

УДК: 7.033.4(44)

ББК: 85.143 (3)

А43

DOI: 10.18688/aa199-4-49

Е. В. Рикота

Вариативность интерпретаций иконографической программы монументальной живописной декорации крипты церкви Святого Николая в Таване

Данная публикация посвящена возможным новым методам интерпретации иконографической программы одного из самых известных памятников монументальной живописи романского времени — декорации крипты церкви Св. Николая в Таване (Франция)¹ — ансамбля, с одной стороны, имеющего, длительную историю изучения, а с другой, — требующего современного научного переосмысления накопленного знания. Сложность толкования живописной программы крипты заключается в том, что она построена по принципу, отличному от привычного линейного нарратива, а составляющие её образы, как все по отдельности, так и на уровне их объединения в группы, имеют специфические особенности или иконографические несоответствия, что делает их скорее экспонатами кунсткамеры, чем музея истории искусств. Что это — ошибка художника или намеренный замысел — наверное, ответить сейчас невозможно. Остаётся лишь, вооружившись современными методами искусствознания, применёнными к другим памятникам и другим эпохам, попробовать найти иные пути решения этой задачи.

Отсутствие каких-либо архивных данных, невозможность подбора стилистических аналогий, необычность программы, не вписывающейся ни в один текстуальный контекст, редкие иконографические схемы — всё это не позволяет определить чёткие границы времени создания фресковой декорации. Эта живопись могла быть как опережающей тенденции своего времени, так и отстающей. И всё же превалирующее мнение — первая половина [20, р. 117; 33, р. 398] — середина XII в. [18, р. 141; 22, р. 14; 38, р. 692–693]. Невозможность разгадать загадку большинства иконографических композиций и программы в целом во многом связана и с незавершённостью ансамбля, утратами, накопившимися за его многовековую историю, а также с неустановленным назначением архитектурного объёма нижней церкви (*lieu rituel*). Именно эти факторы привлекали и привлекают внимание исследователей к этому памятнику с момента пер-

¹ Таван — небольшая сельская коммуна, расположенная в департаменте Эндр и Луара, на полпути между Туром и Пуатье, в долине реки Вьенна (кантон Л'Иль-Бушар). Церковь Св. Николая является приходской. Вероятно, её строительство было связано с фундаментальными работами по реконструкции в последней трети XI в. соседней монастырской церкви (ныне разрушенной), посвящённой Богородице, принадлежавшей аббатству Мармутье.

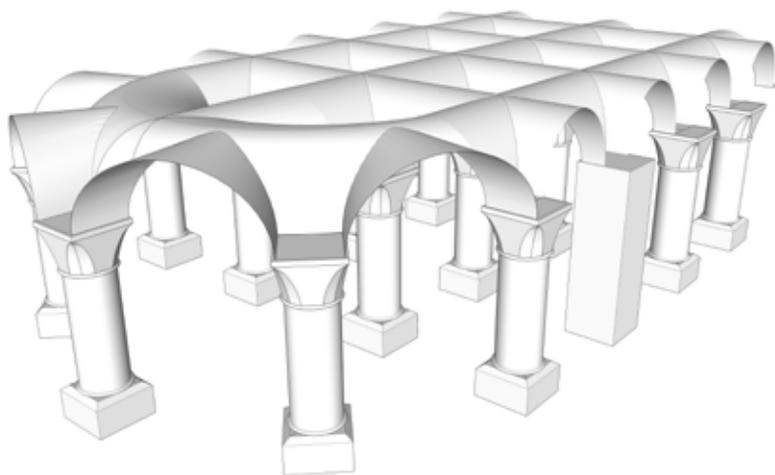


Рис. 1. Крипта церкви Св. Николая в Таване, Франция. Середина XII в. Вид с северо-востока. Схема Е. В. Рикоты

вого научного упоминания в 1862 г. [29] — о нём написали все историки искусства, в чью сферу научных интересов так или иначе входил феномен романской монументальной живописи [36; 24; 38; 20; 30; 31; 18; 35; 14; 19; 33; 28]. Формат данной публикации не позволяет рассмотреть все аспекты специфики памятника, не связанные с интерпретацией иконографической программы крипты, — заинтересованному читателю предлагаем обратиться к программной статье 2000 г. Эрика Палаццо «Живопись крипты Тавана. Постановка вопроса и перспективы исследований» [33]. В ней автор подводит итог предыдущих исследований и рекомендует ограничить горизонты последующего изучения памятника исключительно интерпретацией отдельных композиций, последовав примеру Э. Тубер, определившей сюжет сцены с месяцами или временами года в 1973 г. [35]. Тем не менее с этого времени ни одной композиции интерпретировано не было (при том что памятником, как уже было отмечено, занимались и продолжают заниматься многие), что, в том числе, может свидетельствовать о недостаточности подобного метода изучения. Увидев основную проблему именно в этом, считаем возможным предложить несколько иной подход.

