

На правах рукописи

РГБ ОД

04 Дек 2000

Козина
Елена Юрьевна

**Ранний витраж немецкого Средневековья.
Особенности иконографии и
композиционного построения.**

Специальность 17.00.04.
изобразительное и декоративно-прикладное
искусство и архитектура

Автореферат
диссертации на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения

Санкт-Петербург
2000

Работа выполнена на кафедре истории зарубежного искусства Санкт-Петербургского государственного академического института живописи, скульптуры и архитектуры имени И.Е. Репина Российской Академии художеств

Научный руководитель:
кандидат искусствоведения, профессор
Ц.Г. Нессельштраус

Официальные оппоненты:
доктор искусствоведения *А.Н. Немилев*,
кандидат искусствоведения *М.Я. Крыжановская*

Ведущая организация:
Санкт-Петербургский университет культуры и искусств.

Защита состоится « 19 » октября 2000 года на заседании диссертационного Совета Д 019.01.01 в Санкт-Петербургском государственном академическом институте живописи, скульптуры и архитектуры им. И.Е. Репина Российской Академии художеств по адресу: 199034, Санкт-Петербург, Университетская наб., д.17.

С диссертацией можно ознакомиться в научной библиотеке Российской Академии художеств по адресу: 199034, Санкт-Петербург, Университетская наб., д.17.

Автореферат разослан « 15 » сентября 2000 года

Ученый секретарь
диссертационного совета

Б.И.Кохно

ЦГ 145.43(4Г)42 -5,0

I. Общая характеристика работы

Актуальность работы. Памятники немецкой витражной живописи и в сегодняшнем своем состоянии сохраняют черты безусловного своеобразия в системе европейского искусства. Именно с Германией связаны первые дошедшие до нас произведения средневекового витража. Специфика художественной жизни обособленных княжеств и городов, отсутствие общепринятых изобразительных канонов, особенности технологического процесса, оригинальный колорит, сильное влияние местной культовой традиции – целый ряд аргументов побуждает выделить эти памятники в отдельную группу. Однако, гибель значительной части произведений и разобщенность оставшихся объективно препятствуют фундаментальному обобщению и классификации корпуса немецкой витражной живописи.

Несмотря на существование обширного пласта научных трудов, посвященных отдельным произведениям и изобразительным школам, а также специальным вопросам колорита, техники и проч., тема эта до сих пор не получила последовательной разработки ни в иностранной, ни в отечественной литературе.

Цель работы состоит в осмыслении разрозненных памятников раннего витражного наследия Германии в их совокупности и попытке определить их своеобразие и эволюционные закономерности.

Методику работы обусловила сложность исследования сильно пострадавшего от времени изобразительного материала. Обобщение и систематизация ранних памятников немецкого витража сконцентрировались на иконографическом и композиционном аспектах, наиболее адекватно выдерживающих реконструкцию. При этом, путем формального сопоставления, выделялись “сквозные” иконографические модели и формы их трансформации во времени, а также закономерности композиционного построения.

Основные задачи исследования :

1. Проанализировать предпосылки возникновения витража и появления новой изобразительной системы: формирование символики света и ее роль в духовной жизни общества на рубеже романского и готического периодов.
2. Суммировать сведения об отдельных памятниках ранней витражной живописи Германии, стремясь максимально пополнить представление о корпусе немецкого витража.
3. Выделить и исследовать последовательно встречающиеся иконографические и композиционные модели.

4. Определить самобытность раннего немецкого витража в контексте европейского средневекового искусства.

Научная новизна работы определяется в первую очередь новизной подхода к проблеме. Впервые памятники немецкой витражной живописи подвергаются обобщению и систематизации на основании иконографического и композиционного анализа. Вносятся некоторые поправки в традицию иконографического исследования, опирающуюся ранее преимущественно на французскую витражную живопись. Композиционное построение витража рассматривается как органичный элемент общей архитектурной и изобразительной концепции средневекового храма.

Практическое значение работы состоит в том, что она дополняет представления о корпусе немецкой витражной живописи, реконструируя его целостность, и уточняет его роль и место в системе европейского средневекового витража. В данном исследовании предпринята попытка систематизировать представления о символике света, в ее развитии и трансформациях от поздней античности до готического периода, а также выявить причины ее массовой популярности на рубеже XII-XIII вв. с помощью источников религиозной и светской литературы. Результаты работы могут быть использованы в области иконографического анализа витражного наследия других стран, или иных жанров живописи в системе средневекового искусства, а также при чтении курсов истории искусства и христианской иконографии.

