

«СИНТЕТИЧЕСКИЕ» КОМПОЗИЦИИ В РОМАНСКОМ ИСКУССТВЕ И ПЕРВАЯ ГОТИЧЕСКАЯ ПРОГРАММА АББАТА СУГЕРИЯ

Статья посвящена вопросу создания сложных «синтетических» композиций в христианском искусстве и роли этого процесса в возникновении программы аббата Сугерия для центрального портала западного фасада базилики Сен-Дени. Характеризуя понятие «синтетическая композиция», автор выделяет принципиально различные типы этого явления в монументальном искусстве средневековой Франции. Автор считает, что сложная «синтетическая» композиция центрального портала западного фасада базилики Сен-Дени становится пиковой точкой в ряду «синтетических» программ, созданных под влиянием аббатства Клуни, знаменуя переход от «романского визионерства» к дидактической ясности готических порталов.

Ключевые слова: базилика Сен-Дени, Сугерий, теофания, «синтетическая» композиция, иконографическая программа.

С эпохи императора Константина Великого христианское искусство решало задачу выражения триумфа и славы Господа. «Торжественные видения раннехристианских абсид были приняты им в качестве “моделей”, которые романское искусство, уже в своей манере, перенесло в скульптуру и монументальную живопись, в апсиды и порталы своих церквей»¹, – пишет И. Крист в своей знаменитой работе, посвященной большим романским порталам.

После разрешения иконоборческих конфликтов на востоке и определений Второго Никейского собора, касающихся представления Христа в единстве его божественной и человеческой природы, теофания, Божественное явление, изображение инкарнации Божественного Глагола «господствует в духовной программе церквей»².

В основе необычайного роста триумфальной иконографии лежали концепции «интеллектуального созерцания символов»

Псевдо-Дионисия Ареопагита, восхождения от материальных вещей к вещам, которые можно увидеть только духовным взором³. Идея «анагогического восхождения» имеет растянувшуюся в веках традицию – как восточную, так и западную, однако из теологических текстов на эту тему вовсе не очевидно, каким образом должна быть организована «материальная составляющая», например в виде скульптуры порталов, чтобы выполнять предназначенную ей «вспомогательную» для ума медитативную задачу. Из текстов аббатов Ключи – Одона и особенно Одилона, а впоследствии и аббата Сен-Дени Сугерия, затрагивающих эту тему (часто практически в одних и тех же выражениях⁴), можно узнать только то, что «анагогическое восхождение» занимало существенное место в их личной духовной практике и фигуративные образы, составляющие декоративное убранство храма, играли в этом весьма важную роль. Речь в данном случае идет прежде всего о сложных теофанических образах, доступных для созерцания в порталах и абсидах христианских церквей, которые иногда называют «синтетическими».

Сложные многозначные композиции возникли задолго до появления христианского искусства. Курт Вайцман в своей работе⁵ замечает, что взаимоотношения между литературным текстом и художественными образами, опиравшимися на этот текст как на сюжетную основу, имели долгий период развития, со времен греческой архаики до эллинизма. При этом К. Вайцман выделяет три способа репрезентации литературного содержания: «симультаный» или «одновременный», «моносценический» и «циклический». Памятник древнегреческой вазописи, с помощью которого К. Вайман иллюстрирует «симультаный» способ репрезентации текста, соответствует в какой-то степени упрощенному представлению о «синтетической» композиции. Речь идет о килике из Спарты (VI в. до н. э.), хранящемся в Национальной библиотеке в Париже, иллюстрирующем историю борьбы Одиссея с Циклопом. Полифем сидит на камне и держит в руках остатки конечностей только что съеденного им человека. Стоящий перед ним Одиссей одной рукой предлагает ему чашу с вином, а другой направляет ему в глаз заостренное бревно, которое поддерживают выстроенные в ряд товарищи Одиссея. Сцена построена таким образом, что в единой достаточно простой композиционной схеме представлены три различных по времени момента рассказа без повторения фигур участников.

