

УДК: 7.013

[10.69975/2074-0832-2025-64-2-181-190](https://doi.org/10.69975/2074-0832-2025-64-2-181-190)

Научная статья | Research article



Особенности композиционных представлений Средневековья

**А.В. Свешников¹**

Всероссийский государственный университет кинематографии им. С.А. Герасимова (ВГИК), 129226, Россия, Москва, ул. Вильгельма Пика, 3.

ORCID ID: 0009-0003-9092-8872

sveshnikov@list.ru

АННОТАЦИЯ

В статье рассматриваются особенности становления композиционных категорий в период Средневековья. Эти представления закономерно возникли как реакция на распад античной философии и этики. В статье показано, что образ средневековой композиции был преимущественно символом, как попытка образно представить непредставимое, трансцендентное. Средневековые изображения были направлены на то, чтобы вызвать у человека чувство Божества, как можно более приблизить его к этому чувству путем созерцания всего комплекса символических изображений. Очень интересной в этот период была концепция света, тени и цвета как философско-эстетической основы художественного изображения, базирующейся на голографической модели всего сущего. В композиции Средневековья задачи организации плоскости, пространства, сюжета нельзя рассматривать как самостоятельные, потому что они, в сущности, не стояли перед художниками.

ключевые слова

Средневековье, символ, композиция, свет, цвет

для цитирования

Свешников А.В. Особенности композиционных представлений Средневековья.

Вестник ВГИК. 2025. Т. 17. № 2. С. 181–190. <https://doi.org/10.69975/2074-0832-2025-64-2-181-190>

¹ **Александр Вячеславович Свешников**

доктор искусствоведения, профессор кафедры рисунка и живописи ВГИКа.

AuthorID: 903705

© А.В. Свешников, 2025

Features of Medieval Compositional Representations

Alexander V. Sveshnikov¹

S.A. Gerasimov Russian Federation State University of Cinematography (VGIK),
3 Wilhelm Pieck Str., Moscow, 129226, Russia.

ORCID ID: 0009-0003-9092-8872

sveshnikov@list.ru

ABSTRACT

The article examines the formation of compositional categories in the Middle Ages. These ideas naturally arose as a reaction to the collapse of ancient philosophy and ethics. The article shows that the image of a medieval composition was primarily a symbol, an attempt to figuratively represent the unimaginable, the transcendental. Medieval images were supposed to bring a person as close to the sense of the Divine as possible by contemplating the entire complex of symbolic images. The concept of light, shadow and color as a philosophical and aesthetic foundation for artistic representation, based on a holographic model of everything that exists, was rather noteworthy during this period. In the medieval composition, the tasks of organizing a plane, space, and plot cannot be considered as independent, since the artists actually didn't face them.

keywords

Middle Ages, symbol, composition, light, color

for citation

Sveshnikov A.V. Features of Medieval compositional representations. *Vestnik VGIK*. 2025. Vol. 17. No. 2, pp. 181–190. <https://doi.org/10.69975/2074-0832-2025-64-2-181-190>

¹ **Alexander V. Sveshnikov**

Dr. Sci. (in Art History), Professor, Department of Drawing and Painting (VGIK).

AuthorID: 903705

Бытовавшее со времен гуманистов и просветителей мнение о Средних веках как о застойном, косном периоде, противопоставление Средневековья Новому времени с его динамичностью и прогрессом уступает сейчас место иному взгляду на это сложное явление. Средневековая культура современной наукой оценивается как противоречивое явление, давшее жизнь многим ныне существующим направлениям изобразительного искусства, которое в этот период отличается сложностью и своеобразием.

М. Алпатов писал, что средневековое искусство во всех его проявлениях отказывается от трехмерной композиции и свободно движущихся в пространстве фигур высокого эллинизма. Средневековые мастера ставили себе новые, незнакомые для античности задачи. Однако сегодня ученые сходятся во мнении, что все значительно сложнее и художественные представления этого периода не так просто соотносятся с нашими взглядами. У А.Я. Гуревича мы читаем, что Средние века трудно понять, опираясь на логику, установленную Аристотелем. Слишком многое в ту эпоху кажется иррациональным, противоречивым, если не уродливым.

