

# **МОНОЛОГИЧНОСТЬ КАНОНИЧЕСКИХ СИСТЕМ. ТЕОЛОГО-СИМВОЛИЧЕСКИЕ КАНОНЫ СРЕДНЕВЕКОВЬЯ**

УДК 72.01:72.033

**Ремизова О. І. Монологічність канонічних систем. Теологічно-символічні канони середньовіччя.** Мета роботи — дослідити композиційну логіку творчості середньовічних майстрів і виявити логічні принципи композиційної мови європейської, російської, арабської середньовічних культур. Для характеристики композиційної мови архітектури Середньовіччя застосовані системний і семіотичний методи дослідження. Виявлено семантичні, морфологічні та синтаксичні особливості архітектурної композиції і логічні прийоми художньої діяльності і мислення архітекторів середніх віків. Охарактеризовані канони їхньої творчості. Показано, що завдяки історично стійким смисловим асоціаціям логічні принципи композиції зберігаються навіть в ультрасучасних проектах. Закріплені в геометричних структурах орнаментів і геометричних кресленнях, способи композиційного мислення зберігають свою монологічність, т. ч. залишаються внутрішньо замкнутими, цілісними і стабільними. Канонічні методи роботи середньовічних майстрів перетворюються на композиційні техніки роботи сучасного архітектора.

**Ключові слова:** архітектурні мови середньовіччя, канон, монолог в архітектурі.

**Ремизова Е. И. Монологичность канонических систем. Теолого-символические каноны средневековья.** Цель работы — исследовать композиционную логику творчества средневековых мастеров и выявить логические принципы композиционного языка европейской, русской, арабской средневековых культур. Для характеристики композиционного языка архитектуры Средневековья применены системный и семиотический методы исследования. Выявлены семантические, морфологические и синтаксические особенности архитектурной композиции и логические приемы художественной деятельности и мышления архитекторов средних веков. Охарактеризованы каноны их творчества. Показано, что благодаря исторически устойчивым смысловым ассоциациям логические принципы композиции сохраняются даже в ультрасовременных проектах. Закрепленные в геометрических структурах орнаментов и геометрических построений, способы композиционного мышления сохраняют свою монологичность, т. е. остаются внутренне замкнутыми, целостными и стабильными. Канонические методы работы средневековых мастеров превращаются в композиционные техники работы современного архитектора.

**Ключевые слова:** языки архитектуры Средневековья, канон, монолог в архитектуре.

**Remizova O. Monologue of the canonical systems. Theological-symbolic canons of the middle ages.** The objectives of work are to discover the compositional logic of medieval masters creativity and identify logical principles of compositional language in European, Russian, Arabic medieval cultures. The system and semiotic methods were applied to characterize the compositional language of medieval architecture. Semantic, morphological and syntactic features of the architectural composition and logical methods of artistic activity and architects thinking in the Middle Ages were revealed. The canons of their creativity characterized. It is shown that due to the historically sustainable semantic associations logical principles of composition are maintained even in the ultramodern projects. Methods of compositional thinking, which are laid down in the geometric structures of patterns and geometric constructions, remain monologic, i. e. remain internally closed, integral and stable. The canonical methods of work of medieval craftsmen become transformed into compositional technique of modern architect.

**Keywords:** architectural languages of the middle ages, canon, monologue in architecture.

**П**остановка проблемы. В современной архитектуре широко распространено использование разновременных и разностилевых мотивов, приемов и деталей, что часто обусловлено рудиментами архитектурной памяти и трансляцией языковых приемов в современную архитектурную практику. Средневековые традиции и каноны, утратив свой первоначальный смысл, продолжают жить в современном дизайне и архитектуре.

**Анализ последних публикаций.** Множество теоретиков и историков архитектуры отмечали влияние традиций, канонов и композиционных приемов на творчество мастеров разных периодов. Чаще всего это явление отмечалось в эпоху эклектики, однако и модерн, и Ар Деко, и постмодернизм пользовались приемами различных средневековых культур, на что указывали Г. Вагнер, Е. Кириченко, Н. Кожар, К. Муратова, Н. Смолина, А. Тиц и др. [4; 5; 6; 7; 9; 11; 12].

