

Код стиля косматеско: распознавание смыслов

Цыкунов И. В.,

магистрант, кафедра «Лингводидактика и межкультурные коммуникации», факультет «Иностранные языки», ФГБОУ ВО МГППУ, Москва, Россия, artefakt@yandex.ru

Искусство итальянских мастеров Космати, создававших в XII–XIII веках в Риме и окрестностях уникальные мозаичные произведения, во все времена вызывало восхищение. Филигранная техника работы с камнем, полихромность, разнообразие геометрических фигур и сложность композиций демонстрируют их несомненную эстетическую ценность. Однако начиная с XIX века высказывались предположения, что мастера Космати использовали не просто абстрактные построения, но зашифрованный символический язык. Автор данной работы исследует элементы стиля косматеско как единую систему, пытаясь ответить на вопрос, существует ли символический язык Космати, репрезентирующий важные религиозные смыслы, или это всего лишь часть искусства декорирования пространства. И если он существует – возможно ли его прочесть. Отправной точкой работы послужила надпись на мозаичных полах косматеско в Вестминстерском аббатстве, сложенных предположительно в 1272 году, содержащая точную дату конца света.

Ключевые слова: межкультурная коммуникация, косматеско, мастера Космати, мозаика, каменщики, мозаичисты, Средневековье, Средневековая Италия, архитектурный стиль, Рим, Монтекассино, история искусства, теменология, история религии, раннее христианство, католичество, символика, семантика религиозных символов, семиотика, семиология.

Для цитаты:

Цыкунов И.В. Код стиля косматеско: распознавание смыслов [Электронный ресурс] // Язык и текст langpsy.ru. 2016. Том 3. №2. URL: <http://psyjournals.ru/langpsy/2016/n2/Tsykunov.shtml> (дата обращения: дд.мм.гггг) doi: 10.17759/langt.2016030210

For citation:

Tsykunov I.V. Cosmatesque code: to know of meanings [Elektronnyi resurs]. *Jazyk i tekst langpsy.ru* [Language and Text langpsy.ru], 2016, vol. 3, no. 2. Available at: <http://psyjournals.ru/langpsy/2016/n2/Tsykunov.shtml> (Accessed dd.mm.yyyy) doi: 10.17759/langt.2016030210

1. Особенности стиля косматеско

1.1. История появления стиля косматеско в Италии

Архитектурный стиль косматеско появился благодаря богатому наследию византийских мастеров-мозаичистов. К моменту, когда каменщики прибыли в Италию, их произведения украшали многочисленные храмы Константинополя, церкви и монастыри от Греции до Палестины и даже мечети (Куббат ас-Сахра, мечеть Омейядов в Дамаске). Их искусство сложилось предположительно в VI–VIII веках, то есть за 300–500 лет до явления на Апеннинском полуострове. Великолепные византийские мозаики к X–XI векам покрыли полы монастырских храмов Афона и первых двух каменных церквей древней Киевской Руси эпохи св. Владимира и Ярослава Мудрого [25]. Но наибольший расцвет мастерство византийских мозаичистов получило на новой родине, и именно тут безымянные архитекторы и ремесленники обрели имена и славу основателей стиля. И что удивительно для того времени,

обстоятельства их появления известны точно – 1066 год, монастырь Монтекассино [40], крупный религиозный и культурный центр Средневековья [10, с. 368].

Начало итальянского периода истории косматеско предопределил один удивительный человек – монах Дезидерий (1026/27–1087), в миру Дауферий Эпифани, князь Беневентский [13, с. 148-150], а в конце жизни папа римский Виктор III. В 1058 году он стал аббатом Монтекассино и год спустя – кардиналом-пресвитером титулярной церкви святой Цецилии. Карьере молодого аббата способствовала необыкновенная энергия и несомненный организаторский талант.

Дезидерий сразу же взялся за украшение и переустройство обветшавшей со временем обители. Как сказано в монастырской хронике, «в девятом году своего пребывания в должности, от воплощения же Господнего 1066-м, в марте месяце, 4-го индикта, <...> он взялся за основательную перестройку церкви блаженного Бенедикта, из-за своих малых размеров и некрасивого вида совершенно не соответствовавшей такому богатству и такой общине братьев» [13, с. 169-170]. Аббата отговаривали монахи, ибо план перестройки был действительно грандиозен и начинался со спрямления скалистого гребня горы. Но Дезидерий был деятелен и настойчив в своих стремлениях. В Риме представители монастыря уговорами и деньгами добыли античные колонны и мрамор. Для строительства наняли опытейших амальфитанских и ломбардийских мастеров.

Особая роль была определена для византийских мозаичистов. В монастырской хронике так повествуется об этом: «Между тем он посылает в Константинополь послов для найма мастеров, опытных во всяком случае в искусстве мозаики и ваяния, из которых одни должны были украсить мозаикой апсиду, арку и вестибюль главной базилики, а другие – выложить многообразием разных камней пол всей церкви. Какого совершенства были присланные ему тогда знатоки этих искусств, можно судить по их трудам, ибо всякий уверяет, что видит в мозаике живые и даже цветущие образы и полагает, что цветы всякого рода красок прямо-таки расцветают на мраморных плитах в красивом многоцветии. И поскольку знание этих искусств уже более 500 лет назад было утрачено латинянами, но по внушению и при содействии Бога заслужило возродиться в наше время благодаря его стараниям, то, чтобы оно впредь не пропадало в Италии, этот всяческого благоразумия муж постарался тщательно обучить этим искусствам очень многих мальчиков из монастыря. Все же не только из них, но и из всех мастеров, какие только могут ваять из золота и серебра, меди, железа, стекла, слоновой кости, дерева, гипса и камня, он приготовил себе весьма преданных мастеров своих» [13, с. 171]. Там же в хронике отмечается, что «весь пол во всей церкви вместе с прилегающими часовнями блаженного Варфоломея и блаженного Николая и со своей комнатой он покрыл удивительным и до сих пор неведомым в этих краях многообразием резных камней, но особенно пол возле алтаря и в хоре» [13, с. 172]. Собственно, это и есть первое достоверное упоминание о византийских мастерах.

В субботу 1 октября 1071 года базилика блаженного Бенедикта вместе с пятью своими алтарями была торжественно освящена папой Александром. Монастырские мальчики из Монтекассино стали мастерами и продолжателями стиля, названного впоследствии косматеско.



Рис. 1. Фрагмент полов косматеско в аббатстве Монтекассино

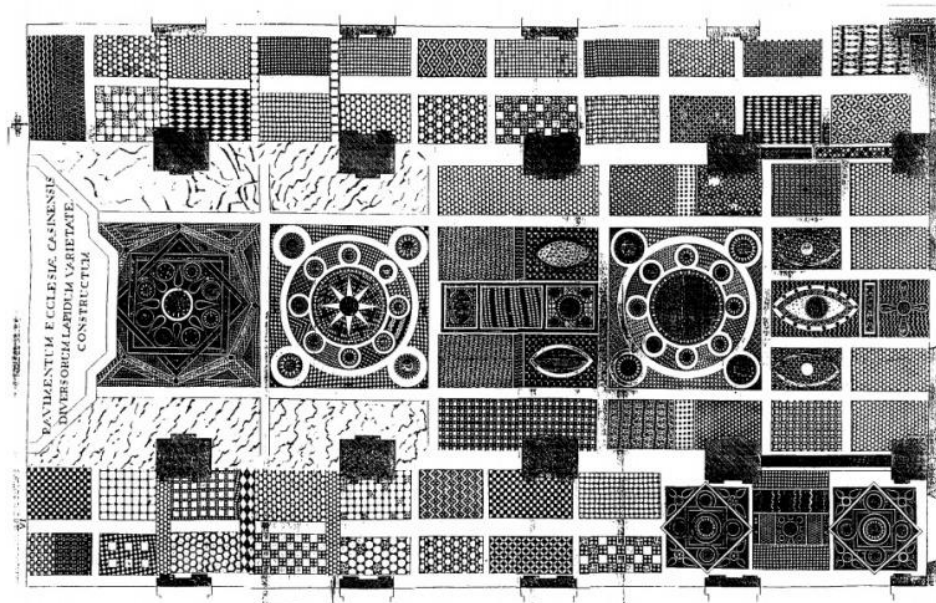


Рис. 2. План пола базилики блаженного Бенедикта в аббатстве Монтекассино.

Взяв лучшее из византийской практики, и греко-римских образцов итальянские мастера привнесли в искусство новые технические приемы, развили и усовершенствовали искусство, сделав его уникальным. Их главное достижение было в создании строгой системы, упорядочившей разнообразные элементы, выстроенные по принципам гармонии и религиозным канонам своего времени.

1.2. Признаки символической системы

Любой орнамент или геометрический рисунок дает представление о культуре, но далеко не все из них несут в себе символическую репрезентацию, ибо имеют сугубо прикладную декоративную функцию. Именно поэтому стоит определиться с критериями, позволяющими по возможности отделить спекулятивные толкования (которых, впрочем, не избежать) от более или менее объективных фактов.

Мы выделяем две группы критериев – внешнюю и внутреннюю. Для внешних критериев определяющими являются: среда, практика использования символов, смысловая нагрузка. Среда репрезентации изображений может быть обыденной или сакральной. Разницу определяет ее функциональность. Обычная римская базилика, предназначенная для встречи граждан и проведения суда стала местом сакральным – церковью в ранние христианские времена. Тут важно понять цель использования пространства, изучить предметы, исторические свидетельства и данные археологических раскопок.

Если в традиции исследуемого региона, данной культуры вообще или определенного сообщества есть практика создания символических систем, то высока вероятность, что исследуемое нами явление может использоваться подобным же образом, то есть быть символической системой. Элементы системы должны нести смысловую нагрузку, очевидную для представителей исследуемой культуры или сообщества. При этом нужно учесть, что со временем знание о смысле может быть утрачено или скрыто от непосвященного, что характерно для религиозных учений и тайных сообществ.

Для группы внутренних критериев выделим: системность, достаточность, наличие правил. Набор бессвязных символов – всего лишь коллекция красивых пиктограмм с локальным значением и не более того. Элементы, находящиеся в связи друг с другом указывают на систему. Достаточность определяется разнообразием элементов, позволяющим репрезентировать сложные смыслы и их ограниченностью, как ограничен алфавит в любой языковой системе. Вариации символической системы должны подчиняться определенным правилам. Если они есть, то перед нами символический язык.

Мы сформулировали критерии, по которым и будем рассматривать интересующий нас объект исследования. А для этого нам необходимо учитывать широкий исторический и религиозно-символический контекст.