II. Содержание и основные результаты работы.

Во введении обоснована актуальность выбранной темы, определена цель исследования, сформулирован методический подход, охарактеризовано своеобразие сложившегося в научной литературе отношения к данному вопросу. Обширная литература, посвященная различным аспектам витражной живописи Германии, отличается крайней неоднородностью. С одной стороны, существует довольно полный ряд описаний, реставрационных и реконструкционных материалов, посвященных отдельно взятым памятникам. Параллельно с ним непрерывно пополняется фундаментальное издание *Corpus Vitrearum Medii Aevi*, группирующее памятники витражной живописи по стилистической и региональной принадлежности. Расширяется и круг узкоспециальных изысканий: от техники и колорита до особенностей орнамента в гризайльных окнах. Во введении и обзоре литературы сделана попытка рассмотреть как ведущие направления,

так и основные проблемы, сложившиеся к настоящему моменту в сфере изучения витражного искусства Германии.

Первая глава посвящена символике света: истокам и формированию концепции Божественного света, столь полно материализовавшейся в высокой готике и наполняющей особым смыслом изображения витражных окон.

В основании христианской символики света легла неоплатоническая доктрина, и в первую очередь - платоновская теория эманации (излияния). Ее осмыслением и интерпретацией занимаются христианские теологи II-VI вв., и в первую очередь – Блаженный Августин, вносящий в представление о свете символическое разделение: на нетварный (происходящий непосредственно от Бога) и тварный (отраженный земными предметами).

Видное место в формировании средневековой теории света занял Псевдо-Дионисий Ареопагит, продолживший качественную дифференциацию между различными родами света и определивший свет как очевидное свидетельство и критерий Божественной благодати.

Рубеж XII-XIII вв. отмечен волной повсеместного увлечения идеями света. Эта концепция разрабатывается во всех влиятельных теологических кругах Европы и насчитывает десятки адептов помимо легендарного создателя “первого готического” хора монастырской церкви Сен-Дени – аббата Сюжера. Значительный вклад в развитие теории света внесли: Роберт Гроссетесте (1168-1253 гг.), Вителло (1230-1275 гг.), Ульрих Страсбургский († 1277 г.), Св.Бонавентура (1221-1274 гг.).

Не менее важен для характеристики этой эпохи и подлинно массовый интерес к идее Божественного света. “Светлый” – как прекрасный, добродетельный, святой, подобные определения широко распространены не только в догматической, но и в светской и даже придворной литературе XII-XIII в. Таким образом, “светоносная” витражная живопись, как и пронизанная светом среда готического собора, стали материальным воплощением духовных устремлений своего времени, не связанных определенным местом или датой рождения.

Функция витражного света в пространстве храма неразрывно связана и с понятием проповеди, также приобретающей широкую популярность в это время. Человек, вступающий в таинственную, наполненную цветным, сверхъестественным сиянием среду, не имеет иных видимых ориентиров, чем ослепительный витражный хор в перспективе центрального нефа. “Светоносные” картины властно

взывают к его вниманию, демонстрируя в наглядных, доходчивых формулах основы Божественного мироустройства.

Определив предпосылки возникновения и повсеместного распространения витража, мы обращаемся во второй главе к практике – освоению витражной живописи в системе средневековых ремесел и появлению первых памятников.

Технологический процесс изготовления витража, известный в первую очередь по рукописи пресвитера Теофила “*Schedula diversarum artium*” (XI в.), предполагал бесконечное множество вариаций, рецептов и методов. Факторы, влиявшие на специфику этой художественной продукции, могли в равной мере зависеть от природных ресурсов местности, особенностей усвоенной технологии, от собственных секретов мастеров, или от воли заказчика – то есть, от явлений, объективно не подлежащих систематизации. Это обстоятельство делает достаточно условными какие-либо умозаключения о школах или направлениях в витражной живописи. Особенной же осторожности требуют формально-стилистические методы анализа по отношению к раннему витражу.