Эстетические представления Средневековья закономерно возникли как реакция на распад античной философии и этики, являясь необходимым продолжением борьбы человека за сохранение жизнеутверждающей художественно-нравственной позиции.

«Можно сказать (с известными оговорками, конечно), что человек Средневековья жил как бы двумя жизнями: одной — официальной, монополярной, серьезной и хмурой, подчиненной строгому иерархическому порядку, полной стра-

ха, догматизма, благоговения и пиетета, и другой — карнавально-площадной, вольной, полной амбивалентного смеха, кощунства, профанаций всего священного, снижений и непристойностей фамиллярного контакта со всеми и со всем. И обе эти жизни были узаконены, но разделены строгими временными границами», — пишет М.М. Бахтин [3, с. 220].

В изобразительном искусстве все это проявляется в своеобразных, вычурных пропорциях, невероятно усложненных и замысловато сплетенных узорах-переходах одного изображаемого существа в другое — растений в людей, фантастических животных в своды мироздания. Химеры готических соборов мирно сосуществовали с аскетическими скульптурными изображениями и возвышенными по своей тематике витражами.

Социально-психологическая компенсация этого явления проявлялась в композиции средневекового изобразительного искусства в виде «текущих символов», претерпевающих фантастические превращения. Отсюда такое внимание к пластике, линиям, к графическим средствам. Решение этих задач в пространственных изображениях технически сложно, а для того времени было просто нереальным. Видимо, поэтому одна из причин активного ухода от иллюзии глубины в композициях была в невозможности найти адекватные изобразительные техники для передачи «текучей символики».

В отношении символов средневекового искусства необходимо сделать одно уточнение: «...поскольку божество заключало в себе тайну принципиально непостижимого, оно не раскрывало до конца своей первосущности ни в одних из своих подобию, ибо “запредельный образ пре-

восходит слабое свое изображение» [2, с. 11]. Поэтому и всякое изображение бога и божественного представляло собой иносказание, знак чего-то другого», — читаем мы в книге Даниловой [4, с. 11].

Изобразительный текст не должен был пониматься буквально. В трактате Дионисия Ареопагита «О небесной иерархии» есть глава «О том, что Божественные и небесные предметы прилично изображаются под символами, даже с ними несходными», где Дионисий предостерегает от примитивного понимания священных изображений. Он пишет, что не следует представлять себе грубо, как это делают невежды, небесные и умные богоподобные силы, носящие «скотский облик волков или звериный вид львов, с изогнутым клювом орлов или птичьими перьями. Не следует, — пишет он, — изображать, будто на небе находятся огневидные колесницы, вещественные троны, нужные для восседания на них Божества, многоцветные кони, военачальники, вооруженные копьями, и многое тому подобное, показанное нам Св. Писанием под многообразными таинственными символами... Ибо явно, что Богословие употребило священные пиитические изображения для описания умных Сил, не имеющих образа, имея в виду, как выше сказано, наш разум, заботясь о свойственной и ему средней способности возвышаться от дольного к горнему и приспособляя его понятиям свои таинственные священные изображения» [2, с. 6–7]. Далее Дионисий пишет: «Несравненно приличнее употреблять изображения, несходные с ними (с Высшими силами), которые показывают, что они превыше всякой вещественности» [2, с. 10].

Художественный образ средневековой композиции был символом. Символы —

это несходные подобия, слабая попытка нашего разума представить непредставимое.

Таким образом, средневековые изображения были направлены на то, чтобы вызвать у человека чувство Божества, как можно более приблизить его к этому чувству путем созерцания всего комплекса символических изображений, раскрыть перед ним «образный ряд», воспринимая который зритель охватывает весь «текст», всю полноту смысла, выходящего за рамки конкретного изображения. Здесь есть набор повторяющихся композиционных формул, зрительных канонов, но предполагалось, что они не изображают божественную сущность, а лишь создают предпосылки для чувственного приобщения к ней.