В христианском искусстве одним из самых ранних примеров символического соединения двух взаимосвязанных текстов (Ветхого и Нового Заветов) в едином изобразительном поле может слу-

жить фреска из катакомб Присциллы, изображающая Богородица с младенцем и пророка, указывающего на звезду. Это произведение раннехристианской живописи Н.П. Кондаков датирует серединой или концом II столетия⁶, А. Грабар относит его к первой половине III в.⁷ Пророк, представленный в этой сцене, может быть в равной мере идентифицирован как Валаам, Исаяя или любой другой, возвестивший о грядущем приходе Мессии.

Более сложным примером «синтетической» композиции в христианском искусстве является деревянное ланто из церкви Аль-Муалляка, хранящееся в коптском музее Старого Каира (Inv. No. 753). Датировка этого объекта неоднозначна (IV–VII вв.). И. Крист, связывая этот объект с теологическими дебатами IV в., придерживается наиболее ранней датировки⁸. В ланто представлены новозаветные темы – вход Христа в Иерусалим и Вознесение. Безбородый Христос в мандорле, поддерживаемой летящими ангелами и двумя животными ипостасями Тетраморфа (символами евангелистов) – быком (Лука) и львом (Марк), правой рукой благословляет, а в левой держит книгу. С левой стороны от него мы видим Деву Марию и апостолов. Две символические завесы отделяют явление Христа от архитектурного оформления, где находятся апостолы и Дева. В верхней части ланто размещается надпись:

1. «...блистает от чистого сияния (славы), не имея в себе никакого облачка, тот, кто вмещает полноту Божества, как с высоты небесного Синая...

2 ...ангелы не прекращают его прославлять в один голос трисвятое, воспевая и говоря «ты Свят, Свят, Свят, и небо и земля

3. полны твоим величием, о Всемилостивый! Невидимый в Небесах среди различных Сил, ты соизволил пребывать среди нас...

4. ...жив, воплощенный и рожденный от Девы, Матери Бога, Марии. Буди Милосерд...» (следует надпись посвящения, неразборчива)⁹.

Христос во славе и Богородица представляют двойную природу Господа, одновременно такое изображение Христа во славе напоминает о Втором пришествии, животные ипостаси Тетраморфа вводят ветхозаветный теофанический аспект, а также представляют те Евангелия (от Луки и от Марка), в которых было описано событие Вознесения. Текст молитвы (п. 2) напоминает о пророчестве Исаяи. Таким образом, изображение одновременно представляет новозаветные темы Вознесения, Входа в Иерусалим, видения Второго пришествия из Откровения Иоанна и напоминает о ветхозаветной теофании по Иезекиилю (животные) и Исаяе (текст молитвы¹⁰).

К такого же рода «синтетическим» композициям И. Крист причисляет апсиду церкви монастыря Баут (Египет), апсиду церкви Сан-Клементе в Тауле (Каталония), композиции Вознесения ампул Монцы и Боббио (VI в.), мозаику апсиды церкви Св. Пуденцианы в Риме, мозаику апсиды церкви Осии Давид в Салониках, мозаики апсид равенских церквей Сан-Витале и Сант-Апполинаре ин Класе, фреску апсиды Сант-Анджело ин Формис в Капуе и целую группу французских романских композиций, созданных под патронажем или под влиянием аббатства Клуни в Ангулеме, Муассаке, Маконе, Шарльё, Берзе-ля-Виле, Везеле, Клермон-Ферране и др. Этот список может быть дополнен всеми известными случаями репрезентации Господа во славе – композицией, прочно закрепившейся в тимпанах и абсидах романских церквей. При этом каждый случай индивидуален и может иметь свои специфические особенности, обогащающие палитру смыслов.

