

МОНОЛОГИЧНОСТЬ КАНОНИЧЕСКИХ СИСТЕМ. СИМВОЛИКО-МЕТАФОРИЧЕСКИЙ КАНОН ДРЕВНЕГО ЕГИПТА

Актуальность и цель исследования

Современная архитектурная практика полна неожиданностей и парадоксов, и широкое заимствование приемов композиционного творчества разных культур и эпох – одна из них. Популярность древнеегипетской стилистики не перестает удивлять. Целью данной статьи является исследование и системная характеристика архитектурной композиционной деятельности древних культур, в частности Древнего Египта. Исходя из этого, в работе ставятся следующие задачи: охарактеризовать семантические, морфологические и синтаксические особенности строения архитектурного языка и выявить логические принципы композиционной деятельности древнеегипетского мастера.

1. Монологичность канонических систем. Общие положения

Устойчивость языка, его консервативность обеспечивается канонами, повторяемостью символических, морфологических и синтаксических признаков. Это означает, что в рамках одной культурной традиции создается и затем длительное время поддерживается и консервируется или постепенно развивается целостная художественная языковая система. Поскольку традиция – это набор представлений, обычаев, привычек и навыков практической деятельности, передаваемых из поколения в поколение, то традиция не может быть создана отдельным человеком и не является результатом его индивидуального творчества. Также и обычай является укоренившимся, повторяющимся с давних пор действием, свойственным определенному народу. В эпоху Просвещения формируется собственно историческое понимание традиции как ограниченного временными рамками и

изменчивого феномена. И.Г. Гердер считал традицию главной движущей силой истории.

Канон выступал как принцип универсального (вселенского) порядка, обеспечивающего постоянство, стабильность жизнеустройства. Каноны в художественной деятельности обеспечивали передачу традиционных ценностей из поколения в поколение. В. Ф. Сидоренко пишет: «В доиндустриальные, допроектные эпохи канон являлся носителем универсальных связей культуры и производственной практики. В деятельности ремесленника он выступал как некая исходная модель, в которой объект был представлен через процесс его создания, формирования в процессе производства. Эстетические и этические принципы профессиональной деятельности мастера выражали критерии следования (подражания, копирования) совершенному каноническому образцу.

Совершенство образца – социально-культурное качество, имеющее смысл только в рамках данных общественных отношений и данной культуры. ... Поэтому канон античный и средневековый, западноевропейский или японский – это разные культурные целостности, разные единства формы и содержания, разные композиционные структуры. Правило канона выражало и закрепляло определенный, исторически сложившийся, глубоко целесообразный, внутренне оправданный для данной культуры способ практического действия» [1, с. 1].

Рассматривая разные исторические эпохи, мы обнаружим целый ряд канонов, обеспечивавших внутреннюю целостность той или иной культуры, единство присущих ей содержания и формы. Эта целостность включает в себя не только определенный набор приемов, способов работы мастера, но также все то, что

могло канонизироваться, что составляло смысл традиции данной культуры.

Обсуждая этот вопрос в самом общем виде, важно выделить такие аспекты традиционного искусства и архитектуры, которые могут подвергаться канонизации, а именно: (1) сценарии или процессы жизнедеятельности в архитектурных сооружениях, например, ритуал захоронения, литургия, порядок проведения обряда; (2) операциональная система, т.е. действия построения художественной формы за счет многократной их повторяемости, и как следствие – способ мышления; (3) сами художественные формы (форма храма – базиликальная, крестово-купольная; форма портала, колонны, ордера; геометрия арки или свода); (4) сюжеты фресок или икон; (5) иконография картин, т.е. схема построения художественного произведения и его сюжета, расположение определенных частей в нем.

Поскольку канонизации подвергались столь различные аспекты художественного творчества, то только их единство в определенный момент и на определенной территории позволяло складываться художественным целостностям, которые мы называем языками искусства. Чем древнее они были, тем дольше они существовали, не смешиваясь с другими языками.