1.3. Стиль Космати и символическая среда

Среда, в которой развивается косматеско, насыщена символическими значениями. Религиозный ритуал, храмовая обстановка, литургия – все это способствует развитию знаковых систем.

Исследователь храмового пространства Ш. М. Шукуров довольно четко формулирует суть проблемы: «любые суждения о Храме должны, прежде всего, подразумевать то, что мы всегда и при любых обстоятельствах имеем дело с неисчерпаемым образом Храма – трансформом репрезентирующего понятия и трансцендентной идеи. Главные для традиции храмовые постройки всегда и непременно находятся в центре мироздания – скажем, на священной горе или скале (например, Храм Соломона и Храм Грааля), а образ Храма вбирает в себя все мыслимые и немыслимые основы мироустройства» [27, с. 7].

Именно тема Храма рассматривается в рамках отдельной дисциплины, называемой теменологией, то есть храмоведением. Сам термин теменология принадлежит выдающемуся французскому ученому-иранисту Анри Корбену, ученику и первому переводчику Мартина Хайдеггера на французский язык. Дисциплина ориентирована на изучение не просто храмовой теологии и философии, а на образ Храма, находящегося на границе двух миров, по блаженному Августину – Града Земного и Града Небесного, а также посвящена феномену храма, его проявлению в контексте разных культур, изучению символов и храмового сознания.

Знаменитый представитель «венского искусствознания» Ханс Зедльмайр, размышляя о трансцендентности собора, отмечал, что «применительно к XII и XIII векам, было несомненным, что церковное здание передает Небо, Небесный Иерусалим. А символику церковного здания не формировало особое ученое знание, правами на которое обладали богословы, совсем иначе, эта символика была заранее известна и реальна для каждого верующего, вступавшего в храм» [9, с. 565].

Исторически произведения мастеров Космати связаны с церковью и только с ней. Мозаика их предшественников, византийских каменщиков, обнаруживается только там, где когда-то стоял храм или монастырь. Даже если это помещение дворца василевса, то, скорее всего, оно было частью дворцового храма. И не вполне ясно, была ли в такой замкнутости некая сакральность, или это следствие очевидной дороговизны мозаики. Впоследствии, когда косматеско признали одним из архитектурных стилей, его стали применять и в более утилитарной обстановке.

1.4. Практика использования символов

Христианство, как известно, в первые столетия развивалось во враждебном окружении. И именно в этот период разрабатывался художественный символический язык, который был открыт для интерпретации посвященным и скрыт от внимания тех, кто представлял собой опасность: «Богослужebное искусство формируется и живет по тем же правилам, что и само богослужение. Знаковый характер раннехристианского искусства, – очевидно, выражение той же “disciplinae arcanae” (тайного учения), запрещавшей открывать сокровенное учение непосвященным, не допускавшей и письменных формуляров богослужebного чина таинств» [28, с. 144].

В своем обширном труде о первых столетиях христианства немецкий исследователь XIX века Филип Шафф перечисляет основные символы: «В катакомбах часто изображались и связывались с добродетелями и обязанностями христианского образа жизни следующие символы, взятые из Писания: голубь с оливковой ветвью или без нее, обозначающий простоту и невинность; корабль, иногда символизировавший церковь, безопасно плывущую в губительном потоке, с намеком на Ноев ковчег, а иногда – душу верующего на его пути к небесному дому под наставлением усмиряющего бури Спасителя; пальмовая ветвь, которую провидец Апокалипсиса вкладывает в руки избранных в знак их победы; якорь, символ надежды; лира, обозначающая праздничную радость и приятное согласие; петух, призыв к бдительности, с намеком на отречение Петра; лань, которая стремится к потокам прохладной воды; виноградная лоза, ветви и грозди которой, согласно притче, демонстрируют единство христиан со Христом, а также богатство и радость христианской жизни. Что касается феникса, то он, как символ обновления и воскресения, происходит из известного языческого мифа» [26, с. 193].

Также Филип Шафф отмечает, что страсти распятия Христа сначала не изображались, на них указывал только символ креста. Нередки были ссылки и на изображения языческого происхождения: Психея с крыльями, играющая с птицами и цветами (символ бессмертия), Геркулес, Тесей и особенно Орфей, который своими волшебными песнями успокаивал бури и укрощал диких зверей. Все это тоже в неявном виде соотносилось с христианскими понятиями.

Однако и после периода гонений символический язык христиан далеко не всегда был открыт для людей, далеких от веры. Мало того, сами христиане Средних веков далеко не всем древним символам могли дать интерпретацию. Многие аллегории и значения со временем забывались или замещались новыми.

1.5. Смысловая нагрузка

Здесь мы ступаем на зыбкую почву, ибо нам не известно буквально, каким смыслом наполняли свои символы средневековые мраморщики, они не оставили объяснений. Однако комментаторы, уверенные в существовании этого смысла, есть. Сошлемся на английский источник: «В 1268 напольная мозаика Космати была сделана для святилища Вестминстерского аббатства, в месте, имеющем огромное значение в церемонии коронации английских монархов. Полы Космати состоят из сотен кусков тесаного камня различных цветов и типов, многие из них являются драгоценным мрамором, специально привезенным из Рима. Толкования

конкретных символов этой мозаики слишком сложны, чтобы давать их здесь, но эксперты согласны с тем, что они имеют огромную идеологическую значимость» [39, с. 138].

Пол Вестминстерского аббатства был заложен мастерами из Италии по заказу Генриха III в пресвитерии собора. Именно на этом месте происходила коронация 38 монархов Великобритании. Однако королева Елизавета II уже стояла на мозаике, покрытой коврами, шедевру архитектуры требовался ремонт. К церемонии венчания принца Уильяма и Кэтрин Миддлтон в апреле 2011 года шедевр стиля косматеско был восстановлен. Перед специалистами возникло много вопросов, в том числе и о символизме композиции. Никогда прежде мастера Космати не оставляли поясняющих надписей к своим произведениям, кроме обозначения имени изготовителя или покоившегося под полом усопшего.



Рис. 3. Церемонии венчания принца Уильяма и Кэтрин Миддлтон (пол косматеско).

На полах Космати сохранилось всего семь букв, отлитых из сплава, в состав которого входили преимущественно медь и олово. Однако исследователи знают содержание трех частей надписи, поскольку в прошлом они несколько раз были записаны [30, с. 80]. Для любопытствующих надпись с вариантами расшифровки представлена на официальном сайте Вестминстерского аббатства [42]. Первые четыре строки есть с каждой из внешних сторон напольной мозаики. Следующие четыре идут вокруг центральной части с элементами, расположенными в шахматном порядке, а последняя – вокруг центрального круга (рис. 4). Прочитываем сам текст:



Рис. 4. Фрагмент мозаичного пола в Вестминстерском аббатстве

+XPI MILLENO BIS CENTENO DUODENO
CUM SEXAGENO SUBDUCTIS QUATUOR ANNO
TERTIUS HENRICUS REX URBS ODORICUS ET ABBAS
HOS COMPEGERE PORPHYREOS LAPIDES
SI LECTOR POSITA PRUDENTER CUNCTA REVOLVAT HIC FINEM
PRIMI MOBILIS INVENIET SEPES TRIMA CANES ET EQUOS
HOMINESQUE SUBADDAS CERVOS ET CORVOS AQUILAS IMMANIA
CETE MUNDUM QUODQUE SEQUENS PREEUNTIS TRIPLICAT ANNOS
SPERICUS ARCHETIPUM GLOBUS HIC MONSTRAT MACROCOSMUM

+XPI [от Рождества Христова] В год тысяча двести двенадцать плюс шестьдесят минус четыре [1268-й – за четыре года до смерти Генриха III] король Генрих третий, город, Одорикус [имя мастера-мраморщика] и аббат сложили вместе эти порфиновые камни. Если читатель обдумает все, что здесь выложено, он найдет предел Перводвигателя. Изгородь – три года, добавь собак, и лошадей, и людей, оленей и воронов, орлов, огромных китов, мир: каждый последующий утраивает годы предыдущего. Сферический глобус здесь показывает первоначальный Макрокосм.

Полагают, что надпись выполнена после смерти короля Генриха III в 1272 году. (1212+60). Генрих правил долго – 56 лет. Сама надпись сообщает о дате конца света, который произойдет через 19 683 года. Дата высчитывается сложением продолжительности жизни изгороди – 3 года, собаки – 9, лошади – 27, человека – 81 и т. д. Однако не совсем ясно, от какой даты идет отсчет: от начала мира или момента возведения мраморного пола.

В христианской космологии средних веков были популярны концепции Птолемея и Аристотеля, считавших, что неподвижная Земля находится в центре 9 вращающихся сфер (Солнце, Луна, пять планет, неподвижные звезды). Девятая сфера, самая дальняя, называлась *primum mobile*, ее в движение привел Бог, и она является источником движения всех остальных сфер. Остановка сфер и есть момент остановки всего Мира.



Рис. 5. Общий план пола в Вестминстерском аббатстве [42].

Исследование надписей на полу аббатства и истории их появления, однако, заслуживает отдельной публикации. В нашем случае достаточно исторического подтверждения того, что сами мастера рассматривали свое произведение как символическое и вкладывали в свои изображения определенный смысл, «комментируя» ими античные концепции и религиозные представления своего времени.

2. Метод анализа символики косматеско

Фрагмент в Вестминстерском аббатстве единственный, атрибутированный как символическая система, но это подсказка для оценки других произведений стиля косматеско. Все, что мы можем исследовать, – символическую практику христиан, описанную в трудах отцов церкви и источниках того времени, и уже на основании этого найти ключи, с помощью которых расшифровать базовые значения некоторых произведений мастеров косматеско.

2.1. Ключ первый: текст о священном

Основой аврамических религий и их символическим ядром является текст. В христианстве это прежде всего Библия. Большинство символических конструкций, иллюстраций, метафор и аллюзий опираются на Новый и Ветхий завет. Средневековый человек был серьезно убежден, что нет ни одного праздного слова в Священном Писании и что все, что написано, «вдохновлено Богом и полезно для научения, для обличения, для исправления, для наставления в праведности» (II Тим. 3:16). Практически любая деталь в средневековом храме имеет отсылку к тексту и для верной ее расшифровки важно его найти. Кроме того, вся христианская «нумерология» строится на анализе и интерпретации библейских текстов.

