неотъемлемую часть большой визуальной структуры, организованной в соответствии с определёнными законами, сохраняет актуальность и в контексте современных тенденций развития иконографического метода. Французский историк Жером Баше утверждает, что для того, чтобы понять средневековое изображение недостаточно обратиться к текстам, инспирировавшим его появление, так как образ (*image*) – это не только сообщение, которое учит или передаёт информацию, это ещё и объект (*objet*), вовлечённый в социальную практику и наделённый способностью воздействия (*efficacité*) [Baschet 2008, 31]. Опираясь в своих работах понятием «образ-объект» (*image-objet*), он стремится подчеркнуть совокупность неразделимых аспектов, определяющих природу средневекового памятника: это и материал, из которого он создан, и место конкретного изображения в большой визуальной структуре, частью которого оно является, а также вовлечённость того или иного произведения в конкретные социальные практики и определённое ритуальное пространство, его связь с подобными ему предметами и т. д. [Baschet 2008, 33–39].

Перенесение акцента на проблему функционирования образа-объекта является смелым шагом к расширению границ традиционного иконографического метода. Такая тенденция особенно заметна в работах исследователей, связанных, как и сам Ж. Баше, с Высшей школой социальных наук в Париже (EHESS), активно внедряющей междисциплинарные и культурологические подходы в гуманитарную науку. Заимствование методологического инструментария из смежных областей, подталкиваемое желанием комплексного осмысления памятника и стремлением познать его *истинный смысл*, может привести к тому, что сам памятник с присущим ему уникальным формальным языком окажется в стороне, став побочным продуктом широкого историко-культурного, социального и иных контекстов. Убеждённость Л. Рео в том, что формальный язык произведения искусства имеет приоритетное значение по отношению ко всеми остальными его характеристиками, на наш взгляд, не теряет актуальности и сегодня, особенно в условиях нарастающей популярности междисциплинарных исследований.

### Библиография

- Базен 1994 – Базен Ж. История истории искусства от Вазари до наших дней / Пер. с фр. К. А. Чекалова. Москва, 1994.
- Вельфлин 2011 – Вельфлин Г. Прологомены к психологии архитектуры / Пер. с нем. С. С. Ванеяна // Архитектура – язык, история, теория. Сборник переводов. Ч. 2. Москва, 2011. С. 303–350.
- Дворжак 2001 – Дворжак М. История искусства как история духа / Пер. с нем. А. А. Сидорова и др. Санкт-Петербург, 2001.
- Чуворкина 2014 – Чуворкина О. А. Пути обновления иконографического анализа в трудах представителей школы «Анналов» в 1980–2010-е годы // Художественная культура. 2014. № 2 (11). URL: <https://artculturestudies.sias.ru/2014-2/istoriya-i-sovremennost/3628.html> (дата обращения: 06.08.2025).