В этой связи нужно согласиться с В. Ф. Сидоренко, который утверждает, что «внутренняя целостность и оформленность содержания есть результат целесообразной деятельности, формирующей предмет, поэтому целостность формы есть вместе с тем отражение этой деятельности – ее структуры, целей, методов, ее социально-культурной ценности. Отсюда и категории композиции приобретают деятельностное значение... Категории композиции отражают особые, культурные формы деятельности, формы, которые в процессе исторического развития общества приобрели универсальное значение и эстетический смысл» [1, с. 1].

Исходя из перечисленного, можно сделать вывод о том, что уже в древности складывались такие культурные и художественные целостности, которые обладали монологическими свойствами. В самом общем виде можно сказать, что к монологическим языковым системам относятся древнейшие архитектурные языковые системы, такие как древнеегипетская, древнегреческая, древнеримская, византийская, арабская, романская и мн. др., возникшие в глубокой древности. Все эти архитектурные системы строились на основе канонов, которые обеспечивали непрерывность и целостность традиции во всех художественных сферах творчества. Рассмотрим особенности одной из самых ранних монологических систем.

2. Символико-метафорический канон Древнего Египта

Древнеегипетская культура насчитывает три с лишним тысячелетия. За это время была создана уникальная художественная культура, в основе которой лежали принципы постоянства, повторяемости, традиции, основанной на каноне. Уже в Древнем царстве в первой половине 3-го тыс. до н. э., когда возводился некрополь в Гизе, сложился культ, который неукоснительно поддерживался и послужил основой для формирования основных композиционных принципов монументального египетского искусства. Именно на базе культа загробной жизни были выработаны каноны изобразительного искусства и архитектуры, которые потом строго сохранялись и транслировались на протяжении многих веков. Египетское искусство отличалось постоянством, его влияние распространялось как на пространственные структуры храмов, так и на отдельные элементы (колонны, обелиски, порталы), и на сюжетные композиции. Религиозные каноны переходили из поколения в поколение.¹ Несмотря на разное время строительства пи-

колонн, сохранившиеся затем на протяжении тысячелетий: папирусообразные, лотосовидные, пальмовидные; были найдены интересные приемы декорировки» [2, т. 1, с. 68]. Также, например,

¹ Авторы «Всеобщей истории архитектуры» Н.Д. Флиттнер и С.И. Ходжаш пишут, что в период Древнего царства «были выработаны пропорциональные соотношения; сложились типы

рамид, они обладают общими семантическими и морфологическими чертами: ориентация постройки по странам света, подобие конфигурации, внутреннее устройство, конструкция, материалы, способы строительства и др. В комплекс каждой пирамиды входили: нижний храм (начало загробного пути), дорога (путь в загробный мир), заупокойный храм (вхождение в загробный мир) и сама пирамида (в ней уже начиналась загробная жизнь). Все эти примеры, как и сравнение планов мемориальных комплексов и храмов от Древнего царства до эллинистического периода показывает, что и способы проектирования, и художественные, и технические приемы создания произведения были найдены еще в Древнем царстве и очень медленно видоизменялись (рис. 1). Причиной этой особенности древнеегипетского искусства явилось то, что в основе лежала каноническая система мышления и деятельности, нацеленная на сохранение стабильности и целостности, внутренней замкнутости. Рассмотрим этот вопрос подробнее.

Канонизировались религиозный и светский культы, которые закреплялись в архитектурных формах и обеспечивали функциональные процессы: обряды, ритуалы, сценарии и т. п. Вместе с ними выкристаллизовывались и утверждались в

«еще в Древнем царстве сложились строго определенные типы статуй: стоящей – фигура напряженно выпрямлена, фронтальна, голова высоко поднята, левая нога делает шаг вперед, руки опущены и прижаты к телу; сидящей – руки симметрично положены на колени или одна рука согнута в локте, торс также выпрямлен, взор также устремлен вдаль. И эти типы статуй повторялись потом и в Среднем и в Новом царстве, и в поздний Саисский период египетской истории. В рельефах Древнего царства утвердилась традиция своеобразного распластывания фигуры на плоскости. Голова и ноги изображались в профиль, а торс развернутым; вся фигура обрисована единой упругой линией. И тот же принцип рисунка сохранялся всегда» [3, с. 35].