Развитие методов иконологии и иконографии дало возможность анализу монументального изобразительного искусства выйти из-под прямого подчинения текстуальным источникам. Образный ряд перестал восприниматься как изобразительный нарратив, упрощённый до состояния назидательных картинок. Представление о монументальном искусстве как о «Библии для неграмотных» или «Библии для бедных» [34, р. 768; 6, с. 21] осталось частью истории, и уход от этой концепции спровоцировал ряд новых исследований и новых путей его изучения [21; 12; 27; 10; 11]. Стало возможным говорить о восприятии средневекового изобразительного языка как первичного порождения мысли его создателя, а не воспроизведения и переосмысления литературного источника [10, р. 160]. Говоря же о традиционном иллюстрировании текста, чего, разумеется, мы не отрицаем в большинстве случаев, стоит принимать во внимание варианты смещения смысло-

вых акцентов при его визуализации. Крайне важным является замечание Э. Гомбриха о том, что по иллюстративному ряду невозможно реконструировать незнакомый текст [4, с. 28] — восприятие изобразительного искусства всегда будет шире и вариативнее, чем восприятие текста. Визуальные структуры помимо информационного поля литературного первоисточника насыщены воображением, интерпретацией и талантом художника, его переосмысливающего. Они являются «предметами цивилизации» [9, с. 7], расшифровать которые можно с помощью системы интерпретации, основанной, с одной стороны, на понимании контекста эпохи создания произведения со свойственным ей широким культурным полем, включающим все известные направления искусства и науки, а с другой стороны, — на четко выстроенной методологии интерпретатора. В таком случае, рассматривая образный ряд, первоисточник которого не обнаружен, мы достаточно свободно можем работать с ним как с самодостаточным явлением, не нуждающимся в обязательных литературных аналогиях, но при условии нашего понимания «... что возможно и что невозможно в данную эпоху в данной среде» [4, с. 32]. Тем не менее интерпретация всегда будет выходить за границы субъективного авторского замысла, порождая свою реальность восприятия, безусловно, связанную как с художественной традицией создания произведения, так и с предыдущим опытом интерпретирования [7; 4; 10].

Еще одним важным достижением науки, которое мы предлагаем заимствовать для построения системы восприятия сложного визуального ряда, обладающего набором мутаций, является возможность вариативного прочтения образа без ограничения необходимостью принятия единственно верного решения [7, с. 38–39; 4, с. 34–35; 2; 10, р. 177–183; 37, р. 16–17; 11; 26, р. 149–189]². Подобные амбивалентные или многозначные (многосоставные) образы ни в коей мере не должны рассматриваться как смешанные или подразумевающие возможность выбора одного из значений, но их необходимо воспринимать как наложение самостоятельных сущностей в рамках одной визуализации [10; р. 403].

Параллельно с амбивалентными (многозначными или многосоставными) образами следует выделить в отдельную группу образы двусмысленные, значения которых не могут быть определены точно по каким-либо причинам. Наличие в иконографических программах таких плавающих в интерпретации, аллюзивных и вероятностных трактовок приводит к неопределённым оттенкам смысла и более того — к сомнениям в его существовании. Чем больше в программе таких двусмысленностей и неопределённостей, тем меньше в ней ясности и тем сложнее её интерпретировать и систематизировать. Примерно так мы воспринимаем визуальные ряды, встречающиеся в программах романских капителей, чьи образы обладают переходными смыслами, вибрирующими

² Один из первых примеров вариативной интерпретации приводит Э. Пановский, анализируя картину «Юдифь/Саломея» Франческо Маффеи, но он пока останавливается на одном наиболее вероятном решении, основанном на принципе формирования иконографических типов, выбрав сюжетом композиции образ Юдифи с головой Олоферна [7, с. 38–39]. Ж. Вирт в работе «Средневековый образ. Рождение и развитие» в 1989 г. уже рассматривает эту же картину как «иконографическую гибридацию» [37, р. 16–17]. На работы Ж. Вирта, Ж. К. Бонна [11], Г. Кесслера [26] ссылается Ж. Баше в главе «Смыслы множественные, смыслы неопределённые, смыслы общие» «Средневековой иконографии» [10, р. 177–183], полностью посвящённой феномену вариативной интерпретации в рамках единого образа.

между несколькими иконографическими типами, что не позволяет собрать их в единый ансамбль [10, р. 181–183].

Это наиболее близкая аналогия, которая появляется сразу же, едва вы переступаете порог крипты церкви Св. Николая в Таване: композиции, размещённые у оснований сводов над массивными опорными столбами, обрамлены трапецией контурных линий, по форме напоминающих колоссальную капитель. Ясное движение, артикулируемое обычно архитектурой с трёхнефным делением пространства, здесь нарушается ритмом живописной декорации, сформированной парами или группами изображений без соблюдения линейной логики. Отсутствие принципа симметрии сохранившихся фрагментов ансамбля не позволяет воспринимать живописную декорацию, принимая единственный вариант рассмотрения или одну точку зрения. Криволинейное движение между центральными опорами за вновь и вновь ускользающим смыслом или за новыми сопоставлениями заставляет кружить в пространстве храма, потеряв основное направление. Сложность и многоплановость этого живописного цикла открывается постепенно, вовлекая зрителя в некий хоровод, постоянно изменяющий свое направление (Рис. 1).