Если попытаться дать характеристику того, что можно понимать под «синтетической композицией» в западноевропейском средневековом монументальном искусстве XII в., не претендуя на исчерпывающую полноту описания всех возможных случаев, следует выделить по крайней мере несколько разновидностей этого явления:

- композиции, представляющие образ Господа во славе в окружении символических животных или херувимов, что вводит аллюзию на ветхозаветные теофании¹¹;
- композиции, соединяющие в одном визуальном поле различные и, возможно, одновременные новозаветные темы, имеющие теофанический аспект, примером чего может служить композиция центрального портала нартекса базилики Сен-Мадлен в Везле, представляющая соединение тем Вознесения и Пятидесятницы¹² и, по сути, воспроизводящая симультанный (по К. Вайцману) способ визуализации текста;
- композиции, репрезентирующие типологически связанные тексты, каждому из которых отведено свое собственное место в общем визуальном поле (например, «Воодружение Медного Змия» в сугериевских витражах базилики Сен-Дени, где в верхней части панно можно видеть распятого Христа);
- композиции, в которых единая образная структура визуального поля ставится в соответствие с несколькими типологически связанными текстами, одновременно символически иллюстрируя литургический процесс, например евхаристический канон (витраж базилики Сен-Дени «Квадрига Аминодава», сугериевская композиция центрального портала западного фасада базилики Сен-Дени)¹³.

Что касается представления одной иконографической схемой нескольких различных тем вне типологической связи, то, пожалуй, лишь тема Вознесения в силу изначального текста, на котором она основана, вводит одновременно тему Второго пришествия. Вознесение Господне описано в текстах Евангелий от Луки и Марка (Лк. 24: 50–52; Мк. 16: 19) и особенно подробно в Деяниях апостолов (Деян. 1: 9–11): «Сказав сие, Он поднялся в глазах их, и облако взяло Его из вида их. (10) И когда они смотрели на небо, во время восхождения Его, вдруг предстали им два мужа в белой одежде (11) и сказали: мужи Галилейские! что вы стоите и смотрите на небо? *Сей Иисус, вознесшийся от вас на небо, придет таким же образом, как вы видели Его восходящим на небо*»¹⁴.

Изучая тексты аббата Ключи Св. Одилона, И. Крист отмечает, что они открывают нам ту духовную атмосферу, в которой начинались эти «синтетические» проявления в романскую эпоху. Они должны были раскрыть основные принципы веры, продемонстрировать божественное единство и гармонию¹⁵. Аббатство Ключи поддерживало подобную «синтетическую», или «медитативную», тенденцию как в текстах, так и в визуальной форме. Поэтому, с одной стороны, к заслугам Ключи можно отнести теологическую разработку, осмысление и популяризацию текстов о познании Бога и мира невидимого через красоту и совершенство вещей видимых, с другой стороны, художественная мысль Ключи была направлена на поиск путей визуального воплощения этих идей. При этом романские художники под руководством теологов должны были создавать композиции, представлявшие теофании «без завесы»¹⁶, задачей которых было помогать созерцающему их в сложном процессе восприятия Божественного Образа, направлять ум к постижению «истинного Света», подобно тому как это делают ангелы и наставники в «Небесной Иерархии» Псевдо-Дионисия. Выделяя создание «синтетических» композиций как характерную особенность «больших романских порталов», И. Крист отмечает тенденцию разделения этих «синтетических» видений на отдельные элементы¹⁷, наметившуюся к 1150 г. и проявившую себя наглядно, с его точки зрения, в спокойном нарративе скульптурной программы западного фасада собора Нотр-Дам в Шартре: «Инкарнация (Дева во славе), Возвращение Слова к Отцу, то есть Вознесение, и Второе Пришествие явились предметом трех различных композиций, ссылающихся на три существенных пункта теологии»¹⁸. Однако надо отметить, что называемая И. Кристом «Вторым пришествием» композиция центрального портала Шартра, представляющая Господа во славе в окружении четырех символических животных,

сохраняет все черты «синтетической» иконографии в рамках аллюзии на ветхозаветное видение.