«Создается сложная, многослойная образная структура, — пишет Данилова, — расшифровка которой требовала от зрителя не менее сложных, многоступенчатых мыслительных операций». И средневековый зритель, так же как средневековый художник, был настроен на этот умозрительный характер восприятия. «На нарисованное следует телесным оком смотреть так, чтобы разумением ума постичь и то, что не может быть нарисовано» [4, с. 35–36]. На художественные и композиционные представления человека Средневековья оказывало большое влияние его твердая уверенность в том, что многого, и тем более самого главного, «телесное око не может увидеть в картине», ибо «этого нельзя показать на плоскости» [4, с. 36]. Художник не в силах полностью воплотить идею произведения через зримые образы, а зритель не может воспринять ее чисто зрительно: главное можно только представить себе мысленно — «все сие испытывается разумением сердца» [4, с. 36].

Амбивалентные противоречия средневекового мировоззрения и искусства так напоминают амбитендентные реакции подростков с их «философскими интоксикациями» и попытками объяснить раскрывшийся перед их зреющим разумом гигантский, противоречивый и сложный мир, значительно превосходящий по своему устройству бывшее у них до того младенческое представление.

Но не будем слишком идеализировать Средневековье, делая из него новую «золотую легенду». Однако Средневековье и не было крушением культуры — это был достаточно болезненный переход от Античности к новой, более высокой степени зрелого общественного сознания, к Возрождению, с принципиально новой активно-созидательной концепцией эстетического мировосприятия, с принципиально иной композиционной структурой построения произведения искусства.

Очень интересной для Средневековья была концепция света как философско-эстетической основы художественного изображения.

Для современного художественного мировоззрения проблема света имеет во многом технический характер: свет лепит форму, образует тени, мы говорим о существовании светового пространства, светотональных отношениях. Таким образом, все нередко сводится к графическому мастерству, к рисунку, к средству выявления и лепки формы. Смысловая нагрузка ограничивается передачей настроения: резкими контрастными или мягкими световыми отношениями создается то или иное чувственное впечатление. Свет для современного художественного мироощущения в первую очередь все-таки физическая категория, важное изобразительное средство

и лишь затем философско-эстетическое понятие.

Такой подход существовал не всегда. Он является результатом длительного культурного развития, изменения философских и естественнонаучных представлений о природе света. Для нас свет есть излучение, волна, частица, энергия, падающая на тело и отражающаяся от него и позволяющая увидеть в отраженном свете освещенное тело.

Все это настолько очевидно для нашего мировосприятия, что представить себе иную трактовку достаточно сложно. Но иная трактовка была. Если во времена Античности полагали, что свет бывает двух родов: исходящий извне и исходящий изнутри тела, то в Средние века свет рассматривался, прежде всего, как философско-теологическая категория.

Отождествление Бога со светом встречается в Новом Завете, в противопоставлении ветхозаветной концепции, согласно которой Бог является творцом света. Написанное, как считают, под влиянием эллинистических мистерий Евангелие от Иоанна утверждает божественную метафизику света: «Бог есть свет, который во тьме светит, и тьма не объяла его» [4, с. 81].

Позднее представление о Боге-свете трансформируется в идею света как эманацию Бога, как динамическое истечение божественной энергии. Аврелий Августин ввел две категории: сотворенного и несотворенного света. Несотворенный (нетварный) свет — это истина в себе, Бог как таковой. Сотворенный (тварный) свет — производное нетварного, проявление истины в форме религиозного озарения.

Своеобразно трактовалось и понятие темноты, точнее, божественной темноты. Согласно Псевдо-Дионисию Ареопагиту,

нетварный свет Августина — это «сверхсветлый мрак», по существу, сверхсильный свет, недоступный обычному восприятию, недостижимый свет, в котором обитает Бог. Лишь достойные могут воспринимать его, т. е. во мраке увидеть этот сверхсветлый свет.