Однако никто из них не ставил перед собой **цель** — исследовать композиционную логику творчества средневековых мастеров и выявить логические принципы композиционного языка различных средневековых культур (европейской, русской, арабской). Мы же попытаемся это сделать и соотнесём выявленные логические принципы и приёмы с современной архитектурной практикой.

**Основной материал исследования.** В средневековье канонический способ мышления тяготеет к символичности. Вследствие разрушения старых и формирования новых социальных и духовных основ общества меняются приемы и методы канонизации. Идеализация духа, отказ от материальных, плотских свойств вещи ведут к созданию новых художественных средств, позволяющих «отказаться от ощущения физической полновесности своего тела» [3: 82]. Сравнение романских, а затем и готических соборов показывает, что новая конструктивная система позволила сделать здание парящим, почти невесомым, а система вписанных подобных треугольников помогает выразить идею строения всего космоса в храме. Позднее на ее основе была развита художественная гармония, а затем введены понятия музыкальной, живописной и архитектурной гармонии. Аббат Сугерий писал,

что высокий, залитый светом храм призван символизировать безбрежный свет, исходящий от Бога. В средневековой Европе представления о математической гармонии развивали Аврелий Августин и Боэций. Они брали «за основу гармонии числовую соразмерность, пропорцию, а за основу красоты — целостность. Учения о гармонии развивались Иоганном Скоттом Эриугеной, Гуго Сен-Викторским, Робертом Гроссетестом, Фомой Аквинским, Бонавентурой.<sup>1</sup> Рисунок Габриеле Сторналокко демонстрирует метод триангулирования, а рисунок Ч. Чезариано показывает, как он применялся к пропорционированию Миланского собора (рис. 1). Это т. н. связанная система, в которой основные конструктивные точки собора вписываются не только в равносторонние треугольники, но и в концентрические окружности. Пропорции средневековых храмов были реконструированы Э. Месселем, который показал повсеместное использование идентичных пропорциональных канонов [8]. В. Л. Авксентьев утверждает, что «готические сетки, в отличие от египетских, близко связаны с формой и строительной конструкцией сооружения (храма) и являются как бы ее каркасом. Готическая сетка дает возможность все большего рафинирования, детализации формы, и здесь возможно проявление своеобразной архитектурной схоластики — весьма сложной игры геометрических форм, которой подчинена конструктивная, изобразительная и пространственная характеристика здания.

Именно это свойство готических сеток обеспечивало возможность введения в архитектуру соборов мистических представлений о мировой гармонии, которые фиксировались в геометрических средствах, используемых в качестве философско-теологических понятий. За счет применения сеток, квадратов и треугольников традиционный базиликальный тип превращается в готический собор, конструкции и формы которого представляют собой реализованные схемы-символы, схемы-идеалы, но только видоизмененные в связи со строительными конструктивными требованиями» [1: 67]. К. М. Муратова на материале французского искусства XII — XIII вв. создала образ готического мастера и подробно описала и проанализировала методы его работы [9]. Мастер-строитель владел не только строительным инструментарием, но что значительно важнее, осознавал символическое значение создаваемой им формы. Геометрия отдельных частей и конструкций здания готического собора

выступала в качестве элементарного алфавита, а техника оперирования им выступала в качестве синтаксиса, который служил средством выражения идеи строения мироздания и его религиозной интерпретации. Т. о., метод работы средневекового мастера соединял воедино семантические, морфологические и синтаксические стороны архитектурного языка.

Аналогично этому и русский средневековый канон соединял в себе культовые содержания и смыслы, характерные многократно повторяющиеся приемы построения формы храмов, колоколен, теремов и соответствующих им частей, таких как купола, своды, порталы, детали декора и др. Многие авторы показали, что собор был олицетворением всей Вселенной, образом гармонии божественного мира [2; 4; 5; 10; 13].<sup>2</sup> В системе мер Древней Руси также был заложен смысл взаимосвязи человека, бога и космоса. Эта система (т. н. вавилоны и древнерусская прямая и косая сажень) позволяла гармонизировать предметы любой величины — от церковных ювелирных изделий до целых зданий храмов, а принятая система ориентации храма по странам света позволяла включать постройку в систему космоса.

