

УДК 7.072.2

## **Иконология как герменевтика канонического искусства**

**Курасов Сергей Владимирович**

Профессор, доктор искусствоведения,  
ректор Московской государственной  
художественно-промышленной академии им. С.Г. Строганова,  
125080, Россия, Москва, Волоколамское ш., 9;  
e-mail: info@mghpu.ru

### **Аннотация**

Иконология, понимаемая как герменевтика канонического, «сакрального» искусства, является одним из сравнительно новых направлений искусствознания. Охарактеризованы теоретические основания иконологического метода в искусствознании и приведены доводы о соотношении иконографии и иконологии. Рассмотрена история исследования сакрального искусства средневековой Руси, охарактеризовано сходство между тибетским и русским каноническим искусством (обратная перспектива). Автор подытоживает характерные черты канонического искусства: дидактичность, выражение истин сакрального толка, отказ от правдоподобия, творческое участие зрителя, анонимность, повторяемость.

### **Для цитирования в научных исследованиях**

Курасов С.В. Иконология как герменевтика канонического искусства // Культура и цивилизация. – 2014. – № 6. – С. 42-56.

### **Ключевые слова**

Иконология, иконография, символика, сакральное искусство, традиционное искусство.

## Введение

Иконология, являющаяся одним из направлений семантического подхода к произведениям искусства, выросла из иконографии как первичной формы исследования средневекового (религиозно-канонического) искусства, вдохновлённой концепцией собора и книги в романе Гюго и обоснованной, в частности, в трудах А.-Н. Дидрона (1806-1867), А. Шпрингера (1825-1891), Э. Маля (1862-1954), А. Грабаря (1896-1990), Р. Краутхаймера (1897-1994). «Иконография складывается как метод пред лицом задач понимания материала сакрального искусства, где именно смысловые и, более того, символические стороны изобразительности, как известно, играют доминирующую роль» [Ванеян, 2007, 18].

Логической посылкой иконографии стала методологическая проблема, прослеживаемая и в исследовании искусства Тибета, которое восходит к индийскому [см. Курасов, 2014]: «нереалистичность» буквального/предметного значения образа, ведущая к поискам герменевтического выхода, дешифровки. Такая установка безальтернативно выводила к привлечению внехудожественных задач, выходу в области истории литературы, богословия, культурной антропологии.

Главенство содержательной стороны в иконографии диктовалось каноничностью исследуемой формы. В рамках иконографии конца XIX – начала XX века сформировалось аллегорически-аллюзивное прочтение произведений средневекового искусства: произведение искусства было отсылкой к определённом тексту.

Иконографическое описание произведения искусства состояло, таким образом, в вербальной фиксации дихотомии предметного и иносказательного содержания в произведении искусства. А. Расторгуев достаточно точно определяет иконографию как «область точных смыслов и текстовых значений того или другого изображения или образного ряда» [Расторгуев, 2008, 10].

## Иконография Эмиля Маля и традиционное искусство

Французский искусствовед Э. Маль стал тем, кому «удалось поднять изучение средневековой иконографии из простого антикварного интереса до науч-

ной дисциплины» [Кулигин, www]. Книги Э. Маля, посвящённые средневековому искусству Франции<sup>1</sup>, стали первыми опытами систематической иконографии.

Э. Маль стал одним из наиболее успешных интерпретаторов средневекового искусства, традиционного рассматриваемого как «тёмное», «мрачное» и т. д. Уточняя отличие эстетической установки искусств средневековья и современности, Э. Маль замечал: «В Средневековье искусство было дидактично»; «посредством искусства высочайшие концепции теологии и науки проникали до некоторой степени в самые простые умы» [Male, 1913, vii]. Подобное объяснение приводится историком буддизма Ваджраяны: искусство тантризма делало его иносказание доступным «пониманию даже необразованных и не знающих буддизма тибетцев, прежде всего благодаря выразительности систем описания – вербального, изобразительного, ритуально-драматургического и др.» [Анросов, 2003, 530].

