

Григорий Палатников

ХРАМ И КНИГА КАК ОСНОВНЫЕ СОСТАВЛЯЮЩИЕ РАННЕСРЕДНЕВЕКОВОЙ НЕМЕЦКОЙ КУЛЬТУРЫ

История предмет беспредельный,
многосложный, доставляющий более
хлопот, чем приятности или истины
Св. Августин «О порядке» II, XII, 37.

История искусства предмет
еще более запутанный
Автор

В данной статье рассматривается традиция визуального пластического видения, которая была создана в средневековой Германии на основе синтеза античной римской культуры и архаической культуры германских народов и которая положила начало немецкому изобразительному искусству. В статье предпринята попытка доказать, что при таком культурном синтезе роль варварско-архаического элемента искусства была решающей, превалирующей, причем можно утверждать, что на протяжении полуторатысячелетнего развития западноевропейского искусства глубинный архаический слой постоянно воздействовал на художественное творчество, а иногда становится определяющим.

Предметом рассмотрения будут Храм и Книга, как объекты наибольших творческих усилий раннего средневековья, направляемых как теологической мыслью, иерархами церкви и светскими властями, так и творчеством архитекторов, художников и бесчисленным количеством творцов мастеров создающих их. Храм и Книга занимают в визуальной культуре решающее место, как самые сложные пространственные построения, развертывающиеся во времени. Они диктуют основные принципы создания и восприятия всех видов изобразительного искусства раннего средневековья. Они с наибольшей полнотой выявляют как уровень, достигнутый цивилизацией, так и основные архетипические черты искусства, присущие народам, творившим ее.

Когда мысленно осматриваешь величественное здание немецкой культуры, переходя из зала науки в зал техники, а затем по длинным галереям музыки и литературы приходишь до зала визуальной культуры и пластических искусств, остановившись, начинаешь вспоминать все, что узнал и увидел, возникает желание разобраться в генезисе этого культурного феномена, что принесли германские народы, сначала завоеванные Римом, а затем сокрушившие великую империю и основавшие свои государства на ее территории, как по-разному воспользовались они греко-римским культурным наследием. Как выросло это громадное здание, строительство которого бесконечно продолжается, зависит от фундамента, его сти-

хийно складывающегося плана, здания, на основе которого постепенно поднимались стены, несущие столбы и колонны. Здание все строится, оно веками перестраивается и реконструируется, поднимаясь вверх к метафизическому осознанию места человека в мире. И несмотря на периоды войн, эпидемий, голода и полного морального упадка, строительство непоколебимо продолжается. И все это зависит от материалов, легших в основание фундамента, необработанных или грубо отесанных глыб варварских культур, тысячелетиями накапливавшихся германскими племенами в их бесконечных странствиях. От варварского искусства германских племен до усвоения элементов греко-римской пластической культуры и создания на ее основе мерoving-ской, каролингской, романской с последующим возвратом к глубинным архетипическим эстетическим идеалам, породившим готическое искусство, через северное Возрождение, ставшее на 500 лет нормой пластического видения до искусства XX века, вернувшего Европе ее корневую, первоначальную культурно-пластическую парадигму – путь, пройденный изобразительным искусством Европы за 1500 лет его развития.

Последние века существования Римской империи прошли под знаком усиливающейся варваризации. Влияние варварских, в частности, германских племен было столь значительно в области пластического видения, что принципы трактовки формы позднеимперского искусства настолько приобретают признаки архаического искусства, что даже скульптурные портреты императоров, самая нормативная часть официального римского искусства, приобретают черты архаической культуры и начинают сближаться с архаическими изображениями Вотана и Тора. И если поздняя античность в области науки и литературы к моменту падения империи сохранили преемственность и великое наследие, то в области визуальных искусств от великой традиции уже почти ничего не осталось. А самое главное, иссяк дух творческой силы, заставляющий искать и ошибаться и снова начинать заново, стараясь превзойти предыдущие достижения. Строили, ваяли и писали, но это было копией с копий, и с каждым повтором варварский элемент все усиливался. В Западной Римской империи, особенно в северо-восточной ее части, в городах, возникших на месте укрепленных римских военных лагерей, бытовала провинциальная культурная среда, ставшая местом самого активного синтеза романской и германской культур.