Первые известные нам памятники витражной живописи относятся именно к территории Германии и обнаруживают ряд своеобразных черт. Это в большинстве случаев однофигурные, фронтально расположенные изображения (или фрагменты таковых), являющие уникальный пример заполнения витражного поля. Лучше других сохранилась знаменитая группа пророков из хора Аугсбургского собора (ок. 1065 г.), представляющая первые сюжетно связанные изображения в витраже.

Вместе с симметрично расположенной группой апостолов, последние (согласно реконструкции) размещались в полуциркульных проемах романской апсиды и воспроизводили одну из наиболее традиционных форм декорировки алтарного пространства. Строгий рисунок, горизонтальная протяженность, максимальное заполнение, по сути: восстановление стены-плоскости в пределах оконных проемов – подобные изобразительные приемы более уместны для романского декора апсиды, чем программе готического хора.

Пространственной концепции, сходной с Аугсбургским витражным циклом, придерживаются несколько трудно атрибутируемых фрагментов более позднего времени (Св.Тимофей из ц. Св.Петра и Павла в Нойвайлере (нач. XII в.), ветхозаветный царь или пророк из Вюншендорфа (ок. 1170 г.), Св.Николай из Оберндорфа (1170-80 гг.), позволяющие строить предположения о существовании аналогичных программ.

О подлинной самобытности изобразительной традиции, подкрепленной многочисленными примерами, позволяет судить следующий этап развития немецкого витража – появление компактных циклических программ.

В середине XII- первой половине XIII в. в Германии возникает целый ряд трехчастных циклов (за исключением единственного сохранившегося пятичастного цикла в монастыре Арнштайн на Лане), предназначенных в подавляющем большинстве для апсиды романского храма с дрезнинами, или специально расширенными полуциркулярными окнами. Иконографические программы этих памятников обнаруживают поразительное созвучие.

Визуальным и смысловым центром композиции является, как правило, сюжет Древа Иисусова, фланкированный с двух сторон христологическим и местным житийным сюжетами. Именно так выглядели витражные программы церкви Св.Патроклия в Зоэсте (1160-66 гг.), церкви монастыря в Альпирсбахе (1160-70 гг.), первого хора Фрайбургского собора (?), церкви Св.Куниберта в Кельне (1220-30 гг.), церкви Девы Марии в Гельнхаузен (1230-40 гг.), приходской церкви в г.Бюкен на Везере (ок.1250 г.) и некоторых других, о которых сейчас можно судить только из письменных источников.

Первым рассмотрен цикл в церкви монастыря премонстрантов Арнштайн на Лане(1150-60 гг.) Пары фланкирующих окон, крайние из которых посвящены ветхозаветным сюжетам, а центральные – Страстям Христовым, составляют в его конструкции подобие символических оболочек, облекающих смысловое и визуальное ядро: генеалогию Спасителя, связующую нить между Ветхим и Новым Заветом. Аналогичная композиционная модель обнаруживается и в хоре ц.Св.Куниберта в Кельне и в оригинальной форме – в приходской церкви города Бюкен на Везере.

Чрезвычайно важной оказывается уже в первом немецком цикле роль конкорданса (системы со- и противопоставлений), соединяющего все части и все уровни изобразительного текста, и вновь подтверждающего единство изобразительного пространства апсиды.

Симптоматичным становится для немецкой традиции сюжет Древа Иисусова. Трансформируясь с течением времени из генеалогии Христа – в историю Христа, благодаря последовательному включению евангельских сюжетов, эта иконографическая модель проходит лейтмотивом в ранних немецких программах и сохраняет свое значение в поздних типологических циклах вплоть до XV в.

Чрезвычайно существенной представляется роль, уделяемая в упомянутых изобразительных программах местными святыми.

Они являются неотъемлемой компонентой сложной системы Небесной иерархии, и являют нам редкие случаи прямого соотношения в живописном цикле жизни Христа и местного святого, или праведника.

Наиболее ранний пример такого рода демонстрирует церковь Св.Куниберта в Кельне (1220-30 гг.) Два боковых окна данной программы, обрамляющие неординарный вариант Древа Иессеева, (включивший в себя элементы христологического цикла), посвящены двум местночтимым святым: Св.Клименту и Св.Куниберту. Их житийные легенды, состоящие в дидактической взаимосвязи, обнаруживают одновременно параллели и с жизненным путем Спасителя в центре.