А. А. Тиц отмечал, что квадратные и прямоугольные вавилоны (рис. 2), позволяли «не прибегая к вычислениям, получать пропорционально связанные ряды величин, находить сторону удвоенного или утроенного по площади квадрата, строить правильные треугольники и шестиугольники, равновеликие по площади квадрату, и даже практически решать задачу «квадратуры круга» [13: 21]. Те же задачи решали системы мер, выведенные на основе размеров человеческого тела. Тиц приводит многочисленные примеры, показывающие что «определенная система построения геометрических фигур: квадрата, прямоугольника, треугольника — могла служить своеобразным ключом для установления зодчим взаимосвязанных размеров и построения определенной типологической схемы здания» [13: 21]. Так, исследователи неоднократно демонстрировали, что все размеры русских храмов берут свое начало из центрального подкупольного квадрата и

<sup>1</sup> Именно последнему принадлежит предельно жесткая фиксация пропорциональности как основы гармонии и красоты: «Коль скоро, стало быть, все вещи прекрасны и в известном смысле могут служить источником наслаждений, а красоты и наслаждения нет без пропорциональности, пропорциональность же прежде всего существует в числах, необходимо, чтобы все поддавалось счислению, отчего число и есть в духе важнейший прообраз создателя, а в вещах — важнейший след, ведущий к мудрости» [15: 81; 1: 47].

<sup>2</sup> Так, характеризуя переход от язычества к христианству в Древней Руси, Г. К. Вагнер писал, что «квадратно-кубическая форма храма менее космологична, но несомненно «историчнее», нежели округлая. Четыре фасада — это уже не циклическая бесконечность, они имеют начало, середину и конец, что обуславливалось символически. Напомним, что православное богослужение включало в себя символическое изображение спасения человеческого в Ветхом завете (вечерня, всенощная), напоминание о явлении Христа в мир и его воскресении (утреня) и воспоминание о проповедническом служении и искупительной смерти Христа (литургия). В соответствии с этим направленным «литургическим движением» развивалась направленно (с запада на восток) символика отдельных частей храма. Западная часть (нартос) означала землю, центральная (корабль) — видимое небо, восточная (алтарь) — трон бога. Таким образом, триединство сохранялось и по горизонтали. Столь многообразная символика храма <...> обуславливала сложный архитектурный образ и архитектурный стиль» [4: 99–100].

далее распространяются как на горизонтальные, так и на вертикальные части здания.<sup>3</sup>

Синкретичность мышления средневекового зодчего демонстрирует, например, анализ фронтисписа «Юрьевского евангелия» (рис. 3), совмещающего в одной схеме план и фасад (или разрез) церкви, причем «совмещенные изображения достаточно точно совпадают с членениями вавилоня, если его построить на нижнем основании храма. <...> Можно полагать, что миниатюрист при изображении храма использовал те же приемы построения, что и зодчие, т. е. перед нами миниатюрный чертеж бесстолпного, одноглавого храма. Прием совмещения очертания плана и разреза определяет и основные соотношения между шириной, длиной и высотой. Высота в этом случае определялась шириной или длиной храма, что имеет место как в византийских, так и древнерусских храмах» [13: 29]. Хотя сейчас эти изображения нам кажутся плоскими (или ортогональными), они демонстрировали иной способ представления пространства, совмещавший разные точки зрения на один и тот же объект. В какой-то мере он подобен обратной перспективе в средневековой живописи. Предмет видится сразу с нескольких точек зрения и склеивает их в одном синтетическом образе. В пространственной структуре православного храма, как и в структуре католического храма, прослеживается целостная композиционная логика, выражавшаяся в системе крестово-купольного построения, внешнем и внутреннем декоре и т. п.

Аналогичные правила существовали и для написания икон. Канонизировались не только сюжеты, но и композиция или иконография изображения, т. е. расположение действующих лиц, цвета, пропорции и т. п.