После падения империи художественные вкусы и ремесленные навыки на окраинах империи в силу провинциального консерватизма сохранялись достаточно долго. Эта технологическая культура, способность создавать красивую и удобную материальную среду оказалась той основой, которая продуцировала синтез римских и собственно германских

культурных элементов. Музеи средневекового искусства Германии хранят громадное количество экспонатов этого переходного периода.

Германские народы владели развитыми художественными навыками и представлениями, опирающимися на тысячелетние традиции от Франции до Скандинавии, но одно дело вытесать рунический камень, надгробие, крест, культовый знак или создать собор и его скульптурное убранство, или воздвигнуть крепость или монастырь.

Масштаб задач резко увеличился. Начался процесс усвоения римской технологической культуры. Надо отметить, что, благодаря уже достигнутому уровню развития художественных ремесел, германские народы оказались способными воспринять античный опыт. Язычники, ариане, западно-римская церковь – вся эта смесь верований и племен научилась ценить вещь. И когда католичество стало господствующей идеологией, почва была готова. Когда же настало время возводить храмы и создавать скриптории, эстетический вкус был уже достаточно изощрен. Вещь как предмет эстетического переживания, культура вещи в большей мере свойственна западноевропейской культуре, немецкой особенно – ведь не зря «Баухауз» возник на немецкой земле.

«Я ремесло воздвиг в подножие искусства», – слова А. Пушкина, вложенные в уста Сальери, являются фундаментальным принципом для любого профессионального искусства, особенно этот принцип универсален для раннесредневекового искусства, где ремесло и собственно искусство были неразделимы. Это составило синтез культур, на основе которых формировалось раннее европейское средневековое искусство. Античность дала профессионализм, выделила художника из племенной массы и обособила в профессию. Искусство, «Art», «Kunst» начинается по античной традиции с усвоением правил внутренних и внешних, ограничивающих творца и делающих из него профессионала (подр. см.: [2, с. 18–54]).

Профессионал решает, прежде всего, композиционную задачу, непосредственно связанную с конструкцией, а римляне были великими мастерами конструкции – от архитектуры до права. Можно сказать, конструкция является важнейшей частью римской культуры. И эти примеры были постоянно в сфере внимания народов, населяющих юг и запад Германии. В данном случае мы будем рассматривать в основном западную часть Германии, носившую в раннем средневековье название «Франкония».

Эта земля, расположенная вдоль Рейна и именуемая сегодня северная Рейн-Вестфалия, в значительной мере находилась в сфере влияния мерovingской культуры, а затем составила ядро Каролингской империи. На этой земле были воздвигнуты самые ранние каролингские архитектурные сооружения. Эта область Германии насыщена как историческими, так и археологическими памятниками, дающими возможность проследить, как самые разнообразные культурные влияния сливаются в единое целое –

от Аахенской каролингской капеллы до Кельнского собора; от написанного первым германским шрифтом на немецком и французском языках «Верденского эдикта», подписанного в 833 г. и зафиксировавшего начало становления национальных грамматик, до первой информационной революции, связанной с изобретением Гуттенбергом в Майнце наборной печати, положившей начало современной типографии; от сложения общегерманского эпоса «Песни о Нибелунгах», созданного бургундами в Вормсе в столь недолговечно просуществовавшем Бургундском королевстве», до одного из первых романских соборов, воздвигнутых в том же Вормсе; от Римских «Порто-негро» в Трире до первого здания в готическом стиле в рейнской области – церкви богородицы в том же Трире; от Кельнской школы эмальерного искусства до первых скрипториев Аахена и Гельдсгейма; до образования самостоятельного немецкого государства. С этого момента можно говорить о своеобразии немецкой изобразительной культуры, так как язык как вербальная система непосредственно связан с языком пластического мышления.