Как видим, в изображениях, созданных средневековыми художниками, свет имеет совершенно иное смысловое значение, чем мы это обычно себе представляем. «Знаменательно, что в мозаике свет существует как категория не изображенная, а реальная; это естественный свет, проникающий через окна храма, или искусственный свет светильников, но при всех случаях живой и движущийся, заставляющий жить и изменяться мозаику» [4, с. 83–84]. Свет средневековых изображений несет свою особенную функцию, он «изливается на зрителя», не моделирует форму предметов, а преломляется в них, чтобы быть самому лучше воспринятым. Он рассчитан на восприятие его самого как художественного объекта. Поэтому в средневековом изображении композиция строится так, как если бы это было «окно из мира», а не как это будет позже в картинах Возрождения — «окно в мир». Композиционное мышление здесь очень отличается от современного. Чтобы понять смысл, мы должны смотреть не внутрь пространства иконы, а воспринимать то, как она изливает на нас Божественный свет, в котором различаются образы возвышенного. Это свет трансцендентный, прорыв божественного бытия, озаряющего все внутри пространства, в котором пребывает зритель, и пространство его собственной души.

Такой подход органично связан с голографической моделью целостности. Из-

бранный увидит в сверхсветлом сиянии каждый отдельный, самый маленький предмет, а в нем всю целостную божественную сущность. Можно даже сказать, что голографическая целостность — это следствие концепции «сияния», света извне, озаряющего внутренний мир человека и как бы заполняющего его равноценно воспринимаемыми частями.

Сверхсветлый мрак, нетварный свет не находится где-то далеко вовне. Он существует везде вокруг, так же, как везде существует вездесущий Бог. Поэтому нет источника света сверхсветлого мрака, нет точки, приближаясь к которой, мы бы все глубже и глубже постигали абсолютную истину. Абсолютная истина, по средневековой концепции, может быть постигнута в состоянии озарения в любой точке пространства, в любом месте, в любом помещении.

Поэтому светотень как художественно-композиционное средство в средневековом изобразительном искусстве по существу отсутствует. Ведь там нет задачи лепки формы, построения пространства, там стоит задача «организации свечения». Изображенные фигуры «движутся, идут и возвращаются по прихоти блуждающих солнечных лучей, и вся поверхность мозаики пребывает в волнении, подобно водам морским», — пишет Венанций Фортунат [4, с. 84].

Организация свечения есть, по сути, организация струящегося через проем света для более доступного понимания его божественной сути и достижения у созерцающего состояния озарения. Интерьер собора наполняется светом — такова цель изображений: «Ибо здесь родится свет, плененный, он царит здесь свободно», — гласит надпись в Архиепископской капелле в Равенне.

Ясно, что сказанное относится не только к мозаике, но и к фреске, витражу — любому изображению вплоть до миниатюры, которая также является как бы прорывом извне.

И. Данилова пишет: «Таким образом, возникает двойная шкала оценок: на уровне изобразительных средств свет в средневековой мозаике существует как категория чувственная, реальная, материальная; в то же время на уровне смысловом, образном свет фигурирует как категория трансцендентная» [4, с. 84].

Если быть достаточно последовательным, то придется признать, что двойственность культуры образованных и необразованных, грамотных и «простецов» отражалась как на восприятии, так и на создании художественных композиций в эпоху Средневековья, подчас сильно меняя только что описанные подходы. Все, что сейчас говорилось о категории света и ее композиционном значении, в «низах» воспринималось по-иному. Существовала выраженная фетишизация изображений, глубоко суеверное отношение к произведениям искусства. К.М. Муратова пишет, что о чудодейственной силе статуй, икон, реликвариев с наивным восхищением повествуют средневековые легенды, не забывая иногда упомянуть и создавшего их автора.