Таким образом, каноническая система пронизывала все слои (семиотический, морфологический и синтаксический) архитектурного языка древнерусского зодчего, а ее устойчивая логическая система и многократная повторяемость форм и приемов говорит о монологическом характере языка древнерусской архитектуры.

Арабской архитектуре, как в средние века, так и сейчас, был свойствен орнаментальный принцип построения формы, вытекавший из культурных и религиозных принципов арабского мира. Единство космического и архитектурного мироустройства с древнейших времен выражалось в орнаментальном построении формы. Обсуждая мифопоэтическое сознание арабского архитектора, Н. И. Смолина указывает, что «прин-

<sup>3</sup> К. Н. Афанасьев в своем фундаментальном исследовании процесса построения формы древнерусскими мастерами писал, что «размер центрального купола или подкупольного квадрата неизменно является тем начальным звеном цепи построения соразмерностей, которое мы вправе назвать модулем всего построения, модулем, понятым не как единица, служащая для кратного сопоставления со всеми размерами сооружения, а как исходный размер в цепи геометрических соответствий» [12: 62].

ципальная идея космологии ислама — создание мира из единой точки, называемой универсальным разумом [11: 160]. Из этого перворазума последовательно возникают десять разумов, каждый из которых соответственно формирует небесную сферу. Причем, что особенно для нас важно, сам процесс созидания рисуется в традиционном воображении движущимся по кругу, а движущей силой, порождающей каждую новую сферу, является стремление к постижению ее сущности. <...> Осмысленная в таком виде архитектура космоса, естественно, имеет прямое отношение к архитектурной символике» [16: 22; 11: 215–217]. Всему арабскому зодчеству свойственно олицетворять строение мира с орнаментом (рис. 4). Орнамент превратился в структурный закон, который пронизывает все уровни художественного творчества от сложнейших архитектурных объектов и ансамблей до бытовых предметов. Он стал главным выразительным средством традиционного архитектурного объекта и проявляется как в планировке, так и в объемно-пространственной структуре объектов, а также в обработке их поверхности.

Уже с момента утверждения ислама (661–750 гг.) стены дворцов покрывали резным орнаментом, что было вызвано запретом изображать живых существ. Характеризуя композиционные приемы построения орнаментов, Н. Смолина пишет, что «в космогонии ислама создание каждой новой небесной сферы движимо познанием ее сущности, как бы прибавлением этого нового знания. Само собой разумеется, что символическое значение имеет не только отдельно взятая фигура, но и любая композиция, построенная по симметричной сетке. <...> Симметричная сетка, на которой развертываются затейливые композиции, дает возможность созерцать «божественное единство, проявляющее себя в многообразии» [11: 219–220].

Планы мечетей, медресе, мавзолеев, рынков-суков и других сооружений опираются на сложнейшие геометрические построения и высокий уровень развития математики средних веков. В их основе лежат такие правила симметричных преобразований как отражение, повторение, вращение, в результате чего создаются много-осевые сетчатые орнаменты. Многочисленные арабские памятники демонстрируют строго закономерную каноническую систему расположения осей и узлов, как в плане, так и в пространстве. Такие памятники Ближнего Востока, как Масджид аль-Харам в Мекке, Масджид Набави в Медине, Мечеть Ибн Тулуна в Каире, Мечеть Селимие в Эдирне и Средней Азии, такие, как Соборная мечеть в Исфахане, городские ансамбли Бухары и Самарканда и др. демонстрируют вариации центрально-осевой, зеркальной и переносной симметрии. Симметрия становится инвариант-