² «Однотипность планировки различных пирамид была обусловлена требованиями ритуала. Определенные обряды происходили в специально предназначенных для них помещениях. В отличие от гизехских пирамид 1У династии, чьи внутренние помещения были лишены каких бы то ни было

культуре такие символы как пирамида, обелиск, сфинкс, лотос и т.д.

Древнеегипетское искусство воплотило идею вечной жизни. Оно выработало язык, отвечающий идее постоянства, – синтетический метафорический язык, основанный на синкретизме архитектуры, скульптуры, живописи и иероглифического письма. Архитектура Древнего Египта была тесно сплавлена со скульптурой, живописью и письменностью. Архитектурное произведение должно было читаться как текст, как послание (как богов людям, так и людей богам, особенно в погребальной архитектуре). Все виды художественного творчества были нацелены на выражение одной идеи, воплощавшейся в ритуальном процессе и формах, обеспечивавших его².

Процесс проведения празднеств или захоронения был символичен и предполагал свое продолжение. Поэтому он требовал сложного архитектурного оформления. Н.Д. Флиттнер и С.И. Ходжаш указывают, что «хотя храмы Нового царства очень разнообразны по оформлению фасада, по построению внутреннего пространства и декору интерьеров, в основе их планировки лежал один и тот же принцип» [2, т. 1, с. 86-87]. Так, например, процессия от Луксора к Карнаку двигалась по длинной почти в два километра аллее

надписей и изображений, внутренние помещения пирамид Унаса, Тети, Пепи I, Меренра и Пепи II покрыты текстами, получившими по месту их расположения название текстов пирамид. Ритуальное шествие, связанное с погребением фараона, началось в долине, в нижнем храме, затем по крытому проходу направлялось к верхнему храму, где также происходили обрядовые церемонии, затем – в саму пирамиду.

Порядку совершения обряда в пирамиде соответствуют тексты, высеченные на стенах ее внутренних помещений. Они начинаются от входа и завершаются в погребельной камере. Тексты, высеченные в определенной последовательности, содержат изречения, произносившиеся в каждом помещении во время совершения там обрядов; около проходов высечены тексты обращения к божественным стражам дверей – змеям, львам и быкам, заклинающая с требованием открыть замок и т. д.» [2, т. 1, с. 63].

сфинксов ведущей к храмовому двору, вход в который фланкировали скульптурные колоссы и обелиски. Из окруженного колоннадой двора, путь вел в гипостильный зал, а затем в святилище. Композиционная структура ансамбля, формы колонн, как и статуй, имеют свои прообразы в Древнем и Среднем царстве. Таким образом, в пространственной структуре храма закреплялся и сам ритуал, и процесс его проведения.

Другим ярким примером живучести канона-образца можно считать заупокойный храм Хатшепсут, который во многом повторяет гробницу и заупокойный храм ее предшественника, фараона XI династии Монтухотепа II. [4, с. 52]. Т. о., культ загробной жизни воплощался в многократно повторявшейся форме пирамиды или в сложной пространственной структуре заупокойных храмов и гробниц. Пространственные структуры организовывались при помощи террас, аллей, порталов, колоннад и т. п. и дополнялись символической архитектурных форм. Например, пирамида как символ вечного дома умершего царя-бога, его власти и вечной жизни, впервые была осуществлена при постройке гробницы фараона III династии Джосера около 2800 г. до н. э.; обелиск символизировал луч света; сфинкс символизировал фараона как солнечного божества, охранявшего вечный покой.

Египетские колонны выполняли не столько конструктивную, сколько изобразительно-символическую роль. Они всегда наделялись метафорическими образами лотоса, папируса, пальмы или человеческого тела, что было понятно древнему египтянину, поскольку олицетворяли могущественные силы природы. Например, в храме Рамсеса III колонны покрыты ярко раскрашенными рельефами, повествующими как фараон почитает Амона-Мина, бога плодородия [192, с. 178].