- Alpatov 1960 – Alpatov M. L'art russe vu par la critique française. *Cahiers du Monde Russe et Soviétique*. 1960. Vol. 1. 2. Pp. 285–306.
- Aubert 1961 – Aubert M. Louis Réau (1881–1961). *Bulletin Monumental*. 1961. Vol. 119. 3. Pp. 243–244.
- Baschet 1985 – Baschet J. Jean-Claude Bonne, L'art roman de face et de profil. Le tympan de Conques. *Médiévales*. 1985. 9. Pp. 136–140.
- Baschet 2008 – Baschet J. L'iconographie médiévale. Paris, 2008.
- Bialostocki 1966 – Bialostocki J. Stil und Ikonographie. Studien zur Kunstwissenschaft. Dresden, 1966.
- Bonne 1985 – Bonne J.-C. L'Art roman de face et de profil: le tympan de Conques. Paris, 1985.
- Bréhier 1918 – Bréhier L. L'art chrétien, son développement iconographique des origines à nos jours. Paris, 1918.
- Cornu 1962 – Cornu A. Notice sur la vie et les travaux de Louis Réau (1881–1961) lue à l'occasion de son installation comme membre libre. Paris, 1962.
- Damiron 1961 – Damiron S. L. Réau (1881–1961): bibliographie de ses travaux (1902–1961). *Bulletin de la Société de l'histoire de l'art français*. 1961. Pp. 227–282.
- Deshoulières 1918 – Deshoulières F. L'Art chrétien: son développement iconographique des origines à nos jours, par Louis Bréhier. *Bulletin Monumental*. 1918. Vol. 78. Pp. 428–430.
- Ducci 2021 – Ducci A. Henri Focillon en son temps. La liberté des forms. Strasbourg, 2021.
- Faure 1922 – Faure É. Histoire de l'art. Vol. 2. Art medieval. Paris, 1922.
- Focillon 1931 – Focillon H. L'art des sculpteurs romans, recherches sur l'histoire des formes. Paris, 1931.
- Grabar 1936 – Grabar A. L'empereur dans l'art byzantin: recherches sur l'art officiel de l'empire d'Orient. Paris, 1936.
- Hourihane 2017 – The Routledge companion to Medieval iconography. Ed. by C. Hourihane London, New York, 2017.
- Hourticq 1914 – Hourticq L. De la méthode en histoire de l'art. *Revue de synthèse historique*. 1914. Vol. XXVIII-1. 82. Pp. 19–44.
- Mâle 1910 – Mâle E. L'art religieux du XIIIe siècle en France: étude sur l'iconographie du moyen age et sur ses sources d'inspiration. Paris, 1910.
- Medvedkova 2002 – Medvedkova O. “Scientifique” ou “intellectual”? Louis Réau et la création de l'Institut français de Saint-Petersbourg. *Cahiers du Monde Russe*. 2002. Vol. 43. 2–3. Pp. 411–422.
- Medvedkova 2020 – Medvedkova O. The invention of the “expansion of French art” by Louis Réau. *Encyclopédie d'histoire numérique de l'Europe*. URL: <https://ehne.fr/en/node/12365> (дата обращения: 06.08.2025).
- Pächt 1986 – Pächt O. Book illumination in the Middle Ages: an introduction. London, 1986.
- Panofsky 1924 – Panofsky E. Die deutsche Plastik des elften bis dreizehnten Jahrhunderts. Vol. 1–2. München, 1924.
- Pariset 1962 – Pariset F.-G. Louis Réau: le professeur. *Bulletin de la Société d'histoire de l'Art français*. 1962. Pp. 243–245.
- Réau 1925 – Réau L. Les relations artistiques entre la France et la Russie. *Mélanges publiés en l'honneur de M. Paul Boyer*. 1925. P. 118.
- Réau 1951 – Réau L. L'influence de la forme sur l'iconographie dans l'art médiéval. *Journal de psychologie normale et pathologique*. 1951. XLIV. Pp. 85–105.
- Réau 1955–1959 – Réau L. Iconographie de l'art chrétien. Vol. 1–3. Paris, 1955–1959.
- Réau 1983 – Réau L. Iconographie de l'art chrétien. Vol. 1–3. New York, 1983.
- Schlumberger 1918 – Schlumberger G. Louis Bréhier, L'art chrétien et son développement iconographique des origines à nos jours, 1918. *Revue des Études Anciennes*. 1918. Vol. 20. 1. P. 65.

Schmarsow 1905 – Schmarsow A. Grundbegriffe der Kunstwissenschaft: am Übergang vom Altertum zum Mittelalter kritisch erörtert und in systematischem Zusammenhange dargestellt. Leipzig, 1905.