На северо-западе Германии, в Франконии, традиционные навыки деревянного строительства, выражавшие вековой опыт приспособления к климатическим условиям дождевого климата, оставались неизменными, а памятники Римской архитектуры были постоянно перед глазами, что обусловило их активный синтез, начиная со времен государства Меровингов.

Топос хранил память места от германских поселений до римских военных лагерей и воздвигнутых на их месте городов-крепостей. Эта смесь навыков деревянного строительства и крепостной римской архитектуры породила своеобразную архитектуру этого региона. Тем более что этот регион был местом самого активного синтеза культурных влияний, что зафиксировано в «Песни о Нибелунгах» и последующей миграцией бургундов из Вормса на территорию нынешней Франции. Это был перекресток, где взаимодействовали культуры народов, населявших как северо-запад, так и юго-восток Европы. Франкония хранит память о бургундах и нашествии Атиллы, о нидерландских влияниях и непрекращающихся связях со скандинавской частью германского мира.

И когда был завершен этап каролингского возрождения, прошедший под знаком римской и византийской культур, – началась Романская эпоха, выразившая становление национального сознания и сложения национальных художественных школ. Франкония была местом активного формирования немецкой изобразительной культуры, в первую очередь архитектуры. Архитектура является основным видом пластических искусств, максимально выражающая национальное своеобразие.

Франконская школа зодчества, переплавившая и соединявшая в одно целое все разнообразные влияния, начиная с романского периода, в рамках большой стилистики общегерманского искусства представляет своеобраз-

ную школу. Соборы, церкви и аббатства городов Аахена, Кельна, Бонна, Майнца, Лимбурга и Вормса имеют стилистические признаки, связывающие их как с Трирскими, Римскими Порто-Негро, так и с бесчисленным количеством архитектурных памятников Византии от Равенны до Египта. Тем не менее идея крепости, твердыни, защищающей веру Христову и население городов, разделяющих эту веру, выражена максимально (тщательный анализ искусства этого периода см.: [1, с. 217–345]).

Вообще Средневековая Европа была, в первую очередь, пространством, где доминировали города, а не государства, что привело в рамках одного региона и одной архитектурной школы к исключительному своеобразию строительства.

И если античность, хранимая католической церковью, была, по словам Макробия (одного из последних великих римлян), Гомеровской золотой цепью, связующей землю и небо и связывающей все времена, то надо присмотреться и не забывать, *что* эта цепь связывала. А связывала она массивы архаических культур, легших в фундамент общеевропейской культуры. С образованием на территории Римской империи варварских королевств начинает формироваться культурное общеевропейское пространство, и только с этого момента можно говорить о феномене европейской культуры как таковом, и одним из величественных сооружений, выросших на Европейском перекрестке, встало здание немецкой культуры и немецкого изобразительного искусства.

«Хранительницей античной традиции была церковь. Неудачи государственного строительства, разложение государства и общества временами замедляющиеся, но все время обнаруживающие неведомые поздней античности творческие силы, жажда единства, выражаемая, но не утоляемая, быстро отмирающими традиционными формами, чары традиции и ее безжизненность, первые признаки синтетического слияния римской и германской культур – все это подводит наблюдателя к восприятию самой стихии жизни. А эту стихию все средневековые постигает как стихию религиозную» [3, с. 114]. Храм и книга – основное средоточие усилий культуры раннего средневековья, положившей начало немецкого изобразительного искусства.

Архитекторы и каменотесы поднимали соборы и капеллы дороманской эпохи, опираясь на опыт римского строительства, во многом полузабытый. Теологическая мысль «на ощупь» формировала символическое значение формы храма, и только в зрелом средневековье аббат Сюжер строит первый готический храм Европы, аббатство Сен Дени, как ясный манифест символического мировоззрения. Здесь приходится все время соотноситься с французской архитектурой и искусством, во-первых, потому, что готическое строительство началось на сто лет раньше в Иль де Франсе, а во-вторых, в период интернациональной готики архитектуры

и строители переходили из страны в страну, что и обеспечило интенсивный культурный обмен. Тем более, ранее в Каролингский период, в рамках одного государства, этот обмен был еще интенсивнее.