Дидактичность, своего рода «духовная утилитарность», является отличительной чертой канонического искусства, о чем писал ещё А. Кумарасвами. Подобная точка зрения характерна для гештальт-психологии, рассматривающей эстетику как средство лучшего донесения смысла: «Эстетическое совершенство, по сути дела, есть не что иное, как средство, с помощью которого художественные высказывания достигают своей цели» [Арнхейм, 1994, 282].

Обосновывая методологию своего исследования, Э. Маль писал о глобальной утрате понимания средневекового искусства начиная с эпохи Тридентского собора и далее Просвещения: «Значение этих проникновенных работ постепенно стало неясным. <...> со второй половины шестнадцатого века средневековое искусство стало загадкой. Символизм, душа готического искусства, умер» [Male, 1913, vii]. Закрытость эстетики и символики средневековья от современного человека потребовала применения новых подходов.

Э. Маль, далее, утверждал взаимообусловленность содержания и формы в каноническом искусстве: «В средневековом искусстве каждая форма

---

1 Mâle É. L'Art religieux du XIII-e siècle en France. – Paris, 1922; Mâle É. L'Art religieux de la fin du Moyen âge en France. – Paris, 1925; Mâle É. Art et artistes du Moyen âge. – Paris, 1927; Mâle É. L'Art religieux de la fin du XVI-e siècle, du XVII-e siècle et du XVIII-e siècle. Italie – France – Espagne – Flandres. – Paris, 1932 и др.

скрывает мысль; можно сказать, что идея работает с материалом и придаёт ему форму. Форма не может быть отделена от идеи, которая создаёт и одушевляет её» [ibid., viii]; развивая мысль Маля, можно сказать, что идея обуславливает иконометрические измерения произведения канонического искусства.

Тезисно процитируем утверждения Маля, которые созвучны нашему пониманию сути канонического искусства.

1) «Искусство Средних веков есть в первую очередь и главным образом священное писание, азбуку которого должен знать каждый художник» [ibid., 1]. Разнообразие тибетской иконографии и строгость иконометрии вполне отвечают этой характеристике.

2) «Художественное представление священных объектов было наукой, регулируемой точными законами» [ibid.]. Интересно заметить, что историки канонического искусства подчёркивают особую функциональность искусства в данной эстетике: искусство, выполняя дидактические цели, было одним из способов культурной идентификации человека, взаимосвязанным с другими традиционными умениями, ремёслами, науками.

3) «Средневековое искусство подобно средневековой литературе, в нем совокупный гений гораздо важнее индивидуального таланта. Личность художника не всегда ясна, но бесчисленные поколения говорят его устами...» [ibid., 4]. Анонимность и трудность хронологической идентификации произведений искусства Тибета также общепризнанны.

4) «... отличительная черта средневековой иконографии – соблюдение правил священной математики. Размещение, группировка, симметрия и число исключительно важны» [ibid., 5]. Иконометрия тибетского искусства была отдельным развитым направлением традиционной словесности на протяжении многих веков.

5) «... отличительная черта средневекового искусства – в том, что оно является символическим кодом. <...> Мнимо незначительная деталь может скрывать символическое значение <...> В искусстве средневековья, как видим, все изображаемое наполнено живительным духом» [ibid., 14-15]. Это замечание также справедливо относительно искусства Тибета как наполненного духовной символикой.

Книги Э. Маля богаты ценными наблюдениями, но мы заинтересованы методическими предпосылками исследования канонического (в том числе неизобразительного) искусства, которые оказываются справедливы для искусства Тибета. И дидактичность («утилитарность»), и математическая точность стандартов иконометрии, и разработанная знаковая система, и анонимность, и, в конце концов, символичность позволяют говорить о средневековом искусстве и искусстве Тибета как о явлениях эпохи канонической эстетики.

### **Иконологический проект в искусствознании**

Нужно отметить, что именно Маль привлёк внимание историков искусства к знаменитой впоследствии книге Чезаре Рипы «Иконология» (XVI в.); таким образом, история иконологии также отчасти связана с именем Маля [Расторгуев, 2008, 17]. Э. Панофский также одобрительно отзывался о книге Ч. Рипы: «summa иконографии, которая черпала равно из античных, средневековых и современных источников и была по праву названа «ключом к аллегориям семнадцатого-восемнадцатого веков», в работе, которую использовали такие знаменитые художники и поэты, как Бернини, Пуссен, Вермеер и Мильтон» [Панофский, 1999, 188].