### References

- Alpatov 1960 – Alpatov M. L'art russe vu par la critique française. *Cahiers du Monde Russe et Soviétique*. 1960. Vol. 1. 2. Pp. 285–306.
- Aubert 1961 – Aubert M. Louis Réau (1881–1961). *Bulletin Monumental*. 1961. Vol. 119. 3. Pp. 243–244.
- Baschet 1985 – Baschet J. Jean-Claude Bonne, L'art roman de face et de profil. Le tympan de Conques. *Médiévales*. 1985. 9. Pp. 136–140.
- Baschet 2008 – Baschet J. L'iconographie médiévale. Paris, 2008.
- Bazin 1994 – Bazin G. L'Histoire de l'art de la préhistoire à nos jours. Transl. into Russian by K. A. Chekalov. Moscow, 1994.
- Bialostocki 1966 – Bialostocki J. Stil und Ikonographie. Studien zur Kunstwissenschaft. Dresden, 1966.
- Bonne 1985 – Bonne J.-C. L'Art roman de face et de profil: le tympan de Conques. Paris, 1985.
- Bréhier 1918 – Bréhier L. L'art chrétien, son développement iconographique des origines à nos jours. Paris, 1918.
- Chuvorkina 2014 – Chuvorkina O. A. Ways of updating iconographic analysis in the works of representatives of the Annals school in the 1980s and 2010s. *Art & Culture Studies*. 2014. 2 (11). URL: <https://artculturestudies.sias.ru/2014-2/istoriya-i-sovremennost/3628.html> (accessed: 06.08.2025). In Russian.
- Cornu 1962 – Cornu A. Notice sur la vie et les travaux de Louis Réau (1881–1961) lue à l'occasion de son installation comme membre libre. Paris, 1962.
- Damiron 1961 – Damiron S. L. Réau (1881–1961): bibliographie de ses travaux (1902–1961). *Bulletin de la Société de l'histoire de l'art français*. 1961. Pp. 227–282.
- Deshoulières 1918 – Deshoulières F. L'Art chrétien: son développement iconographique des origines à nos jours, par Louis Bréhier. *Bulletin Monumental*. 1918. Vol. 78. Pp. 428–430.
- Ducci 2021 – Ducci A. Henri Focillon en son temps. La liberté des forms. Strasbourg, 2021.
- Dvořák 2001 – Dvořák M. Kunstgeschichte als Geistesgeschichte: Studien zur abendländischen Kunstentwicklung. Transl. into Russian by A. A. Sidorov et al. St. Petersburg, 2001.
- Faure 1922 – Faure É. Histoire de l'art. Vol. 2. Art medieval. Paris, 1922.
- Focillon 1931 – Focillon H. L'art des sculpteurs romans, recherches sur l'histoire des formes. Paris, 1931.
- Grabar 1936 – Grabar A. L'empereur dans l'art byzantin: recherches sur l'art officiel de l'empire d'Orient. Paris, 1936.
- Hourihane 2017 – The Routledge companion to Medieval iconography. Ed. by C. Hourihane London, New York, 2017.
- Hourticq 1914 – Hourticq L. De la méthode en histoire de l'art. *Revue de synthèse historique*. 1914. Vol. XXVIII-1. 82. Pp. 19–44.
- Mâle 1910 – Mâle E. L'art religieux du XIIIe siècle en France: étude sur l'iconographie du moyen age et sur ses sources d'inspiration. Paris, 1910.
- Medvedkova 2002 – Medvedkova O. "Scientifique" ou "intellectual"? Louis Réau et la création de l'Institut français de Saint-Petersbourg. *Cahiers du Monde Russe*. 2002. Vol. 43. 2–3. Pp. 411–422.
- Medvedkova 2020 – Medvedkova O. The invention of the "expansion of French art" by Louis Réau. *Encyclopédie d'histoire numérique de l'Europe*. URL: <https://ehne.fr/en/node/12365> (accessed: 06.08.2025).