Вкусовые предпочтения и традиции, накопленные германскими народами, сначала лежавшие подспудно и мало проявлявшиеся в каролингском и романском строительстве, так как все усилия уходило на освоение античных навыков, постепенно вступают с ними в синтез и начинают проявляться все сильнее. Все более экономичными, рациональными и совершенными с точки зрения инженерии становятся конструкции по мере освоения античного опыта. С каждым десятилетием нарастают стремления к вертикальной доминанте архитектуры, имевшей прообраз в дохристианских святилищах, отголоском которых являются сохранившиеся на севере Европы Скандинавские «Ставкирхе» с вертикальным расположением бревен стен, этот архитектурный прием – память о тысячелетней языческой строительной традиции в создании культовых сооружений и капищ. Если в деревянных срубках, предназначенных для жилья, кладка бревен всегда горизонтальная, то кирху (храм) или дохристианское святилище строили, устанавливая бревна стен вертикально. Скандинавия, вообще не затронутая античным влиянием, наиболее полно сохранила общегерманские черты культуры со своими специфическими визуальными традициями и представлениями.

Эти дохристианские представления, после усвоения римских традиций и повсеместного господства романского стиля через триста лет проросли в готической архитектуре лесом собранных в пучок стволов, колен, являющихся опорой храма, тянущимися высь башнями и башенками, вертикальным взлетом окон, члененных одной или двумя колонетками, целым лесом контрфорсов и аркбутанов, окружавших храм и принимавших на себя каменные своды.

И если на итальянской земле готика не прижилась, ее просто не было в силу сильнейших античных традиций, и на много веков растянулось романское искусство, то переход к готике во Франции, а затем в Германии был достаточно быстрым. Уже в конце XI века появляются первые признаки готического стиля в архитектуре храмов. Традиционное корневое эстетическое чувство прорывается через устоявшееся романское мировоззрение, или романский стиль. Наглядной иллюстрацией этого тезиса являются соборы, строительство которых растянулось на столетие. Начатые как романские храмы, они достраивались в готическом стиле.

Чем дальше на север и восток от Италии и чем меньше была романизирована среда, тем сильнее проявлялись архаические эстетические представления. Хотя на раннем этапе римская строительная культура была незаменима и долгие века оставалась недостижимым образцом, что сковывало самовыражение как архитектора, так и клира,

выступавшего в роли заказчика, не давая в полной мере проявиться их вкусам, сковывая их творческую инициативу как в системе конструктивного решения, так и в системе декораций храма. Однако со временем, с XI века – с момента господства готического стиля, германский родовой архетипический инстинктивный вкус проявился в полной мере.

Что принесли германские народы, находящиеся на варварской стадии развития? Энергию, накопленную в глубинах рода и племени, которая выражалась в войнах, сокрушивших Рим. Эта энергия выплеснулась на тимпаны раннероманских и каролингских соборов. Рельефы колон Гельдесгеймского собора, выполненные каролингскими мастерами в виде спиралевидного рельефа, подобны рельефу колоны Трояна. Но по трактовке форм и композиционному решению скорее напоминают найденное в Норвегии в Олдансборге носовое украшение, являющееся ярчайшим выражением звериного стиля. Наряду с колонами, привезенными из Италии и использованными при строительстве собора, эти колоны демонстрируют начало художественного синтеза и переработки античных традиций. Не потому, что каролингские, а затем романские мастера не умели резать камень по римской традиции. У них был свой эстетический идеал. Он был настолько силен, что германизировал искусство Рима последних столетий империи, преодолевая античную традицию, когда она была сильна, а после падения империи в результате деградации и отсутствия мощного творческого импульса и преодолевать было нечего. Поэтому синкретизм мышления, соединяющий традиционные образы германских божеств с христианскими, сначала арианскими, а затем католическими догматами, выразились в искусстве раннего средневековья в мощных образах, исполненных силой, присущей только искусству архаической культуры.