Упоминание имени Э. Панофского приводит нас к следующему периоду развития иконографического направления искусствознания – иконологическому проекту, ставшему попыткой синтеза достижений формализма и культурно-исторического метода.

Источниками концепции иконологии как герменевтики искусства стали бурно развивавшаяся лингвистика с её теорией знаковых систем, неокантианство, гештальт-психология и в особенности теория символа Э. Кассирера. Символичность духовной деятельности последний провозглашает всеохватной: «При всем своём внутреннем различии такие направления духовной культуры, как язык, научное познание, миф, искусство, религия, становятся элементами единой большой системы проблем, многообразными методами, так или иначе ведущими к одной цели – преобразованию мира пассивных впечатлений (Eindrucke), где дух сперва томится в заточении, в мир чистого духовного выражения (Ausdruck)» [Кассирер, 2002, 17].

Подобно «внутренней форме», этимологической мотивации в языке, Кассирер находит «символические формы» в явлениях культуры. Это отчасти идеалистическое, в традиции истории как саморазвитии духа Гегеля, намерение, тем не менее, оказывается способно придать новый разлёт и содержательное единство исследованию культуры, иконографию дополнить иконологией.

Соотношение иконографии с иконологией дискуссионно; поздний Панофский и его ученик Ян Бялостоцкий отождествляли иконографию с иконологией; принцип их различия – в «неизбывном источниковедческом пафосе» [Ванеян, 2007, 17] иконографии, её роли как инструмента накопления материала, в то время как иконология есть скорее герменевтика канонического искусства; предмет иконографии – изображение; предмет иконологии – выражаемый предметом смысл.

Иконология в работах А. Варбурга (1866-1929), Фр. Закля (1890-1949) приобрела черты, определяющие её отстояние от иконографии: она стала поиском своего рода внеисторического символизма, процессом обнаружения скрытых символических протоформул как выхода в сферу иррационального, исследованием миграции мифологических образов.

Влияние наследия Варбурга и теории «символической формы» Э. Кассирера, а также философия искусства Гегеля стали основой для построения иконологического метода Э.Панофского, предполагающего истолкование произведения искусства на трёх уровнях его значения: уровне объектов интерпретации (первичный сюжет, вторичный конвенциональный сюжет и «внутреннее значение» или содержание), способов (формальный, иконографический и иконологический анализ) и средств анализа (практический опыт, письменные источники, «синтетическая интуиция»).

Иконологический анализ, по Панофскому, имеет целью познание «внутреннего содержания» произведения искусства, но ему должен предшествовать «пред-иконографический» анализ формы («первичного значения»), а также «иконографический в узком смысле» анализ «вторичного значения»: сюжета, аллегии, образа [Панофский, 2009, 30-35].

Последователями иконологии в искусствознании – как «истории символов», «истории духа», как, прежде всего, углубления интерпретативного потен-



циала традиционной иконографии, – выступили такие различные учёные, как Э. Винд (1900-1971) и Г. И. Хоогверф (1884-1963); Э. Гомбрих (1909-2001); Я. Бялостоцкий (1921-1988); Р. Витквер (1901-1971); Г. Бандманн (1917-1975). Для нас важно отметить, что иконологический подход использовался исключительно на европейском материале, преимущественно искусстве средневековья и Возрождения.

### **Исследование искусства русского средневековья и понятие обратной перспективы**

Здесь нужно обратиться к истории исследования искусства русского средневековья. Исследования П. Флоренского, Б. Успенского, Ю.Лотмана, В. Бычкова содержат заключения о существенных особенностях канонического искусства; близость их методологии к формальной школе, выделение семиотического аспекта искусства, герменевтика канонических жанровых форм – всё это роднит подход данных исследователей с иконологией в её западном варианте. В то же время эти работы отличает независимое обращение к канонической эстетике, выделение и символическая интерпретация её характерных черт, выявление специфики содержания и восприятия художественного произведения.