Любой объект представлял собой сообщение – пиктограмму (изображение, используемое в качестве символа. Обычно пиктограмма соответствует некоторому объекту, но не только), которую можно расшифровать как текст.³ Поверхности стен, потолков и колонн покрывались рельефами и росписями, а также иероглифическими надписями. Существует определенная логика построения такой комбинации изображений и символов в древнеегипетских плитах, рельефах и росписях. Все это вместе создавало сложный художественный текст-повествование, посвящавшееся тому или иному герою: божеству, фараону, члену его семьи, жрецу, строителю или даже слугам. Такое соединение, казалось бы различных выразительных средств, было в Древнем Египте синкретично, т. е. внутренне целостно. Произведение трактовалось как текст, поэтому наряду с изображением фигур и сюжетов фигурируют столбцы и ряды иероглифов, предназначенных для чтения. В основе композиции лежит система горизонтальных строк и вертикальных рядков, а не пространственная организация изображения.

Например, рельеф из заупокойного храма Монтухотепа II в Дейр-эль-Бахри изображает сцену триумфа, в которой фараон готов нанести булавой смертельный удар врагу (последний конечно же изображен мельче фараона). Делия Пембертон указывает, что «такая сцена традиционно входила в иконографию царей и появлялась, с незначительными изменениями, на памятниках и предметах, связанных с фараонами, все три с половиной тысячи лет истории Древнего Египта от додинастического периода до римских времен» [4, с. 23]. Слева от сцены расположена вертикальная иероглифическая надпись, дополняющая изображение.

знак-образ, обладающий животворной силой. Создать изобразительный знак предмета – значило сберечь и увековечить его жизненную силу» [3, с. 40].

³ «Пиктография, т. е. картинное письмо, была общей первоначальной основой и письменности и искусства Египта. Изображение для египтян – это прежде всего знак. Но знак не в нашем понимании – как что-то условное, подсобное, а священный

В изобразительном искусстве древних египтян выработался канон смысловой масштабности: более важные по достоинству и положению действующие лица изображались крупнее, менее значимые – мельче. Таким способом выжалась градация общественных ценностей. Размер выступал показателем значительности того или иного действующего лица в сцене. Рядом с крупной статичной фигурой фараона могли находиться многочисленные фигуры подданных, воинов или охотников, изображавшихся в действии, движении. Такое соединение живописи и иероглифического письма говорит о синкретизме языка и мышления древнеегипетского мастера.

Изобразительность древнеегипетских символов связана с миром животных, которые считались священными и обожествлялись. Синтез человеческих и звериных черт порождал сложные гибриды, призванные символизировать ту или иную сущность. Так, большой сфинкс в Гизе имеет туловище льва (символ солнечного божества), а голову, изображающую фараона Хефрена. Мир растений также обладал своей символикой. Цветок лотоса символизировал телесное омоложение после смерти, возрождение жизни, а также служил обозначением Верхнего Египта, а папирус – Нижнего Египта, пальмовая ветвь служила символом успеха. Т. о., древнеегипетский художник мыслил свое изображение не как картину, как это будет в последующих культурах, например, в Древнем Риме, а как текст. Благодаря этому древнеегипетское искусство образует прочный художественный синтез пись-

менности, метафоричности знака и изобразительности картины. С этой точки зрения такой способ работы и мышления как в Древнем Египте можно назвать символично-изобразительным канонem.

Многие исследователи подчеркивают, что древнеегипетские обряды и каноны, зародившиеся еще в 3 тысячелетии до н. э., просуществовали, почти не изменившись, вплоть до разрушения египетской государственности, т. е. в течение 2-3 тысячелетий. Это говорит о том, что ни войны с другими народами, ни взлеты и падения тех или иных династий не смогли нарушить внутреннюю логику этой культуры и ее художественного языка. Подобие и подражание, многократное воспроизведение однажды созданного образца обеспечивали преемственность, как художественным образам, так и технике их создания⁴.

Умение разбить участок, начертить на нем правильный план и прямой угол, использовать отвес, уровень и мерную линейку, посчитать объем песка, камня, дерева и т. п. действия были освоены в древнеегипетской культуре. Во многом это было связано с природными условиями. Так, ежегодный разлив Нила уничтожал границы участков, что заставляло многократно повторять подобные действия. В основе древнеегипетского архитектурного канона лежал принцип соразмерности треугольника со сторонами 3-4-5, а разработка техники переноса сложного рисунка по прямоугольной сетке послужила основой для появления масштабного чертежа. Наличие перечисленных умений создало фундамент архитектурного профессионализма⁵.