Кроме того, уже в программе порталов нартекса церкви Св. Марии Магдалены в Везле (1125–1140)¹⁹ можно видеть не только разделение тем, отмеченное И. Кристом²⁰, но и тенденцию к их соединению, правда, вовсе без типологических ветхозаветных параллелей. Вся программа построена на сюжетах Нового Завета и посвящена прославлению апостольской миссии в контексте идей подготовки Второго крестового похода²¹. В тимпанах боковых порталов имеет место разделение тем. В южном тимпане последовательно представлен цикл, посвященный Инкарнации: Благовещение, Встреча Марии и Елизаветы, Рождество и Поклонение Волхвов. В северном тимпане репрезентируются сюжеты, демонстрирующие Воскресение Спасителя его ученикам: ужин в Эммаусе, явление Христа ученикам перед Вознесением. В центральном портале темы соединены посредством одновременного представления Вознесения и Пятидесятницы в единой сцене без повторения фигур, согласно интерпретации В. Рушон-Муьерон²².

Образ Христа с крестчатым нимбом и в полной мандорле занимает все поле тимпана. Он восседает на троне Царя Небесного, но фигура его расположена таким образом, что кажется парящей в воздухе. Раскинутые руки и закрученные ветром драпировки его одеяния усиливают впечатление. Верхняя часть фигуры представлена строго анфас, но ноги слегка подогнуты и развернуты в сторону, как будто Христос привстает, слегка касаясь своего сиденья. Трон обозначен лишь небольшими фрагментами, затерянными среди развевающихся одежд Христа. Из пальцев Спасителя, подобно лучам света, нисходят на апостолов языки пламени Св. Духа, приход которого был обещан им при Вознесении (Деян. 1: 1–9). Появление ветра описано в тексте Деяний (Деян. 2: 1–3): «И внезапно сделался шум с неба, как бы от несущегося сильного ветра, и наполнил весь дом, где они находились. И явились им разделяющие языки, как бы огненные, и почили по одному на каждом из них». В тексте Писания два момента – Вознесение и Нисхождение Св. Духа на апостолов – разделены во времени, но в композиции, созданной в Везле, эти события соединены.

Программа западного фасада аббатской церкви Сен-Дени задумывалась и создавалась в конце 30-х годов XII в. почти одновременно со скульптурным ансамблем нартекса базилики Сен-Мадлен в Везле, поэтому взаимные влияния вполне возможны. Западный фасад и нартекс сугериевской базилики Сен-Дени были освящены 9 июня 1140 г. Пятью неделями позже был заложен первый камень

нового готического хора, освященного 11 июня 1144 г. во время великолепной церемонии, подробно описанной самим Сугерием²³.

Несмотря на то что исследования центрального портала западного фасада базилики Сен-Дени проводятся в течение многих десятилетий, памятник является одним из наиболее дискуссионных объектов в программе Сугерия²⁴. С.М. Кросби и П. Блам детально исследовали вопросы сохранности памятника²⁵; существующие интерпретации его иконографической программы подробно рассмотрены в недавно вышедшей монографии, посвященной базилике Сен-Дени²⁶.

В центре тимпана центрального портала западного фасада помещена огромная, занимающая всю вертикаль изобразительного поля фигура Христа, восседающего на троне. Нижняя часть Его тела окружена полумандорлой, верхняя же распростерта на кресте наподобие Его изображения в сцене Распятия. Под горизонталью креста по правую и левую руку Христа, обращаясь к нему, сидят Богоматерь и Иоанн Богослов, за ними – остальные апостолы, разбитые на небольшие группы. На двух концах тимпана эти группы замыкают ангелы – слева с трубой, справа с мечом. Руки Христа раскинуты по горизонтали креста и держат развернутые свитки с надписями. Тимпан разделен на ярусы, в верхнем изображены ангелы, один из которых держит терновый венец, вставленный во время реставрации XIX в.²⁷ На ланто размещен узкий фриз восстающих из гробов, где рядом с полумандорлой у ног Христа по правую Его руку можно видеть коленопреклоненного аббата Сугерия. В центре первого архивольта Христос принимает две души, которые подносят ему ангелы, во втором архивольте, сразу над ним, видны фигуры двух трубящих ангелов. В третьем и четвертом архивольтах появляется композиция Троицы, которая здесь также получает своеобразное иконографическое выражение: в третьем архивольте Бог Отец держит диск с Агнцем, за которым возникает образ креста; в четвертом архивольте изображен Святой Дух в виде голубя в окружении ангелов. По бокам в первом архивольте мы видим сцены Рая (доно Авраамово) с левой стороны и наказания грешников – справа, в основании этого архивольта – врата Ада и Рая, перед которыми стоят неразумная и мудрая девы, соединяющие поле тимпана с откосами портала, где изображено шествие мудрых дев справа от Христа и неразумных – слева. Боковые поля второго и третьего архивольтов представляют апокалиптических старцев, играющих на музыкальных инструментах, в четвертом архивольте старцы оплетены виноградной лозой таким образом, что вся композиция очень напоминает иконографию Древа Иисеева.