Ю. Лотман справедливо связывает традиционность и знаковость канонического искусства как взаимообусловленные качества: «существуют целые культурные эпохи (к ним относят, например, века фольклора, средневековье, классицизм), когда акт художественного творчества заключался в выполнении, а не нарушении правил <...> Параллель с естественными языками представляется здесь вполне уместной» [Лотман, 2002, 316].

Согласимся с Б. Успенским в том, что семиотический, знаковый подход, предполагающий интерпретацию иконографического знака, более чем плодотворен при исследовании канонического искусства: «семиотический подход отнюдь не является навязанным извне (методами исследования) – но внутренне присущим иконописному произведению, в существенно большей степени, чем это можно сказать вообще о живописном произведении. <...> Особенно характерны в этой связи, идущие от глубокой древности – едва ли не с эпохи рож-

дения иконы, – сопоставления иконописи с языком, а иконописного изображения – с письменным или устным текстом» [Успенский, 1995, 225]. Заданные учёным координаты культуры, требование взаимосоотнесения её разных пластов и разноуровневых картин мира вписываются в методологический посыл иконологии, также находящейся в зоне семиотических исследований.

Вместе с тем знаковая природа канонического искусства не исключает его изменения во времени. Б. Успенский делает точное наблюдение по поводу традиционности и стилей: «Именно потому, что древний иконописец столь неотступно следовал иконописному «подлиннику», т. е. раз навсегда установленной композиции, и стремился не допустить никаких новшеств в трактовке содержания, особенно наглядным становится изменение языка живописных приёмов, которыми он пользовался: естественно, на язык этот он не обращал такого же пристального внимания, часто, вероятно, и вовсе не осознавая, что язык его несколько отличается от копируемого подлинника. Само тождество содержания делает здесь особенно очевидным различие в формальных системах. Многочисленные композиции одного сюжета становятся подобны переводам одного и того же содержания на разные языки (или диалекты); заметим в этой связи, что по иконописной терминологии композиция и называется «переводом» [там же, 222]. Такое единство традиции и новаторства весьма характерно для многовековой тибетской истории искусства, хотя она в гораздо большей степени, чем русская, была сосредоточена на иконометрической точности изображений.

Можно без преувеличения сказать, что отечественная традиция разработала уникальную теорию «обратной перспективы» и сочетания различных перспектив как специфического выразительно средства традиционного искусства. Эта черта свойственна всей тибетской живописи.

Символические причины этого явления точно поясняет Б. Успенский: «Исследования более или менее недавнего времени позволяют говорить о совокупности специальных перспективных приёмов в древней – прежде всего средневековой – живописи, иными словами, об особой системе передачи пространственных характеристик на двумерную плоскость изображения. Эту систему условно можно называть «системой обратной перспективы». Система



обратной перспективы исходит из множественности зрительных позиций, т. е. связана с динамикой зрительного взора и последующим – суммированием зрительного впечатления (при многостороннем зрительном охвате). При суммировании эта динамика зрительной позиции переносится на изображение, в результате чего и возникают специфические для форм обратной перспективы деформации. Таким образом, противопоставление прямой и обратной перспективных систем могут быть связаны прежде всего с неподвижностью или же, напротив, с динамичностью зрительной позиции. <...> множественность точек зрения и связанная с нею динамика зрительной позиции является объединяющим моментом в средневековом изобразительном искусстве; это относится, между прочим, не только к отдельным изображениям, но и к общей системе монументального живописного декора» [там же, 246].

Э. Панофски писал о том, что Древний Восток, наряду с античностью и средневековьем, в большей или меньшей степени отклонял перспективу, поскольку она вносила в мир внесубъективного и сверхсубъективного личностный и случайный элемент [Панофский, 2004, 95]. Таким образом, перспектива говорит о личном и индивидуальном восприятии, разнородность перспектив – о многостороннем или отстранённом взгляде. Эта идея получила развитие и обоснование в трудах П. Флоренского.