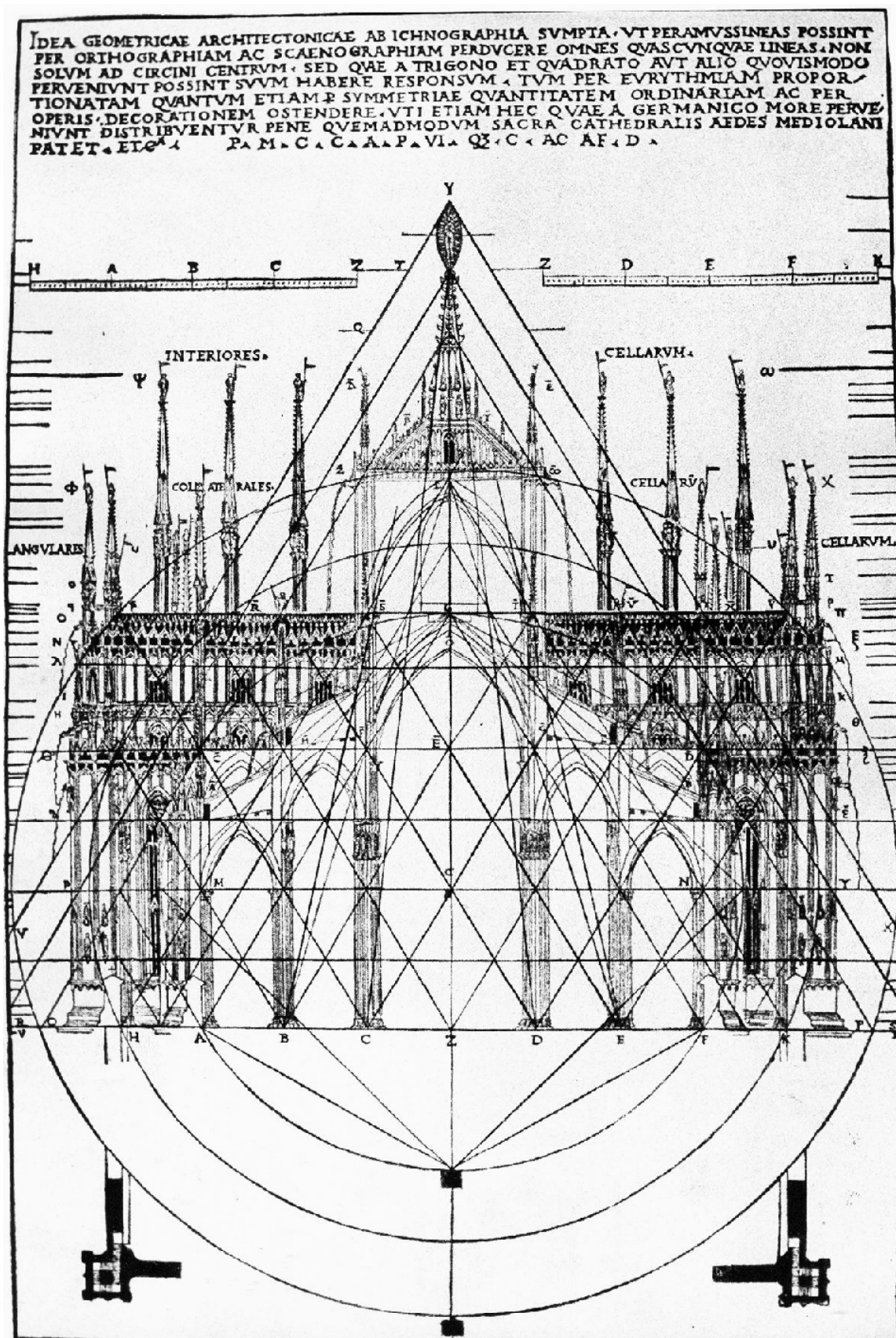


Рис. 1. Схема пропорциональности Миланского собора по Ч.Чезариано

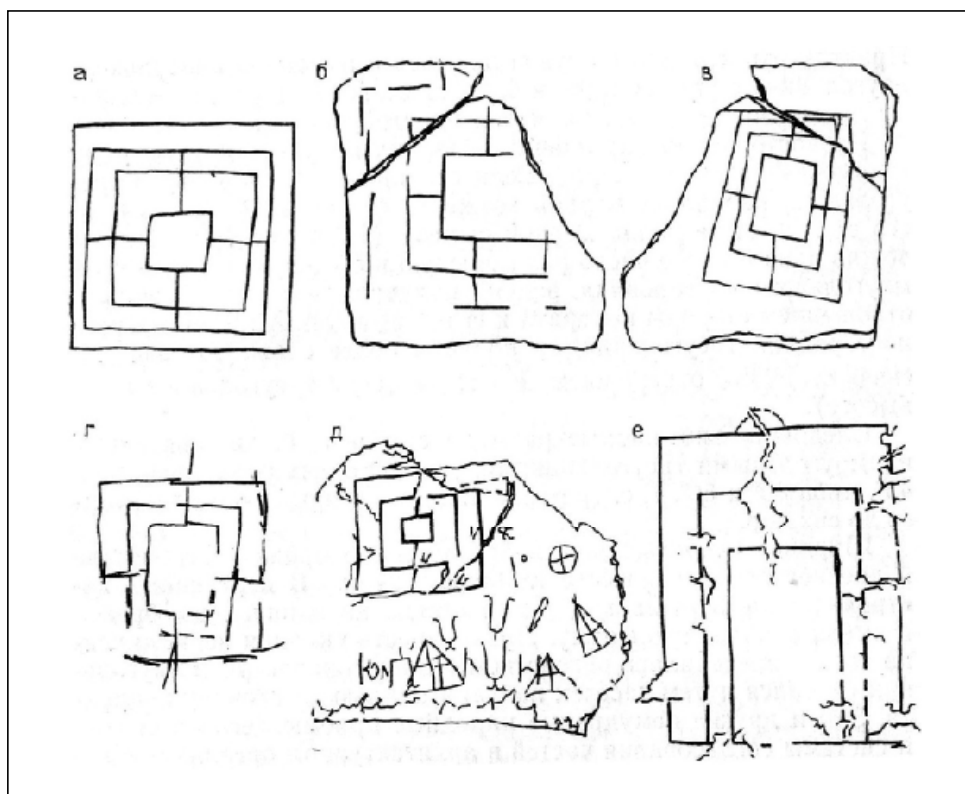