⁴ В. Глазычев утверждает, что «не было образца для подражания, ... значит, не было и умения возводить такие сооружения и, соответственно, сам способ постройки создавался вместе с нею. ... Говорить о заимствовании образца нет оснований» [5, с. 139].

⁵ В своем обстоятельном очерке об архитектурном творчестве древних египтян Глазычев показывает, что «мы имеем дело с блистательным умением решать заново всякий раз новые архитектурно-строительные задачи, и это умение явлено нам уже в совершенной, или почти

совершенной форме сразу, с первых построек. Мы все время обнаруживаем новое, но нет оснований говорить о развитии формы, и нет основания говорить о развитии умения. ... Передавая умение из поколения в поколение вместе с немалым объемом высоко-специализированных приемов работы, мастера не подвергали то, что умели, углубленному анализу. Сама идея анализа отсутствовала в египетской культуре. ... Тысячи лет истории приносили с собой стилистические изменения, иногда даже весьма значительные, как при фараоне-отступнике Эхнатоне или при

Эта точка зрения подкрепляет наш тезис о том, что художественный язык, как и художественная логика древних египтян не заимствовалась извне, а была внутренним порождением своей культуры, и в ней просуществовали более двух тысячелетий, почти не изменившись. Это дает нам право считать ее внутренне целостной и стабильной, самодостаточной, т. е. отнести ее к монологическим языковым художественным системам.

Выводы. Т. о., к монологическим системам относятся такие профессиональные целостности, которые возникли самостоятельно (вне соприкосновения или влияния других культур) и которым характерны следующие общие признаки: происхождение, независимое от других культур; внутренняя целостность, самодостаточность, отсутствие стремления к взаимодействию с другими художественными системами, чаще всего вызванное незнанием последних; устойчивые структуры образного языка искусства и архитектуры; медленное (часто многовековое) стабильное развитие пластических и композиционных средств, закреплённых в канонах.

Однако монологическими являются не только древние художественные системы, но и некоторые позднейшие, возникшие на основе выдвинутых в свое время концепций. Так, нормативно-рационалистическая концепция классицизма [6;7] отличается жесткой и строго выстроенной логической структурой, не допускающей вмешательства. Она базируется на ордерном языке, разработанном в античности, но не допускает вмешательства

в нее инородных художественных систем, хотя и предполагает собственное развитие. Аналогичной замкнутостью отличается объектно-морфологический тип мышления модернизма [8], возникший путем декларирования концепции, а не «естественно», как в древних культурах.

ЛИТЕРАТУРА:

1. Сидоренко В. Ф. К проблематике композиции в художественном конструировании / В. Ф. Сидоренко. // Техническая эстетика. - 1976. - № 11. - С. 1-4.
2. Всеобщая история архитектуры. В 12 т. - М.: Стройиздат, 1966-1977.
3. Дмитриева Н. А. Искусство Древнего мира / Н. А. Дмитриева, Н. А. Виноградова. - М.: Детлит, 1986. - 208 с.
4. Пембертон Д. Сокровища фараонов / Пембертон Делия. - Харьков: Книжный клуб, 2006. - 224 с.
5. Глазычев В. Л. Архитектура. Энциклопедия / В. Л. Глазычев. - М.: ИПЦ «Дизайн. Информация. Картография»: ООО «Издательство Астрель»; ООО «Издательство АСТ», 2002. - 672 с.: ил.
6. Ремизова Е. И. Монологичность нормативно-рационалистической системы классицизма. 1. Логические приемы композиционного мышления эпохи французского классицизма вт. пол. ХУП в. / Е. И. Ремизова. // Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті. - Харків, 2012. - № 1. - С. 97-99.
7. Ремизова Е. И. Монологичность нормативно-рационалистической системы классицизма. 2. Композиционная практика и понятийный аппарат архитектуры французской академической школы вт. пол. ХУП в. / Е. И. Ремизова. // Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті. - Харків, 2012. - № 2. - С. 35-39.
8. Ремизова Е. И. Очевидцы незримого / Е. И. Ремизова. // Ватерпас, 1998, № 8 (16). - С. 68 - 76.