В таком случае порядок рассмотрения живописных композиций требует формирования какого-то методологического подхода, и восприятие их как капителей, возможно, будет наиболее оптимальным и обоснованным. Для работы с капителью всегда важен ближайший контекст, в который вписан её изобразительный ряд, — это непосредственно она сама, увиденная при круговом обходе колонны, и то визуальное поле, которое при этом может охватить взгляд. В него будут входить орнаменты капителей ближайших опор, сопоставление с которыми рассматриваемого элемента неизбежно. Описываемый метод практически дословно иллюстрирует подход Г.-Х. Гадамера к понятию «горизонт интерпретации», который он ограничивает полем зрения, охватывающим всё то, что может быть увидено из какого-либо определённого пункта [3, с. 358].

Применение такого метода, требующего внимания прежде всего к ближайшему контексту живописных композиций и свойственного изучению скорее скульптуры, чем живописи, позволит рассматривать стенопись не по логике движения в нефях, а под теми углами зрения, которые могут быть доступны из каждой отдельно взятой точки. Это даст возможность увидеть ансамбль во всём многообразии сложения бесконечного количества вариаций, по принципу действия калейдоскопа, «драгоценные» частицы которого при разных ракурсах и в разном положении линзы формируют всё новые узоры. Тем самым мы ещё более расширим смысловое поле интерпретационной системы, применимой к памятнику, увеличив количество возможных толкований.

Предшествовавшее изучение иконографической программы церкви Св. Николая строилось в двух направлениях: от интерпретации отдельных сюжетов к попытке выстроить их в линейный нарратив, и наоборот — от предполагаемой общей темы к пониманию и узнаванию отдельных образов и композиций³. Система интерпретации основывалась на попытках формирования нескольких достаточно очевидных тематических групп, которые поддерживались большинством исследователей: 1) *ветхоза-*

³ А. Грабар и О. Демус видели здесь скорее набор образов, чем связную программу [25, р. 102; 18, р. 141].

ветная: группа изображений, связываемых с жизнеописанием царя Давида (?), «Древо познания добра и зла», «Изгнание из Рая», «Труды Адама и Евы», «Убийство Каином Авеля» (?), «Жертвоприношение Авраама» (?); 2) *евангельская*: образ Богородицы (?), «Снятие с креста», «Сошествие во ад»; 3) *эсхатологическая*: «Majestas Domini»; 4) *агиографическая*: «Распятие апостола Петра», «Распятие апостола Андрея» (?); 5) *космологическая*: «Стрелец» (?), «Хороший и плохой сезоны или месяцы» и 6) *морализаторская или аллегорическая*: «Атланты» (?), «Психомехания», «Паломник», пара женских образов с атрибутами (?), две композиции с птицами (?), аллегорический образ женщины со змеями, бивающей себя копьем (?)⁴.

В зависимости от выбора какой-либо тематической линии как основной некоторые композиции могли переноситься из одной группы в другую, меняя значение, — соответственно, акценты внутри этих групп изменялись. Тем не менее при всех возможных вариациях смысла определение ключевого направления сюжетной линии программы как «Психомехании»⁵ происходит из самого первого научного исследования [36] и прослеживается в том или ином виде во всей историографии памятника. Разорвать круг неопределённости для более точного толкования программы не получается из-за невозможности оттолкнуться ни от целого, ни от частного, содержащих слишком много неизвестных. С другой стороны, очевидные и константные темы сюжетных рядов фрескового цикла дают возможность держаться в рамках, определяемых узкими композициями программы. Их предлагаем пока оставить в стороне, определив в папку «известное», и сосредоточиться исключительно на сюжетах, обладающих вариативностью интерпретации.

Неопределённые и вариативные сюжеты, согласно описанной выше методике, следует распределить в две другие папки: «предположительно многозначные» — те, которые могли задумываться как вариативные, переходные из одного состояния в другое или из одного образа в другой; и «предположительно неопределённые», обладающие несколькими вариантами прочтения, среди которых невозможно выделить единственно верный по причине утраты контекста. Иными словами, первая группа — это образы, переменные по замыслу автора, — носители времени и перехода состояния, а вторая — переменные для интерпретатора — композиции, которые могли быть без сомнения прочитаны в эпоху создания и ставшие неопределёнными для нас. Известно, что большинство изображений в крипте имели фиксирующие образ сопроводительные надписи, которые сейчас утрачены вместе с закрепляемыми ими смыслами [23]. Определение этих двух групп изображений видится крайне важным для рассматри-

⁴ Эти шесть групп скомпонованы на основании современного состояния понимания программы крипты. Для каждой композиции выбрана только одна наиболее обобщённая интерпретация. Сюжеты спорные обозначены вопросительным знаком. Впервые деление на группы применил Й. Зверина [38].

⁵ Для монументальной живописи, как и для большинства скульптурных программ романского времени, речь не шла о дословном цитировании Пруденция. Битва пороков и добродетелей давно покинула пределы античной поэмы и обросла за прошедшие с момента её создания века достаточным слоем народной риторики и фольклора. Без этого морализаторского подтекста редко обходилась иконографическая программа даже деревенского прихода. С возникновением готики «Психомехания» перешла на порталы великих соборов, где продолжила свое существование уже в классическом варианте воспроизведения, близком к авторскому тексту.

ваемого памятника, где неизвестных и не определённых до конца образов больше, чем имеющих зафиксированное значение. И именно к композициям, требующим уточнения в интерпретации, обладающим плавающими смыслами, необходим новый подход.