Именно так расценивают эту композиционную группу С.М. Кросби и П. Блам²⁸.

Сопоставляя тимпаны центрального портала нартекса базилики Сен-Мадлен в Везле и центрального портала западного фасада базилики Сен-Дени, нетрудно заметить много общих черт в организации композиции. В обоих случаях под тимпаном присутствует узкий фриз ланто. Основное поле тимпана разделено на две части раскинутыми руками Христа, только в Сен-Дени это выражено более явно, так как граница продолжена свитками, которые распятый на кресте Спаситель держит в руках, в то время как в композиции Везле эту функцию выполняют лучи-языки Св. Духа, исходящие из пальцев Христа. Очевидно, что позы и развороты фигур, окружающих полумандорлу Христа в Сен-Дени и апостолов в тимпане Везле, имеют много общего. И все же, несмотря на формальное сходство, программа Сен-Дени оказывается намного сложнее и представляет синтез ветхозаветных, новозаветных тем и литургических образов²⁹. Рассматриваемая часто как репрезентация Страшного Суда на основании текста Евангелия от Матфея³⁰, она оставляла у исследователей много вопросов. В тимпане центрального портала Сугерием (по всей видимости, вполне сознательно) была реализована фокусирующая внимание на необычных деталях композиция, интерпретация которой только на основе новозаветных текстов оказывалась неполной и требовала поиска дополнительного объяснения или недостающего текста.

Привлечение для ее объяснения ветхозаветного текста из Книги пророка Исаии, рассмотрение этого образа в контексте развития тринитарной иконографии и выявление его связи с символическим изображением хода литургического процесса позволило прояснить необычные иконографические детали в образе Христа (полумандорла, соединение в едином образе Восседающего и Распятого и др.)³¹. Созданный в этой композиции образ Господа соединил в себе одновременно Творца, Судию и Спасителя, т. е. Отца и Сына, причем присутствие ветхозаветного текста дало возможность обозначить со всей определенностью три важнейшие точки христианского понимания человеческой истории – ее начало, конец и момент искупления человеческих грехов. Кроме того, наложение образов Царя Небесного, восседающего во славе, и Христа, распятого на кресте, позволило символически представить последовательность евхаристической молитвы, визуализируя таким образом тему евхаристии³².

Рассматривая эту программу как репрезентацию темы Страшного Суда, И. Крист отмечает триумфально-теофанический харак-

тер этой композиции и также считает, что сугериевская иконографическая схема относится к разряду сложных «синтетических» программ³³. Однако применительно к Сен-Дени он не детализирует и не развивает эти наблюдения и, оставаясь в рамках своей задачи, не уделяет больше специального внимания данному памятнику. При этом И. Крист указывает, что тема Страшного Суда вовсе не была популярной среди клюнийских теофаний. Наиболее благодатной для визуализации догматических вопросов он считает тему Вознесения, которая позволяла напомнить «о мистерии Спасения, единстве Христа с Отцом и о его возвращении в конце времен»³⁴.