Следующая группа источников – апокрифические евангелия, составлявшие во времена Средневековья корпус текстов из более 50 источников. Авторы этих полупризнанных текстов собирали изустные предания, описывающие события, не вошедшие в канонические Евангелия. Иногда это безымянные документы, чаще для авторитета в их название включалось имя кого-либо из апостолов или их учеников. Их содержание разнообразно. В «Евангелии (Псевдо) Матфея, или Книге о происхождении блаженной Марии и детстве Спасителя» говорилось о

юности Иисуса, «Протоевангелие Иакова» (брата Господня) посвящено времени от рождения Христа до избияния младенцев. А «Евангелие детства от Фомы» – пример апокрифического текста о совершенных им в детстве чудесах. Сознанию верующих было недостаточно библейской лаконичности и недосказанности, и они заполняли лакуны соответствующими сказаниями. Многие из них становятся темами для средневекового искусства.

Пользовалось популярностью апокрифическое «Евангелие от Никодима», авторство которого приписывалось новозаветному тайному последователю Иисуса Христа Никодиму. В этом тексте подробно описывались «деяния Пилата» и «сошествия во ад». Яркие сцены сокрушения врат ада и исход в рай из его глубин всех ветхозаветных праведников производили на верующих сильное впечатление. Некоторые сцены этого труда послужили одной из сюжетных основ «Романа о Граале» Роберта де Барона (XIII в.), сборников «Золотая легенда» и «Страсти Христовы». Новозаветный апокриф «Книга Иосифа Плотника» повествовал о последних годах приемного отца Иисуса Иосифа. Удивительно, но текст был создан в форме рассказа самого Иисуса о жизни Иосифа, данного ученикам на горе Масличной [6, с. 463-464]. Все эти тексты, так же как и Библия, влияли на символику храмов, фресок, мозаик и икон, сливаясь в единое пространство, демонстрирующее присутствие божественного начала во всем.

Также важен корпус текстов, состоящий из произведений отцов Церкви. Первый официальный список отцов содержался в *Decretum Gelasii de libris recipiendis et non recipiendis* (Декрет папы Геласия о книгах избираемых и отвергаемых). В качестве безусловно признаваемых авторов здесь названы Афанасий Александрийский, Василий Великий, Григорий Богослов, Иоанн Златоуст, Феофил Александрийский, Кирилл Александрийский, Киприан Карфагенский, Иларий Пиктавийский, Амвросий Медиоланский, Августин Гиппонский, Иероним Стридонский, Проспер Аквитанский и папа Лев Великий. Далее отмечено: «Итак, труды и сочинения всех правоверных отцов, которые не удалились от святой Римской церкви в какую-нибудь секту и не отделились от её веры и поучения... Римская церковь назначает к чтению». В то же время из сочинений Оригена признавались лишь те, которые одобрял Иероним. «Церковная история» Евсевия принималась выборочно, за исключением мест, где прославлялись еретики. Основанием включения в список являлись следующие критерии: древность, святость жизни, ортодоксальность и одобрение церкви, выраженное в решениях вселенских и местных соборов, декреты пап. В более поздние времена, после великой схизмы, список разнился, потому что западные авторитеты не всегда признавались восточной традицией, как, например, Августин [23, с. 11-12].

Брались во внимание и труды церковных писателей, благочестивых комментаторов священных текстов, духовидения святых и служителей церкви, местные легенды и сказания, часто относившиеся к особо почитаемым в определенной местности персонам. Марджори Роулинг отмечает: «Существовала теснейшая связь между работой поэтов и ученых, философов и теологов с одной стороны и художников – с другой. Средневековые соборы являются хранилищем иллюстраций не только к библейским легендам, но и к поэмам и популярным сказаниям, житиям святых, научным и религиозным теориям и историческим фактам, а также зарисовок из современной жизни» [20, с. 190].

Мастера создавали свои мозаичные полы, прислушиваясь к воле заказчика – монахов и священников. Соавтором архитекторов всегда был богослов. Все Средние века не теряло силы решение, принятое на Втором Никейском (VII Вселенском) соборе в 787 году, определившем, что композиция религиозных образов не оставляется на усмотрение художников, но оформляется в соответствии с принципами, определенными кафеолической церковью и религиозными традициями [12, с. 500-501].

2.2. Ключ второй: число и фигура

Особое отношение к числу и геометрии в Средневековом сознании было связано с библейской «Книгой Премудрости Соломона», где недвусмысленно указано: «Но Ты все расположил мерою, числом и весом» (Прем. 11, 21). На более чем 40, дошедших до нас, средневековых изображениях [31, с. 419-420] атрибутом Бога-Творца является циркуль. На ряде миниатюр мы видим выступающую из облаков Руку Господню, держащую циркуль, меру и весы. С цитатой из Соломона о мере и весе связана миниатюра из «Эдвинских евангелий» – иллюминированного немецкого манускрипта начала XI века. Подобное изображение Бога-Отца с циркулем и весами представлены в Псалтыри первой половины XI века, хранящейся в Лондонском музее.

Другой тип изображений Творца-Архитектора, измеряющего мироздание, относит нас к стиху из «Книги Притчей Соломоновых»: «Когда Он уготовлял небеса, я была там. Когда Он проводил круговую черту по лицу бездны, когда утверждал вверху облака, когда укреплял источники бездны, когда давал морю устав, чтобы воды не переступали пределов его, когда полагал основания земли» (Прит. 8, 27-29). Это миниатюра середины XIII в. из «Нравственной библии»: Бог, склонившись, проводит окружность у Своих ног. В Холкамской Библии XIV века, хранящейся в Британском музее, изображен Бог, восседающий на престоле и держащий в левой руке развернутый циркуль.



Рис. 6: Бог как архитектор мира. Книжная миниатюра, Библия (Bible moralisée, Codex Vindobonensis 2554), Франция, XIII в. (слева); Миниатюра из Холкамской Библии, Британский музей, XIV века (справа).

В Средние века идея о том, что в основе сотворенной Господом Гармонии находятся числовые соотношения, была общим местом, ее не надо было доказывать. И тут было полное доверие к Пифагору, основной принцип которого сформулировал Филолай (ок. 450 г. до н. э.) в своем трактате о пифагорейских доктринах: «В основе всех вещей лежит число, познать мир – значит познать управляющие им числа» [24, с. 41]. Согласно принципам Платона, «не геометр да не войдет» как в Академию, так и в царство вечной красоты и не сможет услышать музыку планет. Не случайно на порталах некоторых христианских храмов мы встретим скульптурные изображения Аристотеля, Платона, Пифагора и Птолемея, языческих ученых, ставших символами семи свободных искусств (рис. 7) наряду с Евклидом, Боэцием, христианскими святыми.

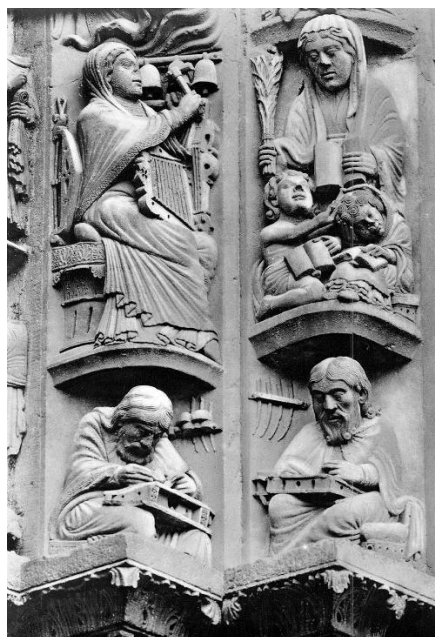


Рис. 7. Элемент Королевского портала собора в Шартре, скульптура Пифагора (справа) Франция, 1150 г.

Отцы Церкви не меняли отношения к священной сущности числа. В известной мере эпоха Средневековья была поистине «цифровой», поскольку все мироздание рассматривалось через призму цифр и их сочетаний. Ориген был уверен, что Бог создал мир «в соответствии с неким числом, представленным им самим, поскольку невозможно представить... что другие существа не ограничены по своему разуму» [24, с. 79]. И если мы сомневаемся в Оригене, заподозренном в ереси, то можем сослаться на Августина, одобрявшего числовой символизм в неоплатоническом духе, ибо «рассуждая теперь о науке чисел, становится ясным даже самому недалекому уму, что она не была создана человеком, но открыта благодаря исследованию» [24, с. 82].

Блаженный Августин пишет о странствиях и открытиях Разума: «Исследовал он все внимательно; понял вполне, что он очень многое может сделать, и что может – может посредством чисел. Его пробудило некое чудо, и он начал подозревать, что, может быть, и сам он есть число, то самое число, которым все исчисляется, а если он не был числом, то в числе есть Тот, Которого он стремился достигнуть» [1, с. 69].

Винсент Фостер Хоппер в своем исследовании истории чисел отмечает, что для многих авторов в Средние века число являлось первым принципом и арифметическим ключом к космическим тайнам. Тут все по древнегреческому философу и неоплатонику Никомаху, в частности писавшему: «Все, что по природе подчиняется систематическому методу, устроено во Вселенной как в частях, так и в целом, определено и сведено к соответствию с числом, благодаря продуманности и уразумению его, того, кто создал все сущее. Ведь образец был устроен как предварительный набросок, доминирование числа, ранее существовавшего в сознании создавшего мир Господа» [24, с. 45]. Числовая философия пронизывала все сферы искусства и религиозной жизни. Через цифры человеку становился понятным Бог и его творения.

Рабан Мавр, богослов и просветитель Средних веков, почитаемый блаженным, обобщил многочисленные трактовки христианского значения числа. В его классическом тексте [33] они представлены и снабжены подробными ссылками на Священное Писание:

1 – указывает на единство Божественности, также выражает единство Церкви и веры.

2 – два Завета, число заповедей, суммировавших весь закон и деяния пророков; число рыб, сопровождавших пять хлебов; два достоинства: королевское и священническое; два народа: евреи и язычники; обозначение двойственного союза души и тела; число людей, необходимых для союза, выбор между избранным и проклятым [«Они будут два в поле: один будет взят, а другой оставлен» (Мф 24:40)].

3 – тайна Троицы; третий день воскресения после погребения Христа; три основания: вера, надежда, милосердие; три формы человеческой деятельности во благо и во зло: мысли, слова, поступки; три способа исповедовать веру: священнослужитель, монах, брак; Ной, Даниил, Иов.

4 – число евангелистов; четыре добродетели святых: благоразумие, справедливость, мужество и умеренность; четыре части света; четыре элемента (вода, огонь, воздух, земля), из которых формируется человеческое тело.