Приведём несколько примеров, иллюстрирующих данную логику. К первой группе можно отнести наиболее сложную для понимания пару женских образов, открывающих изобразительный цикл крипты. Они практически идентичны, но у одной из них (с южной стороны) руки разведены в стороны, у другой — собраны у груди, демонстрируя соответственно открытую и закрытую позы (Илл. 100, 101). Головы обеих дев озарены сиянием нимбов. В обеих руках у каждой присутствуют одинаковые атрибуты, которые можно представить как монохромные арабески красного цвета⁶. Подобные символы мы находим в ряде иллюстраций «Психомахии» Пруденция каролингского и оттоновского времени, где они являются неизменными атрибутами персонификации Невоздержанности (*Luxuria*)⁷ — наиболее убедительной интерпретации рассматриваемых образов. Но как трактовать в таком случае нимбы — христианские атрибуты святости? Предыдущие попытки интерпретации сводились к поиску единственного иконографического понимания этих персонажей: либо христианскому прочтению образов, либо же античному — аллегорически-морализаторскому. Выскажем предположение, что эти трактовки могут быть объединены для создания синтетически-сложного образа, имеющего развитие во времени. С учётом предполагаемой общей морализаторской составляющей программы крипты эти изображения могут фиксировать состояние души человека, обладающей атрибутами порока при входе в храм и атрибутами святости — на выходе. Подобное предположение может быть оправдано тем обстоятельством, что вошедший в сакральное пространство ещё не совершил духовный переход и что борьба с пороками ждёт его впереди. Собственно, этой теме и посвящена поэма Пруденция, имевшая столь широкое распространение на протяжении всего Средневековья. Одновременно это персонификация главного назначения храма как перехода/transitus человека плотского в человека духовного. Об этом читаем у Бернара Клервоского: «Я сказал: ты есть то же, что и доселе был; и разве меньше в тебе того, чем ты был, нежели того, кем ты стал? Быть может, и больше! То у тебя рождённое, это у тебя приобретённое, и ничто у тебя не изменённое. Не прежнего ты в себе убавил, а нового прибавил. Так посмотрим же на то и на другое сразу: ибо, как помнится мне, я говорил уже, оба сии предмета в сопоставлении сугубую пользу являют» [5, с. 308]. Рассмотренная интерпретация может служить примером амбивалентного прочтения композиции, не нуждающегося в выборе единственно верного иконографического решения.

Вторая группа неизвестных — образы неопределённые, прежде всего те, которыми так богат романский универсум, но к которым у нас утрачен код доступа (атланты, му-

⁶ У правой (южной) фигуры утрачен живописный слой с грунтом на уровне изображения левой руки с атрибутом. Изначальное существование атрибута мы можем с уверенностью предполагать, понимая принцип формирования композиций.

⁷ Например, VM, ms. 0412 (Valenciennes), X–XI вв., происходящая, вероятно, из аббатства Сент-Аманд, где похожие ветви-арабески держит в обеих руках персонификация Невоздержанности (*Luxuria*) в сцене «Невоздержанность слышит трубы войны» (f. 018); MSS Latin 8085 (BnF), fol. 61v, конец IX в.

зыканы и пр.); либо же это изображения, трактовка которых достаточно очевидна, но недоказуема и может варьироваться в пределах, в общем-то, одного смысла, для уточнения которого крайне важным остается найти все возможные толкования. Например, четыре мужских образа, расположенные в сводах второй травеи центрального нефа, традиционно отождествляются с ветхозаветным царём Давидом: Давид, играющий на лютне (Илл. 102); Давид танцующий (Илл. 103); Давид, сражающийся с диким зверем (Илл. 104); и Саул, аплодирующий музицирующему Давиду (Илл. 105). Но только у одного из них присутствуют атрибуты, позволяющие с определённой долей уверенности узнать прототип, — это, безусловно, коронованный отрок, играющий на лютне. В сцене борьбы со львом в то же время можно угадать другого ветхозаветного героя — Самсона; в Давиде танцующем — Давида, бросающего в Голиафа камни. Музыковед Ж. Шелли увидел в этих четырёх образах аллегии музыки: с южной стороны через образ юного царя представлена музыка, угодная Богу, с северной — музыка, разрушающая [14]. Для предлагаемого в этой публикации метода важно не выбрать один наиболее подходящий смысл, а выявить наибольшее количество вариантов прочтения каждого образа, что позволит сформировать сложную многосоставную картину целого. Этот путь строится не на традиционном сокращении вариантов, не прошедших смысловый отбор, а наоборот — на аккумуляции максимально возможного количества интерпретаций, образованных всеми вариантами прочтения, каждый из которых должен быть рассмотрен во всех возможных ракурсах топографического контекста (по описанному выше принципу капителей). В результате появляется близкое к неограниченному количество вариаций смысла. Именно вариаций — оттенков и акцентов — так как основной сюжет декорации уже был понятен по предварительно отложенным в папку «известное» композициям. Такая образная многослойность, состоящая из наборов картинок из разных папок, провоцирует смотрящего на более глубокие толкования, чем мог предполагать самый сложный текст. Священные тексты — неважно, вербальные или визуальные — требуют интерпретации, их многосоставные и разноуровневые смыслы сокрыты вуалью слов или образов, метафорически описывающих основную суть, которая открывается не сразу и не всем, оставляя многочисленные ходы для толкования. Правы все исследователи, верны все идеи, и нет среди них единственно правильной — изобразительность крипты Тавана служит для возбуждения именно нашего любопытства и интереса, давая возможность для расстановки огромного множества акцентов во всём многообразии выявленных тем, не нуждающихся в цензуре.