«Низкий» уровень неграмотных простецов вносил в элементы художественной композиции свои существенные черты. Поэтому, «организуя божественное свечение», мастер умозрительно, чисто интеллектуально мог это осознавать. Но на более простом, чувственном уровне творчество художника нередко отражало господствовавшие в народе архетипические образы, свойственные примитив-

ным, менее грамотным, «низким» слоям общества. Поэтому не стоит удивляться, что в узорах «божественного свечения» мы подчас видим далеко не ангельские лики химер. Сознание и бессознательное в средневековом художественно-композиционном мышлении было не менее противоречиво, чем у современного человека. При этом эстетико-философская позиция накладывала неизгладимый отпечаток на стилистику изобразительного языка, сильно отличающегося от современного. Без учета трансцендентного содержания понять эту стилистику невозможно, не прибегая к наивным предположениям об элементарной художественной неграмотности мастеров Средневековья, о будто бы неизвестной им прямой перспективе или неумении пропорционально изображать человека так, как это делали до них греки.

Только в XIII веке начинается новый этап художественно-композиционных исканий, переход от средневековых взглядов к Возрождению. В учении Джованни Бонавентуры¹ о свете появляются новые подходы, более близкие к современным. Свет начинает рассматриваться в трех ипостасях: божественной, духовной и телесной. Последнее следует рассматривать как освещение. Появляется представление о телесных тенях, о зримой форме предметов, проявляемой телесным светом.

Все сказанное о свете можно отнести и к цвету. Цвет имел в то время символическое значение и рассматривался как частный случай проявления света, а отнюдь не как способ выражения окра-

1 Джованни Фиданца Бонавентура (1221–1271) — философ-схоласт, представитель ортодоксально-мистического направления в средневековой философии.

шенности предметов. Понятие собственного, локального цвета появилось значительно позже.

В этой связи важно понимать, что основные композиционные средства в произведениях Средневековья несут иную функцию и имеют иной смысл, во многом противоположный нашим представлениям.

Итак, говоря о композиции Средневековья, мы не можем рассматривать как самостоятельные задачи организацию плоскости, пространства, сюжета, потому что они, в сущности, не стояли перед художниками. Если мы хотим быть точными и не прикладывать наши собственные представления к совершенно иной основе, то, анализируя композиционные построения и художественное мышление Средних веков, придется пользоваться скорее теологическим, чем композиционным категориальным аппаратом.

Проблема композиции Средневековья очень интересна, потому что это время мало похоже на наше и еще недостаточно изучено. Но на том уровне понимания, на котором мы находимся, можно говорить о постепенном закономерном разрушении эстетической концепции Средневековья из-за обострения внутренних противоречий.

Действительно, если источник истины в прошлом, а задача художника лишь в повторении, копировании, соблюдении канона, если источник абсолютной истины существует вечно и основная цель — сохранить способность к озарению в реальном мире, ограниченном Творением и Апокалипсисом; если к тому же этот источник, выражаясь современным языком, пространственно не локализован, а голографически равномерно распределен, —

то снимается всякая разница между внешним и внутренним.

В этом случае пропадает даже сама необходимость создания «проема» для прорыва божественного света извне вовнутрь. Возникает идея равнозначности пространства, становится искусственным противопоставление мира земного и мира небесного, времени вечного и времени сотворенного, и вся целостность распадается на самодостаточные, бесконечно малые части, лишенные всякого различия. Средневековая концепция целостности, доведенная до своего логического завершения, превращается в голографическую модель мира, которая на том уровне общественного сознания неминуемо приводит к ее саморазрушению и самораспаду.

Чтобы этого не произошло, все большее значение начинают приобретать представления о возможности и необходимости приближения к источнику «света истины», приближению и пространственному, и временному. Источник «выносятся» бесконечно далеко вовне, а целью становится сам процесс приближения к нему. Это радикально отражается на композиционном мышлении: идея «проема» постепенно превращается в идею «окна». Организация движения извне — в организацию движения вовне, в мир божественный, мир вне нас.

Эта новая мысль, проявляющаяся, в частности, в идеях Бонавентуры, также находит свое подтверждение в библейском учении, согласно которому человек создан по подобию Божьему, а следовательно, наделен способностью творить.

Поэтому концепция изображения, направленного вовне, сливается с концепцией творения мира, в котором принимает участие и человек. Представления

о художественном ремесле превращаются в представления о художественном творчестве. Во взглядах позднего Средневековья зарождаются идеи Возрождения, начинают развиваться новые композиционные принципы, иные приемы построения пространства, формы, новое отношение к цвету... Наступает эпоха картины.