5 – пятикнижие Моисея; пять чувств тела: зрение, слух, вкус, обоняние и осязание; пять талантов.

6 – дни Творения мира [«В шесть дней Бог создал небо и землю» (Исх. 20:11)]; шесть возрастов человека; суббота как день Господа, находящегося в могиле перед Воскресением.

7 – день Творения, когда Бог отдыхал; семикратная благодать Святого Духа; духи из Откровения (Откр. 5:6): «стоял Агнец как бы закланный, имеющий семь рогов и семь очей, которые суть семь духов Божиих, посланных во всю землю»; семь Церквей, символизируемых семью свечами и семью звездами; цикл в семь дней; семь грехов; семь злейших духов; семь мерзостей души Соломона (Притч. 26:25); семь наказаний за грехи (Лев. 26:24); символизирует старый Закон и Евангелие.

8 – день воскресения Господа, а также будущее воскресение всех святых.

9 – страсти господни, Иисус Христос в девятом часу издал сильный крик и умер; число уровней ангельской иерархии; число овец в евангельской притче; число, указывающее на несовершенство по отношению к Божьим заповедям.

10 – декалог, число совершенства и полноты произведений святых; десять покрывал Скинии.

11 – поскольку десятка – совершенное число и закон, 11 символизирует выход за пределы того и другого и означает грех, нарушение закона; число козлиных шкур в Скинии, представляющих тех, кто грешит.

12 – число апостолов; число святых, избранных из четырех частей света по вере в Святую Троицу; форма единой Церкви; число драгоценных камней Небесного града; число колен Израиля, которые видят Бога.

13 – полнота Закона вместе с верой в Святую Троицу.

И так далее, вплоть до числа 144 000, мистического представления избранных, евреев, которые в конце мира будут верить в Христа. Список Мавра можно сравнить с другими средневековыми источниками, которые интерпретировали священное значение чисел. Французский писатель и мистик Жорис Карл Гюисманс в своем известном произведении «Собор» сделал выжимку из писаний церковных авторитетов, подробно разъяснявших священные значения цифр [6, с. 113].

Винсент Фостер Хоппер в своем труде подчеркивает прикладную часть цифровой символики: «Таким образом, “застывшее красноречие” архитектуры соборов во многом символизирует красноречивость числа, благодаря которому совокупность столбов, ворот и окон выполняется со значением. Так к алтарю всегда ведут три ступени или число им кратное.

Купель для крещения восьмиугольная, поскольку 8 – число спасения. При освящении собора центральная дверь Царских врат трижды окроплялась святой водой, зажигались 12 свечей, трижды воздавалась благодать небесам. Три глухих стука сопровождали открытые двери, после чего четыре крайние части крестообразной структуры трижды окроплялись, равно как семь алтарей. 12 священников в День Христа проносили кресты по четырем частям церкви. Все церковные службы устраивались в соответствии с числовым символизмом» [24, с. 119].

Человека не вовлеченного может удивить такая символическая насыщенность богослужебной практики. Исследователь С. С. Ванеян подчеркивает этот момент, отмечая, что «символизм – это не только богослужебный способ распространения церковного учения, но и средство, инструмент хранения, передачи и воспроизведения в акте понимания того или иного содержания. И поэтому это не только догматически-богословская и ветхо- и новозаветная тематика, но и содержание мыслей, чувств и переживаний всех пользователей этого символизма независимо от исторического времени» [3, с. 64].

В качестве примера расшифровки смыслов мы можем рассмотреть фрагмент плана базилики Сан-Клементе в Риме (рис. 11), отображающего полы мастеров Космати. Тут мы видим 12 кругов из порфира, символизирующих 12 апостолов, последовавших за Христом, ибо: «Стена города имеет двенадцать оснований, и на них имена двенадцати Апостолов Агнца» (Откр: 21,14). Это еще и календарный цикл (12 месяцев). Здесь же вдоль осевой символической конструкции обозначены четыре плиты, разделенные пятой, символизирующие прежде всего четырех евангелистов, а потом уже и четыре стороны света, на которые распространяется учение Христово, главные добродетели, с помощью коих развивается человек в своей духовной жизни, и четыре сезона, обозначающие движение времени. Пятая плита (состоящая в свою очередь из 12 квадратов) обозначает начало, основу креста и место, с которого в Храме произносится слово Божье, с одной стороны через Писание, с другой – через проповедь. Сумма числа плит с двух сторон оси составляет восемь, а это число воскресения Христа, а также будущего воскресения всех святых. Все плиты в сумме составляют число 10, а это декалог, число полноты произведений Святых, символ совершенства мира, достигаемый через следование 10 заповедям.

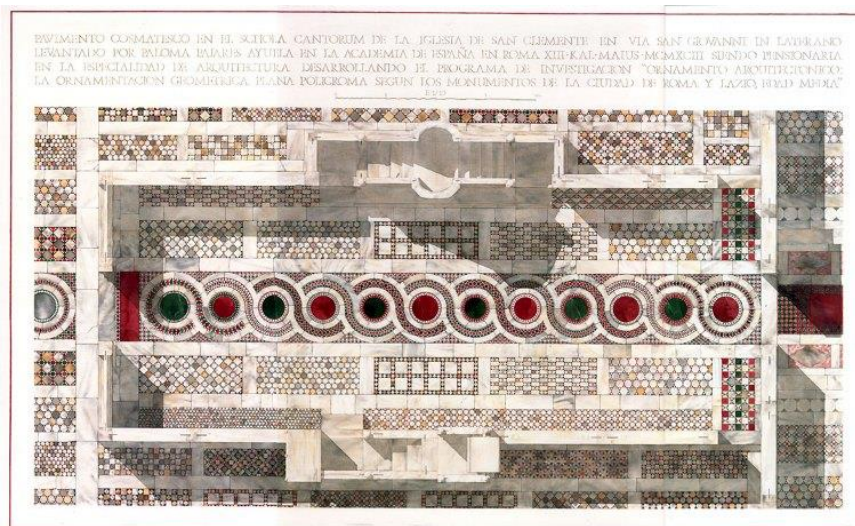


Рис. 8. Фрагмент плана полов косматеско в базилике Сан-Клементе в Риме

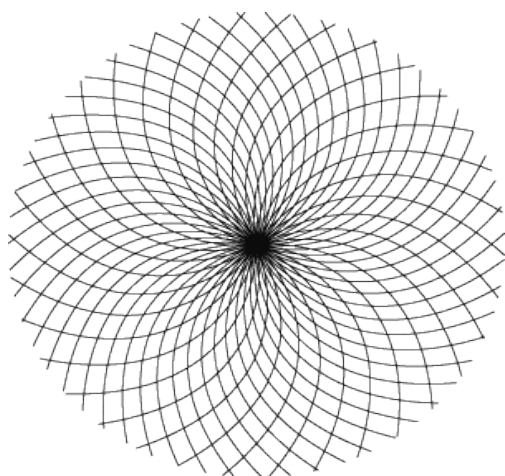
Реконструируя числовой код Средневековья, мы понимаем, что в, казалось бы, абстрактной композиции фигур может содержаться целая богословская концепция, поддерживающая семиотические основы храма. И в этом есть особый психологический смысл, ибо верно замечает исследователь средневековой культуры А. В. Волков, что «благодаря символическому мышлению средневековый человек, как ребенок, умел легко перекидывать

мост между мирами. Наделяя символы силой символизируемого, он прозревал невидимую сущность окружающего мира, стирая грань, разделяющую земное и небесное» [5, с. 15]. И характерен для этого подход мастеров того времени, которым важна «гармония пропорций, побуждающая объединить естественное со сверхъестественным в игре непрестанных соотношений» [5, с. 16].

Обсуждая символизм косматеско, невозможно избежать принципов математики. Более того, именно этот стиль содержит математические казусы, трактуемые специалистами как нечто сложнообъяснимое. Начнем с почти банального. Эксперты отмечают следование мозаичистов принципам «золотого сечения», используемого с древнеегипетских времен и Античности и названного позже Лукой Пачоли, другом Леонардо да Винчи, «божественной пропорцией» [15]. Соотношение сторон, расположение элементов мраморники соразмеряют именно с этими священными соотношениями. Монах-францисканец Лука Пачоли считал, что золотая пропорция является выражением божественного триединства: Бог Сын, Бог Отец и Бог Дух Святой. Предполагалось, что малый отрезок олицетворяет Бога Сына, больший отрезок – Бога Отца, а весь отрезок – Бога Духа святого [15, с. 200]. Неизменность и вездесущность пропорции ученый монах сравнивает с самоподобием Бога.

Знание пропорций мастерами Космати наверняка базировались и на византийской дисциплине *poetos*, представляющей собой математическую теорию, исследования чисел и чистой геометрии, созданной при участии знаменитых геометров эпохи Юстиниана – Эвтоция, Исидора и Анфимия, обогативших инструментарий византийских архитекторов [15, с. 63-64]. Насколько значимой может быть тайна пропорций, свидетельствует хрестоматийный пример из истории искусств, согласно которому в 1099 году епископ Утрехтский был убит архитектором за то, что он выпытал у его сына секрет приемов пропорциональных построений, применяемый при строительстве соборов, так называемый *arcantum magisterium* [4, с. 65].

Проблема золотого сечения была переосмыслена Леонардо Пизанским, прозванным впоследствии Фибоначчи, великим итальянским математиком XIII века. Создав бесконечный ряд, в котором каждое следующее число является суммой двух предыдущих (0, 1, 1, 2, 3, 5, 8, 13, 21...), он установил, что соотношение соседних чисел близко к пропорции золотого сечения, что символизировало способность Бога творить подобное из подобного. Именно соблюдение этого принципа мы и наблюдаем при рассмотрении геометрических орнаментов византийских и итальянских мастеров (рис. 9), освоивших этот элемент из палитры фигур более древней римской мозаики.