Вечны были силы природы, породившие образы древнегреческой пластики, выражавшей мифологическое сознание, то же мифологическое сознание породило образы Тора, Одина, Фрей. Перенос архаического мышления на формообразование раннехристианской скульптурной пластики породило цельную нерасчлененную скульптурную массу. Варварские племена принесли ту силу первобытной выразительности скульптурной формы, которой античное искусство обладало на самой ранней своей стадии, и это вливание первобытной силы было настолько плодотворно, что ни готическое искусство, ни северное возрождение от него никогда не отказывалось.

Эти же корневые эстетические вкусы проявились в творчестве скульпторов немецкого экспрессионизма, а затем в культуре немецкого авангарда XX в., в частности в творчестве Э. Барлаха, перелом в пластическом видении которого произошел после путешествия в Донецкую область, где его поразили скифские, «каменные бабы»,

заставившие его вспомнить о первоисточниках германской культуры.

Что касается любви германцев к драгоценным камням и цветному стеклу и пестрым декоративным тканям, что отмечалось еще Тацитом, то эта тяга к декоративному, насыщенному чистыми спектральными цветами символическому языку проявилась сначала в витражах готических соборов, а затем в живописи немецких экспрессионистов. И как бы много не было написано и толковано теологами о Божьей сути света, наполнявшего храм, в основе цветного ковра, сотканного из тысяч кусочков цветного стекла, составлявшего средневековые витражи соборов, лежала исконная любовь германцев к чистому цвету. Поэтому творчество художников группы «Мост» и «Синий всадник» опиралось не столько на восточное искусство или искусство народов Океании, сколько на старое немецкое искусство, которое они впитали с детства, приходя в соборы. Такие же цветные камни и стекла, оправленные в металл, являлись основным композиционным моментом, украшавшим вотивные короны, реликварии и мощехранильницы раннего средневековья.

Время с VI по IX вв. ушло на освоение римского наследия на основных германских землях: на отрицание и одновременно усвоение римских традиций, что и привело к созданию романского стиля. Зато переход к искусству готики был стремительным. Подобно тому, как пластические принципы Возрождения, господствовавшие в искусстве с XV по XX вв., сменились в XX в. искусством авангарда, ставшим основным направлением при всем разнообразии школ и течений, при всей непримиримости манифестов и деклараций об абсолютной новизне и революционности, отрицающей все и вся. В основе всех этих противоборствующих направлений на культурной арене Европы лежал все тот же исконный германский эстетический вкус. Тот же процесс происходит и в живописи, непосредственно входившей в декоративное убранство храма, даже ранняя средневековая итальянская икона, возникшая на земле, перенасыщенной античными памятниками, до зрелого кватроченто сохраняет тот же варварский вкус, и потребовались титанические усилия мастеров высокого Возрождения, чтобы прийти к осязательной ценности телесного мира и освоения реального пространства картины. Даже в творчестве Микеланджело на последнем этапе нарастает не столько барочное тяготение к причудливой игре линий, очерчивающих основные объемы, сколько к архаической нерасчлененности масс.

Если внимательно сравнивать самые ранние инициалы, иллюминирующие средневековые манускрипты с их прихотливой вязью, имеющей в основе звериный стиль и ленточный орнамент, распространенный на всей территории от Британских островов до Ирана, то окажется, что линейная структура барочного искусства – это возврат к ранней средневековой пластике. В барочном искусстве игра линий

инициалов рукописей столь же причудлива.

Самые интересные приключения происходили со шрифтом. Как только усилиями каролингского возрождения был создан ясный и простой легко читаемый «каролингский маюскул», имеющий своим прообразом римский «инициал», так сразу, чуть ли не параллельно с ним, появляется «текстура», своим названием говорящая о характере этого шрифта. «Текстура» – ткань, плетение, ставшее на столетия основным шрифтом германского мира, то есть происходит возврат к меровингской запутанности, примату декоративного начала.

