

без иконографических экскурсов»³². Но при этом он обоснованно упрекал Кондакова в том, что «в его трудах эстетические факты почти ничем не отличаются от исторических», отчего «между иконографией и искусством ставится знак равенства», а применение им иконографического метода было связано с «недооценкой чисто художественных факторов и их специфической природы воздействия»³³. Как и другие критики Кондакова, он предлагал положить «в основу изучения византийского искусства... формальный анализ»³⁴, в различных аспектах применявшийся западноевропейским искусствоведением (Г. Вельфлин, П. Франкль, В. Боде, Б. Бернсон, М. Фридендер). Однако в отличие от этого нового течения он вовсе не предполагал формальным анализом заменить иконографический. Он скорее думал об их соединении в едином методе, высказывая следующее положение: «Иконография является вне всякого сомнения одним из атрибутов формы... Поэтому развитие иконографии есть не что иное, как отражение развития стиля»³⁵. Эту мысль о связи иконографической и художественно-стилевой эволюции византийской живописи он последовательно развивает в позднейших работах, особенно в «Этюдах по иконографии богородицы» (1938) и в статье об образе Георгия-воина в византийском и древнерусском искусстве (1953). В последней работе он убедительно показал, как под воздействием жизни развивался и обогащался традиционный иконографический тип, получивший в различных исторических и общественных условиях различное идейное и художественное выражение. Таким образом, новое понимание задач и метода иконографического анализа, первоначально определенное им как связь иконографии с художественным стилем, в зрелых работах В. Н. Лазарева получила дальнейшее развитие в плане марксистской методологии.

Сам В. Н. Лазарев очень четко устанавливает цель своих иконографических исследований и их принципиальное отличие от старого иконографического метода: «Не говоря уже о том, что в иконографическом методе содержание механически отрывается от формы, оно получает к тому же столь суженное и обедненное толкование, что весь анализ сводится, строго говоря, к определению номенклатурного иконографического типа, живущего отвлеченной жизнью, никак не связанной с реальной действительностью. От этих иконографических «типов» в лучшем случае перебрасывается мост к литургике, обычно же они существуют сами по себе, развиваясь по своим абстрактным законам. Такая в корне неверная трактовка содержания средневекового искусства ничем не оправдана, поскольку последнее, как и любое искусство, сложилось на реальной исторической почве, в определенных общественных условиях, а потому и содержание его на различных этапах развития отражало различные идеологические установки... Смена одного иконографического типа другим объясняется вполне реальными историческими причинами... Старый иконографический метод, как и формалистическое истолкование искусства, не могут воссоздать связную картину художественного процесса и вскрыть его движущие силы»³⁶.

В руках В. Н. Лазарева иконографический метод исследования, обязательный для каждого медиевиста, стал и тоньше, и точнее, и богаче, а главное — получил принципиально новую ориентацию. Блистательным примером его конкретного применения может служить иконографи-

³² В. Л а з а р е в. Никодим Павлович Кондаков, стр. 23, 24, 25.

³³ Там же, стр. 21, 26, 25.

³⁴ Там же, стр. 38.

³⁵ Там же, стр. 26.

³⁶ В. Н. Л а з а р е в. Новый памятник станковой живописи XII в. и образ Георгия-воина в византийском и древнерусском искусстве. — ВВ, VI, 1953, стр. 221—222.