

RU

Архитектурный образ в европейской средневековой живописи: символика и роль в изображении

Габрава В. А., Барсуков Е. М.

Аннотация. Цель исследования – определить значение архитектурного изображения в произведениях средневекового искусства Западной Европы. Рассматриваются особенности этого явления и различные трактовки базовых объектов-символов. Материалом для исследования стали иллюстрации манускриптов и кодексов XII-XV веков, где изображены архитектурные объекты и пространства. Анализ архитектурного образа проводился как в денотативном, так и коннотативном прочтении. Научная новизна заключается в междисциплинарном подходе к выявлению семиотики архитектурного изображения, поскольку исследования искусствоведческого характера ведутся с позиции исследователя теории и истории архитектуры. В результате сделаны выводы о безусловном символическом характере архитектурного изображения в рассматриваемый период, показаны примеры деятельного участия архитектурного образа в выстраивании композиции и сюжета изображения, высказаны предположения о роли контекста в трактовке архитектурного образа. Итоговые выводы могут войти в состав исследования, посвященного эволюции архитектурного образа с момента возникновения первых дескрипций до конца классического периода.

EN

Architectural image in European medieval painting: Symbolism and role in the depiction

V. A. Gabrava, E. M. Barsukov

Abstract. The aim of the study is to determine the significance of the architectural image in the works of Western European medieval art. The article examines the features of this phenomenon, as well as various interpretations of basic symbolic objects. Illustrations from manuscripts and codices of the 12th-15th centuries, which depict architectural objects and spaces, served as the material for the study. The analysis of the architectural image was carried out both in denotative and connotative readings. The scientific novelty lies in the interdisciplinary approach, since art history studies are conducted from the standpoint of the theory and history of architecture. As a result, conclusions were made about the unconditional symbolic nature of the architectural image in the period under consideration, examples of the active participation of the architectural image in building the composition and plot in the depiction are shown, and assumptions are made about the role of context in the interpretation of the architectural image. The final conclusions can be included in the study devoted to the evolution of the architectural image from the moment of the first descriptions to the end of the classical period.

Введение

Актуальность данного исследования обусловлена тем, что современная архитектура после модернистского детерминированного дискурса утратила структурирующие признаки стиля(ей), превратилась в разнонаправленное движение, импульсивно определяемое амбициями и творческими устремлениями признанных мэтров и трендовых компаний, что некоторыми исследователями определенно признается кризисным явлением с неясными перспективами выхода из него. Ключом к пониманию того, как именно архитектура воспринимается потребителем и в чем проблема несовпадения предпочтений создателя и потребителя на современном этапе развития, может быть анализ восприятия архитектуры человеком в разные исторические периоды. Поскольку как вид искусства архитектура не обладает прямой изобразительностью, то медиатором понимания ее художественного смысла могут быть произведения искусства, где изображены архитектурные объекты и пространства.

Архитектурный образ в искусстве живописи представляет собой определенную эстетическую и мировоззренческую категорию. Включение архитектурной темы в пространство картины чрезвычайно вариативно как по степени реалистичности образа, так и по его роли в изображении: от реального здания (топографически

определенного) до совершенно невозможной архитектурной фантазии; от композиционно значимой части картины до элемента фона основной сюжетной линии; от декларируемого наглядного символа до скрытого знака, понятного лишь посвященным. Разный уровень информационной насыщенности архитектурного изображения продиктован логикой, доминирующей в тот или иной период художественной концепции. Особенности изображения и восприятия архитектурного объекта в средневековой европейской живописи в период с XII по XV век являются предметом исследования в настоящей статье.

Для достижения вышеуказанной цели исследования необходимо решить следующие задачи:

- определить время появления архитектурных объектов в христианском европейском изобразительном искусстве и выявить эволюционный характер их изменений в трактовке от графического знака до символа явного или скрытого;
- выявить роль архитектурного объекта в сложении композиции изображения и развитии сюжета и обозначить важную роль контекста при прочтении архитектурного образа;
- обозначить самые распространенные объекты-символы и варианты их включения в сюжет с позитивной или негативной коннотацией.

Материалом для исследования стали средневековые кодексы и иллюстрированные, датированные с начала XII в. до конца XV в. и имеющие местом своего происхождения скриптории монастырей Западной Европы. Иллюстративные материалы доступны для неограниченного круга пользователей в цифровых коллекциях музея Гетти (<https://www.getty.edu/art>), библиотеки и музея Моргана (<https://www.themorgan.org>), Национальной библиотеки Франции Gallica (<https://gallica.bnf.fr/accueil/fr>), The Web Gallery of Art (<https://www.wga.hu/index.html>), а также на других цифровых ресурсах по лицензии Creative Commons.