Параллельно с текстурой создается ломбардский версал, предвосхищающий канцлей XV–XVII вв. И только «ротунда» – округлая, созданная на севере Италии в XIX в., сохраняет ясность и удобочитаемость «каролингского маюскула» и знаменитого «Папского куриала», который в течение всего средневековья был нормативным образцом для всей Европы. Ясность и красивые пропорции «ротунды» и куриала связаны с византийской традицией. Эти шрифты в своих конструктивных особенностях наиболее близки римским унциальным шрифтам.

Текстура сменилась «фрактурой» (фрактур – излом), который стал основным шрифтом Германии вплоть до середины XX в. Его декоративная составляющая была столь сильна, что и переход к Гуттенберговской печатной книге и переход к наборным гарнитурам не сумел ее преодолеть, столь сильна была тяга германцев к сложным орнаментальным структурам.

Общие принципы формообразования архитектуры шрифта и конструктивные принципы формообразования храма связаны некоторыми закономерностями, и можно с уверенностью утверждать, что шрифт и архитектура в своем формообразовании подлежат единому пропорциональному ряду. Общая пропорциональная основа связывает начертание буквы и членение планов и фасадов храмов. Иногда шрифт значительно, на столетия, опережает архитектуру, а иногда совпадает с ней в своем развитии, иногда значительно отстает. Повсеместное употребление «фрактуры» в Германии совпадает со зрелым готическим стилем. Это связано с тем, что архитектура и шрифт самые абстрактные, самые символические проявления визуальной культуры, они оперируют чистыми геометрическими фигурами и телами, что заставляет сознание все время обращаться к первообразам и творить новую реальность в символических формах. Визуальный язык тесно переплетается с архетипическими представлениями, и какая-то их часть становится доминирующей в зависимости от культурно-исторической ситуации, в которой находится данный этнос.

Чем более зрелой становилась теологическая мысль, переходя от ранней патристики к развитой схоластике, а затем через абеляровские

no lo dicitur deus dicitur deus dicitur deus
et plene dicitur deus dicitur deus dicitur deus
et plene dicitur deus dicitur deus dicitur deus
et plene dicitur deus dicitur deus dicitur deus

МЕРОВИНГСКИЙ ШРИФТ

iuuissio sagen ih iz iu
ithie agote sint gin

КАРОЛИНСКИЙ УНИЦИАЛ

mozes domine nost tuse
sancta cristi filij tui domi
passionis: nec non ⁊ ab in

РОТУНДА

Clariss. Victoris et Geoi
Alberni Dureri de varie
curarum et flexuris parti

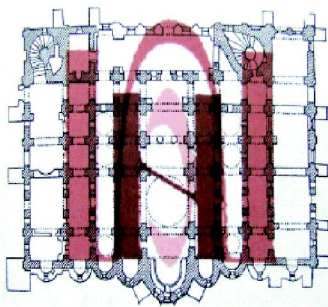
ТЕКСТУРА

A B C D E F G H I J K L M N O P Q R S T U V W X Y Z
a b c d e f g h i j k l m n o p q r s t u v w x y z
A B C D E F G H I J K L M N O P Q R S T U V W X Y Z
a b c d e f g h i j k l m n o p q r s t u v w x y z
JOHANNES DÜRER 1498

ЛОМБАРДСКИЙ ВЕРСАЛ, X-XII в.

Hundthundert und im neunzeh
 Ne dis fundament Durch Johan
 Neidenmaister und Rodist zu
 seinen schülern zu einer vnterwe

РУКОПИСНАЯ ФРАКТУРА, XIII в.



ЕДИНАЯ СХЕМА ПРОПОРЦИЙ
 СОБОРА СОФИИ КИЕВСКОЙ И
 ГРАФИКИ УСТАВА X в.,
 ПРЕДЛОЖЕННАЯ В. МИТЧЕНКО

Im Gesprächbüchlein zweyer schüler
 Wie einer den andern inzierlichen
 schreiben vnterweyßt. Durch Johan
 Neidenmaister Bürger und Neidenmaister
 zu Nürnberg seynen schülern gemacht
 Anno. M. D. xliij.