П. Флоренский писал о том, что привычная для нас перспектива является изобретением сравнительно поздней эстетики: «когда разлагается религиозная устойчивость мировоззрения, и священная метафизика общего народного сознания разъедается индивидуальным усмотрением **отдельного** лица с его **отдельной** точкою зрения, и притом с отдельною точкою зрения в этот именно данный момент, – тогда появляется и характерная для отъединённого сознания перспективность; но притом – всё же сперва не в искусстве чистом, которое по самому существу своему всегда более или менее метафизично, а в искусстве **прикладном**, как момент декоративности, имеющий своим заданием *не истинность бытия, а правдоподобие казания*» [Флоренский, 1999, т. 3 (1), 55-56]. В буддийской системе ценностей *казание* не могло быть эстетическим приоритетом, и потому в истории тибетской живописи перспектива не получила развития.

Отсутствие прямой перспективы, таким образом, в искусстве как Древней Руси, так и Древнего Египта или Тибета, является указанием на духовное содержание изображения и сверхличный смысл искусства: «Отсутствие прямой перспективы у египтян, как, хотя в другом смысле, и у китайцев, доказывает скорее зрелость и даже старческую перезрелость их искусства, нежели младенческую его неопытность, – **освобождение** от перспективы или изначальное непризнание её власти, как увидим, характерной для субъективизма и иллюзионизма, – *ради религиозной объективности и сверхличной метафизичности*» [там же, 55].

### Каноническое искусство

Таким образом, глобальной целью канонического искусства, в отличие от искусства Нового времени, является не изображение души художника и не подражание природе, но выражение истин сакрального толка: «Сакральная каноничность <...> соотносит памятник с иными уровнями и типами смысла» [Ванеян, 2007, 19].

Знаковость художественного языка традиционного искусства подчёркивается тенденцией к отказу от правдоподобия: образ не должен заслонять знак, но изображение должно лишь *указывать*: «Изображение в средневековой живописи есть не столько копия какого-то отдельного реального объекта (часто оно как будто бы даже и не претендует на какое-либо подобие), сколько символическое указание на его место в изображаемом мире (т. е. в мире, его окружающем)» [Успенский, 1995, 250].

Произведение искусства, таким образом, гораздо в большей степени, чем современное, являлось репликой в культурном диалоге: «В какой-то степени вся средневековая культура на самом деле является феноменологией культурной традиции в гораздо большей степени, нежели феноменологией реальности» [Эко, 2004, 18]. По замечанию ламы Говинды, «Гете имел право заявить: «Высочайшие произведения искусства – те, которые обладают наивысшей истиной, но не имеют ни следа реальности». Здесь мы имеем идеальный коан в форме кажущегося парадоксальным утверждения. Парадокс состоит в том, что

истина и реальность противоплагаются друг другу в противоречие с общим мнением, что истина и реальность – синонимы» [Говинда, 1993, 150].

Ю. Лотман очень точно указывает на познание произведения канонического искусства как на припоминание, узнавание уже знакомого, то есть, по сути, самовыражение и творческое участие зрителя: если «деканонизированный текст выступает как источник информации, то канонизированный – как её возбудитель», т. е. активизатор; в этом отношении каноническое искусство подобно музыке: «В текстах, организованных по принципу музыкальной структуры, формальная система представляет собой содержание информации: она передаётся адресату и по-новому реорганизовывает уже имеющуюся в его сознании информацию, перекодирует его личность» [Лотман, 2002, 320].

Таким образом, открытым и явным итогом восприятия произведения канонического искусства является самопознание: «Получатель фольклорного (а также и средневекового) художественного сообщения лишь поставлен в благоприятные условия для того, чтобы прислушаться к самому себе. Он не только слушатель, но и творец. С этим связано и то, что столь каноническая система не теряет способности быть информационно активной» [там же, 319].

Это утверждение более чем справедливо и в отношении произведений тибетских мастеров. «Эстетический объект в <...> средневековой форме эстетического сознания был полностью перенесён внутрь субъекта. Его созерцание осуществлялось только внутренним, духовным зрением ...» [Бычков, 1995, 187], то есть требовало активного участия зрителя в пресуществлении символики картины (статуи) в духовное послание, в осуществлении познания образа, в иконологии.

## Заключение

Иконология, понимаемая как герменевтика канонического, «сакрального» искусства, является одним из сравнительно новых направлений искусствознания. Вместе с тем выполненные в духе иконологического анализа работы (назовём здесь труды Э. Маля, Э. Панофского, Б. Успенского, Ю. Лотмана) являются примерами искусствоведческого интерпретационного подхода к ка-

ноническому искусству, определяемому, в частности, отсутствием требований новизны, повторяемостью, анонимностью, «духовной утилитарностью», но главным образом – целью выражения сакральных истин.