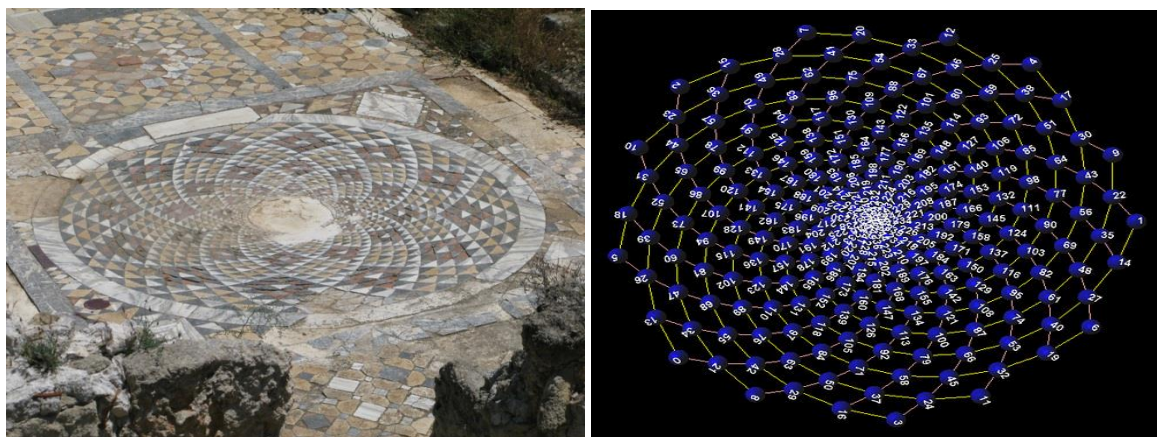


Рис. 9. Фигуры косматеско и спираль Фибоначчи

На особенностях золотого сечения тайна геометрических фигур Космати не заканчивается. Современные математики до сих пор не без удивления констатируют, что древние мастера использовали принципы фрактальной геометрии. Знаменитый треугольник Серпинского был открыт столетиями позже (в 1915 году), но при этом прекрасно представлен во многих фрагментах мозаики Космати. Символически это *демонстрация идеи самоподобия, представление мира, где в каждом сегменте пространства явлен Бог.*

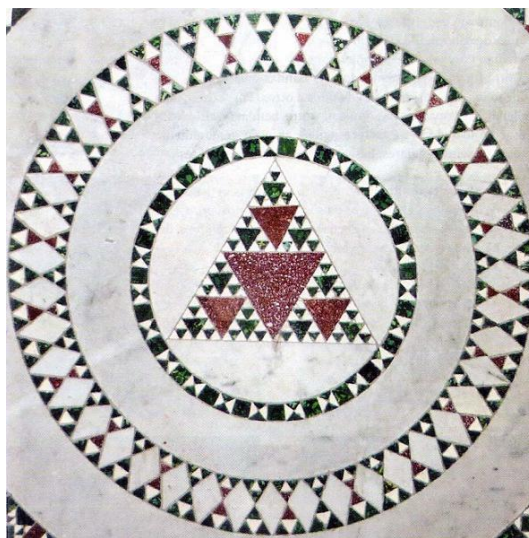


Рис. 10. Элемент мозаики косматеско (храм Санта-Мария-ин-Трастевере, Рим)



Рис. 11. Процедура построения треугольника Серпинского

Определенные фигуры косматеско структурно схожи как с лентой Мебиуса (открыта в 1858 году), так и со знаком бесконечности. Символ бесконечности впервые появился в

опубликованном в 1655 году трактате английского математика Джона Валлиса «О конических сечениях» [41]. Предполагается, что символ имеет более древнее происхождение и связан с уроборосом – змеей, кусающей свой хвост. Правда, в раннехристианской философии придерживались концепции Аристотеля, отвергавшего бесконечность в мире, но придерживались идеи Бога как бесконечного существа в конечном мире. Вообще, сама структура переплетающихся лент (волн) демонстрирует взаимосвязность символов и их перетекание друг в друга. Это похоже на репрезентацию идеи мира, где все связано со всем.

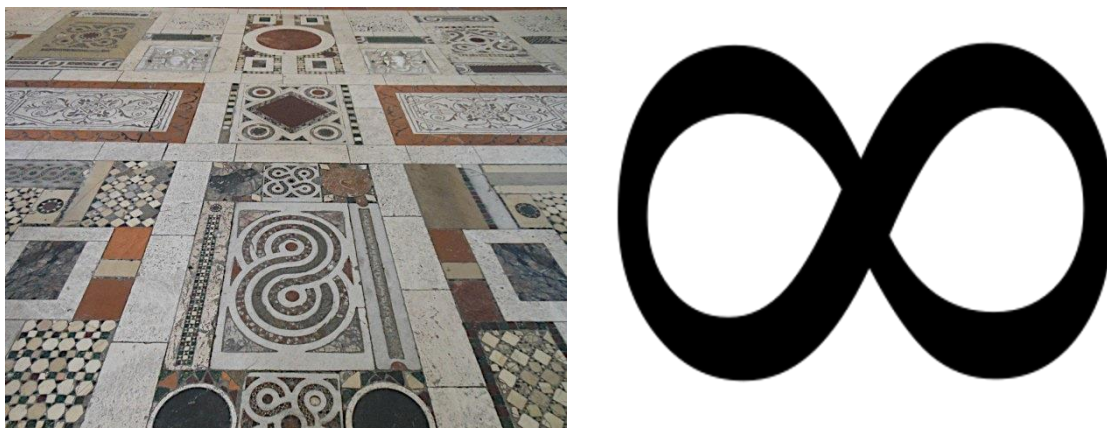


Рис. 12. Фрагмент мозаики косматеско и лента Мебиуса (базилика Кафедрале ди Санта Ассунта, Сполето)



Рис. 13. Фрагмент мозаики косматеско из церкви Сант-Анриано в городе Сан-Деметрио Короне (Италия)

Математики склонны считать, что фигуры, подобные треугольнику Серпинского и ленте Мебиуса, являются интуитивным предвосхищением будущих открытий, что не мешает полам Космати быть великолепной обучающей моделью для демонстрации математических закономерностей. Однако следует разделять математику как точную дисциплину и науку сакральных чисел, строящуюся на интерпретации священных текстов.

2.3. Ключ третий: иконографическая схема

Известно, что, начиная с раннего христианства последовательно формулировались правила и приемы создания храмовых изображений: фресок, мозаик, икон, плутео, скульптур, иллюстраций в кодексах, предметов для богослужения. Со временем система усложнялась, но и при этом обретала общие черты, а удачные художественные и символические решения копировались мастерами. Иконографические схемы вместе с церковными предметами перемещались между государствами до тех пор, пока не были разработаны строгие каноны изображения.

Исследователь семиотики культуры Светлана Махлина отмечает, что Книга и Архитектура метаобразы тварного мироздания, где «в совершенных геометрических фигурах

воплощался порядок мира и его божественное устройство, которые надо постигать как книгу» [18, с. 293]. И дальше, что для нас ценно, автор описывает механизм трансформации книги в архитектурные конструкции: «Собор являл собой грандиозное воплощение законов мироздания, поэтому изображение его элементов наделялось определенными семантическими значениями, которые составляли некоторый текст языка той эпохи. Такие символы, число которых неисчислимо (все их привести невозможно) представляли собой гармонический аккорд символов, легко читавшийся человеком Средневековья, представляя собой один, многообразно повторенный христологический код» [18, с. 294-295].

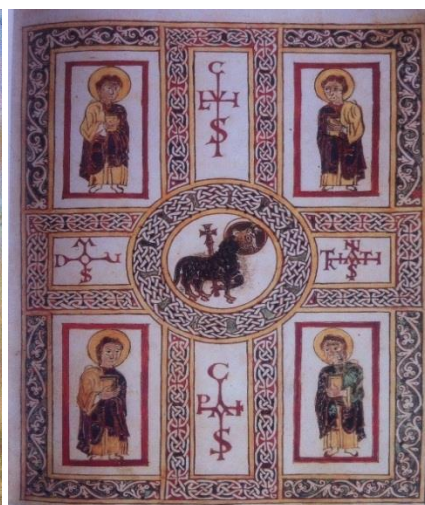
Классик искусствоведения Эмиль Маль находил в книжной миниатюре закономерности, которым подчиняется и монументальное искусство. Маль писал: «Порой нам даже представлялось, что миниатюристы являются истинными авторами схем, поступающих впоследствии в распоряжение скульпторов и мастеров витража. Мы убеждены, что внимательное изучение книжной миниатюры сулит много открытий» [17, с. 29].

Мастера Космати использовали много иконографических схем [34, с. 65], при этом избегая изображений, что может быть обусловлено нежеланием располагать на полу почитаемые всеми образы, поэтому остается только форма, намек на то, что подразумевается. Причем, совершенно непонятно откуда взят образец. Он мог появиться первоначально на плутео и перекочевать в книгу или наоборот.

Попробуем сравнить иконографическую схему, связанную с образом креста (рис. 14). Очевидно, что все объекты на рисунке построены по одной схеме и обозначают символ креста и Иисуса Христа в окружении четырех евангелистов (тетраморф) [36, с. 75].



1.



2.



3.

4.

5.

Рис. 14. Иконографическая схема креста с тетраморфом (1. Фрагмент мозаики в римской базилике Санта-Мария-Маджоре; 2. Миниатюра из Псалтыря (Salterio di Nonantola), XI в., местонахождение: библиотека Ватикана; 3. Убранство рукописной книги, 1100г, Франция, XII в., местонахождение: Нью-Йорк. Метрополитен-Музей; 4. Оклад рукописной книги, Юг Италии, XI в., местонахождение: Нью-Йорк. Метрополитен-Музей; 5. Пластина в форме креста, Франция, Лотарингия. г. Мец, XIII в., местонахождение: Краков. Музей Чарторийских.

Возьмем в качестве примера миниатюру из кодекса XI века, фрагмент мозаики косматеско, изображающие пятичастную структуру со все тем же тетраморфом, но помещенным в пересекающиеся круги. И тогда мы можем заметить, что перед нами вовсе не абстрактные геометрические фигуры, а символическая репрезентация важнейших христианских смыслов. Центральной фигурой в такой иконографической схеме может стать и Дева Мария, а в сопутствующих кругах мы можем увидеть архангелов, символы четырех стихий, обозначение сторон света. При этом пятичастная структура может быть представлена не только кругами, но и с добавлением к центральной схеме мандорлы или ромба.