- Pächt 1986 – Pächt O. Book illumination in the Middle Ages: an introduction. London, 1986.
- Panofsky 1924 – Panofsky E. Die deutsche Plastik des elften bis dreizehnten Jahrhunderts. Vol. 1–2. München, 1924.
- Pariset 1962 – Pariset F.-G. Louis Réau: le professeur. *Bulletin de la Société d'histoire de l'Art français*. 1962. Pp. 243–245.
- Réau 1925 – Réau L. Les relations artistiques entre la France et la Russie. *Mélanges publiés en l'honneur de M. Paul Boyer*. 1925. P. 118.
- Réau 1951 – Réau L. L'influence de la forme sur l'iconographie dans l'art médiéval. *Journal de psychologie normale et pathologique*. 1951. XLIV. Pp. 85–105.
- Réau 1955–1959 – Réau L. Iconographie de l'art chrétien. Vol. 1–3. Paris, 1955–1959.
- Réau 1983 – Réau L. Iconographie de l'art chrétien. Vol. 1–3. New York, 1983.
- Schlumberger 1918 – Schlumberger G. Louis Bréhier, l'art chrétien et son développement iconographique des origines à nos jours, 1918. *Revue des Études Anciennes*. 1918. Vol. 20. 1. P. 65.
- Schmarsow 1905 – Schmarsow A. Grundbegriffe der Kunstwissenschaft: am Übergang vom Altertum zum Mittelalter kritisch erörtert und in systematischem Zusammenhange dargestellt. Leipzig, 1905.
- Woelfflin 2011 – Woelfflin G. Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur. Transl. into Russian by S. S. Vaneian. *Architecture – Language, History, Theory. Collection of Translations. Part 2*. Moscow, 2011. Pp. 303–350.

### Информация об авторе

Вероника Алексеевна Салтыкова  
кандидат искусствоведения,  
доцент Школы исторических наук Факультета гуманитарных наук  
Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики»  
Российская Федерация, 105066, Москва, ул. Старая Басманная, 21/4, стр. 3  
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9449-7182>  
e-mail: vsaltykova@hse.ru

### Information about the author

Veronica A. Saltykova  
Cand. Sci. (Art History),  
Associate Professor of School of History, Faculty of Humanities  
National Research University “Higher School of Economics”  
Bld. 3., 21/4, Staraya Basmannaya St., Moscow, 105066, Russian Federation  
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9449-7182>  
E-mail: vsaltykova@hse.ru

### Конфликт интересов

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

### Conflict of interests

The author declares no conflict of interests.

Материал поступил в редакцию / Received 08.08.2025

Принят к публикации / Accepted 19.04.2026

### Список иллюстраций

Ил. 1. Исцеление паралитика. Фрагмент мозаичного декора базилики Сант-Аполлинаре-Нуово в Равенне, VI в. Италия.

Ил. 2. Крещение. Фрагмент тимпанной композиции южного портала базилики Нотр-Дам-дю-Пор в Клермон-Ферране, 1130–1190-е. Овернь, Франция.

Ил. 3. Ангел (царь Давид). Рельеф «Ангельского хора» Линкольнского собора, 1256–1280. Англия.

Ил. 4. Даниил во рву львином. Фрагмент скульптурного декора саркофага Юния Басса. IV в. Сокровищница собора Святого Петра, Рим, Италия.

Ил. 5. Инициал «М» со сценой Благовещения. Псалтирь Корби (MS 18 C, fol. 136 v). Ок. 800. Городская библиотека Амьена, Франция.

Ил. 6. Возвращение Моисея в Египет, Вход Господень в Иерусалим. Фрагменты Клостернойбургского алтаря. 1180-е. Монастырь Клостернойбург, Вена, Австрия.