### Библиография

1. Андросов В.П. Буддизм Ваджраяны // Иконография Ваджраяны. Альбом. – М.: Дизайн. Информация. Картография, 2003. – С. 528-538.
2. Арнхейм Р. Новые очерки по психологии искусства. – М., 1994. – 352 с.
3. Бычков В.В. Русская средневековая эстетика XI-XVII века. – М.: Мысль, 1995. – 637 с.
4. Ванеян С.С. Архитектура и иконография. Архитектурный символизм в зеркале классической методологии: дисс. ... докт. искусствоведения. – М., 2007. – 48 с.
5. Говинда А. Творческая медитация и многомерное сознание. – М., 1993. – 448 с.
6. Кассирер Э. Философия символических форм. – М.; СПб.: Университетская книга, 2002. – Том 1. Язык. – 272 с.
7. Кулигин Д. Эмиль Маль. Астрология и наука в искусстве конца средневековья [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://derzhavnaya.spb.ru/lib/kul/kuligin-mal.html>.
8. Курасов С.В. Тибетский буддизм как наследник индийской традиции и его развитие // Контекст и рефлексия: философия о мире и человеке. – 2014. – № 5. – С. 46-63.
9. Лотман Ю.М. Статьи по семиотике культуры и искусства. – СПб.: Академический проект, 2002. – 550 с.
10. Панофский Э. Перспектива как «символическая форма». Готическая архитектура и схоластика. – СПб.: Азбука-классика, 2004. – 337 с.
11. Панофский Э. Смысл и толкование изобразительного искусства. – СПб, 1999. – 455 с.
12. Панофский Э. Этюды по иконологии: Гуманистические темы в искусстве Возрождения. – СПб.: Азбука-классика, 2009. – 432 с.

13. Расторгуев А. Жизнь и труды Эмиля Маля // Маль Э. Религиозное искусство XIII века во Франции. – М., 2008. – С. 5-20.
14. Успенский Б.А. Семиотика искусства. – М.: Языки русской культуры, 1995. – 416 с.
15. Флоренский П.А. Соч. в 4-х тт. – М.: Мысль, 1999. – Т. 3 (1). – 600 с.
16. Эко У. Эволюция средневековой эстетики. – М.: Азбука-классика, 2004. – 288 с.
17. Male E. Religious Art in France: XIII century. A Study in Medieval Iconography and Its Sources of Inspiration. – London, New York, 1913. – 414 p.

## Iconology as hermeneutics of canonical art

**Sergey V. Kurasov**

Professor, Doctor of Arts,  
rector of Moscow State Art and Industry Academy,  
125080, 9 Volokolamskoye sh., Moscow, Russia;  
e-mail: info@mghpu.ru

### Abstract

The article is devoted to the iconology study of traditional sacred art. It describes the role of the iconography in the history of the study of sacred art and iconographic approach of Émile Mâle. Mâle has become one of the most successful interpreters of medieval art, that has traditionally been seen as "dark" and "bleak". The definitions of canonical art by Émile Mâle are correlated with the characteristics of traditional Tibetan art. Iconology, understood as hermeneutics of canonical sacred art, is one of the relatively new areas of art history. The sources of iconology are rapidly developing linguistics, with a theory of sign systems, neo-Gestalt psychology and, in particular, the symbol theory of E. Cassirer. The theoretical grounds of iconological method in art criticism are characterized, and arguments on iconography and iconol-

ogy ratio are presented. The history of the study of religious art of medieval Russia is described, showing the similarities between the Tibetan and Russian canonical art ("reverse perspective"). Russian art history has developed a unique theory of "reverse perspective" and a combination of different perspectives as a specific expressive means of traditional art. The author summarizes the characteristics of canonical art: didacticism, the expression of the sacred truths, the rejection of likelihood, creative audience participation, anonymity, repeatability.