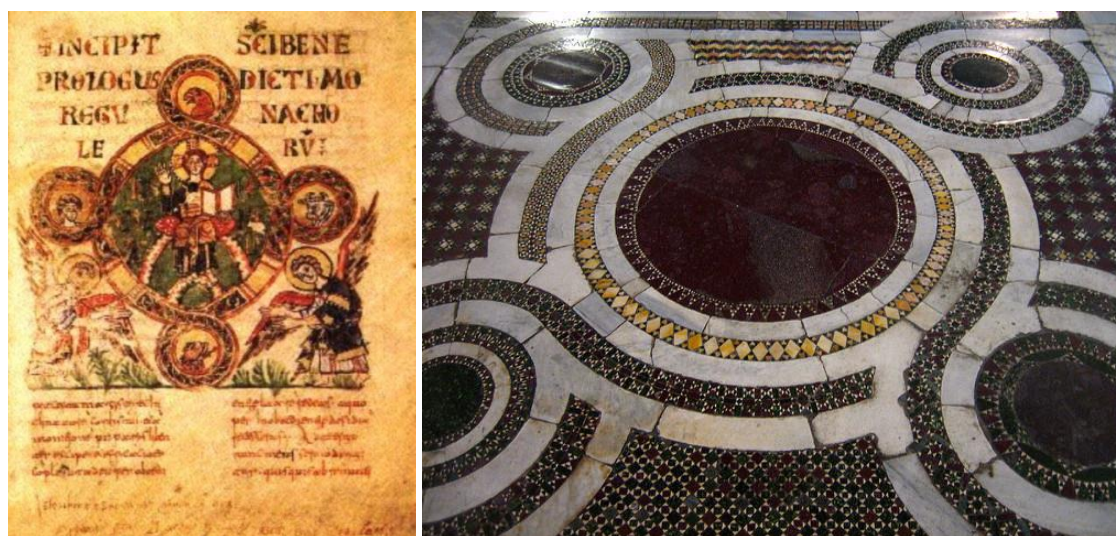
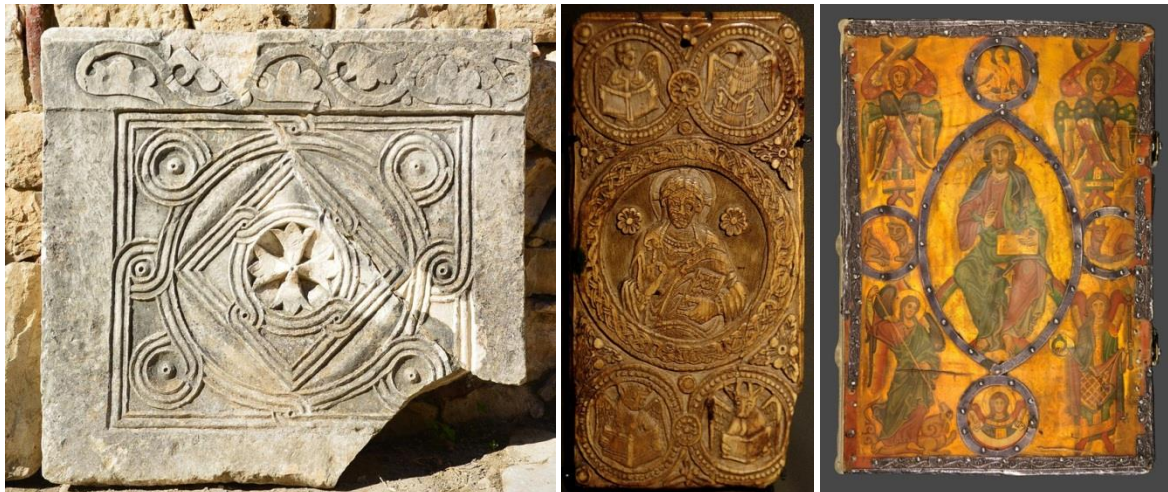


Рис. 15. Миниатюра из кодекса XI века (Maiestas Domini. Codice 172 Montecassino) и фрагмент мозаики косматеско



1.

2.

3.

Рис. 16. 1– плутео, Византия Константинополь, X в., местонахождение: Демре (Миры Ликийские), Турция; 2 – Фрагмент резного убранства рукописной книги, Франция. Лорейн. Мец; XI в., местонахождение: Бельгия. Льеж. Музей Гранд Куртиус (Musée du Grand Curtius); материал: кость; техника: резьба по кости; 3 – Оклад Бамбергской Псалтири (Bamberger Psalter - Staatsbibliothek Bamberg Msc.Bibl.48). 1220-30гг., Германия, XIII в., местонахождение: Германия. Бамберг.

В богато иллюстрированной энциклопедии «О природе вещей» (De rerum naturis) Рабана Мавра есть иллюстрации, содержащие характерные элементы стиля косматеско: цветовые и геометрические схемы, размещение их в декорируемом пространстве. Возможно, именно эти миниатюры были одним из источников, вдохновивших мастеров. И в этом свете труды Рабана Мавра становятся важными для интерпретации образов и символов, использованных мраморщиками. Ведь энциклопедия и сопутствующие ей трактаты представляют знания о мире и космологии того времени и дают ключи к расшифровке иконологии памятников Космати.

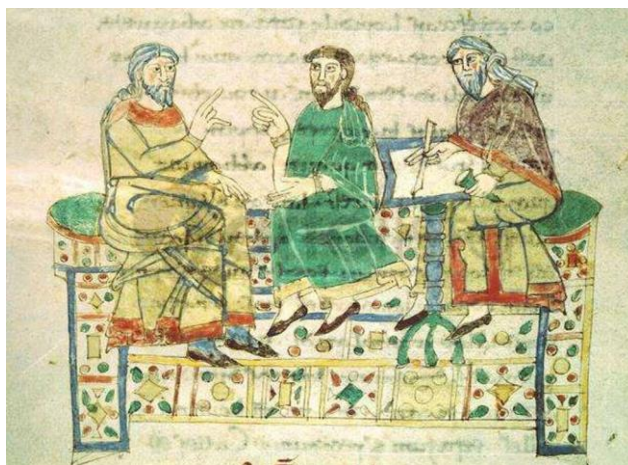


Рис 17. Иллюстрация из кодекса Рабана Мавра «О природе вещей» (Monte Cassino, Biblioteca dell'Abbazia, cod. 132)

2.4. Ключ четвертый: символ

В средневековой практике каждая из геометрических фигур имела свое сакральное значение, но рассматривать их лучше в приложении к конкретным архитектурным объектам: *«Поскольку церкви считались архитектурными сооружениями, где верующие могли приобщиться к Божественному порядку, устройству апсид уделялось огромное внимание. Так как алтарь является самой значимой частью церкви, зодчие, используя богословские, числовые и геометрические символы, стремились наполнить его возвышенным смыслом»* [16, с. 106]. Однако верно и то, что символической кодировке подвергалась не только алтарная часть храма.

Характерные для мозаичистов Космати фигуры – это разного вида кресты и звезды, круги и многоугольники. Они представлены как часть базового фона или развернуты в большие «самостоятельные» фигуры. Очевидно, что излюбленными символами мастеров являлись шестиконечные звезды, восьмиконечные кресты, ромбы, квадраты, круги и треугольники. Все они имеют символические значения. Так круг считался символом Вселенной и божественной силы, треугольник символом Троицы, квадрат символом тварного мира. Часто встречаемый в косматеско шестиугольник один из символов раннего христианства, связан с 6 днями творения мира, а также с Вифлеемской звездой. Существует объяснение гексаграммы, как символа соединения во Христе божественной и человеческой природы, графического изображения слов св. Ириней Лионского: *«Бог стал человеком (треугольник, опускающийся вниз), чтобы человек стал богом»* (треугольник вершиной вверх). По храмовым символам и их коннотациям есть обширные популярные труды [6; 16; 35; 37]. В числе классических трудов в понимании христианских символов важны работы известных искусствоведов Эмиля Маля, Ханса Зедльмайра.

В наборе стиля косматеско достаточно и других фигур с простым и сложным символизмом: достаточно взглянуть на фрагменты мозаики косматеско (Рис. 18), однако это уже тема отдельного исследования.



Рис. 18. Фрагменты пола мастеров Космати в Санта-Мария-Маджоре в Риме

2.5. Ключ пятый: цвет

Помимо значения чисел, существует и символическая цветовая палитра, и Космати, безусловно, учитывали ее. В их мозаичной технике применялись квадратные и треугольные цветные камни из красного порфира, зеленого серпентина, мрамора белого, желтого и других цветов. Именно цветовая насыщенность и полихромность полов Космати сделали их знаменитыми.

Как мы видим из записей современников, мозаика нового стиля вызывала восхищение, сравнивалась с вечно живыми образами райского сада. И это понятно, ибо с появлением мастеров косматеско средневековый храм получил новое, шестое измерение, отказавшись от привычного серого каменного пространства. Как верно замечает исследователь храмового пространства Ш. М. Шукуров, «Храм не может оставаться бесцветным или одноцветным, он должен блестеть всеми цветами радуги, и это обстоятельство в первую очередь касается основного иконографического образа Храма – драгоценного камня» [27, с. 104]. И здесь не менее важен и сам материал, каменная основа мозаики, ибо сам камень в христианстве есть образ Храма. Именно он встретился Иакову, послужив ему изголовьем (Быт. 28:11–12), а привидевшееся ему богоявление сделало камень памятным. Возлив на него масло, Иаков назвал место сие Домом Божиим. И с тех пор образ Храма непременно связан с камнем [27, с. 94].

Первым, кто «стандартизировал» цвета для литургических целей, был папа Иннокентий III, покровитель мастеров Космати. Церковная колористика выстраивалась соответственно различным периодам в церковном календаре и влияла на украшения алтаря и облачения священников. Впоследствии папа Пий V в 1570 году доработал систему, используя белый, красный, зеленый, фиолетовый и черный цвета. Выделим канонические значения [35, с. 110]: белый цвет – вера, чистота, невинность, девственность, торжество, слава, святость; зеленый – надежда, жизнь вечная; красный – благотворительность, любовь, инкарнация, страдания, мученичество; фиолетовый: покаяние, смирение.

Также в христианской символике красный цвет мог символизировать кровь Христа, пролитую за всех людей во имя их спасения. В сочетании с зеленым цветом получается надежда на искупление посредством жертвы Христа и путь в жизнь вечную. Такая трактовка представляется логичной и вписывающейся в понятия исследуемого нами исторического периода. Желтый цвет, замещающий золотой, обозначал проявление божественного присутствия, горний свет, являющийся фоном сакральных или аллегорических композиций.