Однако именно эти мотивы аббат Сугерий с успехом использовал в своей «синтетической» композиции «Страшного Суда» центрального портала базилики Сен-Дени, значительно расширив ее семантическое поле³⁵. При этом, даже не воспользовавшись традиционной формулой Маэсты, со всей очевидностью указывающей на ветхозаветные видения, он выстраивает свою типологическую иконографию на базе других фрагментов ветхо- и новозаветных текстов³⁶, прошивая типологическими связями буквально все визуальное поле тимпана, одновременно включая в него и литургические смыслы³⁷.

Являясь продолжением визуальной стратегии аббатства Клюни³⁸, программа Сен-Дени оказывается в особом положении по отношению к другим программам своей эпохи. «Синтетичность» этой новой сугериевской композиции, с одной стороны, может быть понята буквально, как использование определенных иконографических клише, вводящих аллюзии на соответствующую тему. С другой стороны, она подразумевает сложную многоуровневую структуру смыслов, постижение которой возможно не только в процессе созерцания, но и посредством рассуждения, анализа и размышления. Развивавшаяся и поддерживавшаяся в течение многих лет аббатством Клюни «медитативная» тенденция проявилась здесь особенно явно, привлекая внимание «странными деталями», требующими объяснения. Однако именно эти сугериевские «странности», качественно обновляя подход к созданию программы в целом, в конечном итоге становятся ключом для ее расшифровки, своеобразным концом нити, за которую надо потянуть, чтобы развязать весь «узел».

Если в центральном портале западного фасада мы наблюдаем своеобразную кульминацию «синтетичности» и многозначности в одном визуальном поле, то спустя три года в витражных панно сугериевского хора уже намечается тенденция разделения, когда ти-

пологически связанные тексты все еще репрезентируются в одной композиции, но уже разведены между собой, очевидно, для облегчения и наглядности восприятия (Квадрига Аминадава, Воодружение Медного Змия).

Будучи по существу первой готической монументальной программой, сугериевская композиция центрального портала является, с одной стороны, квинтэссенцией воплощения синтетической и медитативной идеи, своего рода закономерным итогом изысканий романской эпохи, с другой стороны, она содержит в себе такие элементы иконографических формул, которые одновременно апеллируют к разуму верующего и, ведя его по этому пути, приводят к пониманию и ясности – желаемому результату «просвещения» божественным светом, согласно концепции Псевдо-Дионисия.

Эта тенденция к «ясности» и станет основой последующих готических программ, настаивая на усилении в них нарративного акцента и дидактической четкости, предпочитая завуалированности определенность, стремясь к разделению тем и отводя им самостоятельные визуальные поля. Этот процесс можно назвать не столько «упадком» романского способа выражения, который констатирует И. Крист³⁹ в программе западного фасада Шартра, сколько его логическим завершением и переходом в иное качество, выходом на другой уровень развития образа, попыткой воплощения тех же идей, но иными приемами, цель которых связана с задачей воспитания и образования через визуализацию и конкретизацию типологических идей и объяснений, увеличение числа сюжетов и расширение теологической доктрины.

Примечания

- ¹ *Christe Y.* Les Grands Portails Romains. Etudes sur l'iconologie des théophanies romanes. Genève: Librairie Droz, 1969. P. 10.
- ² Ibid.
- ³ Ibid.
- ⁴ Ibid. P. 29–33.
- ⁵ *Weitzman K.* Illustrations in roll and codex: A study of the origin and method of text illustration. Princeton: Princeton University Press, 1970. P. 12–46.
- ⁶ *Кондаков Н.П.* Иконография Богоматери [Электронный ресурс] // Христианство в искусстве. URL: http://www.icon-art.info/book_contents.php?lng=ru&book_id=33&chap=26 (дата обращения: 05.08.2015).