Рис. 2. Древнерусские вавилоны по Тицу

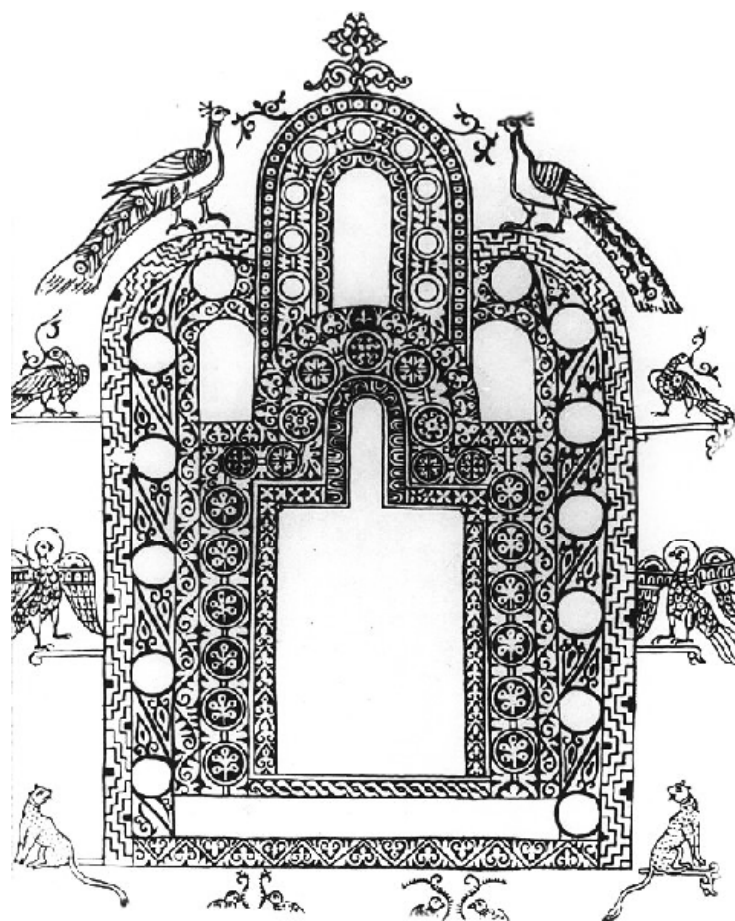


Рис. 3. Юрьевское евангелие. Древне-русская миниатюра, 1128 г.