РУКОПИСНАЯ ФРАКТУРА, XV в.

Frauen Mutter, und Vorfahrerin der
 Kaiserinn Königin Marien Hersten
 Majestat mittels des bei Gelegenheit

КАНЦЛЕЙ, XV в.

«да» и «нет» к диалектической форме мышления, тем совершенней становилось формообразование храмов, тем яснее становился язык символических форм. И если зрелая готика Германии является собой манифестацию ясной, эстетизированной конструкции, то эта конструкция декорирована таким изысканно тонким каменным кружевом камнерезного искусства, что заставляет вспомнить творения ювелиров самого раннего периода истории германских племен.

Поэтому восточная, самая ранняя, часть Кельнского собора производит такое сильное впечатление – мощь основных объемов абсид, укрепленных ажурной системой обильно декорированных контрфорсов и аркутанонов, создает такой контраст форм, который вызывает сильнейшее эстетическое переживание. Визуальный текст, написанный средневековыми зодчими, соединяет ясную красоту римской конструкции с прихотливой игрой масс и линий, присущих немецкому искусству. Тяга к острой прихотливости линейного узора, присущей формообразованию как общегерманских, так и немецких шрифтов, немедленно сказались на немецкой гравюре от первых оттисков «Мастера игральные карты» до гравюр А. Дюрера, вплоть до его цикла «высшего исполнительского мастерства».

Волны Каролингского и Оттоновского возрождений быстро шли на спад, сменяясь традиционными формами визуального восприятия, так как римским, а затем византийским влияниям был подвержен только верхний слой феодального общества и клира. Инициал из Антифонария Св. Петра из Зальцбурга, относящийся к X в., полностью повторяет стилистику меровингских миниатюр Евангелия из Этернаха, Келоской книги и Сент-Геленского Евангелия. А первые гравюры, носившие лубочный характер, игральные карты и календари, так называемые докаты, отпечатанные с обрезных досок и металлических пластин, до Гуттенберговской поры сохраняют тот же экспрессивный дух, присущий именно народному искусству.

Руководство монаха Теофила, написанное при дворе Оттона II, в связи с усилением византийского влияния при императрице Феофано, показывают, насколько высшие слои общества пытались укрепить византийскую изобразительную традицию. Мастера продолжали держаться ранней традиции, непосредственно связанной с опытом ювелирного искусства с его линейно декоративной трактовкой форм. Печатная графика имеет происхождение от ювелирного искусства и связана с ним едиными технологическими процессами. Поэтому школы эмальерного искусства Лимбурга, Майнца и Кельна демонстрируют в своих эмалевых досках, украшающих реликварии, дарохранительницы и раки, такие же признаки изобразительного языка, которые восходят еще к дороманской изобразительной традиции.

Переход от свитка к кодексу, совершенный во II веке нашей эры,

отражал зрелую конструктивную мысль, рациональность римской цивилизации и невидимыми нитями был связан с достижениями архитектуры, выявившимися в ясной логике римского Пантеона. Поэтому римский рукописный инициал сохранил связь с монументальным шрифтом империи. Ясная, строго пропорционированная рукописная система античности была сохранена знаменитым Папским куриалом, дающим возможность читать бесконечно длинные папирусные или пергаментные свитки папских булл. Куриал выполнил функции образца, к которому стремились канцелярии королевств раннего средневековья. Он сохранил античную шрифтовую культуру. Ясный рукописный шрифт античности продержался на территории Италии до XII века, пока не был сменен рундурой, имевшей много общего как с унициалом, так и римским монументальным шрифтом, что можно обнаружить как в его пропорциях, так и в начертании. При том, что «Верденский эдикт», написанный в первой половине IX в., выполнен готической текстурой.