### For citation

Kurasov S.V. (2014) Ikonologiya kak germeneytika kanonicheskogo iskusstva [Iconology as a hermeneutics of canonical art]. *Kul'tura i tsivilizatsiya* [Culture and Civilization], 6, pp. 42-56.

### Keywords

Iconology, iconography, symbolism, sacred art, traditional art, canonical art, hermeneutics, realism, Émile Mâle, icons, reverse perspective.

## References

1. Androsov V.P. (2003) Buddizm Vadzhrayany [Vajrayana Buddhism]. In: *Ikonografiya Vadzhrayany. Al'bom* [Vajrayana iconography. Album]. Moscow: Dizain. Informatsiya. Kartografiya Publ., pp. 528-538.
2. Arnheim R. (1994) *Novye ocherki po psikhologii iskusstva* [New Essays on the Psychology of Art]. Moscow.
3. Bychkov V.V. (1995) *Russkaya srednevekovaya estetika XI-XVII veka* [Russian medieval aesthetics of XI-XVII century]. Moscow: Mysl' Publ.
4. Cassirer E. (2002) *Filosofiya simvolicheskikh form. Tom 1. Yazyk*. [The Philosophy of Symbolic Forms. Volume 1: Language]. Moscow, St. Petersburg: Universitetskaya kniga Publ.
5. Eco U. (2004) *Evolyuetsiya srednevekovoi estetiki* [The Development of Medieval Aesthetics]. Moscow: Azbuka-klassika Publ.
6. Florenskii P.A. (1999) *Sochineniya* [Works]. In 4 vols. Vol. 3 (1). Moscow: Mysl' Publ.



7. Govinda A. (1993) *Tvorcheskaya meditatsiya i mnogomernoe soznanie* [*Creative Meditation and Multi-Dimensional Consciousness*]. Moscow.
8. Kuligin D. *Emil' Mal'. Astrologiya i nauka v iskusstve kontsa srednevekov'ya* [Émile Mâle. Astrology and science in the art of the late Middle Ages]. Available at: <http://derzhavnaya.spb.ru/lib/kul/kuligin-mal.html> [Accessed 12/03/14].
9. Kurasov S.V. (2014) Tibetskii buddizm kak naslednik indiiskoi traditsii i ego razvitie [Tibetan Buddhism as the successor to the Indian tradition and its evolution]. *Kontekst i refleksiya: filosofiya o mire i cheloveke* [Context and Reflection: Philosophy of the World and Human Being], 5, pp. 46-63.
10. Lotman Yu.M. (2002) *Stat'i po semiotike kul'tury i iskusstva* [Articles on the semiotics of culture and art]. St. Petersburg: Akademicheskii proekt Publ.
11. Mâle E. (1913) *Religious Art in France: XIII century. A Study in Medieval Iconography and Its Sources of Inspiration*. London, New York.
12. Panofsky E. (2004) *Perspektiva kak "simvolicheskaya forma". Goticheskaya arkhitektura i skholastika* [*Perspective as Symbolic Form. Gothic Architecture and Scholasticism*]. St. Petersburg: Azbuka-klassika Publ.
13. Panofsky E. (2004) *Smysl i tolkovanie izobrazitel'nogo iskusstva* [*Meaning in the Visual Arts*]. St. Petersburg.
14. Panofsky E. (2009) *Etyudy po ikonologii: Gumanisticheskie temy v iskusstve Vozrozhdeniya* [*Studies in Iconology: Humanistic Themes in the Art of the Renaissance*]. St. Petersburg: Azbuka-klassika Publ.
15. Rastorguev A. (2008) Zhizn' i trudy Emilya Malya [Life and works of Émile Mâle]. In: Mâle E. *Religioznoe iskusstvo XIII veka vo Frantsii* [*Religious Art in France: XIII century*]. Moscow, pp. 5-20.
16. Uspenskii B.A. (1995) *Semiotika iskusstva* [Semiotics of art]. Moscow: Yazyki russkoi kul'tury Publ.
17. Vaneyan S.S. (2007) *Arkhitektura i ikonografiya. Arkhitekturnyi simbolizm v zerkale klassicheskoi metodologii: Doct. Diss.* [Architecture and iconography. Architectural symbolism in the mirror of classical methodology. Doct. Diss.]. Moscow.