ным правилом, позволяющим мастеру получать бесконечно разнообразные произведения. Например, планировка городского центра Бухары создается путем применения прямоугольных дворов и площадей с явно выраженным центром, образованным пространственными осями, на которые нанизываются минареты, порталы и купола мечетей. Аналогично и средневековые рынки — сук, образовывали сеть взаимосвязанных крытых улиц, пересечения которых перекрывались куполами соответствующих типов, закрепляя их доминирующее положение и выстраивая иерархию между элементами. В результате формировалась орнаментальная иерархия между доминантами и подчиненными элементами. Т. о., опираясь на древнюю композиционную систему, была сформирована орнаментальная пространственная структура, включившая в себя купола, разновеликие дворы и минареты.

Композиционная организация поверхности также как и пространственная структура использует орнаментальные каноны построения. Как указывает Н. Шахин «это может быть как поверхность земли (например, разбивка сада), так и поверхность стен, куполов, минаретов, полов, даже водной глади намывных островов и т. п. <...> Покрывающий поверхность предмета орнамент зрительно организует, выявляет и акцентирует архитектонику предмета, на который он наложен. С точки зрения тектоники, орнамент может зрительно подчеркнуть (выделить, усилить) поверхность, а может и «разрушить», создать ложное ощущение (легкости, неустойчивости). Он привносит порядок в произведение и одновременно украшает его» [14: 182].

На уровне структурирования пространства срабатывают космогонические представления арабов, которые служат глобальным регулирующим фактором объединения объемов, поверхностей и пространств. Они обладают необычайной гибкостью, т. к. канонические приемы могут комбинироваться, создавая бесчисленное число композиций, сохраняя при этом целостность.

**Выводы.** В современных условиях применения дигитальных технологий архитекторы получают возможность соединить традиционные представления и понятия с новейшими достижениями техники, переведя архитектуру на необычайно высокий уровень технологий и не утратив культурного смысла. Логические принципы композиции сохраняются даже в ультрасовременных проектах благодаря исторически устойчивым смысловым ассоциациям. Закрепленные в геометрических структурах орнаментов и геометрических построений, способы композиционного мышления сохраняют свою монологичность, т. е. остаются внутренне замкнутыми, целостными и стабильными.

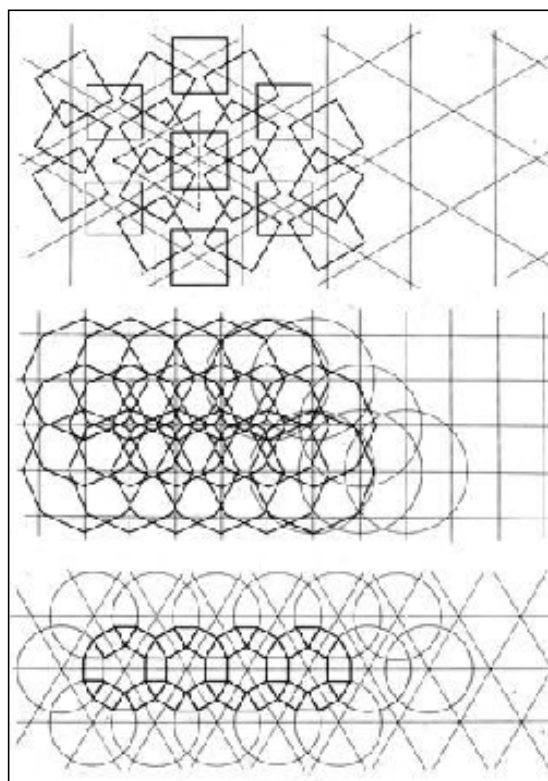


Рис. 4. Орнаментальные построения арабских мастеров

Мышление средневекового зодчего отличалось синкретичностью. Средневековье тяготеет к теолого-символической системе канона, т. к. христианская религия выражала божественный смысл с помощью символических форм и приемов математической гармонии. Канонический метод работы средневекового мастера соединял воедино семантические, морфологические и синтаксические стороны архитектурного языка как европейского, так и древнерусского зодчего. Его устойчивая логическая система и многократная повторяемость форм и приемов говорят о монологическом характере языка средневековой архитектуры.