Ханс Зедльмайр, анализируя описание храма Святого Грааля в «Младшем Титуреле» Альбрехта фон Шарфенберга (поэма написана ок. 1260–1270 гг.), обратил особое внимание на пол идеального собора. Пол Святого Грааля имитировал море – сверкающий пол из оникса был покрыт слоем хрусталя подобно прозрачному льду, а между слоями сновали движимые воздухом рыбы из драгоценных камней: «... тема чисто отполированного, зеркального пола встречается нередко в архитектурных описаниях XIII века. (Пол был подобен стеклу, прозрачный, зеленый, сверкающий как зеркало.) Или вообще пол может сам быть зеркалом. Поэтому возникает вопрос: не полировался ли камень пола в соборе, по крайней мере в постклассическую эпоху? Стоит только раз внимательно отнестись к этой возможности, и уже будет казаться невероятным, чтобы оставались нетронутыми эти немалые поверхности мутной материи – при том, что повсюду дает о себе знать чувство нового расширения пространства, избегающее всякого безразличного ограничения и стремящееся ко всему, что полно света и жизни» [9, с. 560]. Отметим, что полы в стиле косматеско во многом выполняют эту задачу.

3. Выход в иной мир

Попытки прочтения символической системы всегда непросты, потому что мы имеем дело с многослойной и многосмысловой конструкцией. С одной стороны, мы видим, казалось

бы, утилитарные вещи, выполненные в камне. С другой – перед нами открывается другое пространство. Исследователь С. Ю. Кавтарадзе так формулирует эту особенность: «Архитектура не просто создает полезные для жизни объемы, но и красноречиво говорит об устройстве мира, внешнего (макрокосм) и внутреннего (микроскосм) – столь же необъятного, но заключенного в сознании каждого из нас. Казалось бы, на этом все – тема исчерпана... Однако есть и иная реальность, то, что иногда называют тонким миром. Это не четвертое, не пятое и не 113-е измерение; это не прошлое, не настоящее и не будущее. Иной мир. Он присутствует тут же, рядом с нами, он разлит везде и есть всегда, потому что принадлежит вечности, где хода времени нет вообще. Его не постичь ни физикой, ни химией, но он и так открыт любому неглупому и тонко чувствующему человеку. Философы называют его трансцендентным. Это мир духов и душ, мир богов и Бога» [11, с. 161].

Нам сложно проникнуть в средневековое сознание, оно значительно отличается от нашего понимания мира и далеко не всегда поддается реконструкции. Но можно сказать точно, что люди того времени очень тонко чувствовали это различие, легко и естественно воспринимали его, более того – сокровенное было частью их жизни. Но у нас нет другого способа понять это, кроме как через тексты, произведения искусства и архитектуру.

Архитектура, как заметил в свое время Умберто Эко, бросает вызов семиологии, потому что «архитектурные сооружения, как кажется, ничего не сообщают, во всяком случае они задуманы для того, чтобы исполнять свое назначение» [29, с. 204]. И при этом Эко находит выход, заявляя, что архитектор артикулирует архитектурные означающие, акцентируя функцию, но сама система функций не принадлежит языку архитектуры, находясь вне его. Архитектурный знак в этом случае соотносится уже не с физическим референтом, а культурным значением, антропологическим кодом. И если, по Эко, архитектура предстает неким паразитическим языком, который может говорить, опираясь на другие языки, то мы находим выход в реконструкции смыслов, заложенных в священных текстах, сакральных значениях чисел, особенностях иконографических подходов, значений цвета и символических интерпретаций. Мы собираем и восстанавливаем семантическое поле произведения ровно так же, как собирают в единую картину изучаемую нами мозаику.

Мозаика косматеско, как мы убедились, обладает набором элементов, по которым, зная код, можно выстроить символическое повествование. И для многих современников мастеров этот код был понятен. Светлана Махлина, исследующая семиотику культуры, так раскрывает особенности средневекового мышления: «В целом, эта эпоха любила и ценила загадку. В том или ином виде она входила и в развлечение, и в обучение, и в отправление культа. Постигание загадки не только прочитанной, но и услышанной, и увиденной, вводило в область чудесного, в стремлении преобразить обыденный ход вещей, переводя конкретные изображения в план духовного осмысления и морального познания, что всегда было связано с символическим истолкованием. Многозначность прочтения символов языка Средневековья не может считаться полностью выявленной, и дальнейшие исследования вполне могут привнести новые прочтения и новые глубины в их интерпретации» [18, с. 229].

В свою очередь, повествование стало возможным благодаря разнообразию иконических элементов, несущих смысловую нагрузку. И совершенно очевидно, что изучая стиль косматеско, мы имеем дело с системой, которая создается и изменяется в соответствии с постигаемыми правилами, в данном случае принципами числовых соотношений, геометрической и символической репрезентации, свидетельствующих о важных религиозных догматах и общем принципе присутствия Бога – демонстрации строго упорядоченного и сложноорганизованного пространства.

Характерные для мозаичистов Космати фигуры – это разного вида кресты и звезды, круги и многоугольники. Они представлены как часть базового фона или развернуты в большие «самостоятельные» фигуры. Очевидно, что излюбленными символами мастеров

являлись шестиконечные звезды, восьмиконечные кресты, ромбы, квадраты, круги и треугольники. Все они имеют символические значения. Так круг считался символом Вселенной и божественной силы, треугольник символом Троицы, квадрат символом тварного мира. Часто встречаемый в косматеско шестиугольник один из символов раннего христианства, связан с 6 днями творения мира, а также с Вифлеемской звездой. Существует объяснение гексаграммы, как символа соединения во Христе божественной и человеческой природы, графического изображения слов св. Ириней Лионского: «*Бог стал человеком* (треугольник опускающийся вниз), *чтобы человек стал богом*» (треугольник вершиной вверх). По храмовым символам и их коннотациям есть обширные популярные труды [6; 16; 35; 37]. В числе классических трудов в понимании христианских символов важны работы известных искусствоведов Эмиля Маля, Ханса Зедльмайра.

Литература

1. *Аврелий Августин. О порядке // Об истории истинной религии. Теологический трактат.* Минск : Харвест, 1999.
2. *Брук К. Возрождение XII века / пер. и комм. А. Н. Панасьева [Электронный ресурс] // Agnuz.Info. Католическая информационная служба. URL: <http://agnuz.info/app/webroot/library/167/93/> (дата обращения: 05.02.1016).*
3. *Ванеян С.С. Архитектура и иконография. «Тело символа» в зеркале классической методологии.* М. : Прогресс-Традиция, 2010.
4. *Водчиц С.С. Книжный дизайн: теория пропорций : учеб. пособие.* М.: МГТУ им Н.Э. Баумана, 2011.
5. *Волков А.В. Код Средневековья. Загадки романских мастеров.* М. : Вече, 2013.
6. *Гюисманс Ж.К. Собор / пер. с фр. Н. Зубкова.* М. : Энигма, 2012.
7. *Деменок С.Л. Просто символ. Символ как вещь и вещь как символ.* СПб.: Страта, 2015.
8. *Дмитриев И.С. Религиозные искания Исаака Ньютона // Вопросы философии.* 1991. № 6. С. 58–67.
9. *Зедльмайр Х. Возникновение собора // Храм земной и небесный.* М.: Прогресс-Традиция, 2009.
10. *Иллюстрированная энциклопедия. История средних веков.* М.: ОЛМА-ПРЕСС Образование, 2004.
11. *Кавтарадзе С.Ю. Анатомия архитектуры. Семь книг о логике, форме и смысле.* М.: Дом Высшей школы экономики, 2015.
12. *Карташев А.В. Вселенские соборы.* М.: Республика, 1994.
13. *Лев Марсиканский, Петр Дьякон. Хроника Монтекассино. В 4 книгах / перевод с лат. и комм. И. В. Дьяконова; под ред. И. А. Настенко.* М.: «SPSL» «Русская панорама», 2015.
14. *Ле Гофф Ж. Интеллектуалы в средние века.* СПб: Издательство Санкт-Петербургского университета, 2003.
15. *Ливио Марио. Число Бога. Золотое сечение – формула мироздания.* М: АСТ, 2015.

16. *Макнамара Д.Р.* Как читать церкви: интенсивный курс по христианской архитектуре. М: РИПОЛ классик, 2011.
17. *Маль Э.* Религиозное искусство XIII века во Франции. М. : Институт философии, теологии и истории св. Фомы, 2008.
18. *Махлина С.Т.* Лекции по семиотике культуры и лингвистике. СПб.: СПбКО, 2010.
19. *Родин А.В.* Математика Евклида в свете философии Платона и Аристотеля. М.: Наука, 2003.
20. *Роулинг М.* Европа в Средние века: быт, религия, культура. М: Центрполиграф, 2005.
21. *Сираждинов С.Х., Матвиевская Г.П.* Ал-Хорезми – выдающийся математик и астроном средневековья. М.: Просвещение, 1983.
22. *Солопчинский О., Тяжелов В.* Малая история искусств. Искусство средних веков. М.: Искусство, 1975.
23. *Столяров А.А.* Патрология и патристика. М.: Канон+, 2001.
24. *Холпер В.Ф.* Числовая символика Средневековья. Тайный смысл и форма выражения / Пер. с англ. С. Федорова. М.: ЗАО «Центрполиграф», 2014.
25. *Цыкунов И.В.* Рождение стиля косматеско: Византия, Древняя Русь и Средневековая Италия // Язык и текст langpsy.ru. 2015. Том 2. № 4. doi: 10.17759/langt.2015020411.
26. *Шафф Ф.* История христианской церкви. Том II. Доникийское христианство. 100–325 гг. Р. Х. СПб: Христианское общество «Библия для всех», 2007.
27. *Шукуров Ш.М.* Образ храма. М.: Прогресс-Традиция, 2002.
28. *Щипина Р.И.* Григорий Нисский. Создание канона. СПб: Издательство СПбКО, 2013.
29. *Эко У.* Отсутствующая структура. Введение в семиологию. СПб: Петрополис, 1998.
30. *Foster R.* Patterns of Thought: The Hidden Meaning of the Great Pavement of Westminster Abbey. London: Jonathan Cape, 1991.
31. *Friedman J.B.* The architect's compass in creation miniatures of the latter middle ages / Traditio. Studies in ancient and medieval history, thought and religion. Vol. XXX, 1974.
32. *Hutton E.* The Cosmati, the Roman Marble Workers of the XIIth and XIIIth Centuries. London: Routledge and Kegan Paul, 1950.
33. *Rabanus Maurus's* «De rerum naturis». URL: <http://www.mun.ca/rabanus/text.html> (дата обращения 04.02.2016).
34. *Severino M.* Pavimenti cosmateschi di Roma: storia, leggenda e verita. Vol. 1: Introduzione all'arte cosmatesca [Risorsa elettronica]. [Italia], 2012. URL: http://reader.ilmiolibro.kataweb.it/v/876579/pavimenti-cosmateschi-di-roma_876579 (data di accesso: 08.02.2016).