На примере краткого исторического обзора композиции Средних веков становится ясно, что современные представления о композиции появились не сразу, хотя предпосылки были уже достаточно давно, что формы композиционного мышления менялись в зависимости от философских и религиозных представлений.

Дробность, характерная для древнего композиционного мышления, в той или иной степени сохраняется вплоть до XV века. Для ее преодоления мало было перейти от политеизма язычества к христианскому вероучению. Необходимо было признать право человека на творчество, чтобы последовательно сформулировать системное представление о мире, системное миропонимание.

Пока человеку отказывалось в праве на «сотворчество» вместе с Богом, или, точнее, пока не была признана возможность продолжения божественного творения «через человека», его руками, не удавалось сформулировать целостное мироощущение. Противоречия средневековой голографической модели мира разрушали целостность. Единство элементов в целом — краеугольная посылка композиционного мышления — могло быть непротиворечиво объяснено только с по-

мощью представлений об иерархических системах, в которых человеку отводилась роль активного элемента, способного в определенной мере влиять на мировые процессы.

До тех пор, пока за элементами в системе принципиально не признавалось право на активность и свободу, иерархия всякий раз распадалась на равнозначные части, и наоборот, когда такая активность и свобода допускались, когда допускалась частичная независимость элемента, тогда художественные ментальные модели целостности становились более устойчивыми.

Этот парадокс человечество выстрадало в результате болезненного распада средневековой модели мира. Но, забегаю вперед, надо сказать, что предстояло еще одно испытание, пережитое в наше время — в эпоху краха идей Возрождения: чрезмерный оптимизм относительно свободы творчества привел человека (как элемент системной мировой модели) к отрыву от природных корней и собственно-му духовному распаду². Признание того, что человек может все, в том числе и познавать безгранично, породило дробность навыворот, привело к обратной стороне той же голографической модели, когда отдельные элементы становятся одинаково независимыми от целого.

Но в XV веке до этого разочарования было еще очень далеко. Оптимизм креативной теории только набирал силу.

2 Об этом подробно см.: Юнг К.Г. Проблема души современного человека. В кн.: Архетип и символ. М.: Ренессанс, 1991. С. 203–222.

ЛИТЕРАТУРА

1. Алпатов М.В. Композиция в живописи: исторический очерк. М.; Л.: Государственное издательство «Искусство», 1940. 128 с.
2. Ареопagit Дионисий. О небесной иерархии / пер. с греч. 6-е изд. М.: Синод. тип., 1898. 63 с.
3. Бахтин М.М. Проблема поэтики Достоевского. М.: Худ. лит., 1972. 470 с.
4. Данилова И.Е. От Средних веков к Возрождению. (Сложение художественной системы картины кватроценти). М.: «Искусство», 1975. 127 с.

REFERENCES

1. Alpatov, M.V. Kompoziciya v zhivopisi: istoricheskij ocherk [Composition in painting: historical sketch]. Moscow, Leningrad, Iskustvo Publ., 1940. 128 p. (In Russ.)
2. Areopagit, Dionisij. O nebesnoj ierarhii [On the heavenly hierarchy]. 6nd. ed. Moscow, Sinod. tip. Publ., 1898. 63 p. (In Russ.)
3. Baxtin, M.M. Problema poe'tiki Dostoevskogo [Problems of Dostoevsky's Poetics]. Moscow, Xud. lit. Publ., 1972. 470 p. (In Russ.)
4. Danilova, I.E. Ot Srednih vekov k Vozrozhdeniyu. (Slozhenie hudozhestvennoj sistemy kartiny kvatrocento). [From the Middle Ages to the Renaissance. (The Composition of the Artistic System of the Quatrocento Painting)]. Moscow, Iskustvo Publ., 1975. 127 p. (In Russ.)

Статья поступила в редакцию / The article was submitted **14.02.2025**

Одобрена после рецензирования / Approved after reviewing **28.02.2025**

Принята к публикации / Accepted for publication **25.03.2025**