Чаще всего относились подобные примеры к программам декора орденских церквей: доминиканцев или францисканцев, по уставам которых святость земного праведника измерялась именно мерой соответствия Христу. Дальнейшее развитие получает эта тема в церкви Босоногих Францисканцев в Эрфурте (1230-40 гг.), в витражах которой прямо соотносятся житие Св.Франциска и жизнь Христа.

Еще более подробные изобразительные жития местночтимых святых разворачиваются в витражных окнах церкви Св.Елизаветы в Марбурге (ок.1250 г.), приходской церкви в Бюкене (1250-60 гг.) и церкви Св.Мартина в Госларе (ок.1250 г.).

В целом, ранние немецкие окна, независимо от формы проемов и тематики, оставляют удивительное ощущение цельности изобразительного поля, единого в своей трех-, пяти, или двенадцати частях, в отличие от собственно готического хора, где каждый изобразительный "голос" изначально обладал определенной автономией (например окна Сюжера в Сен-Дени, Шартр или Реймс)

Вышесказанное не являлось, однако, непреложным правилом для всех произведений немецкого витража даже на ограниченном отрезке времени. Скорее наоборот: представляется практически невозможным выстроить единую эволюционную линию из тех немногих памятников, что избежали на сегодня разрушения или утрат. Некоторые из них, как, например церковь Св.Елизаветы в Марбурге, или Босоногих Францисканцев в Эрфурте, принципиально отличаются от выделенной выше группы: они создавались именно для готических церквей, как части полноценного хора и подчиняются, соответственно, иной системе организации изобразительной плоскости.

Третья глава целиком посвящена менее всего разработанной структуре изобразительного текста.

Первые витражные программы (подобные циклу в Арнштайне) – представляли собой конструкции отвлеченные, отражавшие лишь связь Ветхого и Нового Заветов. Сюжетное изображение на этом этапе служило, как правило, узнаваемым и читаемым иконическим знаком, персонифицированным или событийным. Обособленное изобразительное поле в пределах окна автоматически соответствовало завершённому сюжету. Собственно, элементы подобного текста и попадают под известное определение Э.Маля о знаках – “иероглифах”, или Д.Фрея о “ребусах в картинах”. Прочсть их символическое послание было зачастую не под силу простецу – оно складывалось из последовательного толкования каждого отдельного объекта и сети его дидактических параллелей.

Определяющей чертой подобного “демонстрационного” изображения раннего немецкого витража можно назвать предельную утилитарность лексики. Изобразительная фраза обходится лишь костяком простого предложения (чаще всего: субъект- предикат- дополнение): “Моисей говорит с (пылающим) кустом”, “Моисей преображает жезл”, “Самсон разрывает льва” и т.д. Причем определяет композицию именно предикативная функция, а персонажи выступают лишь в качестве ее носителей.

На количестве клейм – предикатов и сказывается в витражной живописи нарастающая в XIII в. тяга к повествовательности. На первых порах она проявляется в максимальном увеличении числа функций в пределах одного сюжета. Идеальный пример тому – приведенные выше житийные витражи.

Ранние варианты еще стремятся совместить два сюжетно связанных действия в одном клейме, либо отделив их друг от друга физической преградой (аркады, условные стенки, растительность), либо обособив эти мизансцены композиционно (постановка фигур, жестикаляция). Один из самых ранних и любопытных примеров подобного рода – механически разделенное по вертикали на две равных половины клеймо из окна монастырской церкви в Альпирсбахе (ок.1160-70).

В определенный момент непрерывное умножение элементов, составляющих сюжетную линию, сводит роль формальных границ между последними до минимума. И если в анализе витражного окна середины-конца XII в. мы сталкивались с системой обособленных сюжетов, сохранявших визуальное единство апсиды (Аугсбург, Фрайбург, Арнштайн), то в начале XIII в. это была в

подавляющем большинстве случаев система сюжетных линий, крепко связанных незримыми нитями конкорданса (Зозст, Легден, Кельн). А к середине – концу “энциклопедического” столетия в ряде случаев речь часто идет о практически нерасчлененном сюжетном континууме (ранние примеры – Марбург, окна Творения, и, в особенности, - Бюкен, центральное окно), что перечеркивает упомянутую самобытную традицию, но ассимилирует немецкие витражные памятники с общеевропейским развитием жанра.