С предельной ясностью в программе даны только сюжеты, отражающие центральную христианскую идею Спасения через три наиболее четко и узнаваемо представленные сцены, расположенные в восточной части крипты: «Снятие с креста», «Сошествие во ад» и «Majestas Domini», определённые нами в папку «известное». Это именно те сюжеты, места которых, за редкими исключениями, закреплены в топографии романского храма. Циклы Воплощения и Искупления, ключевые для христианского искусства, всегда каноничны и узнаваемы, всегда достаточно точно иллюстрируют Священное Писание и образуют ребра жёсткости романского универсума, становясь в изобразительном искусстве его остовом. Все остальные вспомогательные сюжеты являются тем самым смысловым наполнением, подчеркивающим и расставляющим акценты внутри

главной темы. Но именно в рамках этого, в чем-то маргинального образного ряда у художника появляется та свобода, из которой впоследствии и вырастет художественная выразительность западноевропейского искусства.

Если исходить из математической логики, одинаково верных решений этой задачи окажется существенно больше, чем имеющихся неизвестных, что было названо А. В. Пожидаевой «принципом разрозненного пазла» [8, р. 259], представляющего собой набор элементов, большинство из которых обладает одинаковой формой, а следовательно — сопоставимостью в рамках разных сюжетов. Наша задача — собрать из отдельных композиций не одну картину, а множество, из которых, в свою очередь, может сложиться большая и сложная мистерия. Или не сложиться.

Литература

1. Алкуин. Словопрения Весны с Зимой. Загадки // Памятники средневековой латинской литературы VIII–IX веков / Отв. ред. М. Л. Гаспаров, пер. Б. И. Ярхо. — М.: Наука, 2006. — С. 125–127.
2. Ванеян С. С. Панофский, Гомбрих и смысл значения в иконологии // Вестник Православного Свято-Тихвинского гуманитарного университета. Сер. 5. — 2013. — № 1 (10). — С. 21–43.
3. Гадамер Г.-Х. Истина и метод: Основы философской герменевтики / Пер. с нем., общ. ред. и вступ. ст. Б. Н. Бессонова. — М.: Прогресс, 1988. — 704 с.
4. Гомбрих Э. Символические образы. Очерки по искусству Возрождения / Общ. ред. и вступ. ст. В. П. Шестакова, пер. Е. Доброхотовой-Майковой. — СПб.: Алетейя, 2017. — 408 с.
5. Бернар Клервоский. О размышлении // Памятники средневековой латинской литературы X–XII веков / Отв. ред.: М. Е. Грабарь-Пасек и М. Л. Гаспаров, пер. М. Л. Гаспарова. — М.: Наука, 1972. — С. 307–309.
6. Маль Э. Религиозное искусство XIII века во Франции / Пер. А. Пожидаевой и Д. Харман, под ред. Н. Веденевой, А. Расторгуева, М. Савельевой. — М.: Институт философии, теологии и истории св. Фомы, 2008. — 552 с.
7. Панофский Э. Этюды по иконологии. Гуманистические темы в искусстве Возрождения / Пер. с англ. Н. Г. Лебедевой, Н. А. Осминской. — СПб.: Азбука-классика, 2009. — 432 с.
8. Пожидаева А. В. В поисках утраченного образа: к вопросу о происхождении персонификаций Дней творения в западноевропейских циклах сотворения мира XII в. // Вестник РГГУ. Серия «История. Филология. Культурология. Востоковедение». — 2017. — № 10–2 (31). — С. 258–268.
9. Франкастель П. Фигура и место: визуальный порядок в эпоху кватроченто / Пер. с фр. А. В. Шестакова. — СПб.: Наука, 2005. — 376 с.
10. Baschet J. L'Iconographie médiévale. — Paris: Gallimard, 2008. — 468 p.
11. Bonne J.-C. Entre ambiguïté et ambivalence (problématique de la sculpture romane) // La Part de l'œil. — 1992. — No. 8. — P. 146–164.
12. Camille M. The Gregorian Definition Revisited, Writing and the Medieval Image // L'image: fonctions et usages des images dans l'Occident médiéval, actes du 6^e "International Workshop on Medieval Societies" (Centre Ettore Majorana, Erice, Sicile, 17–23 octobre 1992) / sous la direction de J. Baschet, J. C. Schmitt. — Paris: Le Léopard d'or. — 1996. — No. 8. — P. 89–107.
13. Camille M. Images dans les marges: Aux limites de l'art médiéval. — Paris: Gallimard, 1997. — 256 p.
14. Chailley J. Le David de Tavant et l'utrusque Musica // Bulletin trimestriel de la Société Archéologique de Touraine. — 1981. — 39. — P. 761–779.
15. Chazelle Celia M. Pictures, Books, and the Illiterate: Pope Gregory I's Letters to Serenus of Marseilles // Word & Image. — 1990. — Vol. 6. — Iss. 2. — P. 138–153.
16. Davi C. La peinture murale romane dans les Pays de la Loire. — Laval: Société d'Archéologie et d'Histoire de la Mayenne, 1999. — 416 p.
17. Davy M.-M. Initiation à la symbolique romane (XIIe siècle). — Paris: Flammarion, 2009. — 312 p.
18. Demus O. La Peinture murale Romane / Trad. J. Chavy (éd. allemande 1968). — Paris: Flammarion, 1970. — 233 p.