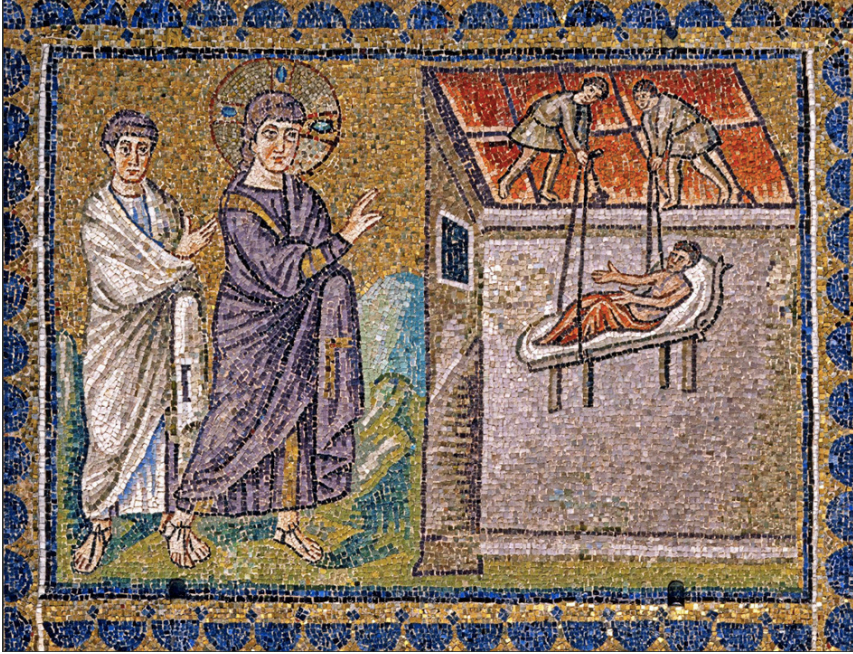
Ил. 7. Три храбреца, доставившие воду из Вифлеемского источника царю Давиду. Миниатюра из рукописи «Зерцало человеческого спасения» (GKS 79 2°, f. 31 v). Германия. Ок. 1430. Королевская библиотека Дании, Копенгаген.

Ил. 8. Поклонение волхвов. Миниатюра из рукописи «Зерцало человеческого спасения» (GKS 79 2°, f. 30 v). Германия. Ок. 1430. Королевская библиотека Дании, Копенгаген.

Ил. 9. Видение Неопалимой Купины пророком Моисеем. Миниатюра Кентерберийской Псалтири (MS Latin 8846, fol. 144 v). Англия. XIII в. Национальная библиотека Франции, Париж.

Ил. 10. Рождество Христово. Миниатюра часослова (V H 36, fol. 41 v). Богемия. 1390–1395. Библиотека национального музея, Прага, Чехия.

Ил. 11. Взятие Христа под стражу. Миниатюра часослова (MS 7, f. 14 r). Нидерланды (Брюгге). 1484–1529. Сиракузские университетские библиотеки, Италия.



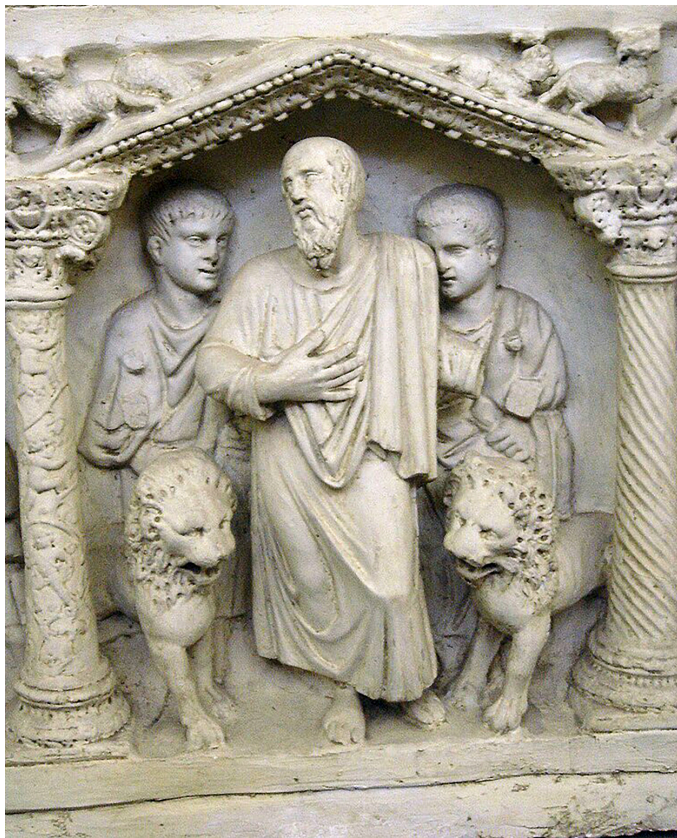
Ил. 1



Ил. 2



Ил. 3



Ил. 4



Ил. 5



Ил. 6



Ил. 7



Ил. 8



Ил. 9



Ил. 10



Ил. 11