Примечательно, как изменяется в процессе этой эволюции конфигурация витражных клейм и орнамент фона. От ранних круглых, реже - прямоугольных медальонов, с подчеркнутой контурной линией, и, зачастую, дополнительным орнаментальным обрамлением (Страсбург, Фрайбург, Эрфурт и пр.) осуществляется переход к многогранникам, с трудно читаемым, а иногда и разорванным контуром (окно Св.Клементя в Кельне, Легден, окно Св.Николая в Бюкене).

С риторическим приемом может быть соотнесено размещение одного медальона в границах другого. Пример тому - центральное окно в церкви Св.Куинберта: форма адекватная примененному там внедрению одной сюжетной линии в другую.

Выше мы обращались к центральному окну церкви в Бюкен на Везере, столь отличающемуся от двух боковых витражей. Медальон, как изобразительная граница сюжета, сохраняется в нем лишь в центральной полосе, отведенной основному, христологическому циклу. Боковые же клейма механически вписываются в ячейки свинцовой решетки. При этом каждая из фланкирующих полос объединяет по две сюжетных линии (Страсти Христовы и литургические таинства), и внутренние границы входящих в них фрагментов, уничтоженные формально, поддерживаются только композицией. Любопытно, что по периметру окна орнаментальный бордюр сохранен, а фоновый орнамент, ранее включавший в себя фигуративные клейма, принадлежит теперь к их внутреннему пространству. Таким образом, все окно превращается в одно большое клеймо, поглотившее формальные разграничения и подчиненное лишь своей внутренней драматургии. С усилением повествовательности изобразительный рассказ тяготеет именно к разрушению промежуточных границ, что выражается как в упразднении формальных рамок между сюжетами, так и в тиражировании нарративных элементов-заполнителей. И, разумеется, именно повествовательных окон (Страсбургские, Кельнские, Эрфуртские и многие другие “Bibelfenster”, “Passionfenster”, и т.д.) коснутся в первую

очередь последовательные эксперименты с площадью витражных стекол, предопределив будущие "картины на стекле".

Готическая витражная проповедь стремится к роли единственного и исключительного носителя божественной Истины. Зритель не нуждается более в комментаторах или посредниках, ему остается только рассматривать; и быть может в рамках этого жанра за долго до заката средневековья впервые сквозят элементы индивидуализированного взаимоотношения с произведением искусства.

С другой стороны, именно XIII в. окончательно рассеивает иллюзию о существовании единой эволюционной линии в области витражной композиции. На протяжении этого периода создаются и одновременно сосуществуют "однофигурные" окна, компактные циклы, связанные законами конкорданса, и циклы развернутые, "повествовательные". Осмысление этого феномена невозможно вне понимания функции витража в составе изобразительной программы храмов, часто весьма различных по своему статусу и предназначению.

Уже в предшествовавший период можно обнаружить определенные закономерности в системе декорировки монастырских, приходских, епископских или мемориальных церквей. Так, городская или приходская церковь, по природе своей связанная с мирскими и общинными интересами, предлагала большее число развернутых нарративных сюжетов, чем, например, монастырская, изначально склонная к сдержанности изобразительного языка (в качестве примера — разница между циклом в Арнштайне и первой программой Фрайбургского собора). Программа оформления мемориальной церкви строилась, соответственно, вокруг житийного рассказа (например — ц.Св.Кунберта в Кельне, ц.Св.Елизаветы в Марбурге и пр.) В XIII в. к перечисленным типам храмов добавляются орденские церкви с особыми требованиями к декоративному убранству.

Официальные ограничения в сюжетах витражей вводятся францисканцами уже на Нарбоннском соборе в 1260 г. В соответствии с ними, лишь в осевом окне храма допускались образы распятого Христа, Девы Марии, реже — Св.Иоанна, Св.Франциска или Св.Антония, все же прочие "superfuitas" и "curiositas in pictures" запрещались под угрозой штрафа.

Однако, уже в самом первом из орденских храмов — церкви Св.Франциска в Ассизи, и во многих последовавших за ним, делается исключение ради так называемых типологических окон. Программа последних, основанная на многовековой традиции конкор-

данса, представляла собой наиболее совершенную и наглядную модель хода священной истории.