Теоретическую базу исследования составляют работы в области теории и психологии искусства, теории архитектуры (Бельтинг, 2002; Ванеян, 2010), базовые труды историков-медиевистов (Воскобойников, 2014; Гуревич, 1972), работы по истории искусства (Маль, 2008; Гомбрих, 2019).

В исследовании применяются методы денотативного и коннотативного анализа произведения изобразительного искусства, методы сравнительного анализа произведений изобразительного искусства.

Практическая значимость исследования состоит в возможности дополнения традиционной методологии преподавания дисциплины «история искусств» студентам укрупненной группы специальностей «Архитектура».

Обсуждение и результаты

На ранних этапах становления христианского изобразительного искусства в период с IV по IX век характер восточного византийского искусства и западного романского был схожим. Общей для них была потеря тех знаний, которые были в Античности. Затянутый финал гибели античного мира и небыстрое сложение мира европейского Средневековья заняли несколько веков. Процесс замещения античного художественного языка, его приспособления к новым религиозным нуждам также был чрезвычайно растянут по времени. Это обстоятельство объясняет принципиальные различия в художественном подходе к изображению окружающей действительности этих двух эпох.

Эстетика Средневековья не потребовала от художника правдивого отражения действительности, и в средневековой живописи напрасно было бы искать привычную сомасштабность: деревья, горы, здания могут быть одного размера с человеком. Одновременно процесс утраты навыков перспективного изображения сопровождался явлением замещения мифа символом. Кеннет Кларк определил это явление как «торжество символов над чувственным восприятием» (2004, с. 16). Символизм как доминирующая идея стал основным свойством средневекового искусства. «Поскольку подлинной, высшей реальностью, согласно тогдашним представлениям, обладал не мир явлений, а мир божественных сущностей, то индивидуальные черты видимого мира оказывались недостойными точного воспроизведения, и для их изображения, в той мере, в какой оно все же требовалось, было достаточно прибегнуть к некоторому условному шаблону» (Гуревич, 1972, с. 34-35).

Причин этому явлению было две: во-первых, строгий контроль церкви в искусстве, во-вторых, искусство обращалось к зрителям на том языке, который они могли понять. Контроль в искусстве объясняется безусловной патерналистской позицией католической церкви в описываемый период.

Необходимость художественного высказывания быть понятным «простецам» имеет изначальную связь с приписываемым в историографии Григорию Великому изречением о визуализации библейских истин для неграмотных. Эта позиция, сводящая роль искусства к доктринальному посланию, зафиксирована в искусствоведении авторитетом Эмиля Маля: «Средние века видели в искусстве прежде всего наставление. Все что надлежало знать человеку... повествовалось ему на витражах церквей или в скульптурах церковных порталах... через искусство самые высокие и сложные теории богословия хотя бы отчасти доходили до самых смиренных умов» (2008, с. 21). Развитие тезиса продолжено в исторических обзорных текстах Эрнста Гомбриха: «Живопись и в самом деле уподобилась письменности в картинках. Но как раз с возвратом к упрощенным приемам средневековый художник обрел невиданную дотоле свободу поиска более сложных приемов композиционных... Без этих открытий невозможно было бы зримое воплощение церковного учения» (2019, с. 181). Современные исследователи продолжают придерживаться этой концепции: «Участвуя в создании художественного стиля своей эпохи, народное сознание работало на “снижение” рафинированно-абстрактных истин схоластики, делая их наивно-наглядными, доступными для обыденного восприятия» (Фуртай, 2023, с. 60).