19. *Denny D.* The Tavant Crypt Frescoes // *Viator*. — 1989. — 20. — P. 327–341.
20. *Deschamps P., Thibout M.* La peinture murale en France. Le Haut Moyen Age et l'époque romane. — Paris: Plon, 1951. — 179 p.
21. *Duggan L.G.* Was Art Really the 'Book of the Illiterate'? // *Word & Image: A Journal of Verbal/Visual Enquiry*. — 1989. — Vol. 5. — P. 227–251.
22. *Dulau R., Albers G.* Peintures murales en France: XII–XVI siècle. — Paris: Citadelles&Mazenod, 2013. — 319 p.
23. *Favreau R.* Les inscriptions dans les peintures murales à époque romane // *Lagabrielle S., Van De Moor-tele S.* De fresque en aquarelle: Relevés d'artistes sur la peinture murale romane. — Saint-Savin: Centre international d'art mural, 1994. — P. 15–16.
24. *Focillion H.* Peintures romanes des églises de France. — Paris: Flammarion, 1967. — 181 p.
25. *Grabar A., Nordenfalk C.* La peinture romane du onzième au treizième siècle. — Genève: Skira, 1958. — 232 p.
26. *Kessler H. L.* *Spiritual Seeing: Picturing God's Invisibility in Medieval Art (The Middle Ages Series)*. — University of Pennsylvania Press, 2000. — 292 p.
27. L'image: fonctions et usages des images dans l'Occident médiéval, actes du 6e "International Workshop on Medieval Societies" (Centre Ettore Majorana, Erice, Sicile, 17–23 octobre 1992) / éd. sous la direction de *J. Baschet, J.C. Schmitt*. — Paris: Le Léopard d'or. — 1996. — No. 8. — 310 p.
28. *Lainé M., Davy C.* Saint-Nicolas de Tavant. Indre-et-Loire. — Orléans: AREP-Centre, 2002. — 56 p.
29. *Louis de Bodin, comte de Galembert.* Mémoire présenté au Congrès archéologique de Saumur, le 4 juin 1862 // Congrès archéologique de France. — 29 session. — Paris, 1863.
30. *Michel P.-H.* Les fresques de Tavant. La crypte. — Paris: Chêne, 1956. — 12 p.
31. *Nesmy C. J., Defarges B., Berland J.-M., Grémont D., Renoux P., Surchamp A.* Val de Loir roman. Touraine roman. — Paris: Zodiaque, 1965. — P. 309–366.
32. *Norman J.* *Metamorphoses of an Allegory: The Iconography of the Psychomachia in Medieval Art (American University Studies)*. — New York; Bern: Peter Lang, 1988. — 353 p.
33. *Palazzo E.* Les peintures de la crypte de Tavant: Etat de la question et perspectives de recherche // *Reading Images and Texts. Medieval Images and Texts as Forms of Communication. Papers from the Utrecht symposium on medieval literacy. Utrecht, 7–9 December 2000 / Ed. M. Hageman, M. Moster*. — Turnhout: Brepols, 2005. — P. 395–424.
34. *S Gregorii Magni Registrum epistolarum libri VIII–XIV, Corpus Christianorum Series Latina 140, 140A (Appendix) / Ed. D. Norberg*. — Turnhout: Brepols, 1982. — 1183 p.
35. *Toubert H.* Une scène des fresques de Tavant et l'iconographie des Mois // *Cahiers de civilisation médiévale*. — Octobre–décembre 1973. — 16e année (no.°64). — P. 279–286.
36. *Webber M.* The Frescoes of Tavant // *Art Studies*. — 1925. — No. III. — P. 83–92.
37. *Wirth J.* L'image médiévale. Naissance et développements, VIe–XVe siècles. — Paris: Méridiens Klincksieck, 1989. — 396 p.
38. *Zvěřina J.* Les peintures de la crypte de Tavant // *Orientalia Christiana Periodica*. — 1947. — No. 3. — P. 675–693.

Название статьи. Вариативность интерпретаций иконографической программы монументальной живописной декорации крипты церкви Святого Николая в Таване.