Иконографическим источником типологических окон принято считать широко известные с XIII в. рукописи "Pictor in Carmine" и "Rota in medio Rotae", а также иллюстрированные кодексы, построенные по аналогичному принципу. Самыми распространенными среди последних являлись "Biblia pauperum", "Speculum humanae salvationis" и "Concordatia caritatis".

Именно к этим источникам восходят, вероятно, первые типологические окна Германии: хор церкви Св.Франциска в Ассизи (выполненный немецкими мастерами) (вт. пол. XIII в.), окно церкви Францисканцев в г.Эслинген (1237-46 гг.), два «библейских» витража из Кельнского собора, окно церкви Доминиканцев в г.Штеттен (1280-90 гг.), окно Штайнхофель в ц.Св.Дионисия в г.Эслинген (ок.1300 г.) и некоторые другие. (В рамках предлагаемой работы мы не касаемся более позднего комплекса эльзасских типологических памятников).

Однако любопытно, что помимо вышеупомянутых источников, немецкие памятники в подавляющем большинстве случаев включают в первый ярус изобразительной программы сюжет Древа Иессеева (или его отдельные элементы). Это обстоятельство не только утверждает сохраняющуюся во времени роль генеалогического Древа как точки отсчета в системе Божественного миропорядка, но и приверженность памятников немецкого витража самобытной традиции.

В заключении корпус немецкой витражной живописи обрисовывается как художественное явление, обладающее бесспорными правами на своеобразие, собственную историю и эволюцию.

В иконографическом аспекте в пользу существования традиции говорят явная приверженность к определенным иконографическим моделям, в числе которых Древо Иессеево, в самых разных интерпретациях, а также - особенности использования местного житийного материала.

В композиционном отношении беспрецедентной остается приверженность к компактным дидактическим циклам, адекватным позднероманской архитектурной и изобразительной концепции, а также роль конкорданса в них.

В построении изобразительного текста специфику немецкого витража вновь определяет рефлексия на романскую композиционную модель. Украшенная витражами апсида немецкого "позднероманского" храма, сохранила верность архитектурной

концепции, нейтрализуя в какой-то степени вертикальный принцип прочтения витражного текста смысловыми "горизонталями" со- и противопоставлений. В сущности, последующее нарастание повествовательности в рассказе вводит композиционную систему немецкого витража в русло интернационального развития жанра.

Несмотря на определенную ограниченность, обусловленную избранной сферой исследования, данная работа представляет из себя вариант реконструкции раннего витражного наследия одной из значительнейших стран средневековой Европы.

Апробация работы. По теме диссертации были сделаны доклады на научной конференции памяти М.В.Доброклонского в государственном академическом институте живописи, скульптуры и архитектуры имени И.Е.Репина (1997, 1998, 1999 гг.) и на Всероссийской аспирантской конференции при Академии Культуры (СПб., 1997, 1998 гг.). Материалы и результаты предлагаемой работы получили одобрение и были поддержаны ученым советом Немецкой службы Академических обменов (DAAD), который финансировал в 1999 г. полугодовую стажировку в Германии для завершения работы.

По теме диссертации опубликованы:

1. Святой Куниберт Кельнский и житийная легенда в немецком средневековом витраже // Проблемы развития зарубежного искусства, тезисы выступления на научной конференции памяти М.В.Доброклонского, СПб., 1997. С.17-20, (текст доклада 16 страниц)
2. Романский Кельн - идеальная и функциональная модель Небесного Иерусалима // Проблемы культуры и искусства, тезисы выступлений на Всероссийской аспирантской конференции. СПб., 1997. С.145-146, (текст доклада 11 страниц)
3. Роль света в драматургии готического собора // Проблемы развития зарубежного искусства, тезисы выступления на научной конференции памяти М.В.Доброклонского, СПб., 1998. С.18-21, (текст доклада 21 страница)
4. К вопросу о типологических циклах в иконографии готического витража // Проблемы культуры и искусства, тезисы выступлений на Всероссийской аспирантской конференции. СПб., 1998. С.86-88, (текст доклада 9 страниц)
5. Витражный цикл приходской церкви в г.Бюкен на Везере // Проблемы развития зарубежного искусства, тезисы выступления на научной конференции памяти М.В.Доброклонского, СПб., 1999. С.41-42, (текст доклада 22 страницы).