Арабской архитектуре в средние века был свойствен орнаментальный принцип построения формы, вытекавший из культурных и религиозных принципов арабского мира. Единство космического и архитектурного мироустройства с древнейших времен выражалось в орнаментальном построении формы, опиравшемся на сложные геометрические и математические построения. С их помощью достигалось структурное единство произведения в целом. Закрепленные в геометрических структурах орнаментов, язык арабской архитектуры и способы композиционного мышления остаются внутренне замкнутыми, целостными и стабильными вплоть до настоящего времени, т. е. являются монологичными.

## Література:

1. Авксентьев В. Архитектурная пропорция / В. Авксентьев. — Киев: «Будівельник», 1986. — 94 с.
2. Афанасьев К. Н. Построение архитектурной формы древнерусскими зодчими / К. Н. Афанасьев. — М.: изд. АН СССР, 1961. — 271 с.: ил.
3. Брунов Н. И. Очерки по истории архитектуры, в 2-х т. / Н. И. Брунов. — М.: Asademia, 1937.
4. Вагнер Г. К. Канон и стиль в древнерусском искусстве / Г. К. Вагнер. — М.: Искусство, 1987. — 287 с.: ил.
5. Вагнер Г. К. От символа к реальности. Развитие пластического образа в русском искусстве XIV–XV веков / Г. К. Вагнер. — М.: Искусство, 1980. — 267 с.: ил.
6. Кириченко Е. Русская архитектура 1830–1910-х гг. / Е. И. Кириченко. — М.: Искусство, 1978. — 399 с.: ил.
7. Кожар Н. В. Архитектурная теория эпохи Романтизма в Германии и развитие западно-европейского зодчества конца XVIII — первой половины XIX вв. / Н. В. Кожар. — Минск, Парадокс, 2000. — 259 с.: ил.
8. Мессель Э. Пропорции в Античности и в Средние века / Э. Мессель. — М.: изд. Всесоюзной Академии архитектуры, 1936. — 258 с.
9. Муратова К. М. Готический мастер и методы его работы. (На материале французского искусства XII–XIII вв.): Автореф. дис. ... канд. искусствоведения / Муратова К. М. — М., 1971. — 26 с.
10. Николаев И. С. Профессия архитектора / И. С. Николаев. — М.: Стройиздат, 1984. — 284 с.: ил.
11. Смолина Н. И. Симметрия в архитектуре / Н. И. Смолина. — М.: Стройиздат, 1990. — 344 с.
12. Тиц А. А. Архитектура, стандарт, красота / А. А. Тиц — Киев, «Будівельник», 1972. — 129 с.: ил.
13. Тиц А. А. Загадки древнерусского чертежа / А. А. Тиц. — М.: Стройиздат, 1978. — 151 с.: ил.
14. Шахин Н. Н. Орнамент — универсальный структурный закон современной арабской архитектуры стран Персидского залива / Н. Н. Шахин // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтва: 36. наук. пр. — Харків: ХДАДМ, 2009 — № 16. — С. 172–186.
15. Шило А. В. Невербальные и вербальные средства в изобразительной деятельности: автореф. дис. ... д-ра искусствоведения: 17.00.01; Национальная юридическая академия Украины им. Ярослава Мудрого / Шило А. В. — Харьков, 1998. — 38 с.
16. Eliade M. Kosmos und Geschichte. Der Mythos der ewigen Wiederkehr / M. Eliade. — Hamburg, 1966. — 148 p.
17. Nasr S. N. An introduction to Islamic cosmological doctrines / S. N. Nasr. — Cambridge, 1964. — 59 p.