Сведения об авторе. Рикота Екатерина Владимировна — соискатель учёной степени. Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова, Ленинские горы, д. 1, Москва, Российская Федерация, 119991. me@rikota.me

Аннотация. Статья посвящена возможным новым методам интерпретации иконографической программы одного из самых известных памятников монументальной живописи романского времени — декорации крипты церкви Св. Николая в Таване. Путь, предлагаемый нашей методологией, строится не на традиционном сокращении вариантов, не прошедших смыслового и иконографического отбора, а наоборот — на аккумуляровании максимально возможного количества интерпретаций, образованных всеми вариантами прочтения каждого образа. Мы предлагаем сосредоточить исследовательское внимание на образах спорных, не имеющих до сих пор признанного единственно верного значения. И далее рассматривать эти многовариантные толкования с позиции закреплённой за ними вариативности, которая могла быть заложена, с одной стороны, автором — это изображение, амбивалентные изначально, фиксирующие в себе несколько образов или переход состояния; а

с другой, интерпретатором — образы двусмысленные, точное знание о которых утрачено с течением времени или по другим причинам, требующим отдельного исследования. Каждый из этих вариантов должен быть рассмотрен во всех возможных ракурсах типологического и топографического контекста, в результате чего формируется близкое к неограниченному количество вариаций смысла. Такой подход позволит толковать программу максимально широко и ёмко, не ограничиваясь выбором одной сюжетной линии. В статье мы обосновываем возможность применения подобной методологии, которая может быть единственным способом работы с рядом сложных памятников, имеющих большое количество иконографических мутаций.

Ключевые слова: романское искусство, монументальная живопись, романская живопись, фрески, иконография, иконология, церковь Святого Николая в Таване, Таван.

Title. Cycle of Wall Paintings in the Crypt of St. Nicolas Church in Tavant: Variations of Interpretations.

Author. Rikota, Ekaterina Vladimirovna — Ph. D. student. Lomonosov Moscow State University, Leninsky Gory, 1, 119991 Moscow, Russian Federation. me@rikota.me

Abstract. This paper proposes some new methods of interpreting the iconographic program of one of the most famous monuments of Romanesque wall painting — the decoration of the crypt of St. Nicolas Church in Tavant. The path proposed by our methodology is not based on the traditional reduction of options that have not passed the semantic and iconographic selection, but on the contrary — on accumulating the maximum possible quantity of interpretations formed by all the variants of reading each image. We propose to focus researchers' attention on controversial images, those currently having no certain recognized meaning. Subsequently we consider these multivariate interpretations from the position of the variation assigned to them, which could be, on the one hand, laid by the author — these are ambivalent symbols initially, fixing several images or state transitions in themselves; and on the other hand, laid by the interpreter — ambiguous images, the exact knowledge of which could be lost in the course of time or for other reasons, requiring separate study. Each of these options should be considered in all possible perspectives of the typological and topographical context, forming an almost unlimited number of variations of meaning. Such a methodology will allow an interpretation as wide and comprehensive as possible, without being limited to the choice of one storyline. In this article we justify the possibility of using such a methodology, which might be the only solution for working with a number of complex monuments that have a wide range of iconographic mutations.

Keywords: Romanesque art; wall paintings; frescoes; mural paintings; iconography; iconology; St. Nicolas in Tavant; Saint-Nicolas de Tavant; Tavant.

References

- Baschet J.; Schmitt J. C. (eds.). *L'image: fonctions et usages des images dans l'Occident médiéval, actes du 6^e International Workshop on Medieval Societies, Centre Ettore Majorana, Erice, Sicile, 17–23 octobre 1992*, no. 8. Paris, Le Léopard d'or Publ., 1996. 310 p. (in French).
- Baschet J. *L'iconographie médiévale*. Paris, Gallimard Publ., 2008. 468 p. (in French).
- Bonne J.-C. Entre ambiguïté et ambivalence (problématique de la sculpture romane). *La Part de l'œil*, 1992, no. 8, pp. 146–164 (in French).
- Camille M. *Images dans les marges. Aux limites de l'art médiéval*. Paris, Gallimard Publ., 1997. 256 p. (in French).
- Chailley J. Le David de Tavant et l'utrusque Musica. *Bulletin trimestriel de la Société Archéologique de Touraine*, 1981, no. 39, pp. 761–779 (in French).
- Chazelle C. M. Pictures, Books, and the Illiterate: Pope Gregory I's Letters to Serenus of Marseilles. *Word & Image*, 1990, vol. 6 (2), pp. 138–153.
- Davi C. *La peinture murale romane dans les Pays de la Loire*. Laval, Société d'Archéologie et d'Histoire de la Mayenne Publ., 1999. 416 p. (in French).
- Davy M.-M. *Initiation à la symbolique romane (12 siècle)*. Paris, Flammarion Publ., 2009. 312 p. (in French).
- Demus O. *La Peinture murale Romane*. Paris, Flammarion Publ., 1970. 233 p. (in French).
- Denny D. The Tavant Crypt Frescoes. *Viator*, 1989, no. 20, pp. 327–341.
- Deschamps P.; Thibout M. *La peinture murale en France. Le Haut Moyen Age et l'époque romane*. Paris, Plon Publ., 1951. 179 p. (in French).
- Duggan L. G. Was Art Really the 'Book of the Illiterate'? *Word & Image*, 1989, vol. 5, pp. 227–251.
- Dulau R.; Albers G. *Peintures murales en France: 12–16 siècle*. Paris, Citadelles and Mazenod Publ., 2013. 319 p. (in French).

- Focillion H. *Peintures romanes des églises de France*. Paris, Flammarion Publ., 1967. 181 p. (in French).
- Francastel P. *La Figure et le lieu, l'ordre visuel du Quattrocento*. St. Petersburg, Nauka Publ., 2005. 376 p. (in Russian).
- Gadamer H.-G. *Istina i metod (Truth and Method)*. Moscow, Progress Publ., 1988. 704 p. (in Russian).
- Gombrich E. *Simvolicheskie obrazy (Symbolic Images)*. St. Petersburg, Aleteiia Publ., 2017. 408 p. (in Russian).
- Grabar A.; Nordenfalk C. *La peinture romane du onzième au treizième siècle*. Genève, Skira Publ., 1958. 232 p. (in French).
- Lagabrielle S.; Moortele S. van de. *De fresque en aquarelle: Relevés d'artistes sur la peinture murale romane*. Saint-Savin, Centre international d'art mural Publ., 1994. 112 p. (in French).
- Lainé M.; Davy C. *Saint-Nicolas de Tavant. Indre-et-Loire*. Orléans, AREP-Centre Publ., 2002. 56 p. (in French).
- Male E. *Religioznoe iskusstvo 13 veka vo Frantsii (Religious Art in France of the 13th Century)*. Moscow, Institut filosofii, teologii i istorii sviatogo Fomy Publ., 2008. 552 p. (in Russian).
- Michel P.-H. *Les fresques de Tavant. La crypte*. Paris, Chêne Publ., 1956. 12 p. (in French).
- Nesmy C. J.; Defarges B.; Berland J.-M.; Grémont D.; Renoux P.; Surchamp A. *Val de Loir roman. Touraine roman*. Paris, Zodiaque Publ., 1965. 415 p. (in French).
- Norman J. *Metamorphoses of an Allegory: The Iconography of the Psychomachia in Medieval Art, American University Studies*. New York; Bern, Peter Lang Publ., 1988. 353 p.
- Palazzo E. Les peintures de la crypte de Tavant: État de la question et perspectives de recherche. *Reading Images and Texts. Medieval Images and Texts as Forms of Communication. Papers from the Utrecht Symposium on Medieval Literacy. Utrecht, 7–9 December 2000*. Turnhout, Brepols Publ., 2005, pp. 395–424 (in French).
- Panofsky E. *Etiudy po ikonologii (Studies in Iconology)*. St. Petersburg, Azbuka-klassika Publ., 2009. 432 p. (in Russian).
- Pozhidaeva A. V. In Search of the Lost Pattern: On the Question of the Origin of the Personifications of the Days of Creation in the Western European Creation Cycles of the 13th Century. *Vestnik Rossiiskogo gosudarstvennogo gumanitarnogo universiteta. Serii "Istoriia. Filologiya. Kul'turologiya. Vostokovedenie" (Bulletin of the Russian State University for the Humanities. Series "History. Philology. Culturology. Oriental Studies")*, 2017, no. 10–2 (31), pp. 258–268 (in Russian).
- Toubert H. Une scène des fresques de Tavant et l'iconographie des Mois. *Cahiers de civilisation médiévale*, 1973, 16e année, no. 64, octobre–décembre, pp. 279–286 (in French).
- Vaneyan S. S. Panofsky, Gombrich and the Sense of Meaning in Iconology. *Vestnik Pravoslavnogo Sviato-Tikhvinskogo gumanitarnogo universiteta (Bulletin of the Orthodox Saint Tikhvin University of Humanities)*, 2013, no. 1(10), pp. 21–43 (in Russian).
- Webber M. The Frescoes of Tavant. *Art Studies*, 1925, no. 3, pp. 83–92.
- Wirth J. *L'image médiévale. Naissance et développements (6–15 siècles)*. Paris, Méridiens Klincksieck Publ., 1989. 396 p. (in French).
- Zverina J. Les peintures de la crypte de Tavant. *Orientalia Christiana Periodica*, 1947, no. 13, pp. 675–693 (in French).



Илл. 99. Insignia of Orsini del Balzo, balustrade, east side, Guglia. 15th century. Soletto. Photo by G. Pollini



Илл. 100. Женский образ. Северный свод первой травеи. Середина XII в. Фреска. Крипта церкви Св. Николая в Таване, Франция.
Фото Е. В. Рикоты



Илл. 101. Женский образ. Южный свод первой травеи. Середина XII в. Фреска. Крипта церкви Св. Николая в Таване, Франция.
Фото Е. В. Рикоты



Илл. 102. Давид, играющий на лютне. Юго-восточный свод второй травеи. Середина XII в. Фреска. Крипта церкви Св. Николая в Таване, Франция. Фото Е. В. Рикоты



Илл. 103. Давид, танцующий (?). Северо-восточный свод второй травеи. Середина XII в. Фреска. Крипта церкви Св. Николая в Таване, Франция. Фото Е. В. Рикоты



Илл. 104. Самсон, сражающийся со львом (?). Северо-западный свод второй травеи. Середина XII в. Фреска. Крипта церкви Св. Николая в Таване, Франция. Фото Е. В. Рикоты



Илл. 105. Саул, аплодирующий музицирующему Давиду (?). Юго-западный свод второй травеи. Середина XII в. Фреска. Крипта церкви Св. Николая в Таване, Франция. Фото Е. В. Рикоты