С другой стороны, страничные инициалы «Келоской книги» и инициалы Антифонария венской библиотеки имеют общие стилистические признаки со скульптурными рельефами самых ранних соборов. Неясность планов и пропорционирования меровингского строительства тотчас же сказалась на запутанности и труднотении шрифта. Меровингский шрифт настолько запутан, что скорее напоминает изысканную орнаментальную плетенку, нежели шрифт, состоящий из букв и слов, и, с первого взгляда, это орнаментальная вязь, которая не содержит никакой словесной информации. Примат декоративного начала абсолютен, он передает варварскую, детскую радость от процесса начертания – я пишу, я ставлю затейливые графические знаки. Искусство здесь полностью превалирует над информационностью, и эта игра знаками нашла полное выражение в авангардном искусстве второй половины XX в. Глядя на страницы меровингских рукописей, сразу представляешь их на стенах домов в виде современных граффити (как изысканные графические тексты).

Этот вид самого массового графического творчества, получивший такое распространение во второй половине XX в., непосредственно связан с меровингской традицией, которая в свою очередь непосредственно связана с руническими знаками и пиктограммами, бытовавшими у германских племен еще задолго до контакта с римским миром. Плодотворность коренных варварских вкусов прорвалась через тысячелетия. Ведь рациональное начало в построении шрифта проходит через всю немецкую культуру, но тем не менее природные склонности к прихотливой игре ритмически организованных линий все время прослеживаются от первой текстуры до Дюреровского шрифта. Традиционные композиционные схемы ленточного и плетеночного

орнамента живут в творчестве крупнейших авангардистов Германии – Гундервассера, Хартунга и др. всемирно известных мастеров. А любовь германских племен к активному декорированию архитектуры насыщенными цветами, отмеченная еще Тацитом, выразилась во включении суперграфики в современную архитектуру, что проявилось в экспериментах Гундервассера с трансформацией архитектурных форм при помощи цвета, полностью меняющих облик зданий и дающих им новое визуальное прочтение. Казалось бы, после опыта «Баухауза», создавшего рациональный шрифт «Футура», который лег в основу самых емких плотно компоноующих группы «Гельветических» шрифтов, рациональность шрифтового творчества окончательно победила, однако не прошло и 50 лет, как склонность к игре графическими знаками выплеснулась на стены домов и улицы городов.

Здесь очевидно полное презрение к его информативности. Ведь существует правило: чем меньше мы способны прочесть текст, тем больше внимания мы обращаем на декоративную красоту знаков шрифта. Поэтому люди, не знающие ни китайского, ни арабского языка, могут бесконечно долго любоваться надписями, выполненными иероглифами или арабской вязью.

В заключение хочется сказать о совершенно необычной инсталляции, созданной на земле Германии во Фрайбурге, когда покрытый зеркалами пол готического собора отразил внутреннюю конструкцию ажурной башни, и зритель имел возможность созерцать одновременно две бездны: одну, уносящуюся в небо и другую, низвергающуюся в Коцит. Это позволяет непосредственно проиллюстрировать исповедь горячего сердца Абеляра в ее соблазнительной способности созерцать две бездны. Так, и учение Абеляра, положившее начало средневековой схоластики, слившись с визионерством раннего средневековья, которое проявилось в трудах Гетруды Биргенской, дало на немецкой земле полное проявление мятежного германского духа, что выразилось в создании столь необычного произведения (см.: [2, с. 115–143]).

Традиции варварского пластического видения оказались настолько плодотворными, что питают европейское и, в частности, немецкое искусство на протяжении полутора тысячелетий, наполняя его живительной энергией, обеспечивающей тягу к бесконечным пластическим экспериментам в области изобразительного искусства.

1. Всеобщая история искусств в 12 тт.– Т. 2: Искусство средних веков.– Кн. 1.– М.: Искусство, 1960.– 508 с.
2. Добиаш-Рождественская О. А. Культура западноевропейского средневековья.– М.: Наука, 1987.– 352 с.
3. Карсавин Л. П. Культура средних веков.– М.: Книжная находка, 2003.– 222 с.