35. *Stemp R.* The Secret Language of Churches & Cathedrals. Decoding the Sacred Symbolism of Christianity's Holy Buildings. New York: Sterling Publishing Co., 2010.
36. *Stickler A.M., Boyle P. L. E., de Nicolo P.* Bibliotheca Apostolica Vaticana. Firenze, 1985.
37. *Taylor Richard.* How to Read a Church. A Guide to Images, Symbols and Meanings in Churches and Cathedrals, London: Rider, 2003.
38. *Orofino G.* Affreschi in Val Comino e nel Cassinate, 2000.
39. *Wheatley A.* The Idea of the Castle in Medieval England. York: York Medieval Press, 2004.
40. URL: <http://www.abbaziamontecassino.org/abbey/index.php/en/> (дата обращения: 05.02.2016).
41. URL: https://books.google.ru/books?id=03M_AAAAcAAJ&pg=PP5&hl=ru#v=onepage&q&f=false (дата обращения 02.02.2016).
42. URL: <http://www.westminster-abbey.org/conservation/history/inscription> (дата обращения 20.01.2016).

Cosmotesque code: to know of meanings

Tsykunov I.V.,

master student, Department of Linguodidactics and Intercultural Communication, Faculty of Foreign languages, Moscow State University of Psychology and Education, Moscow, Russia, artefakt@yandex.ru

The art of Italian craftsmen Cosmati, who created unique mosaic production at XII and XIII centuries in Rome and its environments, had delighted people over centuries. The filigree technique of the stonework, polychrome, and diversity of geometrical figures and difficulties of composition demonstrate their undoubted ecstatic value. From the beginning of the 19th century, however, the opinions, that craftsmen Cosmati used not only abstract formation but also enciphered language of symbols, were firstly express. Author of this work investigates style elements of Cosmatesque as sole system, trying to answer on the question about the possibility of existence of symbolic Cosmati language, representing important religious meanings, or this is just the part of art of the decoration of space. In addition, if it exist, is it any possibility to read it. By the starting point of work, there was the writing on the mosaic floors of Cosmatesque in Westminster Abbey, creating in 1272 year, which contains the exact date of the end of the world.

Key Words: intercultural communication, Cosmatesque, craftsmen Cosmati, mosaic, bricklayers, mosaicists, Middle Ages, Medieval Italy, architectural style, Rome, Montekassino, the history of art, terminology, the history of religion, early Christianity, Catholicism, symbolism, semantics of religious symbols, semiotics, semiology.

References

1. *Avgustin. A.* O porjadke. Ob istorii istinnoj religii. Teologicheskij traktat. [About the order. About the history of the true religion. Theological treatise]. Minsk: Harvest, 1999.
2. *Bruk K.* Vozrozhdenie XII veka [The Renaissance of the XII century]. Agnuz.Info. Katolicheskaja informacionnaja sluzhba. URL: <http://agnuz.info/app/webroot/library/167/93/> (data obrashhenija: 05.02.1016).
3. *Vanejan S.S.* Arhitektura i ikonografija. «Telo simvola» v zerkale klassicheskoj metodologii [Architecture and iconography. "The body of symbol" in the mirror of the classical methodology]. Moscow: Progress-Tradicija, 2010.
4. *Vodchits S.S.* Knizhnyj dizajn: teorija proporcij: ucheb. Posobie [Book design: the theory of proportions: proc. allowance]. Moscow: MGTU im N.Je. Baumana, 2011.
5. *Volkov A.V.* Kod Srednevekov'ja. Zagadki romanskih masterov [Code Of The Middle Ages]. Moscow: Veche, 2013.
6. *Gjuismans Z.K.* Sobor [The Cathedral]. Moscow: Jenigma, 2012.
7. *Demnok S.L.* Prosto simvol. Simvol kak veshh' i veshh' kak simvol [Just a symbol. The symbol as a thing and the thing as a symbol]. Sankt-Peterburg: Strata, 2015.

8. *Dmitriev I.S.* Religioznye iskanija Isaaka N'jutona. Voprosy filosofii [The Religious quest of Isaac Newton. Questions of philosophy]. 1991. № 6. pp. 58–67.
9. *Zed'majr H.* Vozniknovenie sobora. Hram zemnoj i nebesnyj [Emergence of the Church. Temple of earth and heaven]. Moscow: Progress-Tradicija, 2009.
10. Iljustrirovannaja jenciklopedija. Istorija srednih vekov [The illustrated encyclopedia. The history of the Middle Ages. Moscow: OLMA-PRESS Obrazovanie, 2004.
11. *Kavtaradze S.* Anatomija arhitektury. Sem' knig o logike, forme i smysle [Anatomy of architecture. Seven books about logic, form and meaning]. Moscow: Dom Vysshej shkoly jekonomiki, 2015.
12. *Kartashev A.V.* Vselsenskie sobory [Ecumenical councils]. Moscow: Respublika, 1994.
13. *Lev Marsikanskij, Petr D'jakon.* Hronika Montekassino. V 4 knigah [The Chronicle Of Montecassino. In 4 books]. Moscow: «SPSL» – «Russkaja panorama», 2015.
14. *Le Goff Z.* Intellektualy v srednie veka [Intellectuals in the Middle Ages]. Sankt-Peterburg: Izdatel'stvo Sankt-Peterburgskogo universiteta, 2003.
15. *Livio Mario.* Chislo Boga. Zolotoe sechenie – formula mirozdanija [The Number Of God. The Golden ratio – the formula of the universe]. Moscow: AST, 2015.
16. *Maknamara D.R.* Kak chitat' cerkvi: intensivnyj kurs po hristianskoj arhitekture [How to read churches: a crash course on Christian architecture]. Moscow: RIPOL klassik, 2011.
17. *Mal' Je.* Religioznoe iskusstvo XIII veka vo Francii [Religious art in France of the XIII century]. Moscow: Institut filosofii, teologii i istorii sv. Fomy, 2008.
18. *Mahlina S.T.* Lekcii po semiotike kul'tury i lingvistike [Lectures on semiotics of culture and linguistics]. Sankt-Peterburg: SPbKO, 2010.
19. *Rodin A.V.* Matematika Evklida v svete filosofii Platona i Aristotelja [Mathematician Euclid in the light of the philosophy of Plato and Aristotle]. Moscow: Nauka, 2003.
20. *Rouling M.* Evropa v Srednie veka: byt, religija, kul'tura [Europe in the Middle Ages: everyday life, religion, culture]. Moscow: Centrpoligraf, 2005.
21. *Cirazhdinov S.H.* Matvievskaia G. P. Al-Horezmi – vydajushhijja matematik i astronom srednevekov'ja [Al-Khwarizmi was an outstanding mathematician and astronomer of the middle ages]. Moscow: Prosveshhenie, 1983.
22. *Sopocinskij O., Tjazhelov V.* Malaja istorija iskusstv. Iskusstvo srednih vekov [little history of art. The art of the middle ages]. Moscow: Iskusstvo, 1975.
23. *Stoljarov A.A.* Patrologija i patristika [Patrology and Patristics]. Moscow: Kanon+, 2001.
24. *Hopper V.F.* Chislovaja simvolika Srednevekov'ja. Tajnyj smysl i forma vyrazhenija [Numerical symbolism of the middle Ages. Secret meaning and form of expression]. Moscow: ZAO «Centrpoligraf», 2014.
25. *Tsykunov I.V.* Rozhdenie stilja kosmatesko: Vizantija, Drevnjaja Rus' i Srednevekovaja Italija [the Birth of the style cosmotesque: Byzantium, Ancient Rus

- and Medieval Italy]. Jazyk i tekst langpsy.ru. 2015. Tom 2. № 4. doi: 10.17759/langt.2015020411.
26. *Shaff F.* Istorija hristianskoj cerkvi [history of the Christian Church]. Tom II. Donikejskoe hristianstvo. 100–325 gg. R. H. SPb: Hristianskoe obshhestvo «Biblija dlja vseh», 2007.
 27. *Shukurov S.M.* Obraz hrama [the Image of the temple]. Moscow: Progress-Tradicija, 2002.
 28. *Shhipina R.I.* Grigorij Nisskij. Sozdanie kanona [Gregory Of Nyssa. The creation of the Canon]. Sankt-Peterburg: Izdatel'stvo SPBKO, 2013.
 29. *Eko U.* Otsutstvujushhaja struktura. Vvedenie v semiologiju [Absent structure. Introduction to semiology]. Sankt-Peterburg: Petropolis, 1998.
 30. *Foster R.* Patterns of Thought: The Hidden Meaning of the Great Pavement of Westminster Abbey. London: Jonathan Cape, 1991.
 31. *Friedman J.B.* The architect's compass in creation miniatures of the latter middle ages / Traditio. Studies in ancient and medieval history, thought and religion. Vol. XXX, 1974.
 32. *Hutton E.* The Cosmati, the Roman Marble Workers of the XIIth and XIIIth Centuries. London: Routledge and Kegan Paul, 1950.
 33. *Rabanus Maurus's* «De rerum naturis». URL: <http://www.mun.ca/rabanus/text.html> (дата обращения 04.02.2016).
 34. *Severino N.* Pavimenti cosmateschi di Roma: storia, leggenda e verita. Vol. 1: Introduzione all'arte cosmatesca [Risorsa elettronica]. [Italia], 2012. URL: http://reader.ilmiolibro.kataweb.it/v/876579/pavimenti-cosmateschi-di-roma_876579 (data di accesso: 08.02.2016).
 35. *Stemp R.* The Secret Language of Churches & Cathedrals. Decoding the Sacred Symbolism of Christianity's Holy Buildings. New York: Sterling Publishing Co., 2010.
 36. *Stickler A.M., Boyle P. L. E., de Nicolo P.* Bibliotheca Apostolica Vaticana. Firenze, 1985.
 37. *Taylor R.* How to Read a Church. A Guide to Images, Symbols and Meanings in Churches and Cathedrals, London: Rider, 2003.
 38. *Orofino G.* Affreschi in Val Comino e nel Cassinate, 2000.
 39. *Wheatley A.* The Idea of the Castle in Medieval England. York: York Medieval Press, 2004.
 40. URL: <http://www.abbaziamontecassino.org/abbey/index.php/en/> (дата обращения: 05.02.1016).
 41. URL: https://books.google.ru/books?id=03M_AAAAcAAJ&pg=PP5&hl=ru#v=onepage&q&f=false (дата обращения 02.02.2016).
 42. URL: <http://www.westminster-abbey.org/conservation/history/inscription> (дата обращения 20.01.2016).