- ⁷ *Grabar A.* Le premier art chrétien. P.: Gallimard, 1966. P. 99.
- ⁸ *Christe Y.* Op. cit. P. 67–68.
- ⁹ Ibid. Текст на ланто представлен на греческом языке, Ив Крист (Р. 68) переводит его на французском, а мы даем русский перевод французского текста, взятого им из статьи: *Sacopoulos M.* Le linteau copte dit d'All-Moâllaka // *Cahiers archéologiques.* 1957. Т. 9. P. 98–115.
- ¹⁰ *Christe Y.* Op. cit. P. 67–68.
- ¹¹ *Boespflug F., Zaluska Y.* Le dogme trinitaire et l'essor de son iconographie en Occident de l'époque carolingienne au IV^e Concile du Latran (1215) // *Cahiers de Civilisation Médiévale.* 1996. Т. 37. № 3. P. 181–240.
- ¹² *Rouchon-Mouilleron V.* Vézelay, The great Romanesque Church. N. Y.: Harry N. Abrams, 1999. P. 16.
- ¹³ *Хрипкова Е.А.* Визуализация темы евхаристии в иконографической программе западного фасада базилики Сен-Дени XII века // *Вестник Кемеровского государственного университета.* 2013. № 1. С. 66–73.
- ¹⁴ Библия. Книги священного писания Ветхого и Нового Завета (канонические): Синодальный перевод 1876 г. сверен с еврейским текстом Ветхого Завета и греческим текстом Нового Завета. М.: РБО, 2002. С. 1233.
- ¹⁵ *Christe Y.* Op. cit. P. 95.
- ¹⁶ Ibid.
- ¹⁷ Ibid. P. 67.
- ¹⁸ Ibid.
- ¹⁹ *Rouchon-Mouilleron V.* Op. cit. P. 9.
- ²⁰ *Christe Y.* Op. cit. P. 67.
- ²¹ *Rouchon-Mouilleron V.* Op. cit. P. 170.
- ²² Ibid.
- ²³ *Suger.* De Consecratione // *Abbot Suger on the Abbey Church of St. Denis and Its Art Treasures / Éd. par E. Panofsky, G. Panofsky-Soergel.* Princeton: Princeton University Press, 1979. P. 97–121.
- ²⁴ *Хрипкова Е.А.* Базилика Сен-Дени аббата Сугерия. М.: ДПК Пресс, 2013. С. 26–42, 89–102.
- ²⁵ *Crosby S. McK., Blum P.Z.* Le Portail central de la façade occidentale de Saint-Denis // *Bulletin Monumental.* 1973. Vol. 131. P. 209–266.
- ²⁶ *Хрипкова Е.А.* Базилика Сен-Дени аббата Сугерия. С. 89–102.
- ²⁷ *Crosby S. McK., Blum P.Z.* Op. cit.
- ²⁸ Ibid.
- ²⁹ *Хрипкова Е.А.* Визуализация темы евхаристии...; *Она же.* Базилика Сен-Дени аббата Сугерия. С. 89–129.
- ³⁰ *Gerson P.L.* Suger as Iconographer: The Central Portal of the west Facade of Saint-Denis // *Abbot Suger and Saint-Denis: A Symposium. / Ed. by P.L. Gerson.* N. Y.: The Metropolitan Museum of Art, 1986. P. 183–198 (2nd ed. 1987).

- ³¹ Хрункова Е.А. Визуализация сакральных смыслов в иконографической программе собора Сен-Дени (40-е годы XII века): Дис. ... канд. искусствоведения. М.: РГГУ, 2012. С. 87–138, 176–203.
- ³² Там же.
- ³³ *Christe Y.* Op. cit. P. 129.
- ³⁴ *Ibid.* P. 95.
- ³⁵ Хрункова Е.А. Базилика Сен-Дени аббата Сугерия. С. 102–129.
- ³⁶ Там же.
- ³⁷ Хрункова Е.А. Визуализация темы евхаристии...
- ³⁸ *Conant K.J.* The Theophany in the History of Church Portal Design // *Gesta*. 1976. Vol. 15. P. 127–134.
- ³⁹ *Christe Y.* Op. cit. P. 67.