Все элементы главенствующей на тот момент религиозно-бытийной парадигмы могли быть переданы символами, зашифрованными или явно декларируемыми. Наглядное проявление такого подхода – система

скульптурного и живописного убранства готических храмов. Эмиль Маль, говоря о готических соборах, называл их интеллектуальной энциклопедией Средневековья: «Лучше всего энциклопедический характер средневекового искусства выразился в Шартре... нигде больше нет столь последовательного стремления охватить мыслью всю Вселенную» (2008, с. 527). Это утверждение о стремлении к универсуму верно как по отношению к монументальным формам, так и к искусству прикладному. «Оттоновские миниатюристы рубежа X-XI вв., вовлекая своих зрителей в священную историю, лишали ее сцены всякой связи с земной жизнью, их совершенно не волновали бытовые подробности, потому что главное они видели в созерцании и, следовательно, проникновении в глубинные смыслы всем хорошо известных событий... Фигуры людей превратились в... “воплощенные жесты”... Города, в которых они вроде бы должны действовать, “парят” у них над головами»... (Воскобойников, 2014, с. 67). На первое место выходит не прямая иллюстративность, объясняющая сюжет, а почти платоновская идея «вещи». Впоследствии к «простому» созерцанию добавились «рассказ» и «мораль» – многословные изобразительные комментарии.

«Средневековый символ выражал невидимое и умопостигаемое через видимое и материальное. Зримый мир находится в гармонии со своим архетипом – миром высших сущностей (archetypus mundus). На этом основании считалось возможным помимо буквального фактического понимания любого явления найти для него и символическое или мистическое толкование, раскрывающее тайны веры. Система символических толкований и аллегорических уподоблений служила средством всеобщей классификации разнообразнейших вещей и событий и соотнесения их с вечностью» (Гуревич, 1972, с. 55). Значение символа в эту эпоху подтверждается высказыванием Ханса Бельтинга с его концепцией Средневековья «как культуры религиозного образа до эпохи искусства» (2002, с. 5, 11).

Рассмотрим феномен экфразы как тенденцию «создавать и воспринимать архитектуру в контексте других видов искусства посредством художественных тропов» (Власов, 2020, с. 10). Архитектурный образ в средневековом искусстве – неотъемлемый элемент сложной системы религиозной (христианской) символики. Ряд архитектурных объектов в изобразительном искусстве именно в этот период приобрел устойчивое толкование. Но в зависимости от контекста символ мог менять свое значение на полярное. Так, например, львы, на которых так часто опираются романские колонны или епископские кафедры, это символ и Добра, и Зла. С одной стороны, это символ Христа, его силы и мужества. С другой стороны – библейский Самсон победил льва, еще не ставший царем Давид убил льва, защищая своих овец. То есть правильное прочтение символического значения требует знания контекста.

Исследуем разные уровни вовлечения архитектурного объекта в канонические сюжеты, а также его смысловую нагрузку. Прежде всего можно отметить самую распространенную функцию архитектурного объекта в средневековых изображениях. Это маркер обитаемого пространства, знак «города-мира». Степень реалистичности изображенного здания, как отмечалось ранее, не имеет большого значения. Достаточно нескольких условно прямых линий, пересекающихся под условно прямым углом (Рисунок 1). И в соответствии с этой логикой отсутствие рядом с персонажами населенного места помечается разнообразными сплайнами, обозначающими, что действие происходит в пустыне, горах, на берегу, в море и т. д. Таким образом архитектурный объект встраивается в ряд простых противопоставлений: «цивилизация – природа», «общественное – личное», «проявленное – тайное», «праведность – грех» и т. д. Следуя логике развития этого приема, можно увидеть, как легко задается и просто считывается направленность сюжетного действия. Например, рассмотрим часто встречающийся канонический сюжет встречи. Достаточно рядом с одним из персонажей разместить графический знак, изображающий башню, ворота и др., чтобы понять, как именно выстроен вектор рассказа, кто является встречающей стороной, а кто приходит из иного пространства. То есть сценарий присутствия превращается в сценарий действия простым смещением архитектурного объекта из центральной части изображения к его краю (Рисунок 2).

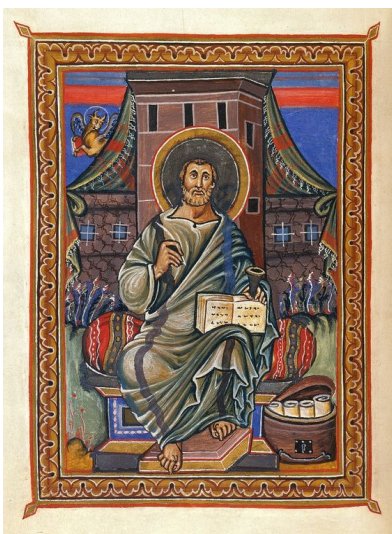


Рисунок 1. Евангелист Лука. Реймское Евангелие, Реймс, Франция, около 860 г. Библиотека и музей Моргана, Нью-Йорк, США. <https://www.themorgan.org/manuscript/128491>



Рисунок 2. Воскрешение сына вдовы из Наина. Кодекс Хитда, Кёльн, Германия, около 1020 г.
Гессенская государственная библиотека, Дармштадт, Германия.
https://www.wga.hu/html_m/zgothic/miniatur/1001-050/3other/04_1001.html

Следующим шагом в усложнении композиции является контраст-противопоставление. Для этого в изображении включается второй архитектурный объект. Например, в сценах, где христиане показаны в ситуации конфронтации другой группе людей, за спиной христиан можно увидеть схематично изображенный христианский храм, а язычники будут показаны на фоне античного здания с эдикулой (Рисунок 3).



Рисунок 3. Джотто ди Бондоне. Избиение младенцев, 1304-1306 гг. Фрески капеллы дель Арена (Скровеньи), Падуя, Италия.
https://www.wga.hu/html_m/g/giotto/padova/3christ/chris05.html

По мере совершенствования художественных навыков и возможности точнее передать внешний облик архитектурного сооружения увеличился перечень изображаемых объектов-символов. Самый объяснимый архитектурный объект в сцене со святыми – это церковь (собор). Для его истолкования не нужно было погружаться в сюжет. Коннотация однозначно позитивная. Церковь означает святость изображаемого лица, события или места. Церковь – пространство, открытое для каждого верующего и раскаявшегося, изображается с видимыми зрителю входными порталами (Рисунок 4). Не менее часто встречающийся архитектурный образ в средневековом искусстве, особенно в позднеготическом, это замок. В противоположность церкви замок закрыт, окружен крепостными стенами, защищающими от зла мирского и inferнального. Соответственно, архитектурный объект считается как символ власти и силы (земной и небесной), символ защиты (Рисунок 5). В целом коннотация также позитивная, за исключением тех редких случаев, когда в одном изображении появляются и церковь, и замок, видимо, иллюстрируя локальный конфликт между духовными и светскими властями.

В отличие от двух предыдущих примеров, архитектурный объект «город» получил как позитивную, так и негативную коннотацию. Позитивную, поскольку городские стены также защищали горожан от врагов, как и замковые. И город в этом случае получал такую же смысловую нагрузку – власть и защита. Город мог выступить в нейтральном статусе как место пребывания или рождения святого, просто для обозначения локации. Или же, как это стало востребовано в период городов-коммун, во множестве заказывающих аллегории с «добрым» и «дурным» правлением, местом, где проживают трудолюбивые и добродетельные горожане.



Рисунок 4. Часослов, ок. 1420 г., отпевание в церкви Св. Невинных младенцев, Париж, Франция, музей Дж. Пола Гетти, яMs. 57 (94.ML.26), fol. 194.

<https://www.getty.edu/art/collection/object/107SHJ#full-artwork-details>

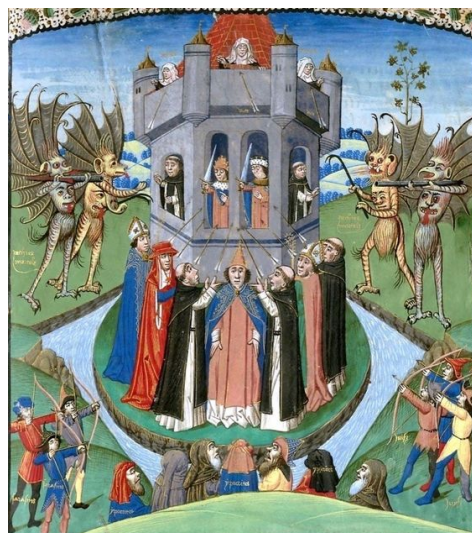


Рисунок 5. Альфонс де Спино. Оплот веры, ок. XV в. Муниципальная библиотека Валансьена, Франция. MS. 244, fol. 27.

<https://jessehurlbut.net/wp/mssart/?p=2452>

Но в то же время очень много изображений, где города предстают в виде символа греха и порока. Самое радикальное проявление такого рода дает нам сюжет с Содомом и Гоморрой. Однако существуют более сглаженные варианты показа «города греха». Как правило, они появляются там, где акцентируется иконографическая составляющая (Рисунок 6). В зависимости от развития сюжетной линии степень негативной коннотации может быть разной: город не услышал проповеди святого, не внял его предупреждениям, изгнал его, подверг его страданиям, предал мученической смерти и др.



Рисунок 6. Джотто ди Бондоне. Изгнание демонов из Арrezzo, 1297-1299 гг. Фрески Верхней церкви Сан-Франческо, Ассизи, Италия.

<https://commons.wikimedia.org/wiki/File:GiottoArezzo.jpg#/media/File:GiottoArezzo.jpg>

Наиболее популярный сюжет в христианском искусстве, посвященный архитектурному образу, это «Вавилонская башня» – символ наказанной гордыни. Самая известная трактовка была создана в XVI веке и принадлежит Питеру Брейгелю. Однако Брейгель лишь в очередной раз интерпретировал популярный сюжет – только в голландском искусстве XVI века насчитывается более ста изображений Вавилонской башни. И в массовом современном сознании именно такой спиралевидный, теряющий массу в своем динамичном движении вверх, объект стал первым и, зачастую единственным, в ассоциативном ряду. Но до Брейгеля к этому образу обращались множество художников. И там башни явлены как вертикальные столбы, весьма неустойчивые конструктивно. Что (возможно!) более логично с точки зрения их грядущего разрушения. Так, например, выглядели башни в германских манускриптах Weltchronik (Рисунок 7).



Рисунок 7. Рудольф фон Эмс. *Weltchronik*, ок. 1370 г., Германия. Баварская государственная библиотека, Мюнхен, Германия. MS cgm 5, fol. 29r <https://itoldya420.getarchive.net/amp/media/meister-der-weltenchronik-001-ebd703>

Многочисленные изображения Вавилонской башни дают возможность проанализировать такой важный аспект, как инкорпорирование в изобразительное искусство актуальных архитектурных трендов. Как только лаконичность романской архитектуры перестала удовлетворять вкусу заказчиков кодексов, изображения башен с некоторым временным лагом приобрели архитектурный декор в виде аркад, бифориев, колонок и т. д.

Интересно, что готические архитектурные элементы на средневековых изображениях встречаются именно в тот период, который в истории архитектуры традиционно маркируют как сложение готического стиля (XIII-XIV вв.). Лишь позднее, по мере повышения общего художественного уровня, хронологически параллельно мы наблюдаем на миниатюрах и готику, и элементы ренессанса в произведениях уже XV-XVI вв. (Рисунки 8, 9). Возможно, в несколько гротескной интерпретации, как это свойственно жанру. Этот феномен рассинхронизации в период смены стилей редко проявлял себя в истории искусств. Тем не менее характер трансформации живописи в этот период представляет интерес, поскольку «искусство переходных этапов культуры способно наиболее рельефно, осязаемо заявить о переломах и качественных сдвигах в человеке. Ведь именно то, что здесь впервые открывается, затем воспроизводится в устойчивой культурной эпохе» (Кривцун, 2019, с. 78).



Рисунок 8. Строительство Вавилонской башни, иллюстрация к *“La Vouquehardière”* Жана де Курси, 1470-1480 гг., Франция. Королевская библиотека, Гаага, Нидерланды. MMW, 10 A 17, fol. 184r. <https://jenikirbyhistory.getarchive.net/media/nimrod-supervising-the-building-of-the-tower-of-babel-6db1f0>



Рисунок 9. Строительство Вавилонской башни, «О несчастиях знаменитых людей» Дж. Боккаччо, ок. 1425-1450 гг., Франция. Парижская национальная библиотека, MS Francais 232, fol. 5. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b9058150d/f9.item>

Следует отметить, что, кроме образа Вавилонской башни, в средневековом искусстве встречались и другие трактовки образа башни. В позитивном контексте башня – это ось мира, звено между небесным и земным, ассоциирующаяся с церковью и Девой Марией – символ целомудрия, башня из слоновой кости (Рисунок 10).

Башня Давида (Рисунок 11) в католицизме через неочевидную цепь теологических отсылок к базовому понятию защиты тоже ассоциирована в христианской символике с Девой Марией (см. *Turris Davidica*).



Рисунок 10. Охота на единорога.
Миниатюра часослова, ок. 1500 г.,
Нидерланды. Библиотека Моргана, Нью-Йорк, США. MS G.5.
<https://www.themorgan.org/collection/medieval-hunt/128>

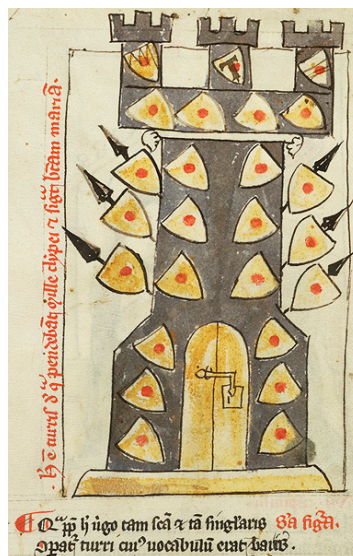


Рисунок 11. Башня Давида.
Зеркало человеческого спасения.
Германия, Нюрнберг (?), между 1350 и 1400 гг.
Библиотека Моргана, Нью-Йорк, США. MS M.140, fol. 9r.
<https://ica.themorgan.org/manuscript/page/12/77070>

Башни-колокольни были символом духовного возвышения. Если рядом с ними изображались ангелы или монахи, то это трактовалось как напоминание о высшей, небесной цели христианской жизни (Рисунок 12). Также с однозначной положительной коннотацией показывалась башня-маяк (Рисунок 13) – она указывает правильное направление своим светом (Дом Божий). В сюжете о св. Варваре башня с тремя окнами становилась элементом иконографической атрибуции (Рисунок 14). Негативным примером башни становится дворец Иезавели (Рисунок 15). Отсутствие в стене башни проемов говорит о невозможности спасения как в физическом, так и в духовном смысле. Это место определено для свершения казни.



Рисунок 12. Беатус из Тавары,
Монастырь Сан-Сальвадор-де-Тавара, ок. 970 г.
Национальный исторический архив,
Мадрид, Испания. Об. с. 171.
[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Emetrius_\(Meister_der_Schule_von_Távvara\)_001.jpg#/media/File:Emetrius_\(Meister_der_Schule_von_Távvara\)_001.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Emetrius_(Meister_der_Schule_von_Távvara)_001.jpg#/media/File:Emetrius_(Meister_der_Schule_von_Távvara)_001.jpg)



Рисунок 13. Александрийский маяк,
мозаика собора Св. Марка, ок. 1270 г., Венеция, Италия.
https://www.wga.hu/html_m/zyothic/mosaics/6sanmarc/8facade5.html



Рисунок 14. Святая Варвара, бrevиарий неизвестного фламандского мастера, 1401-1450 гг. Королевская национальная библиотека Нидерландов, Гаага, Нидерланды. WGA15769. https://www.wga.hu/support/viewer_m/z.html



Рисунок 15. Смерть Иезавели, Манускрипт by Harley, 1200-1500 гг., Франция. Британская библиотека, Лондон, Великобритания. Harley 4412 f. 189v

Переходя от крупных архитектурных объектов к малым архитектурным формам и элементам, можно заметить снижение их значимости в общей концепции. Они становятся дополнением, которое расшифруется лишь при полноценном прочтении и анализе произведения. Например, лестница, еще один архитектурный символ в христианском искусстве, – символ связи земного и небесного через духовные практики. Однако в большинстве иллюстраций средневековых манускриптов, где изображены ступени, это, в первую очередь, физический способ подняться на ярус выше в некоем развитом сюжетном действии (Рисунок 16). То есть символическая нагрузка должна быть истолкована неискушенному зрителю дополнительно. Складывается ощущение, что лучше считается символика отдельно стоящих объектов. И если объект показан полностью (не фрагментарно, не перекрыт другими объектами переднего плана, не искажен перспективным сокращением), то весомее проявляется его символическая функция. Показательна в этом смысле ситуация с изображением «сада огражденного» – священной, недоступной злу территории. В символическом значении он толкуется как девственность Девы Марии. В этой ситуации средневековым художникам пришлось принять архаический на то время прием показа территории с завышенной точки зрения, с «обратной» перспективой (Рисунок 17). В каком-то смысле регресс оправдан, поскольку в манере, учитывающей более стандартные точки показа окружающей действительности, ограда райского сада превратилась бы просто в стену, с уже несчитываемой символикой.



Рисунок 16. Джотто ди Бондоне. Введение Марии в храм, 1304-1306 гг. Фрески капеллы дель Арена (Скровеньи), Падуя, Италия. <https://www.wga.hu/frames-e.html?/html/g/giotto/padova/2virgin/index.html>



Рисунок 17. Реки рая, «Книга чудес света», 1410-1420 гг. Национальная библиотека Франции, Париж. Fr. 2810, fol. 222r. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b52000858n/f447.item>

Интересно, что в эпоху становления светского искусства Ренессанса райский сад стал садом любви. Та же метаморфоза постигла и фонтан, который в средневековье был атрибутом Марии (источник жизни, спасения

и купель крещения), а в Ренессансе приобрел значение источника молодости и любви. Колодец, который графически изображался очень похожим на фонтан, такой эволюции не подвергся, поскольку изначально был лишь знаком места в библейских сюжетах встречи разных персонажей, в том числе места встречи Марии и ангела. В сценах Рождества и Поклонения волхвов, следуя устойчивой иконографической традиции, художники изображали руины. Это символ смены иудаизма и язычества на христианство, или в общем смысле – смерть и упадок (Рисунок 18).



Рисунок 18. Поклонение волхвов, Бревиарий Изабеллы Кастильской, 1480-е гг. Британская библиотека, Лондон. MS 18851, fol. 44r. https://www.wga.hu/html_m/d/david/2/y_adorat.html

Присутствует в средневековой иконографии изображение лабиринта – символа поиска пути, выхода из кризиса. Это архетип, который имеет еще дохристианское происхождение и свое символическое значение не утратил до наших дней, поэтому его использование в христианском искусстве выглядит скорее необязательным заимствованием. Что и объясняет его малое распространение в тот период.

В качестве отдельных декоративных элементов большое применение в кодексах и манускриптах получили колонна (столб) и арка (ниша). Колонна и арка, а также ее репрезентации в виде свода и ниши с конхой, по-видимому, изначально были востребованы из-за их эстетической ценности. Это предположение подтверждается тем обстоятельством, что сначала они появляются в чрезвычайно декоративных и орнаментированных рукописях, где мало фигуративных изображений, а значит, и нет иллюстрированного сюжета. Но позднее, когда регламентация священных изображений развилась до степени всеохватности, колонны и арки получили свое символическое толкование. Колонна (столб или столп) – символ духовной стойкости (Рисунок 19). Арка – символ богатства, величия (видимо, отсылка к римской триумфальной арке). Свод – небесный свод (Рисунок 20).



Рисунок 19. Симон Бенинг. Лаврентий Римский, Часослов Да Косты, ок. 1515 г., Гент, Бельгия. Библиотека и музей Моргана, Нью-Йорк, США. MS M.399, fol. 287v. <https://www.themorgan.org/collection/da-costa-hours/570>



Рисунок 20. Благовещение, Часослов, ок. 1500 г. Британская библиотека, Лондон, King's 7 f7. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Book_of_hours_-_King%27s7_f7_Annunciation.jpg

Интересно, что арки и столбы остались в большей степени как декоративный мотив, а вот порталы, которые структурно оформлены как ряд уменьшающихся арок, в некоторых случаях приобрели мрачноватую роль границы между этим и потусторонним мирами. Особенно наглядно это видно в сценах Страшного суда Ганса Мемлинга, где действие разворачивается на фоне порталов (или сложно собранных арок), обозначающих место перехода души туда, где будет решена ее участь (Рисунок 21).



Рисунок 21. Ганс Мемлинг. *Страшный суд (фрагмент)*, 1467-1471 гг., Национальный музей в Гданьске, Польша.
<https://www.wga.hu/support/viewer/z.html>

Важным шагом в развитии изобразительных средств и популяризации произведений искусства стала гравюра. Это то немногое, что не имеет античных корней и появлением своим обязано исключительно развитию средневековых технологий на основе производства ниеллей и игральных карт (двух отраслей, абсолютного неизвестных античному миру). В гравюре в силу особенностей графического языка роль архитектурного объекта-символа стала особенно заметна.

Многие из вышеперечисленных архетипических образов получили развитие в инвертной христианству логике карт Таро. В период Ренессанса символика карт Таро отразила увлечение образованных людей неоплатонизмом, астрологией, пифагорейством и т. п. Так, образ башни вошел в старшие арканы как 16-й козырь. Это репрезентация Библейской Вавилонской башни, разрушение которой стало наказанием людей за гордыню. В XVIII – начале XX века в английской и французской школах исследователей Таро толкование символа приобрело новые оттенки. У «отца эзотерического таро» Кура де Жебелена башня – это Дом Божий, Дом просветления. Но с другой стороны, у него же – это Дом, наполненный золотом, отсюда и грядущее наказание за алчность. В таро Эттейла падающая башня – это разрушение текущего порядка вещей внешними обстоятельствами («непредвиденные случаи, мучения, превратность счастья»). В таро Уэйта – страдания, горести, нищета, бедствия, позор, обман, разорение (Луис, 2019, с. 77, 133-134).

С точки зрения психиатра и философа Карла Густава Юнга образы Таро содержат в себе базовые архетипы коллективного бессознательного разных эпох и народов и являются отражением глубинных слоев индивидуального сознания (Кокорина, Яковлева, 2023, с. 57). Это высказывание косвенно подтверждает неслучайный характер сложения символического языка в раннесредневековой иконографии и логики его развития. Те архетипы, которые возникли как реакция массового сознания, остались. Те знаки, внедрение которых было следствием неких индивидуальных схоластических рассуждений, потеряли или изменили свое значение.

Заключение

В период Средневековья в Европе приемы передачи пространства и трехмерности объектов античного времени были изъяты из художественной практики на десять столетий из-за несовпадения с логикой теоцентристской концепции и общественной эстетической. Отвлеченная символика и аллегория стали фундаментальными чертами всего средневекового искусства. Архитектурное изображение, в свою очередь, вошло неотъемлемой частью в концепцию христианской иконографии. В самом общем смысле – все архитектурные объекты получили устойчивое истолкование. Значимость их и легкость правильного истолкования в изображении напрямую связана с физическими размерами объекта. Также нельзя недооценивать значимость контекста, поскольку он может дать ключ к расшифровке, дополнить значение символа или даже заменить его смысл на противоположный. Самый распространенный архитектурный образ в средневековом искусстве – башня – получил многочисленные изводы и трактовки в рассматриваемую эпоху. Этот и многие другие образы-символы не исчезли в веках, сохраняясь как архетипы в современной нам культуре и графически проявляясь в современном нам искусстве.

В качестве перспектив дальнейшего исследования предполагается рассмотреть дальнейшую трансформацию архитектурного образа с акцентированием коллективной зрительской перцепции в период Ренессанса, а также в искусстве Нового времени.

Источники | References

1. Бельтинг Х. Образ и культ. История образа до эпохи искусства. М.: Прогресс-Традиция, 2002.
2. Ванеян С. С. Архитектура и иконография. «Тело символа» в зеркале классической методологии: монография. М.: Прогресс-Традиция, 2010.
3. Власов В. Г. Экфразы в архитектуре // Архитектон: известия вузов. 2020. № 1 (69).
4. Воскобойников О. С. Тысячелетнее царство (300-1300): очерк христианской культуры Запада. М.: Новое литературное обозрение, 2014.
5. Гомбрих Э. История искусства. Изд-е 6-е. М.: Искусство – XXI век, 2019.
6. Гуревич А. Я. Категории Средневековой культуры: монография. М.: Наука, 1972.
7. Кларк К. Пейзаж в искусстве / пер. с англ. Н. Н. Тихонова. СПб.: Азбука-классика, 2004.
8. Кокорина Е. Г., Яковлева А. Р. Визуальные репрезентации культурных архетипов как отражение образно-символической системы культурно-исторического периода на примере колоды таро А. Уэйта – П. Колман-Смит // МедиаВектор. 2023. № 9.
9. Кривцун О. А. Историческая ментальность и художественный процесс // Вестник культурологии. 2019. № 1 (88).
10. Луис Э. Таро: просто и ясно. СПб.: Весь, 2019.
11. Маль Э. Религиозное искусство XIII века во Франции / пер. с фр. А. Пожидаевой, Д. Харман; ред. Н. Веденеева. М.: Институт философии, теологии и истории св. Фомы, 2008.
12. Фуртай Ф. В. Герменевтика искусства: учебник. М.: Директ-Медиа, 2023.

Информация об авторах | Author information

RU**Габрава Валерия Аркадьевна¹****Барсуков Евгений Михайлович²**, к. арх.^{1,2} Воронежский государственный технический университет**EN****Valeriya Arkad'evna Gabrava¹****Evgeny Mikhailovich Barsukov²**, PhD^{1,2} Voronezh State Technical University¹ ec.lera@mail.ru, ² barsukov7@mail.ru

Информация о статье | About this article

Дата поступления рукописи (received): 05.11.2024; опубликовано online (published online): 11.12.2024.

Ключевые слова (keywords): архитектурное изображение; архитектурный образ; средневековая живопись; христианские символы; architectural representation; architectural image; medieval